

2 Современная

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

апрель – июнь
2020

Автономная некоммерческая организация
"Редакция журнала "Современная драматургия"
Общество с ограниченной ответственностью
"Театральный агент"

Драматургия

Пьесы

Ю. Владовский	3	Витенька и другие
В. Азерников	26	Ложь во спасение
С. Медведев	40	Черная икра
А. Володарский	49	Лена не пришла домой
В. Шендерович	60	Акционисты
М. Малухина	75	Башня
О. Большева	84	Анти-Вагнер
М. Зелинская	92	Phobia
А. Векшина	102	Радиолампа
Д. Артис	111	Шахтер
А. Домовец	129	Восьмидесятник
Д. Бочаров	146	Американец
Т. Осина,		
М. Ошарина	158	Последний волшебник

С. Стивенс 176

192—216

А. Волошина	217
М. Кальсин	220
П. Богданова	224
Т. Купченко	226
М. Сизова	228
Н. Якубова	232

Л. Хопкинс	236
Д. Форд	238
И. Дель Пополо	
Маркитто и др.	267
Г. Коваленко	274

Зарубежная драматургия

Принцип неопределенности

Критика. Теория

В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова,
П. Богдановой, О. Булгаковой, Г. Коваленко,
С. Лебедева, М. Митиной, С. Новиковой,
А. Разгуляевой, И. Сафуанова, И. Ульяниной, Н. Якубовой)
"Это небезопасные игры" (интервью Т. Коростелевой)
"Надо радовать людей..." (интервью П. Богдановой)

Без мейнстрима

Театр как он есть

Анатомия эмоций

"Wien Modern-2019": рост и редукция

История. Библиография

Король или самозванец?

Хроника Перкина Уорбека, или...

Две "Мистерии-буфф"...

Документальная проза

Хроника. Информация

73, 109, 175, 191, 276

На обложке. Лондонский Тауэр. Гравюра XVII века (к публикациям на с. 236—266).
2-я стр. обл. М. и Н. Ефремовы в спектакле по пьесе А. Житковского "Посадить
дерево" ("Современная драматургия", № 1, 2017). Театр "Практика", постановка
М. Брусникиной.

Фото М. Гутермана

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Старые знакомые, новые имена

Во втором номере прошлого года мы рассказали читателям о новых обстоятельствах, в которых предстояло работать журналу. Речь шла о том, что помимо пьес, отобранных к печати редакцией, мы должны публиковать и те, что предлагает нам ООО “Театральный агент” как соучредитель и спонсор издания. И что в этом случае важно, организатор драматургического конкурса “Автора — на сцену!” Мы напечатали десять лучших, по мнению жюри, конкурсных пьес и еще три, удостоенные почетных дипломов, разместили на нашем интернет-ресурсе <http://ruscont.ru/efd/177911> в качестве приложения.

Сейчас конкурс стал постоянным, таким образом, журнал продолжает сотрудничество с ним. На этот раз наша задача усложнилась: пьес стало еще больше, серьезно вырос их общий объем, причем одна буквально поразила своими необъятными размерами (полный список на с. 106). Что ж, постараемся как-то справиться с этим. Конечно, снова придется увеличивать номера, поджимать некоторые разделы, использовать мелкие шрифты и т.д. Напомним: как и раньше, все тексты публикуются в авторских версиях, с необходимым техническим редактированием и корректурой, а также сведениями об авторах.

Теперь вкратце о тех, кого выбрали сами. Почетное первое место в номере занял Юрий Владовский, прежде незнакомый нашим читателям. Он из Питера, получил режиссерское образование, несколько лет жил в Амстердаме, работал там журналистом, исполнял бессловесные роли в местном театре, был гидом русских туристов по странам Бенилюкса, а по возвращении домой долго служил на телевидении как режиссер и сценарист. Первую пьесу “Витенька и другие” написал, став уже безработным. Наверное, свобода бывает полезной для драматурга: появляется время для тщательной работы над текстом, обдумывания характеров и деталей. И это чувствуется в его комедии, которую отличает кроме всего прочего весьма оригинальный сюжет.

Дальше несколько известных имен. Валентин Азерников — ветеран российской драматургии и старожил нашего журнала: мы сотрудничаем чуть ли не с первых дней издания. “Ложь во спасение” — двенадцатая публикация Валентина Захаровича. Многие его пьесы экранизированы в кино и на телевидении. Однако ту, что стала основой всенародно любимого сериала “По семейным обстоятельствам”, нам напечатать не удалось: она написана еще до основания журнала.

Стаж Сергея Медведева в “Современной драматургии” гораздо меньше, а вот по регулярности появлений на наших страницах он уступает очень немногим. Его дебют состоялся в 2007 году. “Парикмахершу” заметили и поставили тогда многие театры в России и за рубежом. А теперь пришло время столичной премьеры: пьесу показал обновляемый МХАТ им. М. Горького. Что получилось, можно узнать из рецензии в этом номере. Тем временем Сергей по-прежнему издает в своем Ростове-на-Дону журнал “Кто главный”, пишет для городского театра “18+”, которым руководит другой наш автор, Герман Греков, и продолжает печататься у нас. “Черная икра” — невеселая новогодняя история.

Александр Володарский — киевлянин. Первое признание получил как юморист: его миниатюры исполняли Мария Миронова, Клара Новикова, Владимир Винокур, Геннадий Хазанов, Ефим Шифрин и, разумеется, Евгений Петросян. На счету Александра множество сценариев мультфильмов, телесериалов, пять пьес, поставленных на сцене. Комедия “Селфи со склерозом”, напечатанная нами в 2017 году, вошла в репертуар десятка театров в Украине и России. Надеемся, пьесу “Лена не пришла домой” также ждет удачная судьба.

Виктор Шендерович впервые появляется в журнале. Но кто отважится назвать его дебютантом! Кто не знает этого публициста, мастера короткой прозы, острого сатирика, кто не помнит его телепрограмм! Меньше известна его драматургия, хотя, например, пьеса 2001 года “Два ангела, четыре человека” до сих пор идет в Театре Олега Табакова, некоторые ставились в Москве, других российских и зарубежных городах, переведены на несколько языков. Но большая часть пьес Виктора еще ждет сценического воплощения, в том числе “Акционисты” — комедия смешная, трогательная и, что самое удивительное, без всякой политики.

Андрей Волчанский, главный редактор

Новосибирск в последнее время часто титулуют самым театральным нестоличным городом страны, что справедливо: где еще в России проводится по пять масштабных международных фестивалей в год вдобавок к десяткам локальных форумов — «домашних радостей», где нескончаемы гастролы и новые молодые театры возникают спонтанно, как грибы после дождя? Плюс повсеместные читки пьес без участия актеров, что называется, по инициативе лидеров общественного мнения, и регулярные профессиональные драматургические лаборатории.

Премьерные афиши запестрели новыми именами, жанрами, формами, стилями и техниками отнюдь не вследствие одних лишь читок и лабораторий — потребность в ренессансе сценического искусства, в антропоцентризме вдруг ощутили и государственные театры, и независимые творческие объединения. Публика мгновенно отреагировала, узнавая самих себя, мир рефлексий, экзистенциальных кризисов, страхов, нравственных поисков современного человека в зеркале сцены. Посещать театры, говорить о спектаклях стало в хорошем смысле модно. Более того, большие перемены, адекватные времени, произошли в репертуаре для детей и юношества, представляющем широчайший спектр актуальных зрелищ.

Как бы стремительно ни менялся мир, кажется, незыблемой традицией в Новосибирске останется подведение итогов сезона на церемонии награждения лауреатов профессиональной театральной премии «Парадиз», которую в кулуарах именуют «нашим сибирским Оскаром» и очень ею дорожат. В минувшем декабре и итоги Года театра в Новосибирской области подвели совместно с вручением изваяний, увенчанных райским яблоком — авторской работой скульптора Александра Крутикова. Фестиваль-конкурс «Парадиз» учрежден Новосибирским отделением СТД России тридцать лет назад, проводится

Зеркало для взрослеющего героя

практически по тем же канонам, что и национальный фестиваль-премия «Золотая маска» с экспертным отбором и работой жюри. Новацией, введенной в Год театра, стала деятельность не двух, а трех — по драматическому и музыкальному театру — жюри, судейских коллегий. Отдельным разделом зритель стал «Театр для детей», рассматривавший восемь постановок (ранее достойных художественных работ, не приуроченных к новогодним праздникам и каникулам, набиралось не больше двух-трех).

В ходе официальной части торжества по поводу Года театра были озвучены любопытные цифры: за 2019-й в Новосибирске состоялось 55 премьер, 4000 показов спектаклей, которые посетило около миллиона зрителей — это немало, более того, превосходно для города с населением 1 619 тысяч человек. Обладателями премии «Парадиз» стали двадцать два избранника из числа актеров, сценографов, танцовщиков. Обойденными, как ни странно, оказались режиссеры драматических театров — жюри не сочло возможным наградить никого из них, в то время как среди новосибирских режиссеров знаковые имена, молодые и опытные мастера разных школ. Тимофей Кулябин, Андрей Прикотенко, Алексей Крикливый, Сергей Афанасьев, Павел Южаков и другие в минувшем сезоне были очень востребованы не только в Новосибирске, да и приглашенные Марат Гацалов и Олег Липовецкий прочно вписаны в контекст развития театрального дела. Кстати, премией «Парадиз» за лучшую женскую роль отмечена Людмила Трошина — исполнительница главной роли в «Русском романе» М. Иващквичюса, поставленном в НАМТ «Глобус» Гацаловым, — ее спектакль жюри смотрело на видео, так как прокат его временно приостановлен из-за болезни актера. Определен и лучший спектакль в драме — победу одержал первый в истории Новосибирска променад-спектакль «Время ожидания истекло» по

текстам Владимира Антипова в постановке Алексея Забегина, выпущенный молодежным «Первым театром». Высоко отмечена и работа Яна Латышева, сыгравшего Игнатова, центрального героя в инсценировке повести «Зулейха открывает глаза» Г. Яхиной, выполненной Эдуардом Шаховым, — спектакль имеет фантастическую популярность у зрителей, многие из которых смотрят и пересматривают его неоднократно. Выдающиеся роли и постановки есть, но лучших режиссерских работ не нашлось: казус!

Вернусь к главной новости сезона — качественному прорыву в области создания сценических произведений для юной аудитории. Своеобразной вехой в истории премии стало то обстоятельство, что работа театра кукол впервые была номинирована на соискание «Парадиза» во взрослой программе и лидировала с формулировкой «за успешное освоение современной литературы» — это относится к спектаклю «Похороните меня за плинтусом» по роману Павла Санаева в постановке Эльмиры Куриленко. А в целом, как ни удивительно, государственные стационары, дружно обзаведшиеся бэби-спектаклями для категории 0+, не особо позаботились о репертуаре для тех, кто постарше. Успех связан преимущественно с деятельностью временных творческих коллективов, отдельных подвижников. Но прежде всего с инициативой центра «Культурный город» (автономной некоммерческой организации), реализовавшего проект «Детки и предки», благодаря которому ярких, необычных, мультижанровых спектаклей для юных зрителей создано вдвое больше, чем в прошлом году. Автор проекта Алсу Фатыхова, работавшая завлитом и прекрасно ориентирующаяся в океане пьес, сознательно сосредоточила внимание не на готовой драматургии, а с большим вкусом и сердечностью выбрала десяток книг, в основном зарубежных авторов, не популярных в России, и несколько забытых сказок, предложив поставить их в форме эски-

Продолжение на стр. 109



“Монодрама–2019”

Трудности и радости жанра

Конкурс монодрамы впервые проводился в 2016 году. Инициаторами были Российская государственная библиотека искусств (РГБИ, до девяностых годов — Государственная Центральная театральная библиотека) совместно с редакцией журнала “Современная драматургия” и радио “Культура”. Тогда было представлено двести семьдесят восемь пьес, участвовало двести сорок два автора.

В 2019 году конкурс проходил во второй раз. Было заявлено почти столько же (275) пьес как известных драматургов, так и начинающих авторов, пишущих на русском языке, из Азербайджана, Беларуси, Израиля, Казахстана, Кыргызстана, Молдовы, Украины и Франции. Российская Федерация представлена сорок одним регионом — от Калининграда и Севастополя до Красноярска и Чукотского Автономного округа. Широко был возрастными диапазон участников конкурса — от пятнадцати лет самому юному до семидесяти четырех самому зрелому автору.

Вопрос не праздный: нынче, когда литературных конкурсов множество и драматургические едва ли не самые распространенные, зачем нужен еще и этот?

За монодрамой закрепились репутация одного из самых сложных жанров. Рожденный в пограничной зоне между прозой и драматургией, моно-текст, предназначенный для исполнения одним актером, требует повышенного стилистического мастерства и сценической изобретательности. Редко жанр так наглядно выявляет мастерство исполнителя, как это бывает при постановке монодрамы. Жесткие рамки драматургического “моно-канона” и связывают актера, и раскрывают перед ним новые возможности.

РГБИ на протяжении всей своей девяностошестилетней истории ставила целью обеспечение театра драматургическим репертуаром: со-

бирала издания и рукописи пьес, обеспечивала их сохранность и доступ к этой старейшей коллекции, подробнейшим образом отражала их в информационных и профессиональных источниках. Именно здесь человек театра может найти сведения о действующих лицах и проблематике, библиографы помогут подобрать пьесу по жанру и теме, по числу персонажей и их полу, подскажет пьесы для возрастных актеров и для студенческой молодежи.

Стремясь собирать обширнейшую коллекцию драматургических текстов, наша библиотека понимает, что жанры драматургии развиваются по своим законам и не всегда они совпадают с издательскими реалиями. Обладатель главного собрания отечественной и переводной драматургии, РГБИ считает необходимым способствовать дальнейшему развитию ее многообразия, как жанрового, так и тематического.

Проведение конкурса предполагало и конкретную литературную задачу: в пору цифрового бума реанимировать чтение пьесы как текста, как вида литературы.

Поэтому наш конкурс завершился не только церемонией награждения победителей с актерской читкой нескольких наиболее интересных текстов, но и выпуском сборника пьес-победителей. Из почти трехсот пьес, присланных на конкурс, для включения в книгу было отобрано двадцать одно название. В том числе пьесы, которые библиотека признала лучшими: “Дорогая моя, я умру без тебя” А. Фоминой, “Радиолампа” А. Векшиной¹ и “Пепи-чулок” А. Новожилова.

На память об этом событии лауреаты конкурса оставили автографы на афише вечера и в новом сборнике. “Спасибо за интереснейший конкурс”, “Жду продолжения”, “С горячей благодарностью...” — эти и другие приятные слова останутся в фондах библиотеки.

Ада Колганова, директор РГБИ

¹ Публикуется в этом номере вместе с еще тремя, также привлечшими внимание редакции.



Продолжение. Начало на стр. 73

зов для показов детям и их родителям. Предполагалось, что после совместного просмотра в камерной обстановке дети, папы и мамы, бабушки и дедушки, а быть может и тетушки, разоткровенничают, обсуждая конфликтные ситуации, дискутируя свои семейные и поколенческие проблемы. То есть изначально проект был нацелен на взаимодействие, помощь семьям в восполнении дефицита общения, преодолении коммуникативных барьеров и эмоционального отчуждения: недаром на первые просмотры приглашались педагоги, психологи и другие специалисты, способные оказать консультативную помощь. Но в процессе инсценирования, увлеченных репетиций художественные замыслы росли и множились, становились крупнее социальной подоплеку, прикладных аспектов, и получились уникальные произведения, уже наделенные неким психотерапевтическим воздействием. Необходимость в *public talk* отпала сама собой, а спектакли, предназначенные для "разового пользования", обрели объем искусства, своеобразную систему выразительности, образности, все то, что сделало их насыщенными, увлекательными, возвело в разряд *must see* как для детей, так и для взрослых.

"Единственный способ выжить — стать маркетологом" — так озаглавлен документальный спектакль, осуществленный в рамках проекта молодым режиссером Артемом Находкиным и его командой методом *verbatim* в баре-лектории "Поток". Два актера — Тимофей Мамлин и Яна Сигида, аккордеон и мириады разных судеб в ракурсе мечты об идеальной работе, разбившейся о жизненные обстоятельства, и обретенный пусть не любви, но уважения, смыслыоплагания к работе имеющейся — такова тема. Она глобальна, а время спектакля — немногим более часа, за который с публикой происходит чудо осознания, что жизнь коротка и у каждого есть персональное место на ее небосклоне. Мерило — не удача, не шу-

миха, не количество денег, ценность — сама жизнь. Другой сильнейший спектакль проекта о трудностях взросления в нелюбви, пронзающий сердца всех поколений, это безусловно "Калечина-Малечина" по произведению Евгении Некрасовой, созданный в "Мастерской Алексей Крикливого и Ильи Панькова" буквально из подручных средств — костюмов из секонд-хэнда, старой бытовой утвари, полиэтиленовой пленки и невероятной искренности, исповедальных внутренних движений начинающих артистов. "Мастерская..." — частное дело главрежа и ведущего актера академического молодежного театра "Глобус", которые также мастера курса в театральном институте. В их коллективе только недавние выпускники, среди которых и несколько режиссеров. Поначалу основой репертуара были дипломные спектакли, далее к ним прибавились премьеры, перформансы, концертные и образовательные программы. Крикливый и Паньков арендовали полуподвальное помещение в центре города (ранее в нем проводились квесты) на собственные средства и объявили свободный вход. Сегодня билеты в небольшой зал продаются по самым демократичным ценам и, как и прежде, каждый желающий может внести пожертвование или, наоборот, посмотреть спектакль бесплатно, задержаться в фойе, где постоянно проводятся выставки, предлагается бесплатные чай и кофе. Отдельный микрокосмос, зона тотальной гуманности.

Только два спектакля проекта "Детки и предки" — "Единственный способ выжить..." и "Калечина-Малечина" — созданы на основе самостоятельного режиссерского выбора материала, другие постановщики воспользовались рекомендованным списком литературы, составленным Алсу Фатыховой, и, конечно, не продавали. Активное участие принял Театр кукол, актеры которого представили изысканный теневой спектакль "По дороге за луной" по мотивам японских сказок. Молодежь из кукольного — артисты Арина Ковальская, Яна Трегубова и Максим Бобоедов — освоили по несколько образов, разыгрывая камерный спектакль "Бабушка на яблоне" по повести австрийской писательницы Мари Лобе (режиссер Вера Каратаева),

ставший абсолютным хитом. Сама история подкупающе добрая и трогательная, она о том, что счастливое детство немислимо без заботливой бабушки — "причудницы, забавницы, вихрь с головы до пяточек". По сюжету застенчивый мальчик Анди не слишком ладит со сверстниками и находит отраду в фантазиях, придумывая себе воображаемую бабушку, которая лазает с ним по деревьям, играет в пиратов, охотится на саблезубых тигров — в общем, не уступает сорванцам по степени отваги и отвязности. Он стесняется фрустраций, и вдруг... знакомится с одинокой старушкой, переехавшей в их многоквартирный дом, помогает переносить вещи, и новая знакомая становится подобной самой настоящей бабушке — на яблоно не лезет, но печет самые вкусные в мире пирожки. Претензии к исполнителям ролей, к сожалеению, возникают. Они уверенно держат темп, ловко управляют с реквизитом, но говорят ровно теми взвинченными, излишне звонкими, искаженными детским произношением голосами, которые были приняты в советской "тюзтине": атавизм! Все же сегодня сценическая речь (неважно, взрослая или детская) становится максимально естественно артикулированной. Однако сама тема, бесконечное обаяние психологически достоверного текста пленяют безоговорочно.

Инсценировка книги "Тоня Глимердар" Марии Парр о девочке из норвежской деревеньки, у которой есть девиз "скорость и самоуважение", режиссером Ольгой Обрезановой и художником Антоном Болкуновым в молодежном "Первом театре" и вовсе являлась мировой премьерой, вошедшей в репертуар коллектива, отметившего первое десятилетие. Интересно, что когда автор приехала в Новосибирск по приглашению книжного фестиваля, ее приветствовали толпы поклонников, выстроившихся за автографами не с книгами, а именно с программкой спектакля. На конкурсе "Парадиз-2019" лучшим с формулировкой "за авторский подход к детскому театру" вручили двум работам — "Невидимый слон" по рассказу А.Анисимовой (спектакль для невидящих и слабовидящих, который все зрители смотрят

Окончание на стр. 175

“Автора — на сцену!”

Конкурс “Автора — на сцену!” был задуман три года назад Национальной ассоциацией драматургов (НАД) и “Театральным агентом”. Цель — помочь драматургам, работающим в традиционном ключе, донести свои пьесы до зрителей. Сознаемся, на российской сцене сегодня не так много постановок, отражающих нашу сложную действительность, поднимающих острые темы сегодняшнего дня. Настоящие герои нашего времени редко выходят из-за кулис на встречу со своими современниками, сидящими в зале. Таковы печальные итоги двух десятилетий господства в театре “новой драмы”.

И вот подведены итоги второго сезона конкурса. Драматургическая оптика наших авторов выхватывает из временного потока имена и судьбы людей, ставших символами своих эпох. Первая жена Михаила Булгакова и сам Михаил Афанасьевич (“Таська” Малики Дубиной), Петр I и юная Мария Кантемир (“Петр Великий из плоти и крови” Игоря Афанасьева), Федор Толстой Американец — легендарный друг Пушкина и Грибоедова (“Американец” Дмитрия Бочарова), Алексей Стаханов и Иосиф Сталин (“Шахтер” Дмитрия Артиса), одна из величайших кинодив Грета Гарбо (“Лунный блюз для Греты” Екатерины Барсовой-Гриневой), Иммануил Кант и Александр Суворов (“Кенигсбергские КАНТинки” Леонида Доброхотова).

Впрочем, сегодняшний день волнует драматургов, выделенных жюри, не в меньшей степени. Очевиден мучительный поиск современного героя в пьесах “Восьмидесятник” Александра Домовца и “Артистка из Кукушкино” Ольги Степновой, “6 утра, американо” Влады Ольховской и “Последний волшебник” Татьяны Осинной и Марины Ошариной, “Русский Хэллоуин” Глеба Нагорного, “Лягушки в шампанском” Михаила Мишина и Александра Червинского, “В провинции у моря” Веры Аккерман и “Миллион роз” Ирины Ордынской. Особо хочется выделить своеобразную вариацию на тему “Ромео и Джульетты” эпохи Петра Великого. Речь о пьесе “Легенда о кимрском сапожнике” Виктора Калитвянского.

Должен отметить возросший профессиональный уровень пьес в сравнении с первым сезоном. Отрадно, что наши многочисленные авторы поверили в самую возможность того, что их пьесы, став победителями “Автора — на сцену!”, не будут пылиться на полках, как это случается с работами, отмеченными на других конкурсах. Напомню, что “Театральный агент” выделяет на постановку каждой пьесы-победительницы полмиллиона рублей. “Золотая десятка” 2018 года уже обрела жизнь на сценах российских театров. А весной стартует третий сезон нашего конкурса. Ждем новых Островских, Чеховых, Булгаковых, Розовых...

Юрий Поляков,
председатель
Национальной ассоциации
драматургов (НАД)¹

¹ Председатель жюри конкурса, прозаик, публицист, драматург; члены жюри: В. Сладковская, генеральный директор ООО “Театральный агент”; А. Дмитриев, заслуженный артист России, режиссер МХАТ им. М. Горького; Г. Шапошников, главный режиссер Театра на Покровке и Ростовского академического театра драмы им. М. Горького; Т. Москвина, писатель, драматург, театральный и кинокритик, публицист, главный редактор журнала “Время культуры. Петербург”; С. Врагова, народная артистка РФ, режиссер, основатель театра “Модернь”; В. Малягин, драматург, прозаик, главный редактор издательства “Благовестник”, член Союза писателей России, руководитель семинара драматургии в Литературном институте им. М. Горького; П. Орлов, режиссер, театральный деятель.



Окончание. Начало на стр. 109

в масках, зашоривающих глаза) и спектакль “Омлет с сахаром” по книге Ж.-Ф. Арру-Виньо, поставленный в жанре стюмп-театра. Так отмечен тандем актеров-кукловодов Елены и Владими-

ра Кузнецовых, настоящих подвижников, мечтателей и волшебников, не состоящих в театральных коллективах, но создающих свой подвижно-передвижной театр под старомодным названием “Пилигримы” с огромной любовью, трепетностью и глубоким пониманием и юного, и пожилого человека, которым одинаково нелегко и тревожно. Собственно это, наверное, и есть формула служения

искусству: любить, жалеть, стараться понять. И новосибирский театральный феномен определяется не фестивальной шумихой, а сохраненной нестолличной душевной распахнутостью, пусть маленькими, но бережно создаваемыми и взлелеянными зонами гуманизма, в которых и распускаются, как дивные цветы проникновенные и бесконечно трогательные спектакли.

Ирина Ульянина

В январе этого года РОО “Гильдия драматургов” объявила 1-й Всероссийский конкурс на лучший детский новогодний сценарий интермедий возле елки — к 2021 году. Итоги поведут к началу декабря. Направленность, конечно, специфическая. Но практика последних лет показывает: тема актуальная и достаточно серьезная. Серьезная профессиональная и творческая задача.

Театры все чаще обращаются к интермедиям. Собственно, по происхождению это дивертисментные короткие представления, заполнявшие промежутки между отдельными частями большого представления или вечера, включавшего в себя несколько больших действий. Ныне же интермедии — скорее именно интерактивные театральные (сценические или внесценические) формы общения театра с публикой. И stand up-постановки лишь одна из форм таких интерактивных действий.

Они создаются в самых разных манерах. Используют самые разные сценические языки и театральные приемы, включая принципы вербатима и сторителлинга. Они насыщаются современными цифровыми технологиями, видео-проекциями, вариозэкранами, перемещаемыми декорациями, проецированием видеодекораций и пр. В них — полноценное сотрудничество режиссеров, хореографов, артистов, сценографов, мастеров по свету и звуку, композиторов.

И для таких действий (а не только для stand up-постановок) создается полноценная драматургия — на самую разнообразную тематику и в самых разных стилизованных формах. А за этим стоит и более широкая проблематика: со-

Что сыграть возле елки?

временные новогодние, рождественские и святочные спектакли и драматургическая основа для них.

Речь не о привычных “попрыгушках” — развеселых утренниках для самых маленьких зрителей и их бабушек-дедушек (больше даже для самых старших, желающих окунуться в привычные ностальгические и уже туманные воспоминания детских лет).

Речь о полноценных, серьезных сценических действиях (в ироническом или даже вполне драматическом ключе), в традиционной манере или современных авангардно-новаторских формах, с использованием цифровых технологий, повествующих о проблемах сердца, ума и души современных людей. О “волшебных”, даже с некоторым мистическим уклоном, постановках для подростков, тинейджеров, юношества, молодежи и вполне уже взрослых людей. Потому что жажда обретения чуда присуща всем возрастам. Такие постановки вызывают интерес в течение всего сезона, а не только в Новый год или под Рождество (хотя именно новогодние и рождественские дни более всего пригодны для первых показов таких спектаклей).

Ясно, что в таких постановках заново переосмысливаются приемы, принципы и технологии готического романа и “новой готики”, иронической мистики, древнейших обрядовых, мистериальных, карнаваловых действий с их синкретизмом — но применительно к современной жизни, к нынешним реалиям. Понятно, что и драматургия для таких постановок

нужна соответствующая.

Как раз всему этому (включая интерактивные интермедии “вокруг елки” перед спектаклями) была посвящена новая фестивальная программа, инициированная и разработанная Вольским драматическим театром.

В конце прошлого года в Вольске Саратовской области прошел 1-й Межрегиональный фестиваль новогодних практик “Снег” — при поддержке Союза театральных деятелей РФ и Министерства культуры Саратовской области, выделившего грант на проведение фестиваля. Помощь в проведении необычного зрелища оказал глава Вольского муниципального района В.Г. Матвеев, а также многие учреждения культуры и образования. Партнерами и спонсорами фестиваля стали местные предприятия и компании.

Мастер-классы и тренинги, включенные в программу фестиваля, были посвящены овладению широким спектром технологий создания сценических “чудес”, а также знакомству с новыми театральными направлениями и течениями. Организатор московского “Театра сторителлинга” Олег Куксовский провел мастер-класс по этому виду творчества. С секретами создания кукол из поролонки познакомил Дарья Каракулова, главный художник Вольского драмтеатра. Актерским мастерством с участниками фестиваля занимался Алексей Козлов, главный режиссер Вольского драмтеатра. А беседа-семинар о месте драматургии в современном театре вылилась в своеобразную дискуссию о том, какими могут быть современные новогодние и рождественские сюжеты для зрителей разных возрастов.

Окончание на стр. 191



Окончание. Начало на стр. 191

Разумеется, были в фестивальной афише привычные развлекательные постановки для самых маленьких зрителей. Но были спектакли, ориентированные на другие возрастные категории публики, неожиданные по материалу, увлекательные по форме, глубокие по мысли и содержанию.

Потряс публику театр юного зрителя «Дилижанс» (г. Тольятти) постановкой режиссера, актрисы и педагога Екатерины Зубаревой «Вверх кармашками». Языком пластики, музыки и игры света, пантомимы, акробатики и фокусов театр рассказал историю о мальчишке и его младшем брате, об их дружбе-соперничестве и о том, как они и их родители ищут пути к взаимопониманию.

Театр юного зрителя города Заречного (Пензенская область) показал оригинальный сказочный сюжет «Медведь, который не верил в Деда Мороза» (режиссер Михаил Гаврилов). Вроде бы он для малышей. А получилась озорная игра об отношениях юных и взрослых, о вере в талант. Спектакль одинаково увлек маленьких зрителей и старшеклассников, скептическую молодежь и взрослых.

Восторг и любовь зрителей всех возрастов снискал Камышинский драматический театр трогательной, ясной и возвышенной притчей — спектаклем Николая Бойко «Снеговички». Передвиж-

ные станки, изображающие сугробы, два Снеговичка — он и она; фонарь, ворона, животные, встреченные ими в их путешествии... Они отправились искать и вернуть Солнце, чтобы оно согрело всех. Снеговички готовы пожертвовать собой... до новой зимы. Там, где они растаяли, — вырос цветок.

Была представлена и премьера хозяев фестиваля, Вольского драмтеатра, «Новый год в джунглях» — красочный фэнтзи-мюзикл певицы, композитора и поэта Т. Залужной в постановке главного режиссера Алексея Козлова. Вполне оригинальный и неожиданный сюжет: Дед Мороз соединил на празднике обитателей африканских джунглей, Арктики и Антарктики и устроил пургу из волшебного снега, исполняющего добрые желания.

Мюзикл «В Стране Снежной королевы» (версия С. Сашина, Э. Мельник и композитора К. Брейтбурга) в постановке режиссера Ольги Склярковой (Саратовский областной театр оперетты, город Энгельс) рассказывает не просто о стойкости и верности в дружбе, но историю о первой подростково-юношеской влюбленности.

Было представлено в фестивальной афише и совершенно неожиданное кукольное шоу «Тайна волшебной шляпы» — музыкальное действие кукол, обрамлявшее собою яркое выступление фокусника с отлично исполненными «чудесами» и включавшее интерактивную игру со зрителями (режиссер Роман Сопко, Саратовский театр кукол «Теремок»).

Кстати, на фестивале «Снег» в конкурсную программу была включена номинация «За лучшую интермедию у новогодней елки». Интермедии были адресованы самым разным зрительским аудиториям — и для самых маленьких, и для младших школьников, и для старшеклассников и молодежи. И вполне взрослые зрители с увлечением вставали в общий круг и участвовали в общей интерактивной игре. Разумеется, в интермедиях были и викторины, и шарады, и в качестве ведущих — Деды Морозы, Снегурочки, другие сказочные персонажи. Но были и современные житейские типажы (утрированные, понятно, и в меру шаржированные). Почти все интермедии имели пусть простенький, но сюжетный ход. И нередко этот сюжет (и включенные в него шарады, загадки и викторины) касались реалий наших дней, узнаваемых жизненных вполне драматических ситуаций — хотя конфликт в них разрешался, разумеется, в комедийном ключе.

Правда, жюри фестиваля посчитало, что пока эти интермедии — скорее заявки на оригинальные тематические действия, и потому призов в этой номинации решено было не присуждать.

Но тем не менее, включение такой номинации в конкурс говорит о том, что объявленный РОО «Гильдия драматургов» конкурс новогодних интермедий пришелся ко времени и, что называется, попал в тему.

Валерий Москвитин

Осенью 2019 года в Москве проходил фестиваль учеников Олега Табакова, который назывался «Атом Солнца». В программе были спектакли, творческие встречи и мастер-классы учеников Олега Павловича, а также круглый стол «Метод Табакова». Фестиваль учеников, посвященный памяти Мастера, завершился выставкой в честь этого выдающегося деятеля русского театра. Она проходила в декабре 2019 года на Чистопрудном бульваре. Место

«Атом солнца»

проведения выставки символично: рядом расположен легендарный театр «Современник», одним из основателей которого являлся Олег Павлович в молодости. И сама «Табакерка», как часто называют театр под руководством Табакова, тоже расположена поблизости на улице Чапыгина (имеется в виду первое, историческое, помещение этого театра).

Инициатором выставки стал Театр Табакова, которым после смерти основателя руководит один из самых известных его учеников Владимир Машков. Многочисленные ученики Олега Павловича являются успешными режиссерами и актерами, возглавляют театры, востребованы в кино. Табаков любил цитировать строку А.С. Пушкина: «Нет, весь я не умру...» Эти слова оказалась про-

Окончание на стр. 276

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Московские премьеры

Вечера на театре близ пьесы Данилова

“Что вы делали вчера вечером?” Д. Данилова в “Современнике” и “Школе драматического искусства”

Российские театры, в которых еще не поставили “Человека из Подольска” Дмитрия Данилова, скоро, похоже, можно будет сосчитать по пальцам одной руки — пьеса, по едкому замечанию казанского критика Нияза Игламова, “пошла пожаром”.

Однако эта цепная реакция не затронула ни прозаическое творчество автора, что, казалось бы, привлекательно для режиссерских исканий, ни его последующие драматургические опыты. Отдельные постановки, конечно, случались — их также можно перечислить по пальцам уже другой руки. Тем более примечательно, что очередной текст лауреата “Золотой маски”, носящий принципиально антитеатральный, даже резонерский характер, вызвал интерес у режиссуры нового поколения, только появившегося на нашем театральном горизонте. В начале нового года с разницей всего в несколько дней состоялись премьеры спектаклей по пьесе “Что вы делали вчера вечером?” в театрах “Современник” и “Школа драматического искусства”. В первом поставил Андрей Маник, учащийся в ГИТИСе на выпускном курсе мастерской Каменьковича — Крымова, во втором — Александр Плотников, ученик Камы Гинкаса.

“Что вы делали вчера вечером?” — “пьеса-невербатим”, как обозначил ее жанр автор, была впервые представлена в форме читки друзьям и коллегам Данилова сразу же после ее написания — в середине прошлого сентября на сцене Центра им. Мейерхольда. По инициативе и при участии поэта Елены Дорогавцевой она прозвучала в исполнении драматурга Екатерины Троепольской, прозаика Александра Снегирева, поэтов Михаила Чевеги, Геннадия Каневского и Алексея Тиматкова. Акция интересна и списком участников — яркие индивидуалы с большим опытом нетеатральных выступлений и подали текст не в игровом, а именно в его читабельном варианте. И тем, что именно здесь Данилов сразу расставил все акценты и ответил на возможные вопросы, которые явно пригодились для последующих постановок. Нет, это не вербатим — скорее наоборот: всех персонажей и их ответы автор выдумал. Он не хотел превра-

щать пьесу в социологический срез общества, с другой стороны — пытался представить самых разнообразных персонажей и не затынуть при этом действие. Причем эта пьеса очень похожа на его же “Свидетельские показания” и почти так же выстроена.

На последние, уже авторские, показания опирался, похоже, пятикурсник ГИТИСа Андрей Маник, поставивший на Другой сцене “Современника” сразу обе пьесы Данилова в одном спектакле. Задействовав минимум пространства, он по максимуму использовал возможности этой площадки. В огороженном зрительными рядами углу — актер Семен Шомин. Выждав, пока публика рассядется, он так же молча изображает свободное падение и как бы плашмя “ударяется” о планшет. И сразу же: “Это из двести пятнадцатой который? Знаю, конечно. Разбился?! Да вы что?! Из окна?! Господи! Господи! Горе-то какое! Молодой совсем!..” — крикливо начинает причитать, перевешиваясь через перила антресолей, дамочка в леопардовых нарядах (Дарья Белоусова). Уже интонация и костюм первого же персонажа из последующей чреды дающих показания свидетелей раскрывает режиссерский замысел: текст, при чтении которого создается ощущение центростремительного повествования — от тех самых свидетельских показаний к самому герою, у Маника выходит центробежным — от героя к свидетелям. Они оказываются ярче, подвижней, карикатурнее и крикливее, как уже было отмечено выше, своего непонятого при жизни коллеги — играют все-таки в “Современнике” по-прежнему каких-то условных, вычурных эксцентриков, а не живых людей. И молодой режиссер этим пользуется — когда набор ходульных персонажей на сцене зашкаливает, открывается портал в иную,

но хорошо узнаваемую по отечественным сериалам реальность (сценография Евгении Ржезниковой). То есть отворяется ниша в стене, и публика видит залитый светом серо-голубой альков с потревоженной парой сожителей — бывшей девушкой погибшего героя (Полина Рашкина) и “нынешним бойфрендом бывшей девушки” (Илья Лыков). Вся мизансцена также условна, но максимально очуждена от общего действия — зрителю словно бы предоставляется еще одна возможность взглянуть на окружающую, в том числе и непосредственно его личную, реальность под новым углом. Выпускница Литинститута, чьих талантов и образования хватило лишь на работу продавцом книжного магазина, и никому не известный писатель, гордящийся также никому не нужными книжками, но зато — тремя! Величие замысла блекнет перед ничтожностью его воплощения.

Тем не менее, вся эта воинствующая, гротескно поданная посредственность оказывается интереснее главного персонажа с его-то большим умом, блестящим талантом и успешной карьерой. Ему скучно, просто скучно. А они живут в тех обстоятельствах, которые им выпали, не подсматривают за жизнью и не задают ей, а не себе высокую планку. Порой их способ существования и выглядит серым, но люди пытаются выжать из него максимум всеми доступными средствами, пускай иногда это всего лишь пьянство, обжорство, блуд... Это плохо, но лучше, чем шаг из окна — именно об этом пытается сказать священник (Николай Клямчук), и его тихие, проникновенные слова сопровождается звук также приглушенного, но тревожно-назойливого набата (музыкальное оформление Георгия Мнацаканова). По ком звонит этот колокол?

На этот вопрос Маник отвечает сразу же, с минимальным зазором переходя к титульной для данного спектакля пьесе “Что вы делали вчера вечером?” Ее персонажи — те самые обычные люди без претензий к жизни. Спешат домой отметить предстоящий выходной с выездом на рыбалку или уже накануне безобразно “надегустировались” дешевым виски, посещали психоаналитика или изучали безумные инвестпроекты, ужинали обычными размороженными котлетками, смотрели телевизор или просто на стену, хоронили отца — каждый персонаж при этом выхватывается из темноты софитом. А фоном на свисающем с антресолей голубом экране-полотнище демонстрируется съемка с камер наблюдений. Столь же монотонная и малосодержательная, как описываемые вечера. Сам режиссер при этом считает, что пьеса “обладает терапевтическим эффектом: от нее становится очень хорошо”. Хотя при слове “терапевтический” стоит оценить и

юмор Маника: все актеры возвращаются на сцену, как один обряженные в плащи старомодного кроя — примерно в таких же хрестоматийные эксгибиционисты пугают народ по тихим закоулкам. Ну а кто ж еще предстанет с душою нараспашку перед случайным прохожим, спросившим про вчерашний вечер? Но более нездоровыми здесь выглядят интерес и реакция невидимого интервьюера, затеявшего этот вербатим, — он звереет с каждым заурядным ответом, доходя до рукоприкладства, а в финале даже угрожает пистолетом. Впрочем, тут драматург представил каждому постановщику на выбор два варианта: или собиратель вербатима убивает последнего респондента, или — отпускает, завершая действие лирическим монологом. Его и выбрал Андрей Маник: “Вечер — это хорошее время. Солнце становится не агрессивным, а грустным и добрым...”

А вот режиссера Александра Плотникова ни один из предложенных финалов не устроил. Но ему и текста Данилова оказалось мало — не по объему, а, похоже, по глубине. И он смонтировал его с “Лестницей существ” Льва Рубинштейна.

Тут стоит, пожалуй, подробнее рассказать о строках, вынесенных в название спектакля: “...свет повсюду гаснет, но виден его след”. Это самостоятельное и чуждое поэтике мэтра концептуализма стихотворение Рубинштейну... приснилось. Записав его в полном объеме, он, не пожелав его полностью присваивать, сделал все-таки своим, разбавив привычными монорепликами, знакомыми по “фирменным” карточкам. Итоговое творение уже одним названием отсылает к позднему Мандельштаму — интонация последнего отчетливо слышна и на сцене ШДИ. У Плотникова в целом получился очень эфемерный и открытый в своей ранимости спектакль, населенный нелепыми и смешными людьми. Здесь сентиментальный полицейский (Алексей Киселев) попытался пресечь распитие алкоголя и в итоге сам напоен нарушителями порядка; меланхоличный менеджер индустрии развлечений (Андрей Харенко) похоронной интонацией пытается привлечь внимание публики к своим игрушкам, а рассеянная филологиня (Александра Лахтюхова) — прочесть зрителям то самое стихотворение Рубинштейна. Пациентка дома престарелых (Ольга Малинина) то и дело порывается сыграть на пианино, а отчаянная домохозяйка (Ирина Хмиль) мешает ей; дембель-баянист (Николай Гонтар) по любому поводу срывается в неуклюжий медвежий пляс, а медсестра-виолончелистка (Евгения Козина) бдитительно несет свою вахту у инструмента и пациентки; жизнерадостный алкоголик (Александр Хотенов) не расстается с пяти-

литровой бутылкой виски, но пытается при этом завязать роман с тайком выпивающей балериной (Александрина Мерещкая) — и все они кружат по давно заведенному (бес)распорядку. А заглавный вопрос, который они весьма мелодично поют (музыкальный руководитель Екатерина Серебринская) — режиссер монтирует монологи так, что они обходятся без внешнего наблюдателя, и каждый логично вытекает из предыдущего — не имеет ответа: их вечера неотличимы друг от друга. Причем не потому что однообразны, а потому что у людей потеряно представление, кто они сами и откуда. Это Алиса не среди чудес (“я, конечно, примерно знаю, кто такая я была утром...”), а в коммуналке, и Плотников словно очеловечивает царящий повсеместно абсурд, делает его если не осмысленным или хотя бы логичным, то понятным — люди попросту не умеют по-иному. И пусть режиссер здесь не совпадает с замыслами авторов

и даже сознательно не считает их, он создает спектакль на языке, равном им по выразительности и драматургии. Попутно применяя к своему “блюду” и Чехова, и Вампилова, и Киру Муратову — где-то на уровне едва сличаемого образа действий, а где-то и визуальной цитаты. Тут даже не ружье, но целый патронташ висит с первых же минут, и пуль в финале хватит на всех.

Конечно, этот удивительно нежный и несурьезный спектакль с его свободным размером и болезненным ритмом не соответствует сегодняшней театральной повестке. Хотя такая тихая и грустная клоунада еще жива в переулках Тверской — театре “Около” и во флигеле МТЮЗа, равно приютившем учеников Юрия Погребничко и Камы Гинкаса. И присутствие “света” Плотникова в стенах ШДИ с более шумными, эксцентричными соседями весьма странно, но тем более ценно.

Сергей Лебедев

Попытка повзрослеть

“Парикмахерша” С. Медведева во МХАТе имени М. Горького.

Режиссер Руслан Маликов и некогда работавший в “Практике” Эдуард Бояков теперь получили в свое распоряжение большую сцену и большой зрительный зал МХАТа имени М. Горького на Тверском бульваре и, вероятно, для освежения репертуара крупного театра решили осуществить здесь римейк успешной некогда “новодраматической” постановки.

Пьеса Сергея Медведева “Парикмахерша”¹, написанная более десяти лет назад, в пору расцвета движения “Новая драма”, была признана некоторыми адептами этого движения одним из главных его текстов. Ее ставили в России и за рубежом.

Постановка ее в театре “Практика”, осуществленная Русланом Маликовым, получила тогда сочувственные отзывы критики, и некоторые особенности спектакля, как, например, игра исполнительницы главной роли Инги Оболдиной, декорации в виде детской книжки-раскладушки, картонные фигуры, подменявшие порой персонажей, и т.п., выглядели свежими и интересными.

Начало спектакля выглядит многообещающе: героиня (ее играет все та же Инга Оболдина), задумчивым голосом начинает: “Меня зовут Ириной. Из дома я всегда выхожу ровно в восемь. Тщательно закрываю двери, первую — деревянную, потом вторую — стальную. Сбегаю по ступенькам со своего третьего этажа, выбегаю во двор...” Сразу вспоминаются реалии жизни тех лет, отголоски 90-х — все как будто настраивает на реалистическое, психологически достоверное повествование. И даже следующие сразу за начальной сценой условные приемы —

и декорации в виде книжки-раскладушки (художник Полина Бахтина, автор сценографии спектакля в “Практике”, применила тот же прием и на большой сцене), и появляющиеся порой картонные манекены вместо персонажей — не мешают надеяться, что спектакль донесет и до большого зрительного зала значительное содержание.

Сюжет завязан на том, что парикмахер Ирина, разведенная женщина за тридцать, несмотря на то что пользуется популярностью у клиентов мужского пола — за ней приударяют и пожарный Виктор (Станислав Курач), и судья Алексей Николаевич (Сергей Кисличенко), — почему-то без памяти заочно влюблена в отбывающего срок за убийство жены Евгения (Михаил Сиворин), которого не видела не то что живую, но даже на фотографии, переписывается с ним и мечтает выйти за него замуж. Тот соблюдает меры конспирации: просит ее уничтожить всю переписку. После освобождения Женя поселяется у Ирины, убеждает ее продать квартиру, чтобы переехать в Москву. Сразу после получения денег за квартиру он вывозит ее за город как будто на пикник, там бьет молотком по голове, забрасывает соломой, разводит

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2007 г.

огонь и уезжает на мотоцикле. На его беду, сразу начинается ливень, и солома не горит. И удар оказывается несмертельным, а парикмахерша — живучей. Для верности Евгений возвращается и после окончания дождя еще раз поджигает солому, но тут уже верный поклонник Виктор успевает примчаться на своей пожарной машине и спасти возлюбленную. Огнеборец получает заслуженную награду — женится на любимой, а она рождает сына, которого называет Женей в честь отца этого младенца, который по приговору другого поклонника, судьи Алексея Николаевича, отбывает новый срок в лагере, теперь за покушение на убийство. Заключенный опять бомбардирует ту, которую не смог убить, нежными письмами, при этом снова требует непременно уничтожать корреспонденцию, “чтобы никто не знал об их чувствах”.

История нельзя сказать, что неправдоподобная — в нашем мире всякие маловероятные события происходят, и насколько известно, Сергей Медведев взял этот сюжет из действительного случая, про который узнал то ли из судебной хроники, то ли из переписки с читателями, когда работал журналистом в Ростове-на-Дону. Убийства из-за квартир и денег тоже случаются. В конце концов, и “Преступление и наказание” основано на газетном происшествии. Проблема в том, что кроме этого частного происшествия и “картонных” (и в переносном, и порой в прямом смысле) обра-

зов и схематической фабулы в спектакле почти нет ни глубины или хотя бы неоднородности характеров, ни сколько-либо интересных деталей.

Ведь если взять известные образцы, которыми, возможно, вдохновлялся автор — скажем, фильм “Ночи Кабирии” Феллини или пьесу Эдварда Радзинского “Приятная женщина с цветком и окнами на север”, — то в них мы видим множество деталей, делающих персонажей живыми людьми, способными вызывать сопереживание. В спектакле же этого нет, образы выглядят плоскими, как в жанре гиньоль или в ранней комедии дель арте. Поэтому им не хочется сопереживать, они просто неинтересны — люди вокруг интереснее.

Разумеется, даже подражая примитивным формам театра, можно достигать замечательных результатов — пример многих абсурдистских и вообще модернистских пьес говорит об этом. Однако нужен баланс в художественных средствах: они должны быть оригинальны, неожиданны, соотносены с условиями постановки, зрительного зала. Вероятно, в прежнем спектакле, в “Практике”, такой баланс был в определенной степени соблюден и принес удачу. Сегодняшняя же постановка в крупном театре, к сожалению, способна скорее дискредитировать явление “Новой драмы”, чем поднять его авторитет.

Ильдар Сафуанов

Самодетельный хор на академической сцене

“Баба Шанель” Н. Коляды в Театре им. Евг. Вахтангова

Театры, особенно академические, всегда нуждаются в пьесах, рассчитанных на старшее поколение, а особенно — возрастных актрис. Спрос рождает предложение, и таких пьес немало.

У Николая Коляды в пьесе “Баба Шанель” в героинях сразу пять дам в возрасте от семидесяти до девяноста лет, да и шестая, самая молодая, уже пенсионерка. Неудивительно, что пьеса пошла нарасхват и ставилась во многих городах и всях, включая и столицу. Первым ее все же поставил сам автор в своем театре в Екатеринбурге, и ему не пришлось при этом преследовать утилитарные цели вроде обеспечения ролями мало занятых исполнительниц. У него играли ведущие, самые мастеровитые актеры цветущего возраста, причем роли самых старших героинь — 90-летней Капитолины Петровны и 85-летней Сары Абрамовны — исполняли мужчины. Благодаря этому оправдывался некоторый перебор характерности в этих ролях: насыщенная пословицами и поговорками речь первой и ежеминутная декламация второй стихов Ахматовой и Цветаевой

— вроде как роли и задуманы как буффонные и даже исполняют их мужчины средних лет.

Новый спектакль, поставленный автором теперь уже в академическом столичном театре, с одной стороны, давал и новые возможности для раскрытия содержания — ведь вахтанговцы со времен “Принцессы Турандот” славились умением воплощать игровые, комедийно-буффонадные сюжеты. С другой стороны, возникал и вопрос: выдержит ли произведение испытание академической сценой.

В театре использовали выигрышное качество пьесы — действительно заняли в ней актрис старшего поколения. Участниц ансамбля песни “Наитие” при районном обществе инвалидов, выступающего обычно в Доме культуры Всероссийского общества глухих, играют ветераны вахтанговской сцены: Капитолину Петровну — Елена Ивочкина, Сару Абрамовну —

Агнесса Петерсон, 80-летнюю Ираиду Семеновну — Ирина Дымченко, 75-летнюю Нину Андреевну — Светлана Иозефий и самую молодую, бывшую бухгалтершу Тамару Ивановну — Вера Новикова. Почти все они еще в 80-е годы играли в “Принцессе Турандот”, причем И. Дымченко подменяла в главной роли саму Юлию Борисову. Так что ни опыта, ни мастерства исполнительницам не занимать.

Напомним вкратце сюжет произведения. Действие происходит после отчетного юбилейного концерта в честь десятилетия ансамбля, во время праздничного застолья. Героини ждут своего руководителя — молодого баяниста и самодельного композитора Сергея Сергеевича (Федор Воронцов).

И вот он является, но не один, а с Розой Николаевной Глухих (Наталя Масич), новой начальницей охраны Дома культуры ВОГ. Она только что вышла на пенсию, прослужив три десятка лет секретарем у мэра, и получила инвалидность, причем не может сказать, по какой категории. Руководитель ансамбля надеется воспользоваться не только ее вокальными способностями, но и связями в городском отделе культуры. А для этого надо устроить “ребрендинг” коллективу, сделать Розу Николаевну солисткой, чтобы она стояла в центре сцены “в костюме, в красивом таком, в кокошнике... в луче света”, а все остальные “на заднем плане, в темноте” будут “изредка эхом, эхом таким” подпевать. Это предложение встречает яростное сопротивление юбилярок. Они дают кандидатке

в солистки, эффектной яркой даме, прозвище Баба Шанель и простодушно придумывают разные причины, чтобы не брать ее в ансамбль — например, нет для нее подходящего кокошника. Старушки поднимают такой шум, что обиженные Сергей Сергеевич и Роза Николаевна уходят, хлопнув дверью...

Во втором действии героини продолжают делиться воспоминаниями, обсуждают радости, а больше горести своего житья-бытья, но все заканчивается для них капитуляцией — они идут на поклон к Сергею Сергеевичу и Бабе Шанель проситься в обновленный ансамбль.

Николай Коляда прекрасно срежиссировал спектакль, в нем великолепные костюмы — не только сарафаны с кокошниками участниц хора, но и пестрые одежды Розы Николаевны, а особенно вышитый пиджак Сергея Сергеевича (художник Максим Обрезков). Исполнители всех ролей создают весьма яркие образы.

И все же остается ощущение, что участницы ансамбля не простые несчастные женщины — бывшие колхозницы, бухгалтеры, а каждая, по меньшей мере, бывшая балерина, как аттестует себя Тамара Ивановна. Довольно отчетливо проглядывает в них академический лоск.

Но так или иначе, результатом мастерской постановки выигрышного материала стал спектакль, который, думается, обречен на зрительский успех.

Ильдар Сафуанов

История девушки Насти

“Горка” А. Житковского¹ в Театре на Таганке

Пьеса “Горка” признана лучшей пьесой 2018 года на фестивале “Кульминация”. Данил Чашин, который поставил эту пьесу, — уже известный молодой режиссер, работавший над спектаклями в МХТ им. А.П. Чехова, “Практике” и других российских театрах.

“Эта пьеса про ежедневный подвиг маленького человека. Воспитательница детского сада Настя пытается построить горку, организовать покупку подарков на Новый год, подготовить утренник, помочь оставленному родителями мальчику-мигранту, не потерять любовь любимого человека и не сойти с ума за пятнадцать тысяч рублей в месяц. При этом, “Горка” — пьеса о добре, которое существует вопреки всему”, — так говорит о своей пьесе драматург из Нижневартовска Алексей Житковский. Постановщик этой пьесы в Театре на Таганке Данил Чашин вносит в ее трактовку свои коррективы. Тема маленького человека тут осталась. Но ре-

жиссер, рисуя образ Насти (Юлия Куварзина), нервной, загнанной в угол девушки, несколько усугубляет ситуацию. Настя, воспитательница детского сада, уже, кажется, потеряла весь свой энтузиазм, однако все же старается успеть с горкой, которую надо построить во дворе к Новому году. Но усилиям Насти противостоят другие люди и вообще вся система отношений в этом детском саду. Эти противостоящие силы обрисованы в спектакле подчеркнута жирными красками. Музыкальный работник Жанна Борисовна (Екатерина Рябушинская), которой Настя по каким-то причинам не нравится, — очевид-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2019 г.

но, в ней говорит зависть, хотя неизвестно к чему, но женщине, чтобы позавидовать другой, много не надо, достаточно вообразить себе, что та другая живет лучше, чем она. Так вот, эта Жанна Борисовна пишет на Настю доносы начальнице. А сама эта начальница, Зульфия Фаридовна, которую, чтобы подчеркнуть ее брутальность играет мужчина (Никита Лучихин), образ гротескный. Разговаривает она громоподобным голосом, который льется из динамика, отличается грубостью и с начальственной бесцеремонностью отчитывает Настю так, что та еле жива. И когда на сцене появляется красная звезда, которую нацепили на детскую конструкцию на площадке, становится ясным адрес, в который направляет обвинения режиссер. В маленьком мире детского сада, который как в капле воды отражает большой мир, в котором мы все живем, возродились худшие проявления советских десятилетий. В этом мире действуют законы силовых структур, доносов, тотального контроля и унижения личности. Таким образом, акцент пьесы, о котором говорит драматург, утверждая, что добро существует вопреки всему, тут меняется. Данил Чашин своим спектаклем показывает, что современный человек, как бы он ни старался работать на совесть, попадает в ситуацию, которая лишает его человеческого достоинства.

Поэтому Настя постоянно находится словно бы на грани срыва. Она не разговаривает, а кричит. Не убеждает, а спорит. Вообще с первой минуты ведет себя крайне нервно. Актриса нагнетает эмоции, чтобы показать, как Насте тяжело приходится исполнять требования начальства. Но в этой ее нервозности обнаруживается, что в пьесе не хватает мотивов, которые бы вынуждали героиню торопиться с сооружением горки и выбиваться из сил. Приказ начальства не самый сильный мотив. Да, понятно, начальница велела, Настя должна выполнить ее приказ. Но почему такая гонка, почему девушка так нервничает? Это не со-

всем замотивировано. Становится очевидным, что весь сыр-бор нагнетается искусственно. Но, с другой стороны, Данилу Чашину хотелось выстроить историю так, как он выстроил, то есть показать человека, загнанного в угол в той системе жизни и отношений, которая существует в современной реальности. Поэтому он и усугубил ситуацию пьесы. А в результате рассказал несколько другую историю, чем у Житковского.

Последнее обстоятельство, разумеется, не может считаться недостатком. Спектакль интересный, продуманный и убеждает в главной своей концепции. А то, что эта концепция выстроена с некоторыми натяжками, не большая беда.

В спектакле хорошо играют актеры. Кроме уже отмеченных ролей, надо назвать роль Олега (Антон Ануров), бойфренда Насти, который любит “отдыхать”, то есть пить пиво и смотреть кино, но не слишком вникает в переживания девушки. Эта роль — тонко схваченный тип современного молодого мужчины, которого можно было бы охарактеризовать словом “быдло”, настолько он не углубляется в проблемы других людей, живет бездумно и настроен только на удовольствия.

Художник Виктор Шилькрот одел всех героев, в том числе и детей (их играют взрослые актеры), в синтетические комбинезоны и пальто, которые за счет их преувеличенного объема и уродливого фасона скрывают человеческие фигуры и подчеркивают их некрасивость, искусственность. Это краска мира, в котором существуют персонажи. Мир этот далек от гармонии и природной естественности.

Обращает на себя внимание и речь персонажей. Она подчеркнута нелитературна, пестрит разными словечками, употребляемыми в малокультурной среде. Кроме того, актеры говорят с некоторым провинциальным акцентом, что подчеркивает: история Насти — это история таких вот простых провинциальных российских девушек, каких много.

Полина Богданова

“Проверенный товарищ, имеющий доверие...”

“Конец Берии” А. Синяева в ЦАТРА

Неужели Театр Российской армии, эта цитадель от века незыблемых правил, может позволить себе хоть какую-то вольность? Оказывается, там уже многое изменилось: поставлены пьесы молодых драматургов Юлии Тупкиной и Ксении Степаньичевой. А Саша Денисова с режиссерской группой сотворили настоящий иммерсивный спектакль “Театр Звезда”, в котором зрителя гоняют по всей истории и территории Театра Армии, включая закрытые подвалы и коридоры. И последнее завоевание: на Экспериментальную сцену театра пришли новые исторические пьесы. Сюжеты свежие, из отечественной истории. Первая премьера — “Конец Берии” Алексея Синяева в постановке Греты Шушечвичуте.

Чтобы страшное было еще страшнее, надо уйти от реализма. Режиссер решает спектакль в жанре гротеска, бурлеска, а финал делает героико-романтическим. Сам Берия вполне прилично поет арию из “Трубадура”, его охранники исполняют куплеты:

“Сверкая и алея,
Танцует кавалерия.
Стоит на Мавзолее
Лаврентий Палыч Берия.

Проверенный товарищ, имеющий доверие,
Наш друг Лаврентий Палыч, Лаврентий Палыч Берия

С трибуны на проказу, проникшую в империю,

Глядит тяжелым взглядом
Лаврентий Палыч Берия

И нажимая пальцем на самую артерию,
Народу улыбается Лаврентий Палыч Берия”.

Действие начинается, когда публика еще рассаживается в зале, переговариваясь между собой, а на сценической площадке уже играет патефон и сквозь прозрачный занавес видна обстановка: длинный стол, уставленный посудой, бокалами и вазами с фруктами. А занавес-то не просто прозрачен — на нем копия картины Нико Пиросмани “Семейный пикник”. И сквозь рисованный праздничный стол мы видим настоящий, за которым вначале никого. Потом появляются двое охранников со свернутым ковром. Быстро раскатав его на полу, они достают мешки, из которых вываливаются человеческие фрагменты: руки, ноги... Нам видно, что они пластмассовые. Но эти двое — артисты Тимур Еремеев и Иван Гришенков — играют в настоящие: хладнокровно снимают с одной руки часы, спорят, можно или нельзя брать, но берут. Эмоций по поводу рук и ног — ноль. Отмечают, что часы остановились на дате смерти Сталина — 5 марта 1953 года. (Синяев, как человек молодой, возможно, не знает, что тогда электронных часов не было, следовательно, календарной даты на часах быть не могло, но автору точная привязка ко времени необходима.) Охранники — чистые дзанны. Их пластика гротескна, как в немом кинематографе.

Серьезные разговоры начинаются с появлением Берии (внешне очень похожий на своего персонажа артист Кирилл Кириличев) и его соратника Меркулова (Денис Демин). Хозяин и слуга. (Слуга по своим манерам и сути, Меркулов занимал должность министра Госконтроля СССР.) Хозяин утомлен и озабочен. Он понимает, что в государстве решается важнейший вопрос — вопрос преемника, и надо успеть. “Никто не просчитывает ситуацию”, — говорит Берия. Они обсуждают возможность объединения Германии (оно произойдет чуть не сорок лет спустя), ответственность за расстрел поляков в Катыни. Меркулов считает казнь поль-

ских офицеров верным, предусмотрительным поступком, а Берия говорит: лучше б это решение исходило от Хрущева. До июльского пленума ЦК остались считанные дни, Берия делает на него решающую ставку, распоряжается убрать из столицы Московскую дивизию. Он полон идей. Меркулов козликотом скачет вокруг него, уверяет, что все будет хорошо, а сейчас необходимо отдохнуть и расслабиться. Берию укладывают прямо на столе, на месте, где лежал жареный поросенок.

“Расслабиться” — это по части другого “спеца”. За это отвечает Саркисов (Александр Леонтьев), подбирающий Хозяину женщин. Он угодлив настолько, что ходит на полусогнутых ногах, появляется из шкафа и там же исчезает.

Охранники-дзанны снова вносят ковер, кладут на пол, раскатывают. Там оказывается девушка в белой рубашке до пят. Совсем юная, в каком-то полуобморочном состоянии. Они поднимают ее, пудрят, мажут губы помадой — наводят красоту. Приподнимают рубашку, поправляют спустившийся чулок. Девушка словно находится не здесь, она кукольно безучастна.

Будят Берию: нате вам, Лаврентий Палыч, радуйтесь жизни. Все уходят, оставив его и девушку одних. Берия пытается говорить с ней. Она способна лишь назвать свое имя — Флора. Но Берии известна и фамилия, и что семья ее репрессирована. Он пытается заинтересовать девушку угощением, возможностью помочь ее родным, но тщетно. Молодая актриса, еще студентка, Ирина Великая блистательно играет молчаливую Флору. Прелестное лицо выражает то отрешенность, то испуг, то нечто похожее на презрение. Внутренний дикий ужас девушки становится виден, когда Берия заставляет ее танцевать — одну, перед ним. Флора делает странные движения-подергивания, от которых становится жутко даже Лаврентию Палычу. Но он не привык отступать, поэтому набрасывается на Флору, как вурдалак-насилльник, и утаскивает в угол, за шкаф.

Однако в этот момент вмешивается рок. Выстрелы — и холуи у дверей падают лицом в пол. Появляется огромный сказочный рыцарь в блестящих доспехах (артист Сергей Федюшкин). Он как вестник судьбы (в программе этот персонаж называется “фельдгергер, ненастоящий”). Романтически окрашенная финальная сцена резко контрастирует с предыдущими. Рыцарь начинает с Лаврентием шахматную партию, во время игры у них идет серьезный разговор: Берия говорит о том, что он изменит в стране, непрощенный гость — о гибели от рук НКВД своего ни в чем не повинного брата. Их диалог уже ниче-

го не может изменить: партия Берией проиграна, он жалок и мелок, суетливо елозит на стуле. Рыцарь величаво возвышается над ним, как Командор, явившийся за Дон Жуаном. Голова всесильного Хозяина падает на стол. Выстрела мы не слышим.

В пьесе эта сцена суха и лишена романтики, там нет никакого рыцаря: вместо ожидаемого фельдгегера появляется огромного роста мужчина с окладистой бородой — образ русского былинного богатыря — и предьявляет Лаврентию счет за погубленного брата. И сколько бы

Берия ни дергался, ни пытался откупиться, выстрел ставит точку в их диалоге и в жизни главного героя.

По поводу смерти ближайшего сталинского сатрапа существуют разные версии. Официально, его арестовали на заседании Президиума ЦК в присутствии всей партийной верхушки. Судили вместе с его помощниками, из персонажей пьесы — это Всеволод Меркулов. По неофициальной версии — убили при аресте, а на суде предьявили двойника.

Светлана Новикова

Любовь — мера свободы “Фабричная девчонка” А. Володина в Центре драматургии и режиссуры

В свое время эта пьеса была в числе тех произведений искусства, которые возвестили начало неоднозначной эпохи “оттепели” в СССР. Нынешняя постановка в ЦДР — рассказ о судьбах юных женщин, полный горькой иронии, драматизма и надежды и сложенный по законам музыкального действия.

Возможно, эта пьеса заинтересовала режиссера Владимира Панкова именно сейчас как раз потому, что в чем-то очень созвучна нашему противоречивому времени. Кому-то кажется, что грядут перемены к лучшему, большей духовной, интеллектуальной, личной, деловой свободе. А другим видится явный поворот вспять, к прошлым застойным временам идеологического тоталитаризма.

Владимир Панков обостряет в спектакле мотив стремления героинь, фабричных девчонок, по собственному разумению выстраивать личную судьбу, которое сталкивается с отживающимся, но все еще пронизывающим все сферы жизни давлением официоза, единообразия во всем — быту, семье, труде, идеалах.

Вместе с художником Сергеем Агафоновым режиссер во всю ширину заполнил площадку ЦДР на Соколе панцирными кроватями. Комната в общежитии ткацкой фабрики чем-то неуловимо напоминает и казарму. Девушки — в одинаковых серо-синих рабочих халатах. И когда кровати ставятся вертикально, возникает ощущение исправительной колонии. Действие происходит одновременно повсюду — на ступенях, балконах, кроватях, за столами. А над всем два экрана. На них показывают крупные и общие планы, снятые тут же кинокамерой на треноге, “гуляющей” вслед за персонажами. Автор пьесы задан сквозной фабульный ход: киношники снимают документальный сюжет о передовой комсомольской бригаде. Съемка вмешивается в жизнь героев, влияет на события, заставляет фабричных девчонок и других персонажей взглянуть на себя со стороны, переоценить многое в себе и в своих поступках. Пересоздавать образы самих себя

по направляющим подсказкам кинооператора.

Лейтмотив пьесы и спектакля — жажда любви, понимание любви как непреодолимой силы естественных человеческих потребностей и чувств, духовной свободы, которая взламывает любые догмы, запреты, нормы и правила. Именно тему любви — плотской, земной и возвышенно-романтической обостряет Панков в спектакле. В киносюжете о себе героини должны изображать себя по канонам советской журналистики “на заданную правильную идейную тему”. Но и это, и проработки в газете за проступки, и политбеседы, и диспут о том, что такое любовь правильная и “идейно выдержанная”, да и сам образ “передовой комсомольской бригады”, лживость, мертвечина официоза — все взрывается изнутри любовными страстями девчонок как основы их бытия.

Каждая из героинь понимает любовь по-своему. Для Надюши (Полина Синильникова) любовь — естественный поиск свободы воли и духа, отказ от рутинной. Будучи невестой Федора, она увлекается кинооператором, а выходит замуж за старшего лейтенанта. Ирина — наивная вроде бы простушка в исполнении Анастасии Вивденко, твердящая о неземной, возвышенной любви, выходит замуж за болгарского студента и уезжает к нему, забыв о скучном быте и однообразной работе. Сдержанная, скрытная Леля (Камила Залиева), комсорг группы, не верит в любовь. Скрывает от всех свою дочку. Но в итоге устает от “правильности”, открывает тайну. Освобожденный комсорг Бабичев (Геннадий Уланов), живущий только “идейным” делом, безответно влюблен в Лелю. Он по-мужски потрясен тем,

что у нее был другой, причем женатый. И это показано в спектакле, пожалуй, резче и жестче, чем в пьесе.

Главная “взрывная сила” — детдомовка Женька Шульженко. Вероника Мохирева играет ее существом мятущимся, сильным, вроде бы уверенным в своей правоте и безошибочности поступков. Она жаждет правды, броской праздничности и словно бы не ценит того, что ее уважают как одну из лучших работниц. Жизнь сердца и безудержная свобода самовыявления для нее важнее. И тут режиссер с актрисой идут на крайнее обострение. Женька в своем врожденном стихийном протесте против любых норм, включая и неоспоримые нравственные правила, в своем необузданном своеволии, по-видимому, терпит крах надежд, слом судьбы и словно вылетает из круга своих подруг. В финале пьесы Женька после трехдневного прогула появляется усталой, разочарованной, с синяком на лице. В финальной сцене спектакля она предстает грязной пьяной оторвой. Цена необузданной свободы? Но подруги — и прежде всего жесткая, “правильная” Леля — принимают Женьку и такой, горой встают за нее. Ничто не потеряно, пока молодость не ушла.

Взрослые в спектакле Панкова — не ретрограды, не поборники отжившего, старого. Они просто взрослые, знают, что в жизни почему, и стремятся удержать молодежь от ошибок.

Например, вышестоящий начальник Макаров (Дмитрий Мухамадеев) — спокойный человек, умудренный опытом. Иронично-сдержанный в мужских реакциях на окружающих юных красавиц. Он спокойно воспринимает критические выпады Жени, ее упреки в показухе. Всем поведением, а не только на словах, учит молодых: жизнь сложна, противоречива, не всегда следует бунтовать, ведь простых решений не бывает.

Д. Мухамадеев играет также отца Веры (Кристина Сагдиева), новичка в рабочем общежитии. Режиссер с исполнителями обостряют решение и этих двух характеров. В пьесе это просто заботливый добряк и тихая провинциальная девчушка. В спектакле — хваткая парочка, прикатившая в большой город из глубинки. Грубый, жесткий, напористый куркуль и под стать ему дочурка. Вырвавшись из-под отцовской опеки, она всю хлещет водку с вернувшейся Женей... Эта провинциальная девчонка еще превзойдет своего папашу.

Ключевым персонажем спектакля стала работница фабрики, мать курсанта-моряка Феди, Анна Петровна в прекрасном исполнении Татьяны Владимировой. Строгая женщина, она уп-

рекает Надюшу в непостоянстве и неверности, на дух не выносит таких как Женька, бьется за счастье сына. Но если в пьесе она, скорее, оттеняющий основных героев персонаж второго плана, то в спектакле это “главный взрослый”, участвующий почти во всех эпизодах от начала до финала. Она наставница молодых работниц в житейской мудрости, но вовсе не резонер-ригорист, несущий официозные догматы. Она учит девчонок: не проста жизнь, за каждый поступок надо отвечать, на бездумной лихости судьбу нестроишь. Тяга к переменам и свободе — да, но важны и необходимы верность, благодарность, честность и постоянство в отношениях, семейные устои и ответственность.

Владимир Панков, верный своим идеям и принципам саунд-драмы, строит спектакль по законам музыкальной пьесы (музыкальные руководители Сергей Родюков и Виктор Маминов, хореограф Полина Миронова, музыка студии “SounDrama”). Фабричные девчонки составляют “хор”. В нем выделяются персонажи-солисты. Драматургию и тональность спектакля во многом определяет оркестр, музыканты активно участвуют в действии. Среди яркого слаженного ансамбля — моряки, китайская делегация, жених из Болгарии (которых нет в пьесе, их ввел режиссер). А “корифеем” здесь — Анна Петровна, вспоминающая свою жизнь.

Романтика, возвышенность любви, тяга к свободе вырастают из прозы, рутины и бытовой суеты. Жизнь преобразована по законам искусства.

Переснимаются дубли. Меняются по указаниям режиссера мизансцены, наряды и антураж. Но одновременно меняются и смыслы... или непредсказуемо выявляются подспудные?... Музыканты аранжируют действо... или вмешиваются в события? Их участие как бы пересочиняет мотивы поступков персонажей. А может быть, персонажи своими поступками складывают мелодию спектакля, мелодию событий и жизни.

Через гармонию художественного строя постановки Владимир Панков говорит о поиске гармонии в жизни.

Историю в пьесе и спектакле завершает окончание работы над фильмом. Но не точкой, а многоточием. Просматривая монтаж снятого материала (и мы видим последние кадры на экранах), кинооператор-режиссер с тревогой, скрытой горечью, но и с явной надеждой говорит: “Нормально... Все нормально. Так и оставим”.

Валерий Бегунов

Игорь Святославович меняет профессию

“Слово о полку Игореве” в Театре на Малой Бронной

Поколение дворников и сторожей — “креативный класс” советского времени, страта, в которой находили себе прибежище неофициальные художники, поэты и рок-музыканты, сегодня сменила полная ему противоположность — каста охранников, нетворческая среда людей в униформе, поглощающая любую индивидуальность без остатка. При этом вызывающая неподдельный интерес у целой группы так называемых специалистов по современности: социологами от литературы, к примеру, подмечено, что всплеск продаж бульварных покетбуков а ля Донцова в “нулевых” вызвана именно потребностью скоротать время на посту, а для самих литераторов, в частности Владимира Сорокина, охранник — типичный случай опричнины наших дней, “арматуры, на которой держится пирамида государственной власти”.

Не должен был пройти мимо этого явления и современный театр еще в пору расцвета вербатима. Хотя именно российский репертуарный как раз без него бы прожил вполне спокойно, судя по мытарствам режиссера Кирилла Вытоптова — идею спектакля об этих “людях в черном” он вынашивал давно, предлагал многим. Но реализовать ее смог, лишь приложив к древнерусскому эпосу и — на Малой сцене Театра на Малой Бронной. Опять-таки не без помощи вербатима — тут проводником в мир чужого слова и документального театра, а заодно и старославянских дифтонгов стала драматург Саша Денисова. С ее помощью актеры освоили технику интервьюирования, она же “сшила” полученный материал с курсом по древнерусской литературе. А отдельные монологи охранников — с княжеской речью, как, к примеру, “золотое слово” Святослава и рассказ о краже игрушек из “Детского мира”. Ход, вполне сообразующийся и с днем сегодняшним, отчаянно цепляющимся за скрепы духовные, и с самим “Словом о полку Игореве”, составленным “по былинам сего времени”. Символом такого синтеза стали решетки на окнах художника спектакля Наны Абдрашитовой, одновременно напоминающие изображения солнца на миниатюрах в древнерусских летописях. Сюжетной же основой — кастинг на новую должность в условном ЧОПе, где среди обязательных требований — знания о падении редуцируемых гласных и законе открытого слога. Атмосфера для этого воссоздана соответствующая: у входа в Малый зал установлен турникет с живым охранником при нем, а на самой сцене — пульт наблюдения и диваны для отдыха.

В прологе уже знакомый охранник (его играет Егор Барановский), встречавший публику на входе, моет пол, беззвучно разевая рот под зарубежный шлягер из радиоприемника — самоироничная заявка на последующий прием: в спектакле его же князь Игорь так и не произ-

несет самостоятельно ни слова — ни о своем полку, ни о защите земли Русской. За него говорит по обычной рации из-за спин коллег актер Дмитрий Цурский, а сам князь возникает на бутафорском коне подобно наваждению, которое то ли пригрезилось спящим на посту охранникам, то ли и впрямь материализовалось, откликнувшись на непрестанные призывы госпропаганды равняться на прошлое. Хотя более симпатичной представляется мысль о том, что сон разума в данном случае порождает образы призрачного всадника из фильма Терри Гильяма “Король-рыбак” (1991), пусть перед охранниками и не стоит задача отыскать Грааль посреди мегаполиса. Но, как минимум, оправдание своей, столь измельчавшей функции защитника Отечества.

Масштабы уже этой редукции демонстрирует своеобразный парад-алле, с которого начинается “репетиция оркестра” — каждый актер, проходя через клетку пульта, представляет своего героя, а то и, как Андрей Субботин, сразу двух: один его “подопечный” — болезненно зажатый неврастеник, боящийся собственной тени, второй — вальяжно покровительственный нарцисс из бывших полицейских. Таких же антиподов, но с несомненно большим интеллектуальным багажом играют Олег Полянцев, чей персонаж — снисходительный пофигист с феноменальной памятью, и Аскар Нигамедзянов, воплощающий неуклюжего “ботаника” с двумя высшими образованиями, реализовать которые так и не смог из-за якобы вездесущего “Миратора”, пришедшего на поля его малой родины. Еще одна пара — бойцовских качеств ребята: пижонистый ушуист Дмитрия Варшавского и инициативный задира восточных кровей в исполнении Леонида Тележинского. Преимущества опыта и оклада, а также возраста и должности демонстрируют Дмитрий Цурский и Александр Терешко. Все эти черты сошлись в персонаже Владимира Яворского, но ничего пут-

ного, как иронически демонстрирует актер, из этой смеси не вышло: мужчина с амбициями и на грани нервного срыва — тот еще подарок обществу.

За гендерное равноправие в спектакле отвечает Лина Веселкина — это ее приказы, звучащие словно бы свыше, исполняют мужчины на сцене. Она же затем “материализуется” в ролях и Ярославны, своим плачем убаюкивающей охрану и заботливо укрывающей ее одеялами, и незадачливой офисной служащей, забывшей пропуск и буквально сатанеющей из-за невозможности вернуться на рабочее место, и доброй охранницы из-под Волгограда, взявшей “под крыло” целый столичный квартал, за что благодарные жители несут и несут ей подарки.

Причем все это не обобщенные типажи, а живые прототипы — именно те люди, с которыми довелось общаться труппе при подготовке спектакля. “Слово”, поставленное этюдным методом, представляет собой серию импровизаций, в которых актеры развивают в предложенных обстоятельствах подсмотренные и “снятые” в полевых условиях манеры, жесты, говорки. И делают это очень заразительно, как люди увлеченные и словно бы соскучившиеся по большой, интересной и серьезной работе — наблюдая это, нельзя не вспомнить о непростой судьбе самого Театра на Малой Бронной.

Контрапунктом (и диссонансом) высококлассной актерской игре и той значительности, даже монументальности, хотя и граничащей с гротеском, до которой они возвышают своих персонажей — взять уже упомянутый микс из слов Святослава и охранника магазина игрушек во впечатляющем исполнении Александра Терешко, — становится сама специфика представленной профессии. “Встреча с этим текстом — импульс задуматься и о собственном масштабе”, — заметил о работе с литературным памя-

ником Кирилл Вытоптов в одном из предпремьерных интервью. Эту мысль словно бы иллюстрирует сошествие князя Игоря в современный быт: охранники подобно футбольным фанатам выражают солидарность захваченным в плен князьям, потрясая шарфиками с названиями древнерусских городов. Но с ними, как с теми же болельщиками, на поле не выйти, ни матч, ни битвы не выиграть. Мало того, они и воина уговаривают “не работать на дядю”, а в случае проблем сразу обращаться к психоаналитику. В итоге благое было начинание на корню былшемросло — на брошенного коня символически водружается горшок с декоративным ковчегом.

Это, впрочем, не мешает прислужникам, освоившим историческую грамматику, дружно исполнить здравицу и князю Игорю Святославовичу, и Буй-туру Всеволоду, а там и вовсе до абсурда и бесконечности: Ивану Ивановичу, Петру Петровичу, Ивану Петровичу, Петру Ивановичу, Сан Санычу, Сан Палычу... Неясно, как остальные, но Петр Иванович Бобчинский такому повороту дел был бы несказанно рад. Ведь, с другой стороны, “Слово о полку Игореве” — повесть о том, как братья Святославовичи тайком от других русских князей и вопреки всем правилам, напали на половцев. “По беспределу, что ли?” — автоматически переводят эпос на сленг персонажи спектакля. И этот заурядный во многом случай остался в истории только из-за таланта рассказчика, сумевшего литературно облагородить столь бесславный поход. Так и в случае с охранниками театральная форма становится своеобразной теодицеей для такого пусть не самого престижного и порой осмысленного труда.

Сергей Лебедев

Игры куртуазного века

“Опасные связи” Ш. де Лакло в “Школе драматического искусства”

Роман “Опасные связи” французского писателя, политика, изобретателя и военачальника Шодерло де Лакло, считающийся одним из первых образцов психологического романа, не теряет своей популярности с того времени, как увидел свет в 1782 году.

В XX и начале XXI века вышло несколько экранизаций романа, в том числе знаменитый фильм 1988 года британского режиссера Стивена Фрирза, получивший немало наград, среди которых три премии “Оскар”. Современные театральные режиссеры также нередко обращаются к этому произведению в своем творчестве (с успехом идут на столичной сцене “Опасные связи” Павла Хомского в Театре им. Моссовета,

“Машина Мюллер” Кирилла Серебренникова в “Гоголь-центре”).

В аннотации к постановке режиссер, один из руководителей ШДИ Игорь Яцко отметил, что при работе с текстом романа его интересовал диалог классической литературы с современностью, связь времен: в данном случае, очевидно, нашего безбожного века и куртуазного восемнадцатого. Поэтому при

создании спектакля были задействованы и тексты пьес, написанных в разное время по мотивам романа “Опасные связи” драматурга-ми Кристофером Хэмптоном и Леонидом Филатовым.

Спектакль поднимает несколько тем, нравственных и психологических. Честь, верность в дружбе, в любви, в браке — какое значение все эти понятия имеют для современного человека? Да и имеют ли?

Главная героиня этой истории — коварная маркиза де Мертей, утверждающая, что всеми ее поступками движет как желание отомстить людям (обидевшим ее мужчинам и оказавшимся на ее пути женщинам), так и — даже в большей степени — жестокость сама по себе, в чистом ее виде. Не отстает от госпожи Мертей и другой герой романа виконт де Вальмон, который открыто говорит о том, что его всю жизнь окружали аморальные люди, а он позволял себе поддаваться их влиянию и даже испытывал удовольствие, когда мог превзойти их.

Основная движущая темная, злая сила здесь — маркиза де Мертей. Интересно, что, поставив такой спектакль, режиссер практически идет вразрез с современными протестными движениями феминистического толка, однозначно оправдывающими женщин в большинстве спорных ситуаций, возникающих в наше время в различных областях семейной, личной и социальной жизни.

В любовных играх, хитросплетение которых составляет основу сюжета, замешаны практически все герои. Жестокая игра — стихия существования госпожи де Мертей (великолепная работа Ольги Баландиной) и красавца, известного парижского сердцееда Вальмона (не менее прекрасная роль Олега Малахова). Эти двое вовлекают в свои интриги остальных персонажей, ловко выходя сухими из воды во многих ситуациях. Однако, как выясняется ближе к финалу, опасная самоуверенность заводит их слишком далеко — герои попадают в собственные, расставленные ими же капканы.

В данной связи нельзя не отметить, что помимо смыслового содержания сама по себе стихия актерской игры — одна из основных составляющих спектакля. Если, например, “Театр.doc” в первые годы своего существования выдвинул лозунг о том, что его пространство — это “театр, в котором не играют”, то в ШДИ — играют! И играют вдохновенно, профессионально, легко и головокружительно. И играют в спектаклях Игоря Яцко и спектаклях его коллеги по руководству театром замечательного режиссера Александра Огарева. Это наследие их учителя Анатолия Васильева, в постановках которого игры всегда было вдоволь (как не вспомнить здесь знаменитый, несходящий много лет со сцены ШДИ “Пуш-

кинский утренник”).

Спектакль захватывает зрителя не только интересным сюжетом, но и невероятно изобретательной театральностью. Актеры плетут прихотливые кружева своих ролей, мелкие детали изумляют: нюансы походки, интонации — все, из чего соткан каждый образ в отдельности и полотно спектакля в целом. И радуешься за артистов, которым режиссер подарил такое пиршество театрального — в прекрасном смысле — безумства. Герои изыскиваются прозой и стихами, поют, великолепно двигаются, проявляя иногда чудеса акробатики. А такое фехтование, как в этом спектакле, на нынешней сцене увидишь нечасто (заслуга постановщика соответствующих сцен Виктора Мазуренко, мастера европейского исторического фехтования на всех видах длинноклинового холодного оружия).

Многоуровневые изобретательные декорации Николая Симонова усложняют и углубляют сценическое пространство. Костюмы Евгении Панфиловой соответствуют режиссерскому замыслу и содержат элементы стилей разных эпох и кроме того состоят из изумительных мелких деталей, от которых глаз не оторвать и которые не только внешне украшают персонажей, но и подчеркивают особенности их характеров. Музыкальное оформление как всегда в спектаклях ШДИ играет важную роль, здесь звучит музыка многих знаменитых композиторов в виртуозном исполнении струнного квартета под управлением Марии Гришиной.

Что касается нравственного посыла, о котором говорится в аннотации к спектаклю (упоминаются письма, “опубликованные господином Шодерло де Лакло в назидание некоторым другим”), то важность и своевременность его нравоучительной интонации каждый зритель должен оценить индивидуально.

Вряд ли кто-то верит сегодня в кару небесную, которая поразила госпожу де Мертей (по сюжету романа, героиня заболела оспой, обезобразившей впоследствии ее лицо; в спектакле при помощи видеоизображения лицо молодой прекрасной женщины покрывается трещинами и осыпается, как штукатурка на старом заброшенном доме). Такого простодушного мальчика, как шевалье Денсени (надо видеть, как хорош и забавен актер Анзори Шагидзе в этой роли), и инфантильную девочку Сесиль Воланж (нежная, женственная юная актриса Алиса Рыжова) в нынешней действительности представить непросто. Но несмотря на нынешние, гораздо более жестокие, безжалостные и уж точно менее наивные времена, зритель с интересом следит за судьбами героев и, что важно, сочувствует им. Потому что вся современная, еще более явственная, чем в XVIII

веке жестокость людей по отношению друг к другу, равнодушие, обычные в поведении независимый вид и уверенность в себе, снобистский лоск и психологическая закрытость скрывают те же главные человеческие желания, что и триста лет назад: любить, найти близкого человека, быть счастливым, не быть преданным друзьями и супругом.

Последняя фраза спектакля: "...если бы мы

понимали, в чем истинное наше счастье, мы никогда не искали бы его за пределами, установленными законами божескими и человеческими", пожалуй, не вызывает должного благоговейного отклика в сердце обыкновенного современного человека. И что для него закон, божеский и человеческий, в нашем разобщенном мире и существует ли он вообще, каждый решает сам.

Ольга Булгакова

Рамки мира

"Пять шагов до тебя" ("Эти свободные бабочки")

Л. Герша в МТЮЗе

Пьеса Леонарда Герша (1969) — легкий, казалось бы, хлеб для любого режиссера. Достаточно точно следовать авторскому тексту, и успех обеспечен. Роль женских здесь две, мужских две, детских нет, массовки нет. Из декораций — топчан на сваях. Для наглядности и в помощь постановщику — голливудская экранизация 1972 года.

Именно ее и вспомнил петрозаводский режиссер Олег Липовецкий, приступая к работе над одноименным спектаклем в МТЮЗе. Вспомнил, правда, при прослушивании песни Андрея Запорожца и его группы "SunSay" — строки "Мама, я не хочу видеть мир таким" стали триггером, запустившим работу и памяти, и воображения. Увязав историю слепого музыканта из текста Герша с лирическим героем Запорожца и его внутренним зрением, режиссер пришел к новому прочтению этого некогда касового бродвейского хита. Впрочем, и по сей день популярного на российских театральных просторах — два десятилетия он собирает залы от Петербурга до Магнитогорска. Но из этого марафона Липовецкий сотоварищи — а в столичный театр он пришел с командой, с которой поставил в регионах уже не один, в том числе номинированный на "Золотую маску", спектакль — выбыли уже на старте, кардинально поменяв расстановку, обстановку, да и условия самой игры. Или, точнее сказать, ее масштабы: главный герой, по определению, на чем-то свои произведения да исполняет, но плох тот солдат, точнее музыкант, который не мечтает стать солистом — в оркестре или группе. Группе МТЮЗа, вернее ее молодой, недавно набранной части, таким коллективом под руководством Вячеслава Ахметзянова выступить удалось — саксофон (Андрей Максимов), барабаны (Искандер Шайхутдинов), гитары (Евгений Кутянин и Сергей Кузнецов) и клавишные (Ксения Белопещная) звучат со сцены вживую. В спектакле звучат песни все того же Запорожца, сопровождаемые хореографическими этюдами в постановке Ольги Васильевой (актеров всех, увы, не перечислить).

При этом "массовки нет": и музыканты, и

танцоры, оставаясь все время на сцене, становятся полноправными собеседниками протагониста — для каждого прописана своя небольшая, но довольно выразительная роль. Пускай она и звучит лишь в голове подающего надежды сочинителя — тут четвертая стена возводится не перед зрительным залом, а между главными персонажами: Дональд в исполнении Юрия Тарасенко постоянно общается с порождениями своего воображения, а его соседка, начинающая актриса Джил (София Сливина), при этом их не видит и не слышит. То есть иногда до нее долетают обрывки фраз — в таком случае оркестр в его голове напоминает, что он вымышленный. Тут Липовецкий уходит от прямого следования тексту и его кинематографическому прошлому, но зато делает шаг к бродвейской славе "Бабочек" — не камерность, но, как выше говорилось, размах.

А он требует пространства. И развести в таком густонаселенном спектакле людей и декорации художнику Якову Каждану удалось без труда. Он разом сумел и воссоздать беспорядок в комнате девушки, и обозначить важность тактильного перед визуальным в жилище слепого. При этом ничуть не стеснив в движениях постоянно и шумно толпою перемещающийся кордебалет. Ведь все предметы на сцене — это... свисающие с колосников черно-белые таблички с надписями. Такая схематичность, впрямую отсылающая к хорошо известной планировке "Догилля" Ларса фон Триера, в свою очередь опирающегося на Бертольта Брехта, — еще и наглядный мостик к эпическому театру, параллель с которым уже стала общим местом в разговоре о спектаклях Липовецкого.

Но если плоские стол, стулья и холодильник принимаются в данных условиях как должное, то плоские бургеры претендуют на нечто большее, чем они кажутся на первый взгляд. Тут невольно вспоминается другой спектакль по Брехту — “Барабаны в ночи” Юрия Бутусова в расположенном всего в квартале от МТЮЗа Пушкинском театре, где вместо застойной мизансцены просто падает свтящаяся надпись: “Жрут”. Но в спектакле Липовецкого левая критика если и присутствует, то скорее имплицитно, а если же имела сознательный умысел, то подана все-таки тоньше, да и то, что называется, *ad libitum*.

Но что верно — такая сценография вкупе с обстоятельствами не только поднимает заявленные режиссером вопросы творческой и личной свободы, но и берет ее в такие черно-белые рамки, визуализируя реальные границы. Скажем, тот же условно обозначенный стол можно до определенного момента игнорировать, а можно после и расшибиться об него. Можно считать себя свободным от опеки матери, пока та не напомнит о своей финансовой помощи. Просто отдавать команды виртуальным музыкантам, но попробуй диктовать условия реальному продюсеру. Легко считать себя взрослым, уйдя из дома, но сложнее им оставаться, когда от тебя ушла девушка. Вообще спектр вопросов оказывается несоизмеримо шире, чем диктовал Липовецкому с его опытом в инклюзивном театре сюжет выбранной пьесы — иначе для чего бы, казалось, ему брать столь легкий жанр?

Но опираясь на технику неполного и лишь изредка полного перевоплощения, режиссер избегает даже малейшего намека на сентиментальность, впасть в которую, имея дело с пьесой Герша, большой соблазн. Впрочем, эту неизменную составляющую истории намечающегося романа слепого и старлетки оттягивает, подобно губке, музыкальная часть спектакля — то, что прописано в песнях, уже не надо играть самим актерам. Поэтому созданные

ими образы схвачены в общих чертах и поданы нарочито широкими жестами. И этим отсылают к той самой брехтовской эстетике, о которой здесь уже говорилось. В то же время решенные, на первый взгляд, плоско и одномерно, как, скажем, миссис Бейкер в исполнении Оксаны Лагутиной, они в критический момент оказываются гораздо глубже, чем представлялись. Вот эти невидимые миру следы внутренней работы — отличительная черта почти всех титульных, предложенных изначально драматургом персонажей этого спектакля. Чтобы понять, когда и, главное, как произошел этот перелом, нужна “перемотка” до предшествующих фрагментов. Когда, к примеру, в посредственной, похоже, актрисе и взбалмошной к тому же девушке через необязательную болтовню и в прочих проходных моментах — речь о героине Софии Сливиной — проявляется совсем другой и образ и, через него, человек. Тот самый, который в финале способен отбросить блеск и мишуру якобы “большого голливудского стиля” и вернуться к слепому и пока безвестному музыканту. Но спектакль не фильм, и к таким флешбэкам постановщик подводит публику исподволь. Заставляет ее заглянуть за пределы зримого, в данном случае на сцене, мира. А без такой работы история не складывается — слишком тяжелыми на подъем оказываются “бабочки”, чересчур натянутыми драматургические ходы. И это также укладывается в “брехтиану” Липовецкого — событие должно происходить не в герое, а в зрителе. Иными словами, он должен прозреть: видение и зрение в этом спектакле четко разнесены по разные стороны рампы. Сократить эту дистанцию можно за время его показа. Не случайно ведь и название ближе к премьере сменилось с “родного” на “Пять шагов до тебя” — как актеры вначале выходят на сцену из зала, подобно незрячим отсчитывая выверенный маршрут, так и зрителю предлагается отправиться за ними в путь. Сперва — мысленно...

Сергей Лебедев

В Сибири, Поволжье и... Западной Европе

Между Хюгге и отчаянием

*“Иранская конференция” И. Вырыпаева
в театре “Глобус”, Новосибирск*

Новосибирск не миновало увлечение пьесой “Иранская конференция” Ивана Вырыпаева — интеллектуальную “разговорную” драму без фабулы и героя воплотила на Малой сцене академического молодежного театра “Глобус” московский режиссер Елена Невежина.

Спектакль по форме подчас тяготеет к невыносимой легкости ток-шоу с почти эстрадными приемами, в котором логику детерминизма подменяют эмоциональные выплески, — это придает комизм, некую живость герметичной драматургической конструкции. А личная включенность актеров, выходящих к микрофону как на исповедь, придает весомость и спорным, и банальным высказываниям, создавая особое наэлектризованное поле.

Место действия пьесы — Копенгаген, столица Дании, куда на конференцию по якобы иранской глобальной политической проблеме собрались блестящие умы современности — три профессора, политолог, писатель, журналисты etc. В программке приводятся цитаты из “Гамлета” — шекспировские реплики о том, что “Дания — тюрьма”, и служат они отправной точкой системы условностей: Дания тюрьма ровно в том же смысле, сколь весь мир — тюрьма. Миротворческая конференция, призванная разобраться в непримиримой конфронтации между Востоком и Западом, христианством и исламом, — выдумка, фикция, позволяющая людям разных взглядов и опыта сообщить, о чем душа болит, чем голова занята. Поговорить о самих себе, любимых.

В сценографии Дмитрия Разумова место проведения конференции — круглый подиум, подобный накренному земному шару, с ярким ядром внутри, где и установлен штатив с микрофоном. Участники сидят полукругом, зачастую не видя и не слыша друг друга, а за их спинами подвижный пластиковый занавес, в прорези которого легко выйти, скрыться от неудобных вопросов или от жара досаждающей дискуссии, как делал это раскрепощенный и бесцеремонный Магнус Томсен (актер Никита Сарычев), обозреватель ежедневной газеты “Политикен”. Над “земным шаром” экран, безостановочно транслирующий внимательные, нетипично светлые для персиянок глаза женщины в хиджабе — иранской поэтессы, нобелевского лауреата Ширин Ширази (актриса Наталья Тищенко), пострадавшей от репрессий в своей стране. Ее прочувствованное рифмованное выступление завершит конференцию, на которой никто никого не слышит, и, соответственно, спектакль на пафосной лирической ноте, за которой — громкие аплодисменты. Есть сбоку от сцены и второй экран (видеохудожник Михаил Заиканов) со сменяющимися игрушечными человечками из конструктора “Lego”, показавшийся мне лишним. Вообще, видео на сцене давно не новость, а, по-моему, “костыль”, без которого вполне можно обходиться театральными средствами. К счастью, среди персонажей лишних не было: актерские работы достаточно точны, подробны, хотя, конечно, неравноценны.

Илья Паньков в роли ведущего конференцию профессора Филиппа Расмусена, завкафедрой международных отношений гуманитарного факультета, — настоящий громоотвод, предельно корректный господин, неукоснительно соблюдающий регламент. Первый выступающий — профессор, активист движения “Европейский ислам” Даниель Кристенсен (актер Максим Гуралевич) — смолчал об исламе, только яро клеймил тотальный европейский консьюмеризм и бичевал свою принадлежность к обществу потребления. Патриарх труппы заслуженный артист России Евгений Важенин в образе профессора теологии Оливера Ларсена стремился всем понравиться, нес популистскую чушь сладчайшим приятным голосом: актер самостоятельно изобрел речевой прием, смягчающий согласные, придающий убаюкивающе мягкое, гладкое звучание голосу. Конфликтная, взрывная атмосфера возникла ближе к середине спектакля при появлении на круге Астрид Петерсен — журналистки со сломанной рукой в фиксаторе, прибывшей из “горячей точки”, кажется, еще и с контузией. В исполнении тонкой, хрупкой, красивой актрисы Анны Михайленко она дурна собой, неженственно резка, вспыльчива до неадекватности, зато четко формулирует базовые права человека и, в отличие от остальных участников конференции, крепко держит выбранную позицию, нить своего выступления, не уклоняясь от сути, не тыча себя в грудь бесконечными “а я! а вот я!”, как остальные эгоцентрики. Но это первое впечатление. Когда Астрид вступает в полемику с Густавом Йенсенем, прославленным писателем и философом (актер Владимир Дербенцев наделяет его прямоугольностью кондовой самоуверенности), бывшим мужем-гомофобом, чувствуется, что ее настоящая война и “горячая точка” остались здесь — в “нескольких чудовищных годах” незадавшегося супружества, в проигранном состязании за любовь.

Режиссер Елена Невежина чуть сократила пьесу, купировав одного персонажа — 90-летнего дирижера Паскуаля Андерсона, доказывавшего, что изобретение смартфонов и открытие атомов не поможет обрести истинного знания, а значит бесполезно, более того — вредно. И правильно сделала — пьеса удушает обилием слов, концентрацией размышлений, теорий, сентенций, порой взаимоисключающих, ложных или, по крайней мере, спорных. Очень важно было вывести ее на уровень человеческого понимания и сочувствия, некоего действия, не сугубо иллюстративного, но адекватного движению мысли, импульсов, что, безусловно, делается че-

рез актеров. И постановщик с задачей справилась. На мой взгляд, полнокровнее других получилась работа Светланы Галкиной, представшей в образе Эммы Шмидт-Паулсен, супруги премьер-министра Дании, экс-телеведущей, ныне главы международной благотворительной организации “Взаимодействие”. Стареющая лиса прекрасно сознает, что ничто так не молодит женщину, как наивно распахнутый взгляд, первая юная свежесть впечатлений, потому с таким посылом, с трепетностью лани поведала о своем открытии, что люди в бедной стране гораздо счастливее, чем в развитом обществе, ибо им доступна благодать, “некое знание о чем-то невероятно важном и прекрасном, но скрытом от глаз”. Вот ей ве-

ришь — такая женщина может пленить премьер-министра!

“Ничего не изменила эта осень, только солнце не в ту сторону упало”, — пел бард Николай Шипилов в своем зонге “После бала”. По аналогии: ничего не изменила “Иранская конференция” — не лучшая в сравнении с “Кислородом”, “Иллюзией” и “Бытием № 2” пьеса Ивана Вырыпаева только научила терпению выслушивать разные точки зрения и воспринимать меняющийся мир в движении. Премьера НАМТ “Глобус” не стала сенсацией, но оказалась бесконечно полезной именно молодежной аудитории, динамичной и нетерпеливой, но подспудно понимающей, что “только влюбленный имеет право на звание человека”.

Ирина Ульянина

“Пять пудов любви” на полях кибервойны **“Чайка” А.П. Чехова в Чувашском государственном академическом драматическом театре им. К.В. Иванова**

Куда катится современное общество и к чему ведут процессы модернизации, захватившие мировое пространство в бурном потоке XXI века? Что угрожает человеческой цивилизации и как предотвратить вселенский коллапс, взрывающийся в недрах нашей планеты?

Спектакль-размышление, спектакль-предупреждение, спектакль-завещание нам нынешним и тем, кто будет после нас — так представили в Чебоксарах комедию Чехова “Чайка”. Для труппы Чувашского академического театра, привыкшей к проблемному методу работы с источником, это почва более чем благодатная, где даже малейшая авторская ремарка дает мощный импульс для движения постановочной мысли, не говоря уже о спектре затронутых вопросов. Человек и судьба, человек и искусство, человек и свобода, человек и человек — редко в каком произведении можно встретить столь тесное и синтетичное их переплетение, фактически обязывающее и исполнителей, и зрителей к мышлению крупными категориями и глубокому аналитическому подходу.

Одна из самых многосложных, неоднозначных и, как оказалось, злободневных пьес отечественного репертуара стала своеобразным приношением художественного руководителя театра Валерия Николаевича Яковлева своим зрителям в год собственного 80-летия. Ее премьерой, замысел которой режиссер вынашивал несколько лет, словно приберегая прикосновение к великой классике на время мудрой зрелости (за свою вековую историю этот старейший национальный театр России обратился к чеховскому наследию впервые), открывался фестиваль его постановок, ставший в столице Чувашии одним из самых ярких культурных событий октября 2019 года. Но на этом

праздничные показы “Чайки” не закончились: 29 января ее сыграли в честь 160-летия со дня рождения Антона Павловича Чехова, которое отмечают в России в этом году.

В свое время “Чайка” ознаменовала новый этап в истории развития русского театра, а образ Нины Заречной стал символом чистоты и хрупкости душевной организации, не выдержавшей схватки с безыскусностью и грубостью житейских реалий. Версия Валерия Яковлева, чье творчество отмечено широтой художественных обобщений и философско-поэтическим взглядом на окружающую действительность, — это попытка встряхнуть затертый многовековой постановочной практикой материал и рассмотреть его под собственным углом зрения. Причем не столько с помощью осовременивания декораций и костюмов (режиссер взялся и за оформление спектакля), сколько путем вскрытия некоего художественного кода, делающего текст актуальным для любой эпохи. И несмотря на то что в качестве главных героев здесь выбраны люди-творцы, писатели, драматурги, артисты, по-разному расценивающие саму суть творчества, для Валерия Николаевича конфликт мятушегося, ищущего, каждой клеточкой кожи бунтующего Треплева и заматерелого, пресыщенного деньгами и славой, художнически перезревшего Тригорина — лишь повод задуматься о другом, выходящем далеко за рамки обозначенной Чеховым проблематики, от генеральной идеи и средств ее выражения до об-

разных характеристик. Но если в одиночных или парных мизансценах нам все же удастся ухватиться за общепринятую трактовку пьесы, то в массовых, решенных в духе блокбастера “Терминатор 3. Восстание машин”, постановщик окончательно сворачивает с предложенного автором пути и вступает с ним в полемику, заставляя концептуальные механизмы крутиться по своим художественным канонам.

Настораживающе неясным, чужеродным, даже враждебным элементом, заметно выбивающимся из стилистической канвы спектакля, внедряется в драматургическое пространство Нина Заречная, чей образ удачно совпал с индивидуальностью Оксаны Драгуновой, актрисы тонкого внутреннего склада и сверхчуткого отношения к роли. И хотя в своем первом диалоге с Треплевым героиня кажется нам безобидной и органически не предрасположенной ко всякого рода диверсиям, по мере вхождения в материал мы понимаем, что ее портрет — это диссонанс, грубо режущий ухо и расстраивающий изначально сбалансированное звучание сценического ансамбля, что подтверждается и пластически, и мимически, и интонационно. В пугающе механизированных, словно запрограммированных каким-то неведомым разработчиком движениях девушки, экипированной в обтягивающий, хищно поблескивающий в свете софитов и будто скачанный из компьютерной игры кожаный костюм, в мертвенной невыразительности голоса, монотонно, “на автомате” читающего тот самый, такой по-чеховски живой и волнующе декадентский монолог о “людях, львах, орлах и куропатках”, преподнесенный в виде экспозиции образа, ощущается вся ненастоящность натуры героини.

Для усиления эффекта Нина появляется не одна, а вместе со своей “свитой”, собранной из странных инопланетных существ во главе с самим Дьяволом в воплощении гибкого, невероятно фактурного Евгения Урдукова, специально введенным режиссером в качестве лейт-образа. В их неотвратимом, имитирующем хакерскую кибератаку наступлении мы видим символическое отражение современной реальности, всего того, чем больна наша повседневность, о чем ежедневно кричат с экранов телевизоров и страниц газет. Ускорение научно-технического прогресса с абсолютной компьютеризацией жизни и активным внедрением в нее робототехники, ведущее к обесцениванию самого понятия духовного и победе искусственного интеллекта над человеческим разумом, убыстренная индустриализация городов, стран и континентов, истребляющая все живое, естественное, природное, поставила Землю на грань экологической катастрофы. Привели к обострению межнациональной розни, вынуждающей людей действовать по волчьим законам и повергающей мир в состояние сплошного террористического

акта, расплывающегося по его карте гигантским кровавым пятном... Все смешалось в единое хаотичное нечто, именуемое будущим, завтрашним, новым, от которого холодеет в душе и темнеет в глазах.

Радиус действия героини настолько велик, что отдельные черты ее характера подобно вредоносному вирусу отравляют практически каждый образ спектакля, угадываясь то в бедных, обрекающих друг друга на муки не любви Маше и Медведенко (Эмилия Назарова и Александр Яковлев), то в терзаемых поисками смысла жизни, тщетно пытающихся обрести гармонию с собой Сорине и Дорне (Николай Сергеев и Вячеслав Александров). Особенно уязвимой фигурой в общем ряду оказывается эмоционально ломкий, неврастеничный Треплев в исполнении Василия Иванова, к финалу достигающий такого нервного срыва, что уже не способен ни страдать, ни мечтать, ни ненавидеть.

Единственными, кому хватает самообладания, мудрости и внутренней энергии противостоять разрушительной силе Нины, оказываются Аркадина и Тригорин, чей дуэт выделяется из общей композиции и по глубине смыслового наполнения, и по выразительности исполнительского языка, и по эмоциональному посылу в зал, лишенному форсированности и нажима. И если другие персонажи довольно статичны и не претерпевают существенных изменений, образы успешной актрисы и известного беллетриста, напротив, даны в развитии и показаны с разных психоэмоциональных сторон. Елизавета Хрисанфова (Аркадина) и Петр Садовников (Тригорин) виртуозно передают изысканные натуры своих героев и акцентируют внимание не столько на внешних рисунках ролей, сколько на внутреннем содержании. Именно наблюдая за их сценической жизнью, мы вспоминаем о том, что название спектакля, в переводе с чувашского на русский язык означающее “Пять пудов любви”, повторяет определение, которое дал пьесе сам Чехов в письме к журналисту и издателю А.С. Суворину от 25 октября 1895 года. Любовь между мужчиной и женщиной, матерью и ребенком, творцом и музой, человеком и фортуной, любовь искренняя, самозабвенная и необъятная, как целая Вселенная... Она слышна в каждой реплике, в каждом взгляде и жесте артистов. Неброско, сосредоточенно, на тихой интимной ноте раздается их пронзительный дуэт, точно озвучание того настоящего, сокровенного, ненаносного, что пока еще есть в нашем мире и что стоит лелеять как уходящую эпоху. Иными словами, они и есть эта эпоха, олицетворение нравственности, высоких идеалов и неспорченных вкусов, всего того,

что мы брезгливо зовем “прошлым веком” и от чего упорно стремимся убежать в продвинутое “завтра”. Вот только каково место челове-

ка там, среди девайсов, гаджетов, машин и прочего технологического “новья”, и найдется ли оно вообще, пока неясно.

Мария Митина

Шекспир на вырост

“Трагическая история Гамлета, Принца Датского. Первое кварто” в театре “Вера”, Нижний Новгород

В эпоху, когда подрастающее поколение порой осваивает произведения классической литературы по сжато изложению в Сети, можно считать знаковым появление на сцене “Гамлета” в кратком пересказе... самого автора.

Казалось бы, поклонников шекспировского “Гамлета” уже не удивишь ничем. “Гамлет” присутствует на российской сцене в бесчисленном количестве клонов. Однако осенью 2019 года что-то новое все же произошло — сразу на двух сценах России (во Владикавказе и Нижнем Новгороде) появляется новая версия великой трагедии. Эта версия основывается на так называемом “Первом кварто” “Гамлета” — варианте текста, ранее не переводившемся на русский язык и впервые опубликованном “Современной драматургией” в 2015 году (№ 3. — *Ред.*) в переводе Андрея Корчевского.

Новизна этого “Гамлета”, конечно, условна. Он даже старше того, что нам привычен: “Первое кварто” (самое раннее печатное издание “Гамлета”) вышло в 1603 году, по горячим следам первой постановки пьесы, и представляет собой текст, весьма отличающийся от канонического. Текст этой версии существенно короче, и по ходу действия события следуют друг за другом все стремительнее, а философские рассуждения и развернутые монологи практически исчезают. Кое-какие сцены представлены местами, знаменитый монолог “Быть или не быть” сдвинут к точке “золотого сечения”... Еще одно заметное отличие — имена персонажей. Многие из них звучат так, как будто прошли через игру в “испорченный телефон”: Лаэрт становится Лиартесом, королева Гертруда носит имя Гертрид, Розенкранц и Гильденстерн предстают Россенкрафтом и Гильдерстоуном, привычный нам Полоний здесь зовется Корамбисом, а коварный Клавдий вовсе не имеет имени, именуясь просто — Король.

Театр “Вера” в Нижнем Новгороде вырос из студийного движения 80-х, в начале 90-х обрел профессиональный статус и собственное здание с камерной сценой, его основная зрительская аудитория — дети и подростки. Почему в детском театре — не детская пьеса “Гамлет”? Горы трупов, убийства и самоубийство, ревность, месть... И почему необычная, ранняя версия пьесы? Но Гамлет — молодой человек, которого жизнь поставила перед же-

стким выбором. В определенной степени, Шекспир показывает нам трагедию взросления — когда из школяра, студента рождается тот самый боец, которого в конце пьесы “четыре капитана” отнесут в могилу по воинскому обычаю. Вместе с тем, “Первое кварто” предоставляет режиссерам уникальную возможность “сокращать не сокращая”, доведя четырехчасовую пьесу до размеров, доступных неусидчивому зрителю. Это и привлекло создателя и художественного руководителя театра Веру Горшкову: она прочитала перевод Андрея Корчевского и предложила режиссеру Владимиру Червякову и актерам вместе разобратся в хитросплетениях шекспировского текста. Театр ставил вполне современную историю о значении выбора, о политических манипуляциях, максималистском стремлении к справедливости и слепоте бездумного гнева. Другой вопрос, что получилось из задуманного.

На удивление, труппа детского театра не поддается на соблазн упрощения и облегчения материала и подходит к делу основательно. Основательность вообще очень характерна для этого спектакля. Обращение к архаичному тексту определило и некоторую архаичность постановочных решений. Сценография Владимира и Дарьи Ганиных симметрична до статичности: в основе сценической композиции — треугольник, вершину которого венчает монументальная статуя усопшего Гамлета-отца. В материале декораций преобладает дерево, опутанное веревками, словно сетями лжи и интриг, в которых запутались герои пьесы. Подвижных элементов всего два — это ажурные деревянные трехстворчатые ширмы, становящиеся по ходу действия то беседкой, то скамьями для зрителей пантомимы, то гробами. Костюмы стилизованы и декоративны, но не буквальны. Шекспировские латы решены символично: латы — вторая кожа, и чем более воинственен персонаж, тем больше в его костюме кожаных элементов. Интересно, что кожи в костюме Короля — дяди Гамлета, убийцы его отца — почти нет: этим театр подчеркивает решения персонажа как хитрого

политика-манипулятора.

...В темноте, на фоне утихающего зрительского шума гулко и сумрачно начинает звучать орган (музыка Владимира Зырянова). Слышны капли падающей воды, завывания ветра и слова “To be or not to be...”. В круге света в центре мы видим лежащую фигуру, симметрично обрамленную двумя горящими факелами. Гамлет спит в течение всей первой сцены, и вся предыстория встречи Гамлета с Призраком (Вадим Пьянов) подана как сон главного героя. Что явь, а что сон во всей истории Датского принца? Не была ли и встреча с Призраком только лишь сном, кошмаром воспаленного воображения?

Вместе с тем, Отец-Призрак в театре “Вера” оказывается избыточно “телесным”. Актер Вадим Пьянов — красивый мощный мужчина в расцвете сил, он страстен, зрим и осязаем; он натурально касается Гамлета, подходит к зрителям почти вплотную, словно заставляя убедиться в своей реальности. Кажется, у режиссера не складываются отношения с потусторонним миром.

В противовес отцу, Гамлет в постановке выглядит сущим подростком. Владимир Джумок, с херувимской внешностью “вечного мальчика”, подарил своему Гамлету весь пубертатный набор: импульсивность, крайнюю ранимость, непредсказуемость реакций и хрупкость сознания, балансирующего на грани срыва. Когда после осознания свершившегося преступления он выходит на сцену в облике безумного Пьеро, в белой, напоминающей смирительную рубашке с длинными рукавами, с нарисованной слезинкой на лице, ты порой не знаешь, надета ли это для конспирации маска или на самом деле он лишился разума. Здесь вспоминается, к примеру, Пьеро-меланхолик из театра “Фюнамбуль”, которого Готье сравнивал с Гамлетом. Тем не менее, в эпизодах “безумия” актер раскрывается интереснее, чем в философских рассуждениях, где порой подлинность эмоций скрывается за сложностью текста.

Белый стих шекспировской пьесы — мощный лакмус, проверяющий актера на мастерство. После ровной, “стертой” интонации стражников и Горацио глотком жизни звучит яркая, выразительная, порой ироничная речь Короля в исполнении Дмитрия Суханова. Когда он начинает говорить, слова обретают плоть и краски, силу и смысл. Его Король обаятелен, красноречив, уверен в себе и горделив — он достиг всего, о чем мечтал, и образ этот, при всей его отрицательной сущности, является самым цельным в спектакле. Решение образа королевы Гертрид и в пьесе, и в спектакле отличается от привычного: Анастасия Дудолодова играет женщину, обремененную долгом. Она вся как пламя свечи, закованное в лед: царственная, статная, в тяже-

лом красном торжественном облачении и огненном венке волос, с бледным кукольным лицом и огромными глазами, полными жизни и боли. В ней не чувствуется страсти к Королю, но она любит своего сына и терзается сомнениями, а потому противоречива. За Короля она столь поспешно вышла замуж не по велению сердца, а чтобы защитить права Гамлета и обеспечить его безопасность. При этом именно Гертрид — одна из ключевых фигур пьесы, поскольку является одним из важнейших символов власти, едва ли не синонимом короны. Обладание короной и любовь Гертрид для Гамлета и обоих Королей, живого и мертвого, — одно и то же. В версии “Первого кварт” Королева не является соучастницей убийства: она прямо и твердо заявляет сыну, что ничего не знала об этом. Ей дарована живая и ранимая душа, она жалеет всех — Корамбиса, Офелию, даже Россенкрафта с Гильдерстоуном. Но сама Гертрид на острие различных интересов мечется, как флюгер: любовь к сыну и страх за него, с одной стороны, королевский долг — с другой, ужас от осознания совершенных Королем преступлений — с третьей, разрывают ее на части. Поэтому ее финальный жест — взять отравленное вино — становится вполне осознанной попыткой разрубить гордиев узел политических манипуляций Короля и одновременно спасти сына, приняв смерть за него.

Корамбис, советник Короля, — вполне традиционный для мировой драматургии, но нетрадиционный для этой пьесы комический старик, роль которого блестяще исполняет Андрей Логинов. Его ужимки, шуточные пантомимы, шуточки и игривые намеки создают в спектакле необходимый объем, противовес сгущенности трагических событий. Актер легко обращается со словом, проза и белый стих его Корамбису не помеха.

Молодежи труднее: Шекспир сильнее их, и, не успевая его осмыслить и прочувствовать, молодые актеры порой “теряют” текст. Интересно, что театр привлек режиссера по речи Марину Суркову из Самары, но проблема все еще остается.

Трактовка образа Офелии, балованного дитяти и игривой девчонки в исполнении Дарьи Федоровой, в спектакле и в переводе Корчевского заслуживает отдельных слов, потому что изменяет привычный расклад мотиваций в пьесе. Центром ее сумасшествия становится песенка о поруганной девичьей чести. Однако, поскольку насильником является не Гамлет — ему, похоже, просто не до нее, надо искать другого “подозреваемого”. И он находится: после сцены объяснения подосланной отцом Офелии и странного Гамлета подслушивающий их Король набрасывает

вает на плечи Офелии свой кожаный плащ и уводит с собой. Когда же безумная Офелия появляется перед нами, в руках у нее именно этот королевский плащ, и она всего однажды упоминает усопшего родителя, но непрерывно стенает о бесчестии, обращаясь при этом к Королю.

Еще одно королевское оружие, заряженное, но не сработавшее — парочка Россенкрафта и Гильдерстоуна в исполнении Алексея Ганюшина и Константина Еремеева. В своих пестрых камзолах и ярких перьях, деланой веселостью, экспрессивно-развязной манерой поведения они продолжают шутовскую линию Корамбиса, но несравненно менее убедительны в этом. Они слишком чужеродны ткани спектакля, чтобы им мог поверить даже Гамлет, не говоря уже про зрителей. Зато хорош пьяненький шут-могиль-

щик в исполнении заслуженного артиста РФ Владимира Ганина, который органичен и обаятелен до такой степени, что в своей невеликой роли затмевает стоящего рядом Гамлета.

Именно баланса сейчас в спектакле больше всего не хватает. Многим молодым артистам, притом что первые зерна посажены, еще долго выращивать свою роль до зрелости. Но такие работы — на вырост, серьезные, без скидок, требующие от всех актеров вдумчивого отношения и творческого роста — должны быть в каждом театре. Их плюс в том, что премьера — лишь точка отсчета и в развитии спектакля есть перспективы, в начале пути, возможно, неясные. Пока же “Вера” открыла нам необычный текст, скрывавшийся за тем, что, кажется, знакомо со школы. И этот опыт был интересным.

Анастасия Разгуляева

Эволюция мелодрамы

“Сын” Ф. Зеллера в “Duke of York’s Theatre”, Лондон

Застывшее представление о мелодраме как о слезливом, полном преувеличений до неправдоподобности жанре бытует по сей день. Эрик Бенгли в своей известной книге “Жизнь драмы” показывает, что “дурная репутация мелодрамы” несостоятельна. Насмешки над ее возвышенной риторикой несправедливы, поскольку именно возвышенная риторика — “законное, более того, непременно требование мелодрамы. Обычный разговорный язык воспринимался бы в этом жанре как неуместное снижение стиля”¹.

Эта книга вышла в свет в 1967 году. С тех пор многое изменилось. К мелодраме пристрастились благодаря телевизионным сериалам с небольшим словарным составом, оказавшимся достаточным не только в быту, но и в опусах, претендующих на право считаться искусством и, разумеется, не отличающихся возвышенной риторикой. Современные мелодрамы не лишены социальных проблем, иногда острых. Они столь же жизненны, как в свое время мелодрама “Тридцать лет, или Жизнь игрока” французского драматурга первой половины XIX века Виктора Дюканжа, в которой блистали выдающиеся актеры Мари Дорваль, Фредерик Леметр и в России Павел Мочалов.

Сегодня самым популярным автором мелодрамы можно считать французского драматурга Флориана Зеллера, которого начинают ставить и на русской сцене². Его пьесы популярны в Европе, особенно в Англии, где он стал одним из самых востребованных драматургов, разделив популярность с Агатой Кристи, Аланом Эйкборном и ни больше ни меньше — с

Теннесси Уильямсом.

Во Франции он, автор романов и пьес, считается *enfant terrible* отечественной литературы. В драматургии его особенно привлекает тема семьи. За десятилетие он создал шесть пьес со значимыми названиями. В пьесе “Мама” (2010) он пытается исследовать психическое расстройство женщины на почве семейных отношений. В пьесах “Истина” (2011) и “Ложь” (2014) рассматривается в разных ракурсах проблема адюльтера. В “Папе” (2012) — классической драме-дискуссии, берущей начало от Ибсена, Зеллер касается одной из самых жгучих проблем нашего времени — старческой деменции, в которую впадает герой, и муки любящей дочери, разрывающейся между любовью к отцу и возлюбленному, ради которого она покидает отца, поместив его в клинику для престарелых. Завершает семейный цикл “Сын” (2018). То, что драматурга волнует эта тема, объясняется не только тем, что в наше время семейные проблемы выступают на первый план в частной жизни, но и опытом его жизни. В интервью он рассказал, что вырос в

¹ Бенгли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис Пресс, 2004. С. 237.

² См.: Ульянина И. Неизбежность сиротства. “Папа” Ф.Зеллера в Заполярном театре драмы им. Вл. Маяковского, Норильск // Современная драматургия, 2019, № 3. С. 194—195. В начале 2020 года в московском “Современнике” состоялась премьера “Сына”.

предместье Парижа. Его воспитывала одна мать. Средства к существованию она зарабатывала гаданием на картах Таро. Она “жила в параллельном мире. Ее интересовало невидимое. В известном смысле она была потрясающей рассказчицей; у нас в доме не было книг, но своей литературной культурой я обязан ей”¹. Он окончил Парижский институт политических исследований и после окончания преподавал там литературу. Дебютировав как романист, получил за роман “Искусственный снег” премию “Nachette”. Написав еще два романа, он обратился к драматургии. В его семейной трилогии “Сын” занимает особое место уже потому, что он изменил своему стихийному методу: “Когда я пишу, я не знаю, о чем я напишу. Знаю только, что пишу пьесу, находясь в состоянии абсолютного незнания, и часто удивляюсь, что вышло. Возможно, “Сын” — единственная пьеса, приступив к которой я знал, что хотел сказать”². Пьеса очень личностная. Зеллер всегда настаивает на том, что не собирается рассказывать в своих пьесах свою жизнь: “Я не считаю, что в этом цель театра, но “Сын” напрямую связан с моей жизнью. Я чувствовал, что эта проблема волнует многих. Отправляясь в театр, совершенно не нужно знать, что там найдешь, но ведь все-таки для чего-то идешь в театр разделить эмоции, может быть, даже что-то большее. Принять участие не только в своих неурядицах, но разделить тревогу с другими. Я убежден, что это трудно. Если у вашего ребенка проблемы с психикой, нужно, чтобы люди задумались о том, что у них могут быть подобные проблемы”³.

Зеллер в “Сыне” исследует причины депрессии подростка, превратившегося в аутсайдера после развода родителей, типичной ситуации нашего времени. При всей сложности проблемы он обращается к жанру мелодрамы, создав мелодраму без возвышенной риторики, используя не слишком богатый современный бытовой язык, отражающий действительное состояние языка. Он не лишает пьесу эмоциональности, местами не только повышенной, но на грани истерии.

Мне довелось сначала увидеть, затем прочесть пьесу в переводе на английский язык. Переводчиком выступил маститый драматург Кристофер Хэмптон, автор более двадцати пьес, в числе которых “Опасные связи” (1985) по роману в письмах Шодерло де Лакло, ставшая основой одноименного фильма (1988). Он также соавтор либретто Эндрю Ллойда Уэббера “Бульвар Сансет”. В отличие, к примеру, от Чехова,

адаптации пьес которого делают хотя и известные драматурги, но по подстрочнику, Зеллеру повезло. Опытный драматург и сценарист Хэмптон сделал перевод с французского. Все рецензенты отметили превосходный перевод пьесы. Спектакль в постановке Майкла Лонгхерста вызвал редкое единообразие публики и критики. Показательна рецензия ведущего британского критика Майкла Биллингтона, отличающегося сдержанностью в оценках. Спектакль задел его как зрителя, не заслонив в нем критика: “Я бросил бы вызов каждому, кого не тронул этот этюд о разрушительной динамике семейной жизни... Зеллер не анализирует депрессию, он ее показывает”⁴.

Английская премьера “Сына” состоялась в Лондоне, в “Kiln Theatre”, так называемом *local theatre*, рассчитанном на жителей этого района — Брента, который театр считает самым культурным в Лондоне. Заявленная театром программа амбициозна: дать услышать голоса драматургов, не попавших в мейнстрим, и создавать инновационные спектакли самого высокого качества. Театр первым поставил новую пьесу Зеллера. Очень скоро спектакль стали играть в престижном “Duke of York’s Theatre”. Немалая заслуга этого переноса в Вест-Энд принадлежит 24-летнему актеру Лори Кинастону, сыгравшему центральную роль. Однако все решила режиссура Майкла Лонгхерста, увидевшего в пьесе мелодраму нового типа. Вслед за Зеллером Лонгхерст исследует состояние подростка с тонкой душевной организацией, после развода родителей оказавшегося наедине с огромным, непонятным ему миром, ставшим для него враждебным. Он становится неуправляемым. Оставленная отцом мать бросается к бывшему мужу за помощью. Их сын Николас грубит, бросил школу, пытался покончить с собой. В поисках выхода она хочет его отдать в интернат. Николас по своему желанию переезжает в новую семью отца, уклад которой еще более буржуазен, чем в семье, в которой он вырос. К чести молодой супруги, она понимает состояние мужа, пытается найти подход к Николасу, но он замкнулся в себе, чувствуя себя чужим в этой квартире с белыми безликими стенами и минимумом мебели.

Время от времени Николас бунтует, устраивая беспорядок в квартире. Душевный хаос Николаса материализуется его огромным черным рюкзаком, подвешенным к по-

¹ Bano T. On the Eve of the Production, Florian Zeller Talks Creativity and Family Dynamics. “The Son” by Florian Zeller. Booklet.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Billington M. Florian Zeller’s Frightening Tale of teen depression. The Guardian, 27 February 2019.

толку, нарушая идеальный геометрический порядок квартиры. Эта находка сценографа Лиззи Клечен — выразительный символ происходящего. Порядок, олицетворяемый этим семейством, и состояние Николаса, которое хорошо выражает русское слово “раздрай”, толкающий подростка к суициду. Пьер, отец (Джон Лайт), пытается его понять, вступая с ним в беседы, но не получает ответа. Он не бессердечен, но холоден с сыном, контрастируя с его отношением к молодой жене. Бесконечные поучения и навязывание своих взглядов окончательно отталкивают Николаса. Между тем Пьер повторяет модель поведения своего отца, которого он не любил. Другого опыта у него нет, и ему придется получить новый опыт путем душевных затрат и страданий. Режиссер очень тонко оттеняет эту мрачную семейную картину лучом-просветом. Но он будет единственным и очень запоминающимся. Николас не желает идти на вечеринку, потому что не умеет танцевать. Превосходный танцор Пьер и его молодая жена Софи (темнокожая актриса Амака Окафор) учат его танцевать, и безуспешно. Возникает единение. Кажется, ключ к Николасу найден. Но это лишь счастливый миг. Николас не верит в то, что он нужен отцу и что Софи искренне хочет наладить с ним отношения. Зеллер раскрывает эту тему в диалогах Николаса с Софи и с матерью. Он говорит Софи, что мать тяжело переживает развод, говорит об отце “ужасные вещи”, признается, что он “будто разрублен пополам”, и затем в лоб задает вопрос: “Вы знали, что он женат и у него сын? Вас это не остановило?”¹ Матери он говорит, что ему в доме отца “нет места. Я им мешаю. Отец на меня давит”. Мать говорит, что отец о нем беспокоится, но Николас безапелляционно заявляет: “Ничего подобного. Он хочет только одного — чтобы я был таким же, как он... Я не хочу быть юристом. Меня это не интересует”². Николас внушил себе, что он никому не нужен, его никто не хочет понять. Объяснение с отцом приводит их к драке, потрясшей обоих.

Неокрепшее сознание Николаса не выдерживает. Запершись в скорлупе своих обид, он совершает суицид. Случайно вернувшись за забытым телефоном, Софи вызывает “скорую”. Николас попадает в психиатрическую клинику, где его надолго задерживают. Доктор — формалист, действует по инструкции, доведя Николаса до предела. Он умоляет отца его забрать. Пьер впервые делает экзистенциальный выбор — забирает сына из клиники под расписку. Это дается ему нелегко.

Далее следует эпилог, события которого происходят через три года. Такой скачок во времени в последовательном повествовании снимает напряжение, вызывая разочарование неожиданно наступившим хеппи-эндом — классическим приемом мелодрамы на тему возвращения блудного сына в буржуазную семью. Николас является в родной дом с подарком — сигнальным экземпляром своего романа, посвященного отцу. При этом он сам готовится стать отцом, и с минуту на минуту сюда прибудет его избранница. Николас удаляется в свою бывшую комнату, вероятно, набраться впечатлений для нового опуса. Потрясенный отец “плачет впервые за это время. Рыдания его сотрясают, он ощущает почти физическую боль”³. Софи по-матерински его утешает. Финал излишне сентиментален и неправдоподобен, если не знать, что литературный дебют Зеллера состоялся в 22 года. К чести режиссера и Лори Кинастона (недаром он носит фамилию знаменитого актера XVII века), в спектакле финал остался открытым. Остается ощущение, что все же отец и сын остались чужими при внешнем благополучии. На это наводит звучащее в эпилоге минорное Адажио Альбинони соль минор.

Драматург утолил потребность общества в мелодраме. Примитивные сериалы давно исчерпали себя. Узнаваемость ситуаций и характеров вызывает искренние переживания. Небогатый словарный запас, характерный для нашего времени, немало этому способствует. Переводчик Кристофер Хэмптон выбрал точную тональность, увидев в пьесе Зеллера “мучительное исследование депрессии подростка”⁴.

Галина Коваленко

¹ *Zeller F. The Son. London, Faber and Faber, 2019. P. 33.*

² *Ibid. P. 68, 69.*

³ *Ibid. P.110.*

⁴ *Hampton Chr. Men of Words. Booklet.*

Нуркан Эрпулят и австрийцы

“Юность без Бога” по Э. фон Хорвату в Театре Максима Горького (Берлин) и “Этот темный захватывающий мир”

Х. Клауса в театре “Werk-X” (Вена)

Несмотря на свои успехи в немецком театре, Нуркан Эрпулят (р. 1974) позиционирует себя во многом как аутсайдер. Он родился, вырос и приобрел первое театральное образование в Турции; в его спектаклях поднимаются темы постколониализма или, во всяком случае, критики европейского менталитета. Одновременно, конечно, он просто еще и европеец, чуткий к истории и сегодняшнему бытию того, что можно назвать “европейской культурой”, “немецкой культурой”, “немецкоязычной культурой”... В частности, 2019 год стал для него годом, когда он, если не ошибаюсь, впервые обратился к австрийским авторам и даже дебютировал как режиссер в австрийской столице.

Юность без взрослых?

“Юность без Бога” — пожалуй, самая известная повесть Эдена фон Хорвата. Австрийский писатель написал ее в 1937 году и опубликовал в Амстердаме. Действие происходит в неназванном государстве, в котором усиленно идут процессы сплачивания нации и отсеивания любых “ненужных элементов”, сомневающих в том, что конкретно эта нация облечена высокой исторической миссией (одновременно тут идут приготовления к войне).

Безусловно, и сам автор чувствовал себя в эти годы “ненужным элементом”. Вскоре он эмигрировал из Вены в Париж, где уже в 1938 году закончил жизненный путь. Эти и другие обстоятельства (как, например, запрещение и даже сожжение его произведений нацистами) создают особую перспективу, с которой мы, читатели, воспринимаем описываемое в повести. Переживал ли сам Хорват такую же борьбу с конформизмом, через какую проходит рассказчик его повести (он же главный ее герой), или же писатель поставил себе задачу заглянуть в душу обывателя, когда в нем идет подобная борьба, чтобы показать, что ее исход совсем необязательно безнадежен, — в любом случае описываемое, взятое в исторической перспективе, неизбежно будет нами восприниматься как, пусть преломленный, но личный взгляд самого писателя на сгущающуюся вокруг него атмосферу фашизма / австрофашизма.

Главный герой словно ведет дневник. Записывает происшествия, регистрирует свою отчужденность и от порядков, заведенных в школе, где он работает, и от коллег, и от подрастающего поколения. Беспреданно задает себе вопрос: почему он со всем этим мирится. Регистрирует скромные попытки своего бунта, и то, как этот бунт был подавлен — самими ли учениками, их родителями, или же начальством. Сама эта запись — как бы симптом внутренней эмиграции. Это невыговоренное, разделенное только с са-

мим собой, этот дневник — почти на грани запрета. Пока, наконец, герой не решится на поступок, который выведет его из этого порочного круга...

Нуркан Эрпулят лишает эту историю взгляда взрослого на “юность без Бога”. На сцене перед нами только подростки (автором спектакля в берлинском Театре Максима Горького значится “Нуркан Эрпулят и коллектив”). История перенесена в наше время. “Марширующие Венеры”, как назван в книге параллельно пребывающий в той же местности отряд из женской гимназии, теперь внедрены, естественно, в класс, выезжающий в лагерь. И даже N, что дерется с Z из-за того, что тот тупит и пишет дневник (в то время как дневник — анахронизм), тут девочка. Убьют как раз ее, и именно вокруг расследования этого произошедшего в лагере убийства будет крутиться интрига спектакля.

Тоталитаризм, однако, в воздухе не висит, война тоже; угнетает же — повышенная политкорректность. И если для героев Хорвата “политкорректностью” было прославление своего собственного государства, своей собственной нации, а как непolitкорректное воспринималось замечание учителя, что “негры — тоже люди”, то в спектакле Эрпулята если и встает вопрос о свободе, то речь идет прежде всего о свободе проживания негативных эмоций, артикуляции их. Подростки взвинчены (подростки!), им надо время от времени истерить, поскольку им кажется, что иначе их никто не слушает и не слышит, но это все в спектакле подано уже как некий объективный факт (в то время как в книге Хорвата этот взгляд на капризных, избалованных железных подростков неразрывно связан с тем, как на них смотрит рассказчик — эдакий “хороший аутсайдер”, молчаливо регистрирующий симптомы того, как растет

в обществе количество ненависти на душу населения). Дети едут в военлагерь? Да это просто такая форма для тимбилдинга; после открывающей спектакль сцены из финала книги, сцены допроса (допрос в спектакле ведется хором), идет сцена как бы evaluation лагерного опыта, в которой произошедшее трагическое событие парадоксальным образом не играет особой существенной роли. Почти до конца спектакля роли всех взрослых будут спонтанно брать на себя те или иные участники этой молодежной группы — включая учителя, который в конце концов появится со своей финальной исповедью. Оказывается, это именно он все это время снимал происходящее, оправдывая характеристику, данную ему учениками, — что он только “наблюдатель”. Взрослые, как они представлены в спектакле до этого момента, — это, таким образом, тоже проекции подросткового сознания, что значительно подправляет формирующийся в процессе спектакля диагноз — диагноз состояния сегодняшнего общества. Но и прочерченные Хорватом подростковые герои спектакле оказываются тоже размыты. Прежде всего размыты в отношении вопроса вины. Тут создатели спектакля идут в ту же сторону, что и сам писатель — действительно, убийцей мог бы при данном раскладе стать чуть ли не каждый из класса и в то же время у каждого есть оправдание: нет, именно он никогда бы убийства не совершил, потому что, допустим, у него “глаза, как у лани”. Но при той степени размытости идентичности “игроков”, которую демонстрирует спектакль Эрпулята, все оправдания отпадают...

Скромный оптимизм произведения Хорва-

та сведен тут совсем на нет. Нам не дано удовлетворения от того, что правда восторжествовала, и определен один-единственный виновник происшедшего. И финальный монолог учителя — скорее его (т.е. “бывшего главного героя”) дискредитирует. И в самой повести рассказчик необыкновенно к себе критичен; Хорват, безусловно, подает его как слабого человека, балансирующего на грани, но все же его финальный поступок должен указать некий путь, как вытащить себя самого за волосы из болота (он признается в том, что завладел дневником Z., таким образом, следствие шло по ложному пути, а теперь нужно искать новые версии). Однако финальный монолог в спектакле, как кажется, направлен против этого “скромного оптимизма” и обращает внимание на фатальные последствия трусости и недоумия со стороны учителя.

Главным субъектом спектакля является, конечно же, не он. Субъект — это хор. Хор, состоящий из индивидуумов, из которых каждый борется против всех остальных. Но все же хор — и это режиссер заявляет неоднократно. И тогда, когда заставляет всех их (точнее “всех минус один”) в один голос артикулировать то или иное “мнение общества” / “вопрос общества”, и тогда, когда мнения каждого из его участников быстро сменяют одно другое, наслаиваются, исключают друг друга, создавая общую среду бурления... Главная черта этого хора — во взаимозаменяемости отдельных его составляющих, находящихся в состоянии брουνовского движения, беспрестанного взаимобмена, из которого когда-то, может быть, появятся более-менее стабильные идентичности.

Немного солнца для пасынков судьбы

Постановка Эрпулята в венском театре “Werk-X”, напротив, сосредоточена на индивидуумах. Правда, на индивидуумах с поразительно изменчивой, игровой идентичностью.

Пьеса “Этот темный захватывающий мир” Хэндля Клауса — рассказ об одиноких людях, недополучивших в своей жизни солнца и любви. В ней три персонажа и три сцены. Каждая новая сцена перемещает стрелку нашего сочувствия к одному из этих героев. В первой нам явно предлагают сострадать уже немалодому Иоакиму, который недавно потерял мать, а до этого полностью посвящал свою жизнь заботе о ней, был психологически от нее зависим. Выслушивающая его Коринна лишь поверхностно проявляет сочувствие: она благополучный стоматолог, настолько благополучный, что сейчас едет в Перу за своим бойфрендом-швейцарцем, чтобы там покровительствовать обездоленным, и высокомерно

обо всем этом разглагольствует. Духовный мир Иоакима, любящего книги и особенно философию, ей явно чужд. Во второй сцене, однако, мы видим Коринну разбитой: вместо Перу она приезжает к своей матери Метильде в Мюнхен: оказывается, с бойфрендом они расстались, и хотя она поддакивала Иоакиму в его восхищениях швейцарцем, все совсем не хорошо, а просто отъявленно плохо. Мать же встречает ее замечанием: “Отойди, загораживаешь солнце”, после чего следует длинная научная лекция о биохимических процессах в растениях, во время которой Коринна с трудом может вставить пару слов о себе и в конце концов засыпает, прося мать съездить в Лейпциг за оставленной там в квартире (которую она снимала у Иоакима) перуанской маской. В заключительной сцене мы видим, как Метильда действительно пытается найти маску в квартире Иоакима. Тот уже не предстает та-

ким жалким, как в первой сцене: в квартире во всю идет ремонт, о матери говорится уже деловым тоном, да и с такими подробностями, что начинаешь сомневаться, действительно ли Иоаким был таким уж жертвенным. Напротив, тут мы должны открыть Метильду, неожиданно признающую в Иоакиме героя своего давнего романтического увлечения, силой суггестии переносящую их двоих в тот далекий день в прошлом, когда он, студентом, собирался в Финляндию, а она, финка по матери, раскрывала ему тайны этой страны. Она рассказывает о суровом обычае в северных финских селениях вырывать могилы перед зимой загодя, о своеобразной игре со смертью — и повторяет этот рассказ по-фински. Мы предчувствуем, что сюжет тут закружится, Иоаким окажется отцом Коринны и обездоленные люди найдут друг друга — однако ошибаемся. Метильда, не находя перуанской маски, вдруг ломается: признается, что Коринна позавчера стала жертвой несчастного случая... Даже если бы Иоаким был отцом ее ребенка, рассказать об этом значило бы совершить ненужную жестокость. Пьеса, однако, заканчивается светом в конце тоннеля — точнее, солнцем из верхнего окна и намечающимся сближением Метильды и Иоакима.

Нуркан Эрпулят, однако, не повелся на все эти сентиментальности. Хотя, надо сказать, воздержался, чтобы представить в этой пьесе всего лишь вариацию той насмешки европейца над интеллектуалами, которая захватила его в адаптации горьковских “Детей солнца” — под прицелом оказался там главный герой, который был не хуже Метильды болезненно озабочен самочувствием растений, несмотря на то что “обездоленные” были совсем рядом, во всяком случае, не в Перу.

Однако Эрпулят не захотел разбираться в сумрачных настроениях пьесы, в которых доминируют мотивы угасания, немощи, смерти, а искомое солнце может появиться лишь в закатных проблесках. Его герои — герои фарса, бросающие смерти вызов, жонглирующие смертью и бравирующие своим наплевательским отношением к ней. “Равнодушные к смерти”, как бы закрытость к этой теме проявляет теперь не только Коринна, но и два более близких к смерти персонажа — близких и по возрасту, и по одолевающим их мыслям. Начнем с того, что Иоаким (Войо фон Браувер) появляется как клоун (“толстый клоун”), который безуспешно пытается что-то сыграть на втолкнутом им в

комнату расстроенном пианино, затем через другие двери вталкивает целый рояль, впрочем столь же расстроенный, и наконец удовлетворяется весьма диким исполнением “Русского вальса” Шостаковича на аккордеоне. Через секунду после его исчезновения рояль и пианино станут единственным антуражем (все остальное затянута синей монтажной пленкой) сценки “сдачи квартиры хозяину после съемки”, героиней которой является Коринна (Констанция Пассин). Она там-сям начищает пленку, демонстрируя стройные ноги, все больше выглядывающие из-под платья мини, протирает клавиши рояля, с ужасом замечает, что одна из них отклеилась, пытается ее прилепить жвачкой... все, конечно, не ладится, клавиша со жвачкой уже на полу и не хочет отклеиваться... тем временем хозяин уже стучит в дверь. Маскировка (своим телом) обнаженной клавиши на рояле и (ногой) ее отклеившейся части на полу будет составлять главное содержание быстрого диалога с хозяином, в котором, конечно, потонут и соболезнования по поводу утраты матери, и рассуждения об обездоленных в Перу, и Ролан Барт с его “Философией любви”, прочтение которой рекомендует Иоаким Коринне. Все это абсолютно обречено. Текст стал прикрытием вот этой несчастной клавиши. На одном дыхании проходит сцена Коринны с матерью (Вильтруда Шрайнер) — ее выпаленную залпом лекцию о растениях зал встречает аплодисментами. Затянутая в нелепый атласный костюм с рюшечками немолодая плутовка Метильда и в третьей сцене не оставит сомнений, что историю со смертью Коринны она по ходу — не найдя маски — просто выдумала, как впрочем, видимо, выдумала и историю с любовным приключением Иоакима в его студенческие годы (по возрасту он явно не тянет на отца Коринны), да и свое финское происхождение вкупе со страшеньким финским обычаем вырывать могилы впрок. Финальное сближение Метильды с Иоакимом носит абсолютно балаганный, фарсовый характер.

Австрийский автор Хэндль Клаус, думается, не случайно локализовал действие своей пьесы в Германии. Однако Эрпулят словно возвращает произведение на его родину — в легкомысленную Австрию, готовую любую трагедию обратить в оперетту.

Наталья Якубова

Мастерская

Ася Волошина: “Это небезопасные игры”

Беседу ведет Татьяна Коростелева

Ася Волошина за короткое время стала одним из самых заметных современных российских драматургов поколения тридцатилетних. Ученица Натальи Скороход (РГИСИ, магистратура по специальности “драматургия”). Автор пьес “Анна Франк”, “Антигона: редукция”, “Гибнет хор”, “Человек из рыбы”, “Дания тюрьма”, отмеченных на различных драматургических конкурсах и фестивалях. Они идут в театрах по всей стране и за ее пределами, над ними работали режиссеры Юрий Бутусов, Виктор Рыжаков, Евгения Сафонова и другие. Режиссер санкт-петербургского Драматического театра на Васильевском Денис Хуснияров осуществил с Асей Волошиной ряд проектов, последний по времени — спектакль “Мертвые души Гоголя” по мотивам бессмертной поэмы.

— Понятно, что инсценировки заказывает театр. Но что влияет на согласие драматурга — близкий по духу автор, театр, режиссер, другие факторы?

— Все эти факторы влияют, да. А относительно материала ... Простейшая формула такая: это должна быть книга, которую ты сам бы хотел написать. Для меня в точке входа ключевым критерием является чувство, что я не знаю как. И паника. Это идеальное начало.

— Различаются ли принципы, приемы работы над инсценировкой и оригинальной пьесой? Говоря совсем просто: над чем работать сложнее?

— Я предпочитаю говорить не “инсценировка”, а “пьеса по мотивам” и вообще предпочитаю слово “пьеса”, потому что... ведь театр — это на всех этапах диалог. Диалог режиссера с материалом, художника с материалом, режиссера с художником и так далее, и так далее, зрителя со спектаклем. Взаимодействие прозаического произведения с драматургом тоже должно быть диалогом, пусть неравным, но все же, иначе это просто ремесло и в нем какое-то недопустимое рабство. Что-то такое, как будто подчиненное, есть в слове “инсценировка”.

По-моему, лучше смотреть так: есть роман, он незыблем, а вот сейчас должна осуществиться пьеса. Пьеса вот этого автора с его вот каким-то видением этого материала, видением театра, пониманием режиссера, которому это делать предстоит. Какое-то в этом дерзновение должно быть. Вот античные трагедии — они писались по сюжетам мифа. Иногда текст произведения можно взять как миф. По мифу может быть написано сколько угодно пьес, и одна из них — твоя. Есть письмо Достоевского, где он говорит адресату, который просит разрешения на инсценировку: “Вот если вы, сохранив первоначальную мысль, совершенно измените сюжет...” Революционно, правда? Остается всего ничего. Первоначальную мысль извлечь, вытащить, верней, даже создать относительно нее свою гипотезу. Потому что кто же знает наверняка? Даже сам автор не знает. И отыскать эквиваленты для перевода ее на язык театра... При этом кажется несомненным и бесспорным завет Мейерхольда, что инсценировать нужно автора в целом. Это обязательно. Обязательно. Я себе противоречу? Вроде нет. Это действительно нужно соединить как-то.

Писать оригинальную пьесу — меньшая ответственность. То есть и в том, и в другом случае ты живешь этим текстом, умираешь в нем. Но когда выражаешь свой мир, мимо него не промахнешься. Может случиться неудача, но себя ты выразишь так или иначе. Можешь чуть написать, дрянь какую-то, но этим никого кроме себя не подведешь.

Работа по переводу текста другого автора на язык театра предполагает погружение в его мир. Желательно до некоторого состояния гипноза. Помните, Михаил Чехов описывает, как он сидит вечером в кресле и производит взаимопроникновение с Дон Кихотом. Примерно так — почти шучу, — но только через чтение.

— Драматург находит режиссера или режиссер драматурга? Как происходили встречи, складывались отношения с Юрием Бутусовым? Денисом Хуснияровым?

— Про встречу с Бутусовым я рассказывала так много... Хотя, конечно, это главная история моей жизни — отчего б не повторить. Он позвонил мне — это было шесть лет назад — прочитав мой текст про “Утиную охоту”, которую он поставил в Национальном театре Софии. Рецензию, и в ней была какая-то опять-таки гипотеза, наверно, про его мир. И было в этом что-то точное. Позвонил и предложил работать в его театре (Театр им. Ленсовета. — *Ред.*). Он не знал тогда, что я драматург, да и не была тогда я драматург еще, была на пути где-то. Работать в театре не получилось, но спустя года три-четыре, когда я все-таки драматургом стала, оказалось, то, что я делаю, ему интересно. И он в 2017-м устроил лабораторию в своем театре по моим текстам — и это был для меня космос, и пьесу “Мама” сам читал со сцены — и это был для меня космос, и в итоге поставил “Человека из рыбы” в МХТ... что тут вообще сказать?

А Денис Хуснияров, с которым мы сейчас делаем шестой спектакль, однажды предложил мне поработать над “Шинелью” для челябинского театра. Мы встретились и признались друг другу в том, что воспринимаем “Шинель” как код и что ключа у нас нет пока. Мечта! Потому что абсолютно ясно, что в случае с этим текстом нужно инсценировать... тайну. Свой взгляд на разгадку огромного страшного и провидческого смысла, который за нехитрым сюжетом стоит. Знаете, в итоге этот спектакль с прекрасной сценографией Николая Слободяника — контрабанда Петербурга в Челябинск. Петербурга и петербургского текста, без которого русской культуры собственно и нет. Здесь всё на парадоксах. Приписываемое Достоевскому “все мы вышли из “Шинели” Гоголя” стало отправной точкой. Потому что дало возможность, вернее, потребность, сделать обратный ход. “Вчитать” в нее тексты, которых не было бы, если б не она. Есть это прозрение Андрея Белого: “Если Петербург не столица, то нет Петербурга”. Это загадка, разгадка, конфликт. Трагическая история этого города определяет трагическую историю страны. Сначала столица на костях, потом — после революции — все перечеркнуть и из новой столицы строить новую страну. А Петербург сто лет парадно истлевет. Становится ничем. И из этого образа появились в пьесе на невских берегах “шекспировские ведьмы”. Ими, кстати, в Петербурге грезил Блок, загипнотизированный “Макбетом”. Помните: “Едва дойдя до пузырей земли, о которых я не могу говорить без волнения, я заметил, что она тоже волнуется...” Части культурного текста притягивались друг к другу. Пузыри земли — те силы, которые были здесь, на болотах, в толщах за несметные тысячи лет до того, как возникла тонкая корка гранита. И тонкая корка гранита им не нравится. И они не спеша заваривают революцию. Потому что после революции — Петербурга нет, не будет вскоре. Петербург не-столица силу утрачивает. Они — движущие силы. Их цель — пустота. Бунт тени петербургского чиновника — предвестие катастрофического бунта. Всеразрушающий призрак, выросший из повсеместных атомарных унижений... Для чего я сейчас так подробно об этом говорю?

— Ваш путь в драматургию? Как творческий человек, увлеченный театром, решает, что его дело — драматургия? С вашей внешностью вполне логичной была бы актерская стезя...

— А драматургия и актерство — запредельно близкие сферы. Создавая персонажей, ты же сразу их играешь. Как артист в некоторых театральных системах фантазирует их биографию, их пристрастия, их центры, так и ты. Все это про них постепенно понимаешь, узнаешь. Предполагаешь способы существования... Только никаких ограничений физиологических, возрастных, гендерных. Можешь / должен всех сыграть. Для ка-

ких-то “ролей” просто нужно больше извне материала. Ну, а внешность? Что внешность? Так... удачный разрез глаз.

— **Можно ли научить писать пьесы?**

— Никто из великих не учился, а мы вот учимся. Почему? Все большие драматурги прошлого либо были укоренены в театре и понимали, иногда формировали его законы, либо просто опережали театр своего времени, писали без оглядки на него. Думаю, первые были счастливее. Знаете, сейчас слишком высокая конкуренция и слишком быстрое время, чтоб позволить себе роскошь не учитывать законов театра. То есть ты можешь даже пробовать их опрокидывать. Но гораздо выигрышней, если ты знаешь их. И потом... это же очень интересно.

— **Тригорин говорил Треплеву, передавая журнал с его рассказом: “Вы таинственны, как Железная Маска”. Примерно то же самое можно сказать о вас: о личной жизни мало известно, потому и гадают по поводу “Мамы” — автобиографично или нет. Эта таинственность — принципиальная, свойство характера или журналисты пока не добрались?**

— Таинственность? Правда? Мне кажется, я наоборот как-то избыточно открыта. Во всех интервью на все вопросы обо всех поворотах жизни отвечаю что-то вроде: “Ну, у меня тогда была / началась / кончилась / длилась любовь...” А потом думаю: “Как-то это звучит слишком по-детски, слишком по-женски”. Мне кажется, это вопрос материала. Некоторые пьесы сделаны из боли, просто скроены из разных ее кусков. Некоторые движутся собственным сюжетом: возникает коллизия, которая содержит в себе потенциал раскрыться, размотаться как клубок; такие пьесы более автономны; у них другая какая-то плоть. Про “Маму” — когда вопрос про автобиографичность чуть-чуть наскучил, я начала отвечать то так, то так. То: “Да, это все, кроме смерти мамы, — из моей жизни”, то: “Нет, это все придумано, задача стояла создать вымысел, который будет выглядеть достоверней правды”. Почему? Потому что мне это кажется неважным. Когда факт входит в магнитное поле художественного мира, он как бы теряет свои былые связи с реальностью. Перестает быть фактом жизни, отрывается от нее. И обзаводится новыми связями.

— **Узнают ли ваши знакомые себя в героях пьес?**

— Боюсь у них спрашивать. Но вообще, думаю, что некоторые люди очень удивились бы, скажи я им, что они стали прототипами. Думаю, что все-таки получается достаточно неузнаваемо.

— **Не вспомню кто, кажется Петр Вайль, говорил, что человек, который с удовольствием пишет каждый день, — не вполне нормален. С другой стороны — “ни дня без строчки”. Что вам ближе? Как рождаются сюжеты? Как разрабатывается пласт жизни, от которого автор далек? Вот, например, пьеса “Дания тюрьма” с реалиями карательной системы.**

— Пьеса “Дания тюрьма” как раз основана на реальных событиях. Ну, по крайней мере, игровая комната, в которой мои герои, “как Гамлет и Офелия”, “ждали Годо”, что бы это ни значило, в исправительной колонии города М. действительно существует. И я была в ней дважды. И второй раз — после написания пьесы. Надо сказать, было сложно избавиться от чувства, что в меня в ней сейчас ударит молния или черти утащат в преисподнюю. Потому что был совершен некий акт контрабанды — не внешних реалий, а самой подноготной тюрьмы. И это небезопасные игры.

“Ни дня без строчки” — нет. Удовольствие от письма — наивысшее удовольствие, но, как правило, за него плачу вперед мукой адских сомнений и ужаса, что на этот раз не прокатит, не завертится, не заговорят. Но это чувство, с другой стороны, и дает некоторое успокоение. Ощущение баланса. Если все идет слишком легко и без всякой расплаты — еще страшней.

Максим Кальсин: “Надо радовать людей, поднимать их дух”

Беседу ведет Полина Богданова

С 2012 года Максим Кальсин — главный режиссер Магнитогорского драматического театра им. А.С. Пушкина. Он окончил исторический факультет МГУ и Школу-студию МХАТ (мастерская Камы Гинкаса). Учился во ВГИКе (мастерская Карена Шахназарова), работал на “Радио России”, в кино и на телевидении. Ставил спектакли в Москве, Магнитогорске, Екатеринбурге, Самаре, Санкт-Петербурге, Хабаровске, Норильске, Омске, Кемерове, Ростове-на-Дону, Новокузнецке, Петропавловске-Камчатском, Казани, Тюмени, Сеуле (Южная Корея). Неоднократный участник и лауреат региональных, всероссийских и международных театральных фестивалей. Как драматург участвовал в создании документальных киносериалов “Романовы” и “Крещение Руси”. В театре проявляет интерес к истории.

— Магнитогорский театр — первый, которым вы руководите? Какие задачи стоят перед вами как главным режиссером?

— Да, это первый театр, в котором я работаю не как приглашенный, а как главный режиссер. Я, разумеется, отвечаю за репертуар. А поскольку работаю в провинциальном театре, то понимаю, что репертуар должен быть очень разнообразным. В нем должны быть представлены комедии, народные спектакли, которые любит зритель, нужны также спектакли для поддержания какой-то культурной планки. Поэтому у нас есть “Бег” Булгакова, вывезти его на гастроли по разным причинам мы не можем. Но он нам нужен, потому что это важная и глубокая тема, его поставила хороший режиссер Марина Глуховская. Кроме того, в театре нужно закладывать то, что называется фестивальные вещи, чтобы как-то звучать в театральном пространстве, чтобы приглашали на фестивали, чтобы не забывали и т.д. Плюс ко всему этому, поскольку в городе нет ТЮЗа, то приходится думать о воспитании молодого зрителя. Ведь те, кто приходит в театр в детстве, через несколько лет станут взрослыми, значит это наша потенциальная публика. Поэтому нужно думать о детской составляющей репертуара. По всем этим направлениям нужно выпускать спектакли. Но нужд у нас больше, чем возможностей. Мы можем подготовить максимум четыре спектакля в сезон. Поэтому приходится постоянно себе на горло наступать, от чего-то отказываться.

— А в чем ваши собственные интересы?

— По моему глубокому убеждению, театр не должен превращаться в музей, с одной стороны, с другой — не должен быть только местом предоставления культурных услуг, местом проведения статусного досуга. Конечно, он несет в себе эти функции, и первую и вторую. Но я считаю, что главная функция, основополагающая задача это то, что Шекспир называл “поставить зеркало перед природой”. Или мы могли бы сказать: поставить зеркало перед жизнью. Вот это мне интересно, и насколько возможно я пытаюсь это делать у себя в театре, ставлю сам либо с помощью приглашенных режиссеров. Мне интересен поиск нового слова в самом широком смысле.

— Новых тем?

— Да, новых тем, новых сюжетов, героев и т.д.

— В прозе или в драме? Вы мне говорили, что любите прозу.

— Возможно, я недостаточно много читаю пьес, хотя? видит бог, по своей работе мне приходится читать очень много текстов. Если я не до конца их дочитываю, то по крайней мере до середины, до кульминации. К сожалению, я, наверное, все же читаю недостаточно, и нужен какой-то толковый завлит, которому можно было бы доверять и который мог бы что-то предложить. Я сам не вижу пьес в такой степени серьезных и

значительных, которые необходимо поставить. Ну или почти не вижу. Ведь что такое постановка спектакля? Это довольно затратное дело если не по деньгам, то по энергии и по тратам душевным. Сначала нужно найти материал, потом убедить директора, чтобы он достал деньги из тумбочки. Нужно найти хорошего художника, чтобы сделать хорошую декорацию. Нужно найти режиссера, а он, в свою очередь, должен заразить артистов своей энергией. Потом репетиционный процесс, потом выпуск, и ведь никогда не знаешь, что получится. Иногда получается неожиданно, вроде все шло хорошо, а на выходе — пшик. Или наоборот, все было через пень колоду, а на выходе — интересная вещь. Если иметь все это в виду, значит мы должны понимать: а ради чего все это делается? Ради чего вся эта огромная затрата энергии? В конце концов, зачем монтировщики сначала вечером ставят декорацию, а ночью или утром ее разбирают? Если мы с этой точки зрения посмотрим на современную драматургию, то увидим, что есть очень немного пьес, ради которых всем нам, театральным людям, стоит напрягаться. Я имею в виду содержание. Стоит ли то, *про что* написана пьеса, того, чтобы ее ставить? К сожалению, как правило, близко не стоит. Конечно, среди драматургов есть талантливые люди, но в общем все равно они какой-то свой внутренний интерес обслуживают. А вот если бы они больше думали, о том, кому еще кроме них будет интересно то, о чем они пишут, было бы лучше. Поэтому я иду на поле современной прозы, где все значительно интереснее.

— **А что вы ставили из современных пьес?**

— Я ставил “Убийцу” Александра Молчанова¹. Есть еще такой автор Алексей Щербак, я ставил его пьесу “Полустанок”². Евгений Гришковец, “Весы”, Дмитрий Рябов, “Апрельский романс”. Из западных людей — они уже, конечно, классики — Вуди Аллена, несколько пьес Стоппарда, Ясины Реза. Ставил и современных коммерческих авторов, таких как Людвиг, Кристнер, Тейлор. Из современных российских пьес я еще поставил пьесу саратовского драматурга Ксении Сепанычевой “Дни Победы”. Это не спектакль, скорее перформанс. Там восемь огромных монологов по три-четыре страницы. Степанычева взяла интервью у очень пожилых людей. Выясняла, как каждый из них встретил свой День Победы, свое Девятое мая.

— **Это похоже на произведения Светланы Алексиевич.**

— Да, Степанычева сделала примерно то же самое. Люди, с которыми она разговаривала, очень разные. Кто-то был на фронте, кто-то в тылу, кто-то в советском лагере, кто-то в немецком. Но это не идеологическая вещь, она не заряжена никакой политикой. Ни с той, ни с другой стороны. Ну конечно, речи людей причесаны, литературно обработаны. Но насколько я могу судить, все это правда. Правда настолько, насколько это возможно. Люди говорят абсолютно открыто. И за счет того, что эта проза не заряжена политически, как у Алексиевич, в диссидентском ключе, ты что-то понимаешь и про ту землю, и про этот народ, к которому ты принадлежишь сам. Эта пьеса написана в 2010-х году, опубликована в “Современной драматургии”³. Я спросил разрешения у Степанычевой, и мы взяли интервью у двух пожилых людей, женщин из Магнитогорска. Включили эти фрагменты в текст пьесы. В них рассказывалось, как люди жили и работали в Магнитогорске во время войны. В этих монологах звучали местные географические названия, и это особенно подкупало наших зрителей. По форме получилось аскетично, скупое. Артисты стояли на сцене и просто произносили монологи. Но это трогало за живое. Спектакль обретал тот патриотизм, о котором часто идет речь, но который не должен быть фальшивым. Тут он звучал исподволь, без всякого педалирования. Вот, в частности, был такой эпизод: девочка рассказывала о скудости жизни своей семьи во время войны. И вот когда по ленд-лизу стала приходиться американская тушен-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2010 г.

² Там же. № 1, 2008 г.

³ № 2, 2010 г.

ка, то мать отправила ее на фронт, но не отцу, а просто на фронт. И так происходило не один раз. Никакая пропаганда и никакое НКВД не заставили бы людей это делать, не смогли бы заставить. А люди это делали. Эти люди недоедали, жили впроголодь и при этом совершали такие поступки. Там в “Днях Победы” еще много такого есть, чего и близко не выдумать. Далекое не только хорошего и возвышенного, кстати. Но подлинного. Вот это настоящая современная драматургия. Но такие вещи не часты.

— **Может, вам еще какие-то пьесы нравятся, которые вы еще не поставили?**

— Да, я нашел “Фронтвичку” Анны Батуриной, прочитал, мне понравилась эта пьеса. Она, кстати, только по названию про войну. Речь в ней идет о других временах и других вещах. Она, если можно так выразиться, про Россию вообще, про национальный характер. “Русский характер”, как писал когда-то Алексей Толстой. Прочитал и другие вещи Батуриной. Но у нас в театре, к сожалению, сейчас ремонт, мы переехали во временное помещение и не можем брать на постановку серьезные вещи. “Фронтвичка” — это настоящая пьеса.

— **Анна Батурина и сама очень настоящая, из гущи народной, знает тяжелую зауральскую жизнь, у нее, по-моему, подлинные ценности.**

— Да, Батурина — писательница горьковского типа, она знает, о чем пишет. И у нее есть одно важное свойство: она существует в традиции нашей словесности, страдает персонажам, сочувствует им. Ведь Достоевский любил даже человека из подполья. И нам нельзя терять это свойство. Надо любить персонажа, сострадать ему. Если этого нет, все обесмысливается. А такой любви у нас в драматургии мало.

— **Ну а проза? Сегодня есть интересные авторы?**

— Есть такое мнение, что после Довлатова идет выжженная полоса и настоящей прозы нет. Но это не так. Есть Людмила Улицкая, она мне, правда, не слишком нравится. Но это все-таки уровень. Есть Алексей Иванов, вот он потрясающий писатель. И очень разный. Он начал с фантастики — “Земля-Сортировочная”. Потом стал писать исторические книги. О колонизации пермской земли в XV веке — “Сердце Пармы”. “Золото бунта” — про XVIII век на Урале. Позднее вышел “Тобол” — о событиях в Сибири XVIII века. Он много писал документальной прозы, например об истории пугачевского бунта — “Увидеть русский бунт”. Иванов проехал по местам всех этих событий, крепостям в Оренбуржье. И кроме того Иванов пишет, разумеется, беллетристику: “Ненастье”, “Географ глобус пропил” — роман, с которого он начал и которым прославился. У Иванова есть и фэнтези. То есть он очень разный. Я поставил “Географ глобус пропил”. После того как поставили мы в Омске, роман поставили в Красноярске, в Перми, в Москве. Сняли фильм. В Перми на фестивале “Пространство режиссуры” собрали три спектакля по этому роману, посвятили ему целый фестиваль. Это не случайно. Мое глубокое убеждение: роман останется в истории российской словесности, там есть дух времени, 90-х, когда все вдруг закончилось и у старых и у новых, и люди оказались в кромешной тьме, и куда плыть, никто не знает. Нужно сделать выбор. И герой делает выбор, это выбор глубоко гуманистический. Он учитель, на первый взгляд неудачник, у него проблемы и с начальниками, и с учениками. Но он не отказывается от своей стоической позиции, не предаст себя, не поступает совестью. Смысл романа можно выразить пословицей “не стоит село без праведника”. Я убежден, что с таким посылом этот роман останется в истории русской литературы. И я очень рад, что мы с омским “Пятым театром” были первыми, кто его поставил.

Есть еще интересный писатель Евгений Водолазкин. Он написал несколько романов. “Лавр” из них самый сильный. Это вообще великая книга. Рассказывает о враче XV века, который на своем пути служения людям и Богу становится святым. “Лавр” я, к сожалению, не поставил. Недавно я прочитал роман Гузель Яхиной “Зулейха открывает глаза”. Прекрасная проза. Это татарская писательница. У меня был опыт работы в Казани в Театре имени Г. Камала по роману турецкого писателя Орхана Памука “Меня

зовут Красный”. Роман посвящен османским художникам-миниатюристами конца XVI столетия. Это начало западной экспансии, в том числе и в культурной сфере. Роман трагический — процесс вестернизации приводит к отказу от своего и в то же время к невозможности принять чужое. В Казани я ставил этот спектакль на татарском языке. Мне было интересно столкнуться с тем, что типологически татарская культура имеет общие черты с турецкой. Помимо определенной языковой и безусловной конфессиональной общности у татарской культуры с турецкой похожие проблемы: с одной стороны, татары вынуждены контактировать с русской культурой, с другой, поставлены перед императивом “не потерять себя”. Таким образом, в современной прозе (и не только мировой, но и сугубо российской) есть темы, которые я бы назвал цивилизационными, это серьезные темы, поднимающие серьезные вопросы, и даже если литература не дает на них ответа, то сама постановка вопроса уже говорит о многом. Ради такой литературы стоит напрягаться. Я все жду, когда появятся такие пьесы. Но наша современная драматургия вещами такого уровня явно не занимается.

— Я понимаю ваш интерес и разделяю его. Вас привлекает исторический жанр, думаю, не только потому, что вы историк по первому образованию, но и потому, что сегодня исторический жанр вдруг возродился и стал востребованным. Мы интересуемся прошлым, хотим понять истоки, культуру в ее целостности. Драматургия, по-моему, застряла где-то в 90-х и нулевых.

— Да, на физиологических очерках, говоря языком XIX века.

— Драматурги, начиная с 90-х, шли целым движением, потоком. А прозаики — это отдельные личности. Поэтому драматурги вольно или невольно подражали друг другу, ориентировались на какие-то общие темы и приемы. А все-таки творчество — удел индивидуальностей, а не масс. Но все же есть на общем фоне отдельные индивидуальности. Вот Вырыпаев, вы читали его пьесы?

— Много читал. Последняя пьеса, которую я читал, “Иллюзии”. Но больше, вероятно, уже не буду. Эта пьеса — последняя капля. В юности меня, помню, потряс его “Кислород”, потом привело в недоумение “Бытие № 2”, а недавно я смертельно заскучал над “Пьяными”. Когда человек изо дня в день и из года в год торгует собственным богоискательством — это становится скучно и как-то не очень прилично. Хотя его читатели, в основной своей массе, думаю, принимают последнее за широту и глубину.

— А как на спектакли вашего театра реагирует публика? Что ее больше всего интересует?

— Конечно, ей нужны комедии, и это нормально. В этом смысле я счастливый человек. Я люблю хорошо сделанные жанровые вещи. Я понимаю, что жизнь у людей тяжелая, угрюмая, люди работают, как-то выживают и им нужна радость, нужен отдых. Надо радовать людей, поднимать их дух. Хотя, конечно, важен баланс между развлекательным и серьезным жанром. В театре нужно все равно иметь в виду то главное, ради чего театр существует.

— У нас такая театральная традиция. Традиция серьезного театра. Мы не можем от нее уйти. Хотя в XXI столетии театр как будто прочно перешел в сферу досуга.

— Россия по сравнению с Западом — абсолютно логоцентристская страна. У нас по-прежнему поэт больше, чем поэт. И роль слова очень значима. Поэтому на высоком уровне у нас происходят встречи с писателями — Захаром Прилепиным, Алексеем Ивановым и другими. Невозможно представить, чтобы Трамп или Обама встречались с американскими писателями или Меркель — с немецкими. Да и Пушкин тоже беседовал с Николаем I. Отсюда, наверное, в том числе и мое отношение к слову. Я же — отсюда. И я чувствую серьезность всего этого.

События

Полина Богданова
Без мейнстрима

В Великом Новгороде прошел XXIII Международный фестиваль Ф.М. Достоевского

Постановки по произведениям Достоевского выявляют разные подходы к автору. Подходы зависят от многих вещей — от времени, страны и культуры, внутреннего багажа постановщика.

Какой-то общей тенденции на этом фестивале обнаружить не удалось. Да ее и не может быть сегодня, поскольку театр, как и всякий другой вид искусства, отличается поликультурностью. Что это означает? Это означает, что существует множество равноправных трендов, каждый из которых представляет свою субкультуру. То есть нет мейнстрима как такового, нет главного направления, за которым бы двигались все, нет самых ярких тенденций, которые бы могли поместить в некий центр. Культура раскололась и существует в поле многообразия. Это постмодернистская тенденция, она возникла не в самое последнее время, а существует уже несколько десятилетий. И когда мы снова приблизимся к тому, что называется мейнстримом, пока неясно.

Фестиваль Достоевского, чем он и интересен, представил очень пеструю и разнообразную картину. Поэтому наш рассказ о нем построим так, чтобы представить разные подходы к автору, чтобы охватить все в целом. При этом не обещаем никаких выводов и рекомендаций: вот так нужно ставить сегодня Достоевского. Таких рекомендаций быть не может. Однако остается один важный критерий при подходе к спектаклю. Талантливо ли он сделан, задуман, сыгран? Талантливы ли актеры в нем занятые? Отвечает ли все это критериям профессионализма? Потому что поликультурность и полистилистика не предполагают, что художественные создания могут быть как талантливыми, так и бездарными. Все же проблема художественного вкуса и уровня остается важной.

Итак, начнем. Спектакль московского Театра на Таганке “Восемь”, режиссер Сергей Чехов. Спектакль посвящен теме человека, его внутренним импульсам. Иными словами, тут поставлен вопрос так: кто есть человек, добр он изначально или нет? Праведник он или грешник? Спектакль включает в свою орбиту восемь персонажей “Бесов”. Они сидят на сцене с мешками на головах, на которых написано название того или иного греха; все вместе образуют круг, сюжетные ситуации почти целиком опущены, все построено как исследование, анализ. Точкой отсчета при этом выбран один главный персонаж — Ставрогин с его низменными человеческими страстями и инстинктами. И к финалу этого расследования выясняется, что в каждом из персонажей сидит

этот самый Ставрогин. Точка зрения режиссера ясна, она заключает в себе пессимистический взгляд на человеческую природу. Такой подход к Достоевскому вполне правомерен, поскольку и Достоевский сам занимался исследованием человеческих характеров в их глубинной сущности, показывал неоднозначность человека, его склонность к разрушению себя самого и мира. Можно назвать такое исследование философским, поскольку оно рассматривает проблему аналитично и строго аргументированно. Это хороший спектакль, целостный и убедительный, с точной игрой актеров.

“Преступление и наказание”, “Johanna Frenlich Company”, Хельсинки, режиссер Йохана Фрейндлих. Это спектакль социальной направленности, адресованный молодежи. Он играет в колониях для подростков, в других тюремных учреждениях. Герои — Раскольников (А. Ланг) и Соня (Э. Рейникка) — совсем молодые люди из большого города. Потерянные и не знающие своей дороги в жизни. Раскольников совершил преступление, мотивы которого тут не обсуждаются. Важен сам факт преступления. И важно то, что он за это преступление в финале добровольно кается. Вот эти моменты должны рассказать сегодняшним оступившимся молодым людям, что в их судьбах еще не все потеряно и еще можно выйти на ровную дорогу. Философская тема Достоевского не интересует постановщика, вопрос Раскольникова “тварь ли я дрожащая или право имею?”, то есть имею ли я право переступить закон, тут не столько важен, сколько важен именно социальный портрет современной молодежи, которая ошибается в жизни и переступает закон. Это происходит благодаря обстоятельствам современной реальности, ее миражей и соблазнов, а не потому, что проистекает из природы человека или склада его сознания.

“Преступление и наказание”, “Turkish State Theatre”, режиссер Бозкурт Куруч. Это довольно любопытная постановка, поскольку родилась в Турции, стране мусульманской культуры. Поэтому создателям спектакля либо не важны, либо не интересны все “проклятые” вопросы российской действительности, темы православного покаяния и философские проблемы, имеет ли право человек “переступить”. У турецкого Раскольникова (Б. Кочтепе) нет идеи убить старушку и стать Наполеоном. Он убивает из-за денег, а в финале приходит в полицию и признается в содеянном. В спектакле занято очень много актеров, много эпизодических ролей, и весь этот гус-

тонаселенный спектакль по жанру склоняется к детективу. Режиссера интересует проблема бедности, из-за которой Катерина Ивановна кончает жизнь самоубийством и из-за которой Раскольников идет на преступление. Это тоже своего рода социальное произведение на турецкий манер.

Роман “Преступление и наказание” на этом фестивале был представлен четырьмя спектаклями. Это значительно больше, чем постановок по другим произведениям. Такая деталь говорит о том, что тема преступления сегодня в приоритете. Мир наш таков, что наталкивает на размышления об уголовных вещах. Может, это и стоит считать ведущей тенденцией? Не хочется все сводить к чему-то одному и приводить это в качестве примера для подражания. Остановимся все-таки на теме поликультурности, или многообразия.

Еще одно “Преступление и наказание” показал Калужский драматический театр. Спектакль называется “Убивец”, режиссер А. Баранников. Здесь режиссера интересуют прежде всего идеи Достоевского, связанные с теорией Раскольникова, с его жестоким экспериментом, может ли он, имеет ли право “переступить”. Спектакль начинается сразу со сцены Раскольникова (Д. Казанцев) и Порфирия Петровича (А. Глухов). Это настоящий идейный диалог, поскольку режиссер интересуется в первую очередь идеи персонажей. О главенстве идей у Достоевского писал М. Бахтин. А Анатолий Васильев, учитель Баранникова, начал свое исследование в области игрового театра именно с Достоевского, с его идей. Поскольку персонаж Достоевского является прежде всего носителем идеи. Это не психологический персонаж со своим характером и складом. Это идеолог. Баранников учился у Васильева именно в тот период, когда в лаборатории на Поварской занимались Достоевским, когда был поставлен знаменитый спектакль “Бесы”, который игрался одновременно в разных помещениях, на разных этажах дома. Очевидно, Баранников хорошо усвоил эти уроки своего учителя. Спектакль “Убивец” он поставил именно в васильевском ключе. Идейные споры Раскольникова и Порфирия Петровича в спектакле играют напряженно и интересно. Ты следишь именно за логикой этого спора, за аргументами и контраргументами персонажей. Роль Порфирия Петровича — одна из наиболее удачных в этом спектакле. Правда, не все роли были сыграны в единой стилистике. Например, такой персонаж, как Соня (Н. Бушина), несколько выпадала из ансамбля — актриса “не брала” идейный план своей героини. Она играла традиционно психологически и даже несколько сентиментально. Но в целом спектакль убеждал своей логикой разбора, хотя требовал от зрителя очень большой сосредоточенности и внимательного вслушивания в диалоги персонажей.

“Братья Карамазовы” Рыбинского драматического театра в постановке Петра Орлова были сыграны безо всякого идейного плана. Это разветвленное по нескольким направлениям чисто сюжетное произведение, с любовными “треугольниками”, сценами ревности и соперничества Грушеньки (А. Капырина) и Катерины Ивановны (А. Молодцова), забавной сценой Ивана (А. Батраков) с чертом (С. Шаврагин), которая иллюстрировала не идейный спор Ивана с самим собой, а просто его сумасшествие. Иван в этом спектакле не нес никакой идеи, не отказывался от Бога и не терзал себя по этому поводу. Алеша (С. Батов) вообще был служебной мало-выразительной фигурой. Старец Зосима (Е. Колотилов) оказался неживым “православным” штампом. Женские роли были сыграны лучше, чем мужские. Основной упор режиссер сделал на любовных интригах. Театр в этом произведении Достоевского в основном интересовали страсти, разгул эмоций, но не все из них вызывали сопереживание.

На фестивале был показан также пластический спектакль “Сны о преступлении и наказании” московского “Театра Метакинетики”, режиссер-постановщик Анатолий Бочаров. В этом спектакле два исполнителя (Н. Сутармин и О. Хитеева-Колесник), они не названы именами конкретных персонажей Достоевского, поскольку этот пластический спектакль не говорит ни о чем конкретном в сюжетном смысле. Тут взят план некоего “инобытия”, образов подсознания и мистики. Выстроена свободная фантазия на тему преступления и наказания. Замысел и исполнение интересны, пластический жанр полностью оправдывает себя, движения актеров эстетичны и выразительны. Отвлеченность от сюжета, какой бы то ни было конкретики, погруженность в мир воображения очень освежают Достоевского и передают квинтэссенцию его смыслов. Этот спектакль отрывается от привычного нам стиля исполнения образов писателя с их идеями или характерами, с историями взаимоотношений, сюжетом, словесной тканью, в общем, с обычным традиционным театром. И поднимается на новую высоту, где степень обобщения философии Достоевского и погружения в иррациональные сновидения обогащают само понятие “театр Достоевского”.

Я рассказала не обо всех спектаклях фестиваля, лишь о наиболее запомнившихся. Какие выводы? Наибольшее число обращений было к “Преступлению и наказанию”, о чем уже говорилось. А в остальном фестиваль показал интересную панораму подходов к этому сложному классическому философскому, социальному, идейному, в каком-то смысле детективно-уголовному, пластически-фантазийному. И каждый из них открывал ту или иную сторону Достоевского, который слишком богат в своих замыслах, чтоб его можно было понять однозначно и передать одним стилем.

Параллели фестиваля “NET”

В Москве и Санкт-Петербурге параллельно или спектакли одного из главных фестивалей экспериментального театрального искусства “NET”. Этот фестиваль всегда очень заметное событие сезона, на его площадках можно увидеть новаторские театральные создания.

Татьяна Купченко

Театр как он есть

Программа фестиваля “NET” никогда не посвящена определенной теме. Но на этот раз можно было выделить ярко проявившуюся во многих показанных проектах метатеатральность: рефлексии театра о самом себе, своем значении, границах, а заодно и границах зрителя. Что есть собственно спектакль, что такое опера, а что перформанс? Эти размышления так или иначе присутствовали почти во всех событиях фестиваля, начиная с “Селфи-концерта” как театра по заказу — Иво Димчев выступал и пел, только если и пока его снимали на телефон. Мило Рау размышлял о театре и его природе, опираясь на трагическую судьбу расстрелянного Мейерхольда (“Репетиция. История(и) театра (I)”). Возникающие темы театра и насилия, служение насилию в лице, например, деспотической власти или идее над всем стоящей собственной гениальности, которая превращает фигуру режиссера во властителя и тирана, заставляли размышлять о театральности, вспоминая идеи театра жестокости А. Арто, философию Ф. Ницше и исторические события первой половины прошлого века с его революциями и мировыми войнами.

Так, Давид Эспиноза, неоднократный гость фестиваля, показал свою “Всемирную историю”, больше похожую на историю войн. Как всегда она была собрана из сувенирных кукол и предметов, которые можно купить в магазинчиках и лавочках по всему миру. В этом смысле стиль Эспинозы напоминает сценографию Н. Коляды, который использует только подручные материалы, создавая образы своих спектаклей. В его спектаклях современные узнаваемые вещи оказываются способны на любые трансформации. Они играют, передают эпоху и Чехова, и Гоголя, наполняют жизнью эпоху царя Бориса, обнаруживая метафорический потенциал.

Эспиноза использует фигурки, статуэтки, игрушки и сувениры, фонарики и прочую мелочовку, зачастую весьма сомнительного вкуса, как и Коляда, для выражения вкуса времени, как “лицо” наших современников. Но он не судит эти предметы с эстетической стороны. Это своего рода артефакт, материальное свидетельство того, как наши современники, просто люди видят историческое прошлое: египтян, античность, евреев, арабов, китайцев, русских, ин-

дейцев и т.д. Выстраивая на своем столе сцены, меняя фигуры, делая подсветку и включая музыку, зачастую “встроенную” в сами предметы, режиссер и исполнитель заставляет зрителей переживать не только саму получившуюся сцену с законченным смыслом, но и процесс ее создания. Каждая законченная часть истории состоит из мини-пауз, промежуточных сцен точно так же, как любой большой исторический период делится на этапы. Интерес вызывает не только какой период изобразит режиссер, но и какие фигуры использует для этого, как они выглядят, как будут расположены относительно друг друга. Статика и динамика проявляются в том, что фигуры сначала достаются из-под стола, “оживают” в софитах, показывают свой характер. Так простое извлечение и знакомство — уже драматическое действие. Потом располагаются относительно друг друга, выталкивают и заслоняют соседей, воздействуют на них своим весом, размером, историческими значениями. Серия сцен завершается многофигурной композицией, знаменующей всю представленную эпоху, например Древний Египет.

Предметы Эспинозы имеют характеры совершенно исторической роли (конкистадоры вытесняют индейцев), но не имеют слов. Рисунок и символические сцены наполняют своим содержанием зрителя: кто что понял, кто что вспомнил, что подумал, какие ассоциации, книги, исторические фильмы всплыли в его голове. В этом смысле Эспиноза представляет очень свободный, демократический, лирический наполненный театр.

Анхелика Лидделл, знаменитая испанская актриса и режиссер, представила на фестивале перформативный феминистский театр, довольно безжалостный к зрителю. Ее работы по своему методу напоминают спектакли Ромео Кастеллуччи, хорошо известные нашей публике. “Ребро на столе” — это театральное исследование отношений автора со своей матерью, проживание того, что же есть любовь между родителями и детьми. Тема действительно кровавая. Для автора важно, что ее мать и она — женщины. Поэтому она задействует на сцене множество женщин, очень юных, а также детей и лишь немного мужчин. Ее высказывание — эмоциональное прежде всего. Печальным поводом слу-

жит кончина ее матери. Плач, иступленный, почти религиозный, заставляет героиню погрузиться в глубины подсознания, так как во время первых дней ее горя она проделывает символический спуск в глубины — туда, где зарождаются и куда уходят жизни. На этом пути ей встречаются тени, призраки то ли будущих, то ли давно уже ушедших матерей-предков. Исступление героини связано с противоречивыми чувствами, которые она испытывает к матери. Она полна гнева, ненависти, но и боли и скорби. Она прокликает материнскую власть, ее мощь, ее родовую силу. Неистовство чувств находит отражение не только в танце с элементами народной традиции, в особом интонировании слов, использовании фольклорных инструментов с утробным, пробуждающим инстинкты звуком, но и в использовании библейской лексики. Не случайно название спектакля — “Ребро на столе”, которое связано и с происхождением женщины, историей ее создания, но и с ее телесностью. Она “ребро”, то есть тело. Одухотворенная духом и теперь умершая, женщина вернулась к своим истокам, плоти. Ребро вновь лежит на столе, но это погребальный стол, а не родильный. Ребро в то же время — это исток, начало начал, момент создания женщины из тела Адама. Оно вполне может восприниматься как потенциал, не только конец — уменьшение до тела и кости, но и начало.

Проклятья как выражение утраты, нестерпимой боли, любви, непонимания, всего накопленного за годы отношений страдания находят выражение в языке с библейской образностью, с ее сложной метафорической и метафизической наполненностью. Но только такая лексика способна передать смыслы переживаний героиней. Ненависть и любовь как две стороны друг друга соединяются в этих старых и глубоко поэтических словах.

Обрядовая и символическая стороны очень важны в спектакле Лидделл. Связь поколений, женщин одного рода и просто женщин как существ одного пола показана расставленными по сцене стульями. На них сидят скрытые под простынями с мелким цветочным рисунком фигуры. Эти ткани могут восприниматься и как саван, и как детские пеленки, и как старинные покрывала, под которыми скрывали себя женщины в старину. Это знак ухода, погружения в себя, пребывания в себе. Покрывало как древний символ женской природы, таинственной сущности, которой нужно время созреть вдали от чужих глаз. Символ вынашивания внутреннего, потаенного. Да и сама ткань — очень женский символ. Это материя жизни, с которой постоянно имеют дело женщины, так как внутри них создается ребенок, это и традиционная женская работа, и метафора тонкости восприятия, скрытых, но одновременно открытых глаз, внутреннего взора, устремленного к глубине позна-

ния сложных вещей. От ушедшей женщины, матери героини, остается только пустая ткань. Стул становится алтарем, украшенным цветами и фотографиями.

Несомненно, результатом такого глубокого обряда прощания, но и в каком-то смысле женской инициации — теперь настает время героини стать старшей женщиной — должно быть примирение и со своей женской природой или смирение с нею. В каком-то смысле так и происходит. Под покрывалами оказываются обнаженные юные беременные женщины. Рядом со смертью снова начинается жизнь.

“Zauberland” английского режиссера Кэти Митчелл поставлен по циклу песен Р. Шумана на стихи Г. Гейне “Любовь поэта” в исполнении певицы Джулии Баллок, дополненному сочинением современного композитора Б. Фоккруля и драматурга М. Кримпа. Это все равно что к пьесе Шекспира дописать современные монологи, как принято в современном театре. По одному этому приему можно судить о мышлении режиссера. К. Митчелл известна своими многочисленными как драматическими, так и оперными спектаклями. На фестиваль “NET” привозили ее “Трех сестер”, а затем в Большом театре можно было увидеть спектакли “Траурная ночь” по кантатам И.-С. Баха и будоражащую постановку “Альцины” Г.-Ф. Генделя. Ее инсталляция на тему Офелии была представлена “Электротелеатром”.

Режиссер отличается яркими интерпретациями и поверх классического текста всегда создает собственную смысловую конструкцию. По этой причине ее даже музыкальные работы всегда важны и для драматического театра.

Итак, Zauberland, волшебная страна, соединяет два времени — XIX и XXI века, если судить по музыке. Вместо мужчины (цикл Гейне называется “Любовь поэта”) в центре оказывается женщина, из объекта она становится субъектом, что так созвучно эпохе “Me too”. Эта женщина — афроамериканка, а окружают ее белые мужчины. Они очевидно выполняют служебные функции, как слуги просцениума, и костюмы у них строгие, черные, почти сливающиеся с темным фоном сцены, согласующимся с черным роялем и общей минималистической обстановкой. Но ведут они себя агрессивно, грубо. Не помогают главной героине переодеться, а бесцеремонно снимают с нее пальто и напяливают платье. Не ведут ее на сцену с завязанными глазами, а подталкивают. Бросается в глаза беззащитность героини — не только потому, что она женщина, а рядом несколько мужчин, но и потому, что они немые, а у нее нежный голос. Они могут делать с ее телом все что угодно, а она должна согласиться и не проявлять возмущения и продолжать петь, как будто ничего ей не мешает. Другими словами, она должна жить (ведь голос — это дыхание) в весьма неблагоприятных

обстоятельствах. “Слуги”, с которыми ей приходится все время сталкиваться, это воплощение рока, судьбы, являющие ее образ на сцене.

Тема помощи, смешанной с властью, — центральная в этой постановке. Героиня, насколько можно судить, беженка, и она может рассчитывать только на добровольную помощь в чужой стране, куда забросила ее судьба, на спасение в той форме, в которой оно будет предоставлено. “Слуги”, рудимент античного хора, подталкивают героиню к определенным действиям, одновременно представляя как образ новой страны, ее среду и препятствия, с которыми приходится сталкиваться на пути, так и прежние, вытолкнувшие ее из привычного мира обстоятельства.

Слуги, служебные герои, характерны для Митчелл. Такую же важную роль эти безымянные персонажи без реплик играли в “Альцине”. Но там они усиливали главную героиню, волшебницу, исполняя ее волю. Такими же послушными ее велениям предписывалось быть всем, кто попал на остров. Название “Zauberland” также отсылает к волшебству, но оно рифмуется скорее с чарами как очарованностью и разочарованием одновременно — чувства изгнанницы на новой родине, ее надежды и жесткая действительность. Так что в контексте спектакля название глубоко печально и иронично.

Движение в этом спектакле большую часть времени направлено вперед. Как одному несчастному диккенсовскому герою, этой женщине все время приходится “проходить, не задерживаться”, двигаться, даже если она не хочет, под воздействием обстоятельств.

Но есть в спектакле и возвраты, движение вспять, как сопротивление героини, стремление осознать, не потерять себя. Фидбэки происходят

в моменты сна. Она лежит на неудобной, похожей на медицинскую кровать высокой кушетке, видимо, в помещении центра помощи. С новой одеждой, оказавшаяся в новой реальности. И тогда ее тяжелые воспоминания, печальные пугающие сны накатывают и накрывают ее, как волны.

Тема непрерывного движения поддерживается строением спектакля. Это, как часто бывает у Митчелл, череда четко очерченных эпизодов. Линейная структура напоминает кинолентку, главы романа человеческой жизни.

Все время спектакля на сцене господствует приглушенный свет. Его также уже можно было увидеть в московских спектаклях Митчелл, а именно в постановке на основе Баха. Там тема прощания с умершим отцом раскрывалась в том числе и за счет тусклого, почти на грани различимости артистов на сцене света. Это было изображением пограничного пространства и времени, перехода из одной жизни в другую не только умершего, но и его семьи. В “Zauberland” свет на сцене выявляет схожие смыслы. Героиня пересекла океан и только начинает открывать для себя новую страну. Все видится ей пока неясным, промежуточным, в том числе и ее положение. Она находит как что-то хорошее (заботу), так и отталкивающее, холодное.

Финал сделан Митчелл как романтическая сцена приготовления невесты к свадьбе. С длинным платьем, закрывающей лицо фатой. Но она — другая женщина. Главная героиня танцует с ней, и этот танец может восприниматься как благословение одной женщины другой, символическое вхождение в другую страну / семью, что заставляет мысленно вернуться к спектаклю Анхелики Лидделл.

Мария Сизова Анатомия эмоций

Провокатор и магистр пограничных эмоций Мило Рау представил в рамках программы фестиваля “NET” в Петербурге первый спектакль из цикла “Исследование истории театра”. Режиссер начал свой труд ретроспективно, с формата документальной истории о жестоком убийстве молодого человека, которое случилось в одном из городов Бельгии. Казалось бы, поводом для режиссерской мимикрии должен был стать сам документ как подлинный или мнимый источник информации. Но нет. Документ лишь запустил любимую режиссерскую машину по исследованию возможностей и границ существования актера на сцене. Выдвинул на передний план главный вопрос искусства и человека: “В театре можно все?” И в самом финале неоднозначно на него ответил: “Пожалуй, нет”.

Об актерской свободе / несвободе, границах текста, наконец зрительской сопричастности

происходящему, говорится в “Репетиции истории”, спектакле, перевернувшем представление театральной публики о природе документального. Действие “Репетиции” начинается с затакта. На открытой сцене сидят люди: за столом, музыкальным пультом, на стульях. Они беседуют между собой, смеются, ждут, когда гости театра займут свои места. В их позах, интонациях, взглядах нет масок героев, но есть люди, разделенные с нами рамой сцены, осязаемой сценической перегородкой. Им комфортно и хорошо смотреть за жизнью зала. Они готовы нарушить иллюзию и потом вновь ее создать.

Открыто спектакль начинается после третьего звонка с монолога опытного актера о природе подражания и двух условных типах присвоения материала: вживании и остранении. Игра либо полная мимикрия. “Я не умею вживаться”, — говорит нам исполнитель. По его мнению, в те-

атре всегда есть граница, подобная жизненной полосе, разделяющей живых и мертвых. А дальше следует мистическая история скрипача, приносившего с кладбища трупы — от одиночества и невозможности наладить диалог с живыми. “Он собрал у себя целую семью. Прятал их в нише потолка, а потом благодаря соседям эта история вскрылась, и начался суд. Я не осуждаю его”. Трогательный story-telling перерастает в разговор о преступлении и наказании, о театре как области исследования первого.

Ранее никак не задействованные коллеги турецкого исполнителя включаются в диалог благодаря наскоро организованному кастингу. “Мы пробуем вас на разные роли”. Это будет реальная история о жестоко убитом в пригороде Льежа Иохане Жарфи за то, что он гомосексуал и араб. В ней шесть частей, каждая из которых ни тематически, ни ритмически не повторяет другую, а служит очередным кубиком пазла криминальной саги.

Небольшая перестановка стульев на сцене, и начинается первый акт кастинга — знакомство с актерами. К офисному столу поочередно подходят гости спектакля, они же будущие исполнители ролей саги, которые ведут короткий спич с ареопагом (жюри). Диалоговая структура мизансцены, состоящая из живых вопросов и живых ответов абсолютно нетеатральных людей, словно выхваченных из французской провинции, разбивает всякую мысль о театральной условности и позволяет на минуту поверить, что перед нами подлинные обыватели, гости театра, такие же, как мы по ту сторону рампы. Они неподдельно просты, искренни и легки в формулировках. Будь то будущая исполнительница роли матери Исхана — иммигрантка с итальянского Юга, с легкостью повествующая о жестокости мужа, французской пенсии, работе в массовке фильмов братьев Дарденн и театре как способе подработать. Или грубоватый разнорабочий, увлекающийся музыкой и немного кинематографом братьев Дарденн, тоже по причине легких денег. Все эти ребята сбивают зрителя с толку, постоянно заставляют сомневаться в подлинности фактов, поскольку удивительно точно и органично шутят над собой. В отдельные минуты спектакля кажется, что ты находишься в ситуации реального кастинга, центростремительно переходящего в спектакль об убийстве араба.

Из обрывочных реплик по задачам актера, которые набрасывает “новичкам” кастинг-директор, мы переходим во вторую часть спектакля — историю убийства Иохана. Итальянская актриса пробует себя на роль матери вместе с директором кастинга — актером из первой сцены спектакля. Они сидят на стуле и разговаривают о простых вещах: предстоящем дне рождения женщины, безработице, сыне. И все это происходит на фоне видеопроекции их голых торсов. Разделение двух планов телесности шо-

кирует и завораживает одновременно. И уже спустя пару минут этого незатейливого диалога актеры живого плана раздвоятся и синхронизируются с видеопроекцией.

Подобных наслоений в спектакле достаточно много. Например, сцена в баре, где проводит свой последний вечер Иохан, дублируется на экране в похожем антураже, но с большим количеством людей. Киновеселье и сценическая версия становятся единым целым, продолжением видео и театральной линии спектакля. И в моменты подобных структурных поворотов спектакля (от телесного к бестелесному, от частного к общему, от документального к игровому) ловишь себя на мысли, что следишь не за фабульной вязью в целом достаточно простого и линейного текста, а за вариативностью сценических воплощений отдельных мизансцен.

Вот работяга целует свою подружку накануне убийства, ласкает ее, пытается заняться с ней сексом. Зрители кашляют, кто-то злится, кто-то неловко смеется. Мило Рау испытывает нас “огнем и мечом” — плотью и кровью на предмет открытости наших этических и эстетических границ. Прощупывает их. Тренирует зрителей и актеров, кажется готовых прыгнуть ради режиссера с восьмизэтажного здания. Актеров, абсолютно включенных в материал и при этом удивительно легких в этой физической механике чувств. Они и исполняют, и проживают текст одновременно. Ролевой принцип распределения материала не мешает Мило Рау тасовать некоторых исполнителей и героев. Единственная молодая девушка выступает в постановке в двух ролях — любовницы работяги, одного из нападающих (угловатого молодого парня, сидящего за рулем), и любовника Иохана, исповедующегося в одной из последних сцен в своей любви.

В спектакле есть все — секс, жестокость, рок-н-ролл, исследование границ и задач искусства, есть даже настоящая машина, в которой предположительно и произошло убийство. Она выкатывается на сцену под шум и улюлюканье банды убийц Иохана. Есть голое “роденовское” тело насмерть забитого араба. Есть долгий и продолжительный монолог протагониста (гея) и антагониста — заводилы бандитов. Все это в определенном момент сценического действия отвлекает внимание от режиссерского джаза и переключает зрительский интерес на фабулу, которая последовательно, сцена за сценой разворачивается у нас на глазах. И в какую-то долю секунды становится непонятно: чем закончится это максимально открытое преступление? Чем завершится спектакль — публичным судом?

В финале все закономерно искупает музыка — льющаяся как стихия опера Пёрселла. Актеры кланяются, вдруг вспоминают о границах и предлагают повесить одного из трупы — того самого исполнителя роли Иохана. Набрасывают веревку, затягивают петлю. Барабанная дробь.

Зритель выскакивает на сцену и останавливает казнь. В театре можно все, кроме смерти. В жизни можно все, кроме убийства. Незатейливая истина, звучащая риторическим многоточием нам, детям двадцатого и двадцать первого веков. То ли назидание, то ли издевка, то ли просьба художника, адресованная его слушателям.

Мило Рау интересует не только сам этот ужасный случай, но и способность театра се-

годня говорить о жестокости мира, способность воздействовать на зрителей. Шесть актеров, профессионалы и любители, исследуют одновременно и криминальный случай, и свои собственные возможности. Получается документальный спектакль огромной силы — и как высказывание против насилия, и как художественно-психологический эксперимент.

Лабиринты Фабра

Первый сезон “Фанерного театра” — просветительского проекта АБДТ — был напрямую связан с именем бельгийского художника, перформера и режиссера Яна Фабра. Опыт успешной коммуникации театра и перформативного искусства уместился в несколько этапов: выставки, двух гастрольных спектаклей-перформансов и постановки на сцене АБДТ “Ночного писателя” в режиссуре Яна Фабра.

В двух плоскостях, театральной и экспозиционной, зрителю был дан не просто “разный” Фабр, а целая планета Фабра, рожденная фантомами и призраками бельгийского художника и созданная во имя него и о нем.

“Воин красоты” Пьера Кулибёфа, выставленный на цокольном этаже Малой сцены АБДТ, был спрятан под низкими арками, прошивающими белые стены исторического здания, и медными трубами современной коммуникации. Перформанс представлял собой медитативное наблюдение за двумя видеопроекциями, десятью фотографиями и одним пятидесятиминутным видеоспектаклем “Воин красоты”, крутящимся с начала и до конца без остановок.

“Эта инсталляция была создана в 2006 году, и каждый раз я приспосабливаю ее под пространство, в котором она выставляется. Эта инсталляция состоит из двух видео и восьми фотографий. Влияние помещения и этих изображений взаимно. Произведение адаптируется к определенному помещению, а инсталляция своеобразно интерпретирует окружающие ее стены. Значение каждого персонажа в видеороликах остается открытым. Но все их диалоги и монологи в основном связаны с концептом лабиринта” — рассказывал Кулибёф.

Регламент посещения фильма / перформанса регулировал капельдинер, поэтому временного несовпадения зрителя и сюжета не было: ты приходишь к началу фильма, а уходишь, когда тебе удобно. Центром двусоставной композиции из фоторабот и киносюжета был фильм, транслируемый на плазменный экран в самом центре полупустого аркадного зала. В нем запертые в вероятно фламандском замке герои снов и произведений Фабра мелькали в коридорах средневекового здания в гармоничной последовательности номеров. В “застенках сознания” можно было встретить раблезианский образ немолодой, максимально витальной невесты, оголяющей ноги, демонстрирующей

ярко-алые губы и скрывающейся в анфиладах серых стен. Буквально “пожирающие” друг друга влюбленные — пара перформеров — страстно заламывали руки друг другу и вгрызались в шею в момент пикантного поцелуя. Конечно же, главный цитатный образ жуков-богомолов, кожу которых Фабр использовал для создания коллекции работ “Черепя”, несколько лет назад был представлен в центральном здании Эрмитажа. В перформансе Кулибёфа кареглазая брюнетка изрыгала их изо рта и на перемотке снова поглощала обратно. Гуттаперчевый карлик и шарнирный человек на фоне окна измазывал себя липким маслом на кухонном столе. Флегматичные игуаны были живописно встроены в выбеленную мукой комнату. Тут были и женщина-рыцарь в шлеме и латах? и антиномичный ей “дырявый” Дон Кихот — добряк, исколотый собственной амуницией. Кроме того, был цитирующий себя Фабр в кадре с совой. И изможденный прыжками голый актер в процессе бесконечного обнуления, тренинга и самопожертвования. Вся эта визуальная нарезка кадров нагнеталась к финалу фильма и повторялась вновь и вновь столько раз, сколько пожелает / сможет выдержать зритель. В мире Пьера Кулибёфа “воин красоты” Ян Фабр превращался в мученика искусства. Жертва бесконечных попыток человека прыгнуть выше головы, преодолеть гравитацию, телесность, окостенелость жестов, мыслей превращалась в раба и хозяина мысли одновременно.

Два последующих спектакля (именно так определяет их в программе сам режиссер Ян Фабр) были непосредственными работами самого бельгийского художника. Это мировая премьера моноспектакля “Resurrexit Cassandra” (“Воскресение Кассандры”) на Второй сцене АБДТ и “Preparatio Mortis” (“Приготовление к смерти”) на основной сцене театра.

Моноработа “Воскресение Кассандры” актрисы Стеллы Хеттлер удивительно проста и завораживающе медитативна. Она строится на трех китах современного театра: теле актера (в осознание собственной номинологической и феноменологической телесности, как пишет Фишер Лихте), голосе / акустическом звучании актера и самом принципе звукоизвлечения, напоминающем то монолог, то стенание, то молитву. И наконец овеществленном пространстве, в случае Фабра сложенном из предметов — метафор мира: вздыбленной земли, из которой

появляется Кассандра и пыль которой отчетливо ударяет в нос зрителя во время танца предсказательницы; пять зеркал, расставленных по периметру сцены; таксидермированных черепах — примет умирающей под натиском человека Земли; четырех платьев (белого, черного, красного и синего), как кожа разбросанных по сцене и служащих пристанищем во время главных мизансцен актрисе; и черного короба сцены, словно космос окутывающего небольшой клочок человеческой жизни.

В этом спектакле жизнь предстает в пяти элементах: тумане и росе, ветре, огне и дыме, паре, дожде. «Воскресение Кассандры» — это история женщины из моей команды, актрисы и художницы, с которой мы работаем много лет. Это ее жалобы на современную жизнь, на то, что происходит в обществе, в ее жизни, с ее родителями. Для Кассандры безусловно очень важны стихии, соединение с ними; мне было важно связать с ними сетования конкретного человека».

В первой точке спектакля Стелла Хеттлер подобно Мировой Душе Владимира Соловьева рождается из тлена Земли, чтобы рассказать нам большую историю планеты: от Гомера до наших дней. Она медленно раскачивается на одной точке, пробуждает руки, укрепляет голос, делает неуверенный шаг в сторону зала, чтобы поведать нам страшное: коварную правду о человеке, истребляющем все на своем пути. В ее голосе много «свинца», но много и неги. Она вверяет нам знание о собственной красоте, растоптанной людьми. О силе прорицательницы, не услышанной Агамемноном. О вере в человечество, убитой самими людьми. Стелла Хеттлер раскачивается плавным завораживающим танцем живота. Сбрасывает платье — черную кожу троянских воинов. И стена, пророчит миру скорую гибель. После небольшого затемнения мы видим силуэт Стеллы в красном — знаке нового времени, путешественницы, прошедшей сквозь века, видевшей королей и палачей, великих французских писателей и русских бунтарей, но так и не встретившей на своем пути разумное человеческое единство. Стелла кричит: «Вы все умрете! Вы истребите себя!»

Свет гаснет, и перед нами пробуждается сине-голубой силуэт Души Мирового Океана, забросанной пластиком, набухшей от трупов морских животных. Стелла говорит. Стелла кричит. Сбрасывает синий цвет и перевоплощается в кипенно-белое платье, чтобы быть вновь погребенной в Земле, которой она пророчит катастрофу. Подобно безумной кликуше, она бьется до изнеможения в конвульсиях, после чего ложится на пыльную и сухую поверхность почвы, устилающей всю сцену, и долго-долго дышит. Слушает собственные стенания, спроецированные в пяти зеркалах над ней. Молчит и предоставляет право своей паузе после спектакля нам, зрителям.

«Приготовление к смерти» на основной сце-

не АБДТ представляет собой хореографический перформанс с Аннабель Шамбон в главной и единственной роли. Как пишет сам Фабр: «Я создал этот спектакль действительно давно, в 2005 году, для артистки Аннабель Шамбон. И она играет его все это время. В моей труппе она уже 22 года, и из молодой девочки сейчас она превратилась в зрелую красивую женщину. И раньше это был один перформанс молодого существа, не очень опытного. А теперь это представление человека, который много знает о жизни. Я постоянно вижу, как Аннабель добавляет новые интерпретации, новые нюансы. Технически спектакль не изменился никак, но он приобрел зрелость».

Погружая нас в абсолютную тьму полного зала, Фабр заставляет зрителя пять минут наслаждаться необарочной музыкой композитора и исполнителя Бернара Фоккруля, изливающейся на нас шквальной волной из колонок. Душный запах увядающих цветов задает настроение наступающей тризы. Сквозь темноту начинаю проступать очертания стеклянного гроба, заваленного цветами. Зеленая душистая поверхность пробуждается, волнами пробегает по квадрату гроба, и из самой глубины гвоздичного цвета появляется нежная рука, нога, шея. Тело пробуждается, угловатым зомби спускается вниз, пытается сладить с собственной физической беспомощностью после векового окостенения. И в этой двадцатиминутной импровизации Аннабель заключается странное волшебство перформанса: актриса держит нас невероятной подчиненностью каждого сустава воле исполнителя. Второй половиной спектакля является танец вновь закованного в стеклянный кубик женского тела и бабочек, погруженных в это же прозрачное пространство. Рисунки мелом на стекле в виде быка и человека, коридоров напоминают зрителю о главной метафоре Фабра — лабиринте как поиске жизни и дороге к смерти. Герои спектаклей Фабра пересекаются, сюжетная мозаика складывается в единое целое.

В одном из многочисленных телевизионных интервью Фабр, продолжая идеи французских символистов, говорил, что настоящее искусство «должно пахнуть». Спектакли Яна Фабра, словно развивая эту мысль, живут в двух плоскостях — гармонии запаха и цвета, физической и метафизической ипостаси, несколько не противореча друг другу. Они звучат, пахнут, окутывают зрителя темной и светом. В предельной легкости и рефреном повторении одних и тех же элементов рождается удивительная гармония хаоса, свобода и спокойствие — человека перед смертью, человечества перед неминуемым концом. В какой-то момент спектакля Фабр-художник и Фабр-режиссер уступают место маленькому мальчику, рассказывающему зрителям одну и ту же историю про жизнь, смерть, любовь, и — что может быть банальней! — про самого человека.

Другие берега

Наталья Якубова

“Wien Modern-2019”: рост и редукция

В лабиринте фестиваля “Wien Modern” я выбираю события с перформативным измерением. Тем более примечательно, что в моем маршруте оказался фортепианный цикл “Следы памяти” Альберто Посадаса, написанный для пианиста Флориана Хельшера и им же исполняемый, — собственно, с него маршрут и начался. И я не ошиблась.

Жив ли еще пациент?

Альберто Посадас сочинил цикл по мотивам Куперена, Дебюсси, Шумана, но также Карлхайнца Штокхаузена, Джачинто Шелси и Бернда Алоиса Циммермана. При исполнении многих из пьес пианист на наших глазах препарирует рояль — и этот термин, возможно когда-то просто неудачно переведенный на русский, оправдывает свои сумрачные медицинские коннотации (prepared piano предпочтительнее перевести как “подготовленное фортепиано”; но в данном случае пианист ведь не *приготавливает* пианино — т.е. не делает эту подготовку заранее; он именно на наших глазах его *препарирует*).

Флориан Хельшер был похож на производящего сложную операцию врача: его напряженные взгляды на партитуру, где помимо нот, надо полагать, записан характер производимых с “внутренними органами” инструмента действий, были больше похожи на взгляды на экран

мониторов, регистрирующих, все ли идет так, как нужно. Жив ли еще пациент? Что “пациент еще жив”, доказывали, впрочем, пьесы Куперена, Дебюсси, Шумана, которые на этот раз — впервые с момента написания Посадасом своего цикла (2014—2018) — игрались попеременно с его собственной музыкой.

Тема фестиваля этого года, переводящаяся буквально как “Рост”, но которую, наверное, следует скорее перевести как “Приращивание” или “Наращивание”, тогда стала терять для меня свою абстрактность: произведения Посадаса (всегда более длинные, более объемистые, чем их прообразы) воспринимаются именно как фантастические наросты на первоисточнике, словно рассматривающие под микроскопом звучание классики, испытывающие их на прочность бесконечными повторениями, расслоениями, отражениями.

Шницлер — Ланг: размыкание “Хоровода”

Однако метафора “Наращивания” полностью обрела для меня значение уже на опере Бернарда Ланга “Хоровод” (премьерой “Нойе опер” дирижировал Вальтер Кобера, руководитель этого театра). Знаменитая пьеса Артура Шницлера¹, ставшая классикой рубежа XIX—XX веков, связывает формулой “хоровода” серию из десяти миниатюр, в каждой из которой участвуют мужчина и женщина, причем герой / героиня того или иного дуэта встречается в следующем отрывке с новым героем/героиней (т.е. как бы держит за руку партнера по предыдущему эпизоду и партнера по следующему).

Начав со встречи Проститутки и Солдата, Шницлер тянет свою цепочку какое-то время решительно вверх по социальной лестнице; на следующий раз Солдат “снимает” на танцах Горничную; затем Горничная предоставляет свои услуги Молодому барину; затем тот заводит связь с “порядочной женщиной”, т.е. с замужней дамой своего круга — после чего мы становимся свидетелями диалога супружеской

пары. После этого уверенного шествия вверх к “буржуазной добропорядочности”, однако, начинается нечто странное. Хотя можно было бы себе представить и дальнейший “апгрейд партнеров”, происходит нечто иное, что для тогдашнего зрителя (или читателя, ведь пьеса была долгое время запрещена) было бы скорее соскальзыванием по той же лестнице если не прямо вниз, то в пучину социальной неопределенности. Добропорядочный господин ищет стабильности (и гигиены) своих экстраматримонильных приключений в том, что предлагает героине порядка Горничной (в пьесе она названа Сладкая девушка) стать его содержанкой; однако в следующей сцене мы застаем Сладкую девушку интересующейся Поэтом; Поэт затем ищет благосклонности некой Актрисы, Актриса же обольщает своего поклонника Графа, а вот Граф замыкает этот “хоровод” в объятиях Проститутки из первой сцены, к которой и сам не знает, как попал после какой-то попойки.

Пьеса Шницлера была написана, безуслов-

¹ “Современная драматургия”, № 2, 1996 г.

но, в определенном смысле для того, чтобы показать, что на разных ступенях общества в смысле эротики происходит приблизительно одно и то же, однако ее ценность, конечно, прежде всего в том, что она задокументировала, каким образом на этих разных ступенях происходит флирт, в какие слова, действия, мизансцены облекается поиск наслаждения и желание связь закрепить или, наоборот, тотчас же оборвать.

Постановщица венского спектакля Александра Лидтке, однако, законно считает, что социальные различия, которые были столь важны для Шницлера, в сегодняшнем мире отступают на второй план. Все героини ее спектакля, например, одеты в одни и те же серые плащи и эффектно обвязаны темно-желтыми шарфами. Под этими плащами, может, и будет разного уровня одежда, но не с той безумной амплитудой, которая отличала Проститутку, готовую отдаться в канаве, от посетительницы модисток в пьесе Шницлера. За одним исключением — но касающимся не социального статуса, а “половой принадлежности как костюма”, о чем немного позже...

В середине каждой сценки Шницлер (в другое время не скупящийся на ремарки) помещает многозначительную цезуру, отмеченную в изданиях многоточием (что, наверное, должно было бы привести в замешательство первых постановщиков, если бы пьесу в начале века не запретили, а к тем годам, когда она стала ставиться, театр не свыкся бы с искусством блэкаутов). Итак, каждая сценка к тому же распадается на “до” и “после”. В спектакле “Нойе опер”, однако, роль блэкаутов играет внезапно застывшая, заледеневшая музыка, под которую актеры — на несколько секунд тоже застывшие в соответствующей позе — медленно готовятся к следующей мизансцене, меланхолически “наводя беспорядок”, который якобы понаделали любовники во время акта. Зато, несмотря на разнообразие музыкальных моделей (а также и просто цитат и очевидных переключек; в состав оркестра, кстати, включено джаз-трио), все сцены роднит одно — подчеркнутое повторение как слов, так и музыкальных фраз, что придает “поискам приключений” навязчивый характер. Если бы постановщица реализовывала эти музыкальные жесты буквально, то ее герои бесконечно дергались бы, повторяя по несколько раз одно и то же движение, как заевшие механические игрушки. Однако именно этого она избегает, и правильно, потому как музыка и сама совершенно недвусмысленна. Эти герои, несомненно, свое “навязчивое состояние” скрывают, и хотя на самом деле их “пластинка” то и дело “заедает”, они продолжают, преодолевая эту буксовку, двигаться к своей цели.

Уже одно только умелое использование Лангом техники Sprechgesang обеспечило бы сарказм, конгениальный оригиналу, однако уже третья сценка сулит неожиданность: роль Молодого господина отдана контртенору (Томас Лихтенекер), и изъясняется он уже изысканными виртуозными фразами. Я бы сказала, что уже тут Ланг отходит от закругленности шницлеровской схемы, вводя персонажа, который начинает опровергать предположение, что “все одинаковы” и “все хотят того же”. Кстати, и у Шницлера это единственный персонаж, о котором после “блэкаута” мы узнаем, что у него в конце концов ничего не вышло, что объясняется затем рассуждениями о романтической любви. В этой, четвертой, сцене спектакля, увы, Лидтке слишком увлеклась решением пространственных задач (выйдя после сцены с Горничной, герой попадает на лестничную клетку, а “не получилось” объясняется тем, что тут, на лестничной клетке, его возлюбленной не удалось расстегнуть ему ремень, а ему — ее лифчик). А это отвлекло, пожалуй, постановщицу от новой темы, которая постепенно станет в спектакле главной и будет составлять то самое “приращивание” или “наращивание”, которым опера отличается от своего литературного первоисточника.

Потому что контртенор Томас Лихтенекер появляется в этом спектакле не только в роли Молодого господина, но и как... Актриса. Конечно, предпосылки можно найти уже у Шницлера, ведь его Актриса просто беспардонно играет теми моделями флирта, которые все другие персонажи использовали лишь по мере надобности и чисто интуитивно, наугад. Однако Шницлеру была важна идея круга: Актриса играет теми же моделями (то есть они все более обнажаются и оттого, что повторяются в энный раз, и от бесшабашности ее игры), и играет в подобной же ситуации. А в сегодняшней опере уже с момента, когда Сладкая девушка, которой только что предложили почетное место любовницы-резидентки, заигрывает с Поэтом — ситуация меняется. Теперь желание подхлестывается не *возможностью* его реализации (как было в темных аллеях, где гуляла Проститутка или Полицейский, в которого теперь превратился шницлеровский Солдат), а его, желания, невозможностью и / или табуированностью. Свидание Сладкой девушки (Анита Джованна Розаати) и Поэта (Александр Каимбахер) в этом спектакле представляет собой “секс по телефону”; во время визита Поэта в сауну, где заботится о своей женственности Актриса (в белоснежном халате, с полотенцем на голове и с косметической маской на лице), заставляет подозревать, что эта женственность лишь конструкт, но, пожалуй, именно это и привлекает “творческую личность”.

Наконец, в следующей сцене Актриса появится в костюме суперженственности: в театральном костюме из некоей исторической драмы, а может, оперы, в корсаже и в кринолине, — и *раз-облачение* этой женственности будет вполне буквальным... Актриса Томаса Лихтенекера, снимая с себя парик, кринолин, вынимая подушечки из лифа, наконец заставляя застенчивого, не желающего на все это смотреть пожилого ухажера помочь расстегнуть корсет, про-

должает настаивать на своей — вот такой — женственности, т.е. на том, что игра с ухажером, не желающим признаться в природе своего влечения, будет продолжена, и будет продолжена именно так...

Вместо шницлеровского вращения по кругу для Ланга оказывается важна идея наращивания, эскалации желания, все большего отхода от жизни инстинктами — к жизни “костюмами”, к перформативности ролей в игре оболешения.

Количество, переходящее в качество

Думаю, готовя фестиваль под лозунгом “Рост”, организаторы никак не могли пройти мимо начинаний австрийского хореографа Дорис Улих — и действительно, отрывок из ее большого проекта “Every Body Electric” стал сенсацией одного из вечеров. Другой отрывок, исполняемый самой Улих, мне удалось увидеть несколькими месяцами раньше. В своей хореографии Улих борется с нашей привычкой видеть на сцене упругие молодые тела — она парадоксальным образом открывает энергетический потенциал тела расслабленного, более того — правильнее было бы сказать дряблого. Танцовщице уже за сорок, и свое выступление она начинает с рискованной игры со всяческими складками своего тела, что на обывательском языке могло бы назваться “протрясти жирок”. Однако желание “протрясти” каждую мышцу оказывается настолько велико и упорно, что вскоре мы понимаем: это серьезно, это не шутка, не насмешка над своим телом; тут “количество переходит в качество”, ирония и презрение, пройдя через абсурдную, казалось бы, эскалацию “тряски”, оборачивается гимном энергетическому потенциалу своего тела.

В 25-минутном отрывке, показанном на фестивале “Wien Modern” все, однако, еще более усложнено тем фактом, что исполнители — люди, про которых на первый взгляд можно было бы сказать, что они “прикованы к инвалидной коляске”. Возможности их заведомо, казалось бы, ограничены, и наша жалость к ним как бы запрограммирована, а хореограф, напротив, оказывается под мысленным артобстрелом наших неизбежных вопросов: насколько этично использование этих тел в спектакле? Если Улих была готова посмеяться над своим уже немолодым телом, можно ли ожидать подобного отношения к телу от людей, чьи тела трагически, “неестественно” пострадали или при рождении, или явно в результате несчастного случая? Если Улих открывает потенциал “дряблого”, но все же целостного — и в этом смысле “полноценного” — тела, то не преувеличением ли (и черным юмором) прозвучит подобное же утверждение относительно тел инвалидов?

Однако на протяжении этих 25 минут, однако, выступающие преодолевают не только наше сострадание к телам, привычно воспринимающимся как беспомощные и жалкие. Преодолевают также и черный юмор, и неизбежные обценные коннотации. Вершиной этого короткого и насыщенного выступления стало для меня “соло спины” одного из исполнителей — безногого Адила Эмбаби. Из этой спины явственно вырастали крылья...

Инвалидность во главе угла и другого спектакля фестиваля, “Danza Permanente” ДиДи Дорвилер (Human future dance corps). Хореография базируется на Струнном квартете № 15 Бетховена, однако сама музыка в спектакле не звучит. Мы погружены в мир глухого композитора.

Исполнители появляются в “прозодежде” разных цветов, в рубашках и шортах, с которыми мы не должны ничего ассоциировать. Своими движениями, жестами они воспроизводят партитуру бетховенского произведения — как бы визуализируя структуру некоей формальной конструкции, которую можно было выстроить, самой музыки не слыша.

Первое ощущение и первый вопрос: они это серьезно? То есть музыку гениального Бетховена действительно можно разложить на ряд этих отчасти геометрических, отчасти же условно-патетических жестов?

Спектакль словно воссоздает ощущение ущербности, в которой творил оглохший Бетховен, заставляет прочувствовать на своей шкуре: отсутствие живого звучания, математическая выверенность линий проведения... пустота... Исполнители провоцируют нас на “неправильные ассоциации”, когда они, будучи эдакими “фиксиками от музыки”, игриво “дают друг другу пять” или повторяют столь же дружественные движения, но ягодичами. Споры, подобные тем, что разворачивались вокруг анимации под музыку “Пасторальной симфонии” (убьют ли раз увиденные слушателем / зрителем танцующие коровы чистое восприятие музыки Бетховена?), тут, впрочем, неактуальны. Потому что и самой музыки нет.

Есть мир глухого человека, занимающегося

умозрительным калейдоскопом, в котором, как камушки, стеклышки, разбегаются и сбегаются опять к друг другу эти “фиксики”, в давящей тишине, в которую лишь иногда прорыва-

ются отдаленные шумы и под конец — отголоски тирольского пения. Пожалуй, в спектакле от Бетховена было гораздо меньше оптимизма, чем в “Every Body Electric”.

“Флатландия”

На афише фестиваля, за надписью большими буквами “Wachstum” (т.е. “Рост”) виднелся вулкан с безудержно нарастающим над ним облаком. Однако был на нем еще штампик, вроде тех, которые ставят в магазине на товарах со скидкой — “минус 20 %”: он обозначал, что на этом фестивале было гораздо меньше мероприятий, чем на предыдущем. Эта сомнительная реклама, конечно, иронична, но в любой шутке есть доля правды. Современная музыка, о каком бы “росте” она ни толковала, видимо, неизбежно прибегает к редукции. Своеобразного пика эта тенденция достигла в мероприятии, которое с лихвой компенсировало отсутствие целых 20 процентов, хоть и толковало прежде всего о редукции. Это действительно было нечто необычное. Главная отсылка спектакля Хорхе Санчеса-Кионга и Бригитты Вилфинг (Another stage) — роман “Флатландия” Эдвина Э. Эббота, написанный в конце девятнадцатого века. Однако от него не осталось ни сюжета, ни героев, ни сатиры на существующие в обществе иерархии.

В образный мир этого перформативного действия нас вводит фильм, который надо смотреть в очках для стереокино. То есть в мир, где существует всего лишь два измерения, мы будем входить через имитацию 3D. Это, в конце концов, логично. Ощущение объемности, оказывается, нужно, чтобы показать, как предметы, органы, тела, лица распались на бесконечно извивающиеся ленты. Мы увидим разрушенный зал, увидим разлагающееся на плоскости тело.

Однако это все еще прелюдия. Потому что потом мы войдем в этот зал и будем бродить между тел, проходящих какую-то муку: или перехода из объемности — в плоскость или, наоборот, попыток выломаться из “флатландии”. Распластанные по полу или же словно повторяющие своими движениями стоящие рядом изломанные плоскости зеркал, эти тела одновременно издавали звуки, сливающиеся в загадочную... нет, конечно, не “музыку сфер” — “музыку плоскостей”, наверное. Зрелище поражало не только своей изобретательностью, но и своей аутентичностью. В сущности, впечатление “изобретательности” отступало перед нахлынувшей со всех сторон, затягивающей в себя глубокой депрессией. Фактически мы

оказывались словно на кладбище: нам предлагалось побродить между расположившимися горизонтально исполнителями (каждый участвовал в мини-инсталляции, т.е. обладал своим диковинно обустроенным пространством, или лучше сказать — плоскостью), наконец присесть рядом с ними... Некоторые из зрителей даже ложились на пол. Куски искусственного дерна служили ковриками наверное для доброй половины исполнителей, а одного из них, лежащего на столе для массажа, и просто накрывали.

Искусственный дерн был лишь одной из многих фактур, обильно в спектакле использованных: соединяющих, заставляющих перетекать друг в друга качества 2D и 3D (за пространство и свет отвечал Томас Елинек). Подобным же свойством, например, обладал плюш костюмов одних исполнительниц и люрекс в костюмах других. Но также и волосы, падающие стеной, превращающие лицо в его противоположность — безликость. Горестное сокрытие лица было, однако, жестом не только длинноволосых, и не только той женщины, которая на протяжении всего спектакля лежала ничком под “двухспальным халатом” (на другом конце халат превращался в халат ее мужа), уткнувшись лицом в пол, лишь словно медленно карабкаясь по полу одной рукой, затем сжимая в кулаке другую. . . Но также он был жестом и танцовщиц, исполнявших свои геометризованные движения всегда словно так, чтобы лица не было видно; про перкуссиста, покрытого дерном на столике для массажа, вообще промолчу...

Наверное, если бы мне пересказали все виденное на этом перформансе, это показалось бы анекдотическим формальным экспериментом. Однако какими бы замысловатыми теориями ни питалось это зрелище, оно нащупало какой-то важный пульс сегодняшнего времени — времени высоких технологий и доставшихся из прошлого руин (каковой собственно является зал “Реактора”, где мероприятие проводилось), иллюзий “роста” и ощущения скукоженности, скрюченности, сгорбленности, повсеместного желания если не “забиться в нору”, то распластаться — хоть на куске дерна, хоть под ним.

История. Библиография

Лиза Хопкинс¹

Король или самозванец?

В пьесе “Перкин Уорбек”, опубликованной в 1634 году и почти наверняка впервые сыгранной в 1633-м, Джон Форд рассказал историю с подзаголовком “Необычная правда” в жанре, который сам по себе был необычным для сцены. Шекспир имел огромный успех с историческими хрониками в 1590-е и вернулся к этому жанру в 1613-м с “Генрихом VII”, написанным в соавторстве с Джоном Флетчером, но к 1630-м исторические пьесы практически остались в прошлом. Пьеса Форда не только возродила этот жанр, но также проследила и пересмотрела его наиболее прославленные достижения, так как “Перкин Уорбек” переключается с “Ричардом II”, косвенно противоречит “Ричарду III” и заполняет лауну, поскольку Шекспир отобразил жизнь всех английских монархов между 1377 и 1547 годами, за исключением Генриха VII.

На первый взгляд, история “Перкина Уорбека” проста. У Шекспира в “Ричарде III” злокозненный король убивает в Тауэре двух своих юных племянников-принцев и захватывает трон, пока не потерпит поражение и не будет убит в битве при Босворте. Одноименный герой “Перкина Уорбека” заявляет о том, что он Ричард, герцог Йоркский, младший из двух принцев, и что он не погиб, а был тайно перевезен в безопасное место (об этих обстоятельствах говорится довольно туманно). Таким образом, он претендует на звание законного короля Англии, и в зачине пьесы его таковым признают Маргарет, вдовствующая герцогиня Бургундская, сестра Ричарда III, и тетушка настоящего герцога Йоркского, который предоставил ему деньги и корабли. Мы впервые с ним встречаемся, когда он приезжает в Шотландию, где молодой король Яков IV, не сомневающийся в правоте его притязаний, женит его на леди Кэтрин Гордон, своей племяннице, к ужасу ее отца и жениха, знатного Далиелла. Леди Кэтрин полюбила Перкина, но их недолгое счастье омрачает решение короля Якова объявить войну Англии и поддержать притязания своего протеже на престол. К глубокому разочарованию короля, Перкин настроен против кровопролития, англичане же отвечают как военным, так и дипломатическим выпадом: хитроумный король Генрих VII предлагает Якову в жены свою дочь Маргарет Тюдор, и таким образом два короля заключают мир. В спешном порядке изгнанные из Шотландии

Перкин и Кэтрин предпринимают попытку поднять восстание в Корнуолле, вот только Перкин снова не желает драться, он бежит накануне сражения, попадает в плен, и его привозят в Лондон. Кэтрин тоже захвачена в плен, но с ней обращаются великодушно и даже разрешают ей проститься с супругом перед его казнью.

Проблема с этим, казалось бы, однозначным сюжетом заключается в том, что мы не знаем, является ли изначальная установка правдивой или нет. Действительно ли Перкин — тот самый давно пропавший герцог Йоркский? Пьеса на этот вопрос не отвечает. Там есть намеки на такую вероятность, но они слишком тонкие и скрытые. При чтении один намек заметен визуально: при каждом упоминании Перкина в качестве короля это слово написано с заглавной буквы, как и местоимение “он”². А второй мог просматриваться только в спектакле: хотя у исторической леди Кэтрин Гордон детей не было ни от Перкина, ни от трех последующих мужей, генеалогии семнадцатого века утверждают, что она родила ему сына, Ричарда Перкина... и так же, вероятно по чистому совпадению, звучали имя и фамилия актера, игравшего Перкина в первой постановке. Само по себе это еще не доказывает факта, что Перкин был герцогом Йоркским, однако должно было создавать у зрителей странное ощущение, что актер на самом деле тот, за кого себя выдает.

При этом привлечение внимания к Ричарду Перкину означает акцент на актерской игре и самом представлении. Если Перкин не тот, за кого себя выдает, то он не просто *самозванец*, то есть человек, претендующий на трон, а еще и *лицедей*³, что составляет суть актерства. В одном отношении его игра безупречна: он разговаривает как король, чем и завоевывает любовь Кэтрин. С другой стороны, он не ведет себя как король в том смысле, что не способен проявить себя на поле битвы. Возможно, в этом и содержится намек на то, что он не королевского происхождения, хотя можно сослаться на две другие пьесы о королях, не проявивших себя в сражениях, — “Ричарда II” Шекспира и “Эдварда II” Марло, однако ни первый, ни второй не были самозванцами. В сущности, пьеса Форда показывает нам двух реальных ко-

¹ Профессор английской литературы в университете “Шеффилд Халам” (Шеффилд, Великобритания). Соредатор журнала “Shakespeare” и серии “Arden Early Modern Drama Guides”. Автор множества книг, в том числе “Шекспировские аллюзии в детективной литературе” (2016), “Литература и культура Возрождения” (в соавторстве с М. Стигглем, 2006) и “Женская героиня в трагедии Возрождения” (2002).

² *Жиль Монсаррат*. Содержательные случайности у Джона Форда. The Library. 16.4, декабрь 2015, с. 446–457.

³ Слово *pretender* содержит в себе оба этих смысла. (Прим. переводчика.)

ролей — шотландского Якова IV и английского Генриха VII, а также одного сомнительного — Перкина, и нельзя сказать, что хотя бы один из трех изображен как воистину достойный правитель. Перкин не может заполучить корону, якобы принадлежащую ему; Яков отодвигает подальше своих вельмож и подвергает королевство опасности; а Генрих, хотя и кажется успешным, самодоволен и непривлекателен и также не способен обеспечить лояльность сэра Уильяма Стэнли. К Перкину и Генриху хочется применить вердикт истории в отношении партий Алой и Белой розы, которые приведут Англию к гражданской войне меньше чем через десять лет после написания Фордом этой пьесы: Перкин, подобно Алой розе, производит впечатление “неправильного, но романтического”, тогда как Генрих, подобно Белой розе, кажется “правильным, но отталкивающим”¹.

Все это, разумеется, приводит нас к самой сути: пьеса Форда не об Англии пятнадцатого века, а об Англии времен Чарльза I, короля, чье авторитарное и своевольное правление вскоре приведет страну к гражданской войне. А если еще точнее, то эта пьеса о *Британии* времен Чарльза I, ибо она содержит не только сцены в Шотландии и Корнуолле, но также упоминает Ирландию с Уэльсом и таким образом объявляет местом действия “континент Великобритании”². Данный термин преследует две цели. Во-первых, отсылает к заветному политическому проекту Стюартов — слиянию двух королевств, Англии и Шотландии, в объединенную “Британию” — и делает это в 1633 году, когда Чарльз I вернулся в Шотландию впервые после того, как уехал оттуда ребенком, чтобы получить шотландскую корону. А еще, к несчастью для Чарльза, то был год генеалогических разногласий, начавшихся со смутных вопросов вокруг титула некоего знатного дворянина и закончившихся тем, что было поставлено под сомнение право Стюартов на шотландскую корону, и пьеса Форда прямо напоминает нам об этом, поскольку ключевого игрока в тех спорах звали Далиелл, и именно это имя Форд дал своему вымышленному персонажу³.

Во-вторых, упоминание Британии в целом и то, что действие происходит на отшибе, сосредоточивает наше внимание на природе и истории

“кельтской окраины”, провинции, куда наступающие саксы вытесняли местных бриттов и где на кельтских наречиях — ирландском, валлийском, корнуэльском и гэльском — говорили тогда и говорят по сей день. Сам Форд родился на юго-западе, в Девоне, который культурно, если не лингвистически, принадлежал к кельтской окраине, так что он был знаком с фольклором и мифологией региона, включая легенды о короле Артуре. Поэтому неудивительно, что “Перкин Уорбек” в чем-то напоминает легенду, замаскированную под историческую пьесу. Например, когда Перкин упоминает Милфорд-Хейвен, мы можем по ассоциации вспомнить шекспировский “Цимбелин”, где героиня отправляется на этот остров в Уэльсе. Если бы пьеса Форда была романтической драмой, все бы с легкостью поверили в то, что Перкин настоящий король.

Театральные зрители Форда могли также вспомнить другие истории, похожие на романтические легенды, о разных Лжедмитриях, объявлявших себя сыновьями Ивана Грозного. Лжедмитрий I успел поцарствовать с 1605-го по 1606 год и в лучших традициях последних шекспировских пьес утверждал, что мать спасла ему жизнь, передав врачу, который спрятал его в монастыре. Маргрета де Грация замечает, что в 1605 году анонимный автор книги “Путешествие и пребывание в России сэра Томаса Смита” сравнил Лжедмитрия I “не с кем иным, как с Гамлетом”⁴ и тем самым дал понять, что эта фигура была знакома по крайней мере одному англичанину, а также признал драматический потенциал данной истории. За Лжедмитрием I последовали Лжедмитрий II и Лжедмитрий III, и оба были “признаны” тем же человеком, что и Лжедмитрий I, его супругой Мариной Мнишек. Лжедмитрий II проявлял активность начиная с 1607 года, пока не был убит в конце 1610-го, а Лжедмитрий III оказался в центре внимания в марте 1611-го и был казнен в 1612-м. Невероятная составная фигура из трех самозванцев под одним именем выглядит как намек на его двойника, Перкина Уорбека, загадочного, неуловимого героя, вроде бы не настоящего короля, но говорящего как король, чья история тонко обращена к реальному Чарльзу I.

Перевел с английского Сергей Таск

¹ У. К. Селлар, Р. Дж. Йитман. 1066 и все такое. Лондон, “Мэтьюэн”, 1930.

² Эта тема развернута в статье Уилли Мейли «Фордизация нации: проблема Британии в сжатом виде в пьесе “Перкин Уорбек”» // *Critical Survey*. 9.3, 1997. С. 11–31.

³ См. Питер Юре. Указатель на дату фордовского “Перкина Уорбека”. *Notes and Queries*, 1970. С. 215–217.

⁴ *Маргрета де Грация*. Гамлет без Гамлета. Cambridge University Press, 2007. С. 45.

Иления Дель Пополо Маркитто, Мария Кьяра Сальваторе,
Наталья Кольцова, Ирина Монисова

Две “Мистерии-буфф”: следствие по делу

Дарио Фо и Владимир Маяковский

Взаимодействие культур, литератур — всегда драматичная интрига. Кто на кого повлиял, повлиял ли вообще и если да, то в чем именно и насколько? Готов ли тот, кто воспользовался идеей-образом-мотивом-словом коллеги или предшественника, признаться в этом? А уж если имена прецедентные, интрига становится вдвойне интересной, особенно когда есть совпадение в самих названиях произведений, которое звучит прямой отсылкой.

Именно такой случай мы рассматриваем в публикации, обращаясь к двум “Мистериям-буфф” — Владимира Маяковского и Дарио Фо. Сразу оговоримся: сравнительный текстуальный и мотивный анализ двух одноименных пьес здесь проводиться не будет (убедительная попытка такого анализа предпринята в статье Е. Грушевской (7)), нас же интересовал сам факт знакомства выдающегося итальянского театрального деятеля, режиссера, актера и драматурга с творчеством Маяковского, а также мера и степень его осведомленности в этой области, его отношение к русскому футуристу, поэту революции.

Итальянский вектор в творчестве Маяковского задается и футуристическим стартом поэта, и обращением к жанру мистерии, который в Италии жив и поныне, и собственно жанровым определением пьесы — “мистерия-буфф”, названием, над которым, по словам Мирона Петровского, “незримо витает тень великого Данте”: “Дело в том, что свою “Мистирию-буфф” Маяковский сконструировал, осмысляя название Дантовой “Божественной комедии”... Чуткое ухо Маяковского уловило противоречие между “божественным” и “комедийным”. Маяковский прочел его как оксюморон и с помощью поэтической этимологии осмыслил “божественное”, сакральное как мистирию, а “комедийное”, профанное — как буфф” (10).

Ситуацию знакомства итальянского актера и драматурга (1926—2016), лауреата Нобелевской премии по литературе (1997) с творчеством Маяковского проясняет книга, которая еще не привлекла внимания литературоведов и широкой читательской аудитории в России — прежде всего потому, что до сих пор не переведена на русский язык, хотя, безусловно, этого заслуживает. В 1994 году в римском издательстве “Editori

Riuniti” (именно здесь в 1958 и 1972 годах выходили на итальянском языке собрания сочинений Маяковского, в четырех и восьми томах соответственно) была подготовлена и вышла в свет книга “Vladimir Majakovskij. Messaggi ai posterì selezionati e condivisi da Dario Fo” (“Владимир Маяковский. Послания потомкам, отобранные и переданные Дарио Фо”)¹. Она была приурочена к столетию со дня рождения русского классика и составлена из устных и письменных высказываний Дарио Фо о Маяковском — его личности и его творчестве. Материал собирала и готовила к публикации журналист Анна Бандеттини, ныне заместитель редактора театрального отдела газеты “La Repubblica”. Насколько нам известно, не существует и английского перевода этой книги: в англоязычных исследованиях, тематически связанных с творчеством Маяковского и рецензией его в других странах, ссылаются на итальянский первоисточник². Авторы этой статьи предприняли попытку перевода прежде всего той части книги, где речь идет о театре и где итальянский драматург отвечает на самый интригующий вопрос: ориентировался ли он при создании своего феерического шоу на “первую пьесу о революции”, каковой признана в России “Мистерия-буфф” Маяковского? Кроме того, здесь приводятся значимые высказывания Дарио Фо об эстетике Маяковского в целом, которые проливают свет на понимание и восприятие русского классика его современным итальянским собратом по перу и сцене. “Маяковский и Дарио Фо? Почему бы нет? — пишет в редакторском примечании А. Бандеттини. — Оба написали свои “Мистерии-буфф”, оба завладевали вниманием масс, оба провоцировали, эпатирова-

¹ Перевод на русский язык и близкий к тексту пересказ фрагментов из книги осуществлен И. Дель Пополо Маркитто и М.К. Сальваторе. (Здесь и далее прим. авт.)

² Например: Diana Glenn, Md Rezaul Haque, Ben Kooyman, Nena Bierbaum, *The Shadow of the Precursor*, Newcastle. Cambridge Scholars Publishing, 2012. P. 153.

ли, развлекали широчайшую аудиторию, сделали эстетику вызова, эффектное слово и дерзкий жест средствами для пробуждения народа от сна обыденности. В честь столетия со дня рождения великого поэта самый известный итальянский драматург выбрал для обсуждения стихи Маяковского, которые ему больше нравятся и которые он считает наиболее актуальными. Стихи эти до сих пор потрясают нас, приводят в восторг и очаровывают благодаря невероятной современности поэта, который стремился говорить с потомками” (5, обложка).

Книга открывается предисловием самого Дарио Фо, а далее следуют шесть глав, построенных по тематическому принципу: стихи о любви, о революции, о бюрократии, обращение к потомкам — то есть преимущественно в ней обсуждается материал лирический и лиро-эпический (поэмы), но есть небольшая (пятая) глава, посвященная театру, на которой мы остановимся более подробно. Однако и в “нетеатральных” главах находятся важные размышления Фо о творческой стратегии Маяковского, которая реализуется и в его театральных проектах.

Фо пишет в предисловии, что ему было девятнадцать лет и он был студентом миланской Академии Брера¹, когда впервые прочитал стихи Маяковского. Благодаря вдохновляющей атмосфере творческого вуза он смог познакомиться даже с книгами, которые еще не были тогда опубликованы в Италии, — так же, в списках, он читал и первые переводы Маяковского. Интересно, что некоторые стихотворения русского поэта он уже тогда выучил наизусть. Фо признает, что вначале он “был не в восторге от Маяковского — из-за нехватки информации о нем и невнятных рассказов тех, кто его читал за границей” (5, с. 21). Тем не менее, по признанию Фо, Маяковский, вместе с другими великими писателями, всегда был частью его background, культурного слоя, на котором он основал собственное творчество. На протяжении ряда лет он часто перечитывал Маяковского и формировал свое отношение к нему. Он пишет: “Я не могу сказать, что Маяковский был для меня учителем, пророком — скорее всего спутником, стимулом для разворачивания идей в моем собственном творчестве. Без сомнения, он был полезен для меня, и, постоянно штудировав его, я не мог не обнаружить некоторое родство между нами. Маяковский, как и я, вначале изучал живопись, и, признаюсь, меня сразу же привлекло его умение словами написать картину, раскрасить мир, он во всех смыслах владеет кистью”. И далее: “Я обнаружил у него вкус к пара-

доксу, абсурду и к метафизике мгновения, которыми отмечены абсолютно конкретные, реальные сферы жизни... Я обнаружил также ту настойчивость, с которой поэт стремится при распространении своих произведений охватить максимально широкую аудиторию, — не для того, чтобы стать популярным, а чтобы сказать важные вещи сразу многим людям, пробуждая в них совесть. Это очень современный способ заниматься театральным искусством и спектаклем. Наследие Маяковского важно для меня именно этим: затронуть, возбудить зрителя, поставить его в неловкое положение, встряхнуть. Вот что значит для него быть популярным, а не следовать за модой” (5, с. 21—22).

В главе “Оскорбление, названное искусством. Стихотворения о революции” Дарио Фо указывает на важные, с его точки зрения, черты искусства Маяковского, в каком бы жанре тот ни работал: оно не боится “пачкать свои руки в мире и не замыкается в башне из слоновой кости” (5, с. 30), оно “воинствующее”, оно живет “на улицах, на площадях, оно должно быть искусством для человека. Маяковский советует не терять контакт со зрителями — он должен быть максимально тесным. У поэта-революционера, по его мнению, очень сложная задача, потому что кроме артистического мастерства ему надо поддерживать взаимосвязь со зрителями, к которым он обращается. И поэтому его творчество обладает не только лирическим чувством поэзии, но и силой непосредственности” (5, с. 37). В этом смысле Фо считает себя единомышленником Маяковского: «Все то, что Маяковский сказал об искусстве и об артисте, мне очень дорого. Я на его стороне... Театр, как я чувствовал его, как я его развивал вместе с Франкой² и с членами нашей компании, всегда был театром, “пачкающимся” в жизни, живущим на улице, — не только потому, что он черпает темы оттуда, но и потому, что он к ней обращается и должен быть полезным для нее... Согласно Маяковскому, только там артист может найти стимулы для нового и, изменяя искусство, изменить человека. “Пиджак сменить снаружи — / мало, товарищи! / Выворачиваетесь нутром!” — пишет он в стихотворении “Радоваться рано”». (5, с. 38).

Глава “Театр” начинается с размышлений итальянского драматурга о степени его ответственности по отношению к Маяковскому как автору “Мистерии-буфф”: “За эти годы меня

¹ Академия изящных искусств, где Фо до войны учился на факультете сценографии.

² Франка Раме (1926—2013) — итальянская театральная и киноактриса, драматург, общественный и политический деятель, супруга и многолетний творческий партнер Фо.

не раз спрашивали, писал ли я “Mistero Buffo”, вдохновляясь напрямую одноименной пьесой Маяковского. Признаюсь, что нет. Когда я писал мой “Mistero Buffo”¹, я плохо знал пьесу Маяковского, и только через несколько лет, перечитав ее, я обнаружил некоторые сходства, но и много различий. Его “Мистерия-буфф” мне нравится, я бы назвал ее некими светскими “Страстями Христовыми”², в которых Христос не является фигурой мистической. Он не дает спуску персонажам-богатеям и в итоге выглядит дерзко и саркастически человечным. И потом, бегущая из ковчега интеллигенция является явным указанием, данным нам Маяковским, не доверять ей: при первых признаках кораблекрушения эти люди готовы бежать еще раньше крыс” (5, с. 143). Дарио Фо акцентирует в пьесе Маяковского эпические элементы, что неизбежно отсылает к Б. Брехту и связывает ее с формирующимся в XX веке политическим театром, к которому тяготеет и сам: “В этом произведении есть много черт, которые заставляют вспомнить пьесы Брехта, по крайней мере, мне кажется, что Брехт (в творчестве которого, особенно в театре, ощущается связь с русским авангардом, с Мейерхольдом) вдохновлялся Маяковским: антиакадемический дух его пьес, брехтовская идея эпически напыщенного театра — даже в более сложных его формах — не очень далеко ушли от политического театра Маяковского” (5, с. 143). Есть общность и в обращении авторов одноименных пьес к традициям народного театра, но именно в этой плоскости Дарио Фо находит существенные различия между ними. «Его “Мистерия-буфф” отличается от моей. Он тоже, без сомнения, многое почерпнул из традиций средневековых мистерий, народного балагана, площадных рассказчиков, клоунов. Недаром все произведение проникнуто духом эпохи Возрождения в том смысле, что эта пьеса в самой своей сущности нуждается в публике, в аудитории, и

это сразу понятно при чтении ее. “Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен” (8, с. 113), — сказал Маяковский относительно своего поэтического творчества, но это, вероятно, касается и его театра. Как современно это утверждение! Присутствие многочисленной аудитории лежит в основе массовой коммуникации, так что прямое обращение к зрителям и правильный тон голоса являются главными. “Надо в зависимости от аудитории брать интонацию убеждающую или просительную, приказывающую или вопрошающую. Большинство моих вещей построено на разговорной интонации. Но, несмотря на обдуманность, эти интонации не строго-настроено установленная вещь, а обращения сплошь да рядом меняются мной при чтении в зависимости от состава аудитории” — писал он (8, с. 113)³.

“В некотором смысле я могу сказать то же самое о моем театре с Франкой: тексты, спектакли развиваются, изменяются при контакте с аудиторией и с обстоятельствами обыденной жизни” (5, с. 143—144). Таким образом, Фо отмечает общее между ним и Маяковским — ориентацию на средневековую мистерию, а далее, как следствие этой мистериальной традиции и одновременно как требование нового времени, — разрушение четвертой стены и выход на максимально большую аудиторию. Одновременно здесь звучит и важная мысль о том, что “Мистерия-буфф” в обоих случаях представляет собой “открытую систему”, то есть может обновляться и видоизменяться в зависимости от жизненных обстоятельств. “Mistero Buffo” именно такова: автор дополнял и наращивал ее из года в год (в канонической печатной версии пятнадцать эпизодов, ряд источников указывает на двадцать один эпизод)⁴. Идею своей пьесы как открытой системы выдвигал и Маяковский, вдохновлен-

¹ Пьеса Дарио Фо была написана в 1969 г. и в дальнейшем видоизменялась и дописывалась автором.

² “Страсти Христовы” — одна из известных средневековых мистерий.

³ Ряд цитат приводится в книге с отсылкой к их источникам в итальянском переводе, которые указаны в списке литературы. Некоторые цитаты даны без сносок, лишь указано, что полное издание сочинений Маяковского было опубликовано в Италии в 1958 г. под редакцией Иньяцио Амброджо в четырех томах, а второе вышло в 1972 г. в восьми томах. Поэтому для закрепления некоторых цитат мы приводим их русские источники.

⁴ См.: *Roberto Nepoti, Marina Cappa. Dario Fo. Roma, Gremese Editore. 1997. P. 77.* В книге написано, что, несмотря на сложность унификации постановок “Mistero Buffo” (они всегда разные), можно выделить три версии этого представления:

Первая (30 мая 1969—1973) — 11 эпизодов: *Lauda dei battuti, L’ubriaco, Strage degli innocenti, La resurrezione di Lazzaro, Passione, Il matto e la morte, Moralita del cieco e dello storpio, Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio, La crocifissione, Bonifacio VIII, La nascita del villano.*

Вторая (1974) — 9 эпизодов (некоторые из них уже были в первой версии, другие исключены, появляются новые эпизоды): *Rosa fresca aulentissima, Lauda dei battuti, Strage degli innocenti, Moralita del cieco e dello storpio, Le nozze di Cana, La nascita del giullare, La nascita del villano, Resurrezione di Lazzaro, Bonifacio VIII.*

Третья, на телеканале RAI (1977) — 15 эпизодов (сохранены некоторые эпизоды первых двух версий, появились новые): *Grammelot la fame dello Zanni, Storia di San Benedetto da Norcia, La resurrezione di*

ный концепцией перманентной революции, в предисловии ко второму варианту текста 1921 года: «“Мистерия-буфф” — дорога. Дорога революции... В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие “Мистерию-буфф”, меняйте содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным» (8, с. 41).

“Тем не менее, ядро нашего театра, — продолжает Дарио Фо, — полагаю, очень отличается от театра Маяковского. Для меня, например, всегда было важно наследие великих реформаторов театра, но в случае с “Mistero Buffo” я опирался на традиции скоморошских, шутовских сказок¹. Причиной тому — мое происхождение, а точнее — традиция рассказчиков моего маленького города², вообще традиция, существовавшая в прошлом в поселках Северной Италии, и, конечно, безусловно, наше Средневековье, искусство бродячих и придворных скоморохов, которое я долго изучал” (5, с. 144)³.

Дарио Фо подчеркивает новаторский характер пьесы Маяковского и отмечает сложности в ее сценической судьбе. «“Мистерия-буфф” Маяковского была закончена в 1918 году и сразу была воспринята как революционный текст благодаря, в частности, комментарию самого Луначарского (вот его слова: “Впервые в истории мировой революции дана пьеса, идентичная всему ходу мировой революции. Я видел, какое впечатление она производит на рабочих. Она их очаровывает” (8, с. 257)). Однако когда пьеса была поставлена Мейерхольдом с декорациями Казимира Малевича (представьте себе, какое трио!), прием был ужасным. Маяковский рассказывает: “Ревели вокруг страшно. Особенно коммунистическая интеллигенция. Андреева чего-чего не делала. Чтоб мешать. Три раза поставили — потом рас-

колотили. И пошли Макбеты” (4, с. 138). Упомянутая Мария Федоровна Андреева была актрисой и в те годы заведующей театральным отделом Петросовета. Словом, бюрократкой. Маяковский рассказывает: “...после третьего спектакля... критик из “Речи”, который также настаивал на полном своем знакомстве с пролетарской психологией, указал, что пьеса — определенно подмазывающаяся к пролетариату. Пьеса была снята с репертуара... Тогда на защиту коммунистических идей выступила Мария Федоровна Андреева, которая тоже говорила, что она лучше всего понимает психологию рабочих; это — ерунда; пьесу надо снять; она недоступна пониманию рабочих масс” (8, с. 258) Спустя год, в 1919-м, Маяковский обошел заводы и играл там “Мистерию-буфф”. У рабочих, которые совершенно непохожи на руководителей и партocrats, пьеса имела шумный успех и “радостный прием”, по его собственным словам (4, с. 138). В 1921 году он ее снова поставил на сцене. “Пробиваясь сквозь все волокиты, ненависти, канцелярщины и тупости — ставлю второй вариант мистерии” (4, с. 138). На этот раз постановка оказалась более успешной, хотя была осуществлена в театре⁴ по-прежнему в режиссуре Мейерхольда (5, с. 145 — 146).

Итак, размышляя о сходствах и отличиях своей мистерии-буфф от одноименной пьесы Маяковского, Фо основное внимание уделяет революционному посылу произведений, проявляющемуся прежде всего в ориентации на народное, площадное искусство. Несложно заметить, что вопросы сугубо искусствоведческого порядка (связь с современным авангардным театром, обновление “словаря” театрального искусства — как художественных

Lazzaro, Bonifacio VIII, Grammelot di Scapino, Grammelot dell'avvocato inglese, Maria alla Croce, Il miracolo delle nozze di Cana, Rosa fresca aulentissima, La nascita del giullare, Grammelot del tecnologo inglese, Caino e Abele, La moralita del cieco e dello storpio, La strage degli innocenti, Il Matto e la Morte. Вероятно, последняя версия совпадает с печатной: *Dario Fo. Mistero Buffo*. — Torino Einaudi, 2003

¹ Фо употребляет слова *giullarata* (от *giullare* — шут, скоморох): комический монолог, вдохновляющийся искусством шутов, и *racconto popolare dei buffoni* (буквально: народная сказка скоморохов).

² Дарио Фо родился в Санджано, Ломбардия.

³ В качестве источников пьесы “Misterio Buffo” исследователи называют: народные переложения Евангелия, превращенные *Дарио Фо* в сказки скоморохов, например “La resurrezione di Lazzaro” (“Воскрешение Лазаря”); средневековые “джулларате”, например “Rosa fresca aulentissima” поэта сицилийской школы Чело Д’Алькамо; сценарии комедии дель арте, например “Grammelot dell'avvocato inglese” (“Грамо английского адвоката”). См.: Fanny Raymond. *L'influenza della cultura popolare in Mistero Buffo e in particolare in Il miracolo delle nozze di Cana e La nascita del giullare*, Literature, 2012. Писали и о влиянии на творчество Фо его дедушки Бристина, который работал бродячим торговцем фруктов и овощей, ездил из города в город и устраивал маленькие спектакли в духе бродячих скоморохов, чтобы развлечь своих покупателей. Более того, кое-что драматург позаимствовал у рассказчиков озера Лаго-Маджоре (*fabulatori del Lago Maggiore*) — это рабочие-стекольщики, которые придумывали рассказы и шутки, намекающие на социальные проблемы. См.: Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*. Milano, Feltrinelli Editore, 1997. P. 20—22.

⁴ Театр РСФСР 1-й.

приемов, так и собственно языка) занимают автора как интерпретатора наследия Маяковского в гораздо меньшей степени: Маяковский-футурист, словотворец, революционер в сфере театрально-драматургической поэтики показан мало. Однако очевидно, что Маяковский близок Дарио Фо и как драматург, намеренный своими песами вторгаться в жизнь, а не отображать ее, и как художник определенного склада — создатель уникального произведения, в равной степени обращенного к прошлому и будущему.

Нам показалось очень важным не просто само совпадение названий двух произведений, но тот факт, что оба драматурга по сути используют оксюморон, объединяя в названии и характеристике жанра своих пьес мистериальное (читай: высокое, духовно-религиозное) и буффонное (низкое, комическое) начала. При этом оба в стремлении подчеркнуть двойственную природу представления, отражающую присутствие резких контрастов в самой жизни, намеренно “забывают” о двойственной природе самой мистерии как средневекового синкретического жанра, объединяющего религиозный сюжет и карнавальное действие в одно общее театральное представление. Именно поэтому и появляется в обоих названиях отдельная составляющая — “буфф”. Истоки христианской мистерии, как известно, лежат в средневековой культуре, основанной на библейских и богослужебных текстах, однако, покинув церковную ограду, мистерия вбирает в себя эстетику низовой балаганной культуры, наполняется элементами комизма, буффонады. Однако в отечественном литературоведении широко распространен взгляд на мистирию как на церковную драму, свободную от карнавального элемента. Так, Мирон Петровский пишет: «“Мистерия — театральное действие на библейский или апокрифический сюжет, ожившие сцены мифа, рассказывающие не столько о том, “как там все было”, сколько о том, как есть и будет всегда: мистериальность — предельно эффективный способ художественного обобщения, придающий всему происходящему смысл “вечности” и “повсеместности”» (10). Буффонада рассматривается исследователем только как самостоятельно существующий жанр: “Буфф — острое и эксцентрическое зрелище, захватывающее самые низменные (и потому — предельно конкретные) стороны повседневного быта, не стесняющееся вполне брутального шутовства, гаерства, клоунады” (10). Однако очевидно, что в своем развитом виде жанровый канон мистерии предусматривает неразрывную связь высокого и низкого. В словаре Брокгауза и Ефрона читаем: “На развитие мистерии имели влияние и народные игрища драматического характера, и сцены, разыгрываемые бродячими фиглярами, и школьная драма, представ-

лявшая пережиток драмы классической...” (11).

Вероятно, “обедненное” понимание мистерии как “строгого” церковного праздника не случайно и укоренено в традиции, восходящей к Серебряному веку и закрепленной в отечественной культуре “символическим жестом” Маяковского, назвавшего свою пьесу о революции “Мистерией-буфф”, “кощунственно” подчеркнув тем самым “сочетание несочетаемого” — сакрального и профанного. Заострение (а по сути своей “удвоение”) балаганного элемента в пьесе Маяковского во многом обусловлено реакцией футуриста на “крайности” символизма — прежде всего на “слишком серьезное” отношение к мистическому. Именно Серебряный век “возродил” жанр мистерии, но он же и “сузил” его до теургического действия. Родившаяся в религиозно-окультурной атмосфере Серебряного века, символистская мистерия, восходящая к античной традиции, к ритуалу, отводит комической компоненте незначительное место. Искусство, по мнению Вячеслава Иванова, есть прежде всего “теургический переход” из бытового в бытийное: “...художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия... каждый удар его резца или кисти должен быть такою встречей” (6, с. 650).

Маяковский “подтвердил” трактовку мистерии как исключительно теургического действия оксюморонным названием своей революционной пьесы, которую он определил как “теургическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи” (9, с. 7). Это название в дальнейшем стало восприниматься как жанровое обозначение произведения, совмещающего в себе сакральное и карнавальное. Но сам по себе синтез христианского сюжета и карнавального действия не может восприниматься как завоевание искусства XX века и тем более как “открытие” Маяковского.

Творчество Дарио Фо “вписано” в иную традицию, жанр средневековой мистерии ему знаком лучше, чем Маяковскому (в Италии в тех или иных формах этот жанр до сих пор актуален), поэтому комический элемент в мистерии для него не есть что-то особенное; думается, для него было важно не столько выделить собственно карнавальным элемент, сколько обозначить его роль — но в таком случае он мог бы назвать свою пьесу и “новой мистерией”, и “мистерией наизнанку”, подчеркнув тем самым, что насмешка и иронические намеки будут преобладать над религиозным действием. Вероятно, ему просто понравился дух и тон пьесы Маяковского, творчест-

во которого он к тому времени уже достаточно хорошо изучил, а также оригинальность названия, составленного из итальянских слов (подходящее звучание для публики), к тому же этот эпатажный, антиклерикальный момент связан и с его собственным футуристическим прошлым. Идея синтеза искусств имманентна искусству авангарда — и фигуры Маяковского и Фо подтверждают это как нельзя лучше: оба автора выступают не только как драматурги, но и как постановщики собственных пьес, более того — как актеры. Неудивительно поэтому, что итальянского мастера занимает судьба пьес Маяковского: сценическое воплощение (точнее — воплощения) неотделимо от текста драмы, которая задумывалась как “открытая система”. Как отмечает Фо, “столь же проблематичная судьба, как у “Мистерии-буфф”, была уготована и двум следующим значительным пьесам Маяковского: “Клопу”, написанному во время его путешествия во Францию, и “Бане”, которую из всех я считаю самой успешной. В ней едкость, ирония, издевки Маяковского в адрес представителей советской бюрократии и мешан достигают большой жесткости и эффективности, здесь смешиваются гротеск, черты сюрреализма, политическая сатира. Лично я отметил некоторое сходство со своей комедией “La signora da buttare” в использовании фейерверкеров и сальто-мортале.

По поводу неудачи “Бани” Маяковский пишет со своей обычной иронией: “Последнее время стало складываться мнение, что я общепризнанный талант, и я рад, что “Баня” это мнение разбивает. Выходя из театра, я вытираю, конечно, в переносном смысле говоря, плевки со своего могучего чела” (3, с. 925—926) Обвинение снова заключалось в том, что пьеса не является пролетарской по духу и что его нападки на бюрократию остаются без альтернативы.

На встрече с товарищами Маяковский обсуждает свою театральную деятельность, и его аргументы очень интересны для понимания его работы как драматурга. Например, Маяковский говорит: “Театр не ообразительская вещь, он врывается в жизнь” (8, с. 379). И дальше: “Оценивая театр как арену, отражающую политические лозунги, я пытаюсь найти оформление для разрешения подобных задач. Прежде всего я заявляю, что театр — это арена, а во-вторых — это зрелищное предприятие, то есть опять-таки веселая публицистическая арена” (8, с. 379). Иными словами, это театр, встряхивающий сознание, а не развлекающий публику, вызывающий сомнения и настраивающий на обсуждение, а не представляющий общие места; это театр, концепцию которого я разделяю, прямо связан с размышлениями, с политическим анализом общества. Это театр, вдохновляющийся общественной жизнью именно

для того, чтобы изменить ее посредством фантастики, иронии, гротеска.

Маяковский говорит: “Вместо психологического театра мы выставляем зрелищный театр... Мы никогда не были беспочвенными авангардистами, но никогда не были и хвостистами. Мы всегда говорили, что идеи, выдвигаемые Советским Союзом, являются передовыми идеями. В области драматургии мы являемся ведущим театром. На этом пути мы делаем десятки и сотни ошибок, но эти ошибки нам важнее успехов старого адюльтерного театра” (8, с. 379). Сказано исчерпывающе.

С театром Маяковского связана и другая проблема. Я всегда задавался вопросом, почему его пьесы так редко ставят в наши дни, а когда их ставят, то, честно говоря, было бы лучше, чтобы этого не делали вовсе. Может быть, они неактуальны? Маяковский пишет об устаревших конфликтах, относящихся к эпохе восьмидесятилетней давности? Мне это кажется большим преувеличением! Возможно, в наше время, особенно в 1968 году, злоупотребляли словами “пролетарий”, “революция” или “бюрократия”. Допускаю, что какие-то выражения и какие-то лозунги сейчас с трудом воспринимаются, раздражают, они мешают нам, истасканные временем и модами. Однако, нравится это кому-то или нет, в истории были и есть и революции, и контрреволюции, и пролетарии, борющиеся за свое будущее, и реакционеры, противодействующие им, и бюрократы, и лакеи, мешающие всякому процессу обновления. Я имею в виду, что кроме слов остаются и понятия, которые характеризуют разные исторические периоды. И поэтому я абсолютно не согласен с тем, что пьесы или стихи Маяковского нам ничего больше не говорят из-за того, что они тесно связаны с событиями и атмосферой Октябрьской революции. Наоборот, я убежден в том, что его предостережения и прозрения, критическое мышление, характерное для его творчества, могут помочь понять нашу эпоху” (5, с. 146 — 148). Как же Дарио Фо объясняет неудачи современных постановок русского классика в Италии? Отвечая на этот вопрос, итальянский драматург не может обойти вниманием и те сугубо “профессиональные” (“технические”) проблемы, которые, кажется, не особенно занимали его при сопоставлении двух “мистерий”: “Скорее я считаю, что у театра Маяковского такая судьба в наше время по другим причинам. Я думаю, что современному театру трудно играть его пьесы, потому что они требуют тихой декламации, я бы сказал стыдливого стиля исполнения, принадлежащего великой русской театральной традиции. Недав-

но в России я имел случай посетить спектакли по пьесам Чехова и Шекспира, и там, где у нас играют с таким итальянским театральным *rompietisme*, всегда чуть-чуть утрированным, у них нет ничего подобного! Они играют почти скромно, робко. Просто подумайте о принципах Мейерхольда и Станиславского для того, чтобы понять направление русской театральной традиции, в которой слова не выплевываются, а стыдливо рождаются изнутри” (5, с. 148). Заметим, что в русском восприятии между принципами названных режиссеров мало общего, они скорее противоположны, однако Фо, по-видимости, общает взгляд на русскую театральную традицию, он видит в ней черты (в частности, эту “стыдливость” и “тихий” тон исполнения), которые противопоставляет “напыщенности” (*rompietisme*), характерной для итальянской театральной традиции.

Дарио Фо комментирует авангардную природу пьес русского писателя: “Маяковский действительно представляет “русский театральный авангард” в тот момент. Его театр является динамичным, при этом сценическое действие постоянно прерывается вторжением “настоящего”. Маяковский по своей воле “останавливает” историю, входит в сценическое пространство и выходит из него, он позволяет своим персонажам комментировать употребление тех или иных слов. Много раз, как в комедии дель арте, он уничтожает четвертую стену: просит аудиторию и техников выступить в качестве участников сценического вымысла. Некоторые элементы его стиля идут от кабаре, а другие, похоже, навеяны немецким театральным экспрессионизмом. И к тому же использование гротеска является основным приемом. Он говорит, что в театре ты можешь надеть на себя маску и произнести правдоподобные речи, использовать правдоподобный язык и такой естественный тон, что кажется, как будто ты совсем не играешь. Однако результат может оказаться неправдоподобным и абсурдным” (5, с. 148 — 149).

Критически оценивает итальянский драматург некоторые особенности современной рецепции пьес и в целом искусства русского поэта. “У нас ошибочное и очень поверхностное представление о гротеске в театре Маяковского, как будто его искажения, деформации, едкости — самоценные сюрреалистические приемы. Его театр, наоборот, был богатым и чрезвычайно провокационным, и это ставило в неловкое положение “солидную публику”, которая, естественно, освистывала и ругала его. Критиковали его, обратите внимание, за непристойность, безудержность, отсутствие вкуса, но никогда — за скучность. Мы ошибаемся, когда считаем его тяжелым, ангажированным, натаскивающим зрителя

в идеологии — а все потому, что некоторые театральные труппы таким образом его и представляли. Я помню первый спектакль по Маяковскому, который имел случай посетить. Он был поставлен труппой из Болоньи где-то в середине пятидесятых годов. Это была, кажется, постановка “Бани” или, наверное, “Клопа”, да, точно, “Клопа” с Франко Паренти и другими актерами. Честно говоря, это было нечто ужасное, постыдное, убогое, даже неяршливое, спектакль был напрочь лишен радости Маяковского, балаганного, шутовского начала. Он скорее вызывал тревогу со всеми этими кричащими актерами, и Паренти был единственным, кто выделялся на этом фоне, хотя он делал вид, что ничего не происходит¹. Персонажи в этом исполнении стали мрачными, словно автор имел намерение описать несчастных, изуродованных, безнадежных, вызывающих жалость людей — сказалось ошибочное представление о том, что русский театр — это всегда плачущий театр. Болонцы дали совсем пессимистическое, ограниченное, искаженное толкование Маяковского, не понимая, что в его творчестве обнаруживается прежде всего насмешка, издевка, разоблачение, а не драма ради драмы. Маяковский ответил прекрасной шуткой тому, кто у него спросил, почему он свою пьесу “Баня” называл драмой: “А это чтоб смешнее было, а второе — разве мало бюрократов и разве это не драма нашего Союза?” (3, с. 922).

Убежден в том, что если бы сегодня кто-нибудь поставил пьесы Маяковского правильно и живо, они бы понравились молодежи и вновь были бы оценены. Над ними надо работать с умом, не копируя тексты на сцене, а ставя их с некоторыми вольностями, подчеркивая присущую им иронию, а не задерживаясь только на политическом смысле, и непременно используя при этом современные акценты. Как сказал Руданте, нельзя ставить пьесу такой, какая она есть, а надо изменять ее в соответствии с современностью” (5, с. 150).

Итак, на наш взгляд, книга Дарио Фо представляет интерес не только для филолога, специалиста по компаративистике (для которого истинной радостью является сама возможность “перевода” типологических схождений в ранг генетических, или контактных, связей), но и для всех тех, кого интересует судьба современного мирового театра, которая, как убедительно доказывает творчество итальянского драматурга (а также режиссера, актера — словом, человека-театра), неразрывно связана с творчеством Владимира Маяковского.

¹ Дарио Фо использует здесь итальянский фразеологизм “быть как рыба в бочонке”, обозначающий “делать вид, что ничего не видишь, не слышишь, не замечаешь”, то есть Паренти играл обособленно, “по-другому”, чем его коллеги по сцене.

Список литературы

1. Bisogna dunque rappresentare Mistero Buffo, in *Opere 1912—1921. Resoconto stenografico dell'intervento di M. nel dibattito organizzato il 30 gennaio 1921 al primo teatro della RSFSR.* — Roma, Editori Riuniti, 1958.
2. *Dario Fo. Mistero Buffo.* — Torino Einaudi, 2003.
3. Dibattiti sul Bagno, in *Opere 1928—1930. Testi stenografici di interventi di M. in varie riunioni.* — Roma, Editori Riuniti.
4. Lili Brik, con Majakovskij. — Roma, Editori Riuniti, 1978.
5. Vladimir Majakovskij. Messaggi ai posteri selezionati e condivisi da Dario Fo. — Roma, Editori Riuniti, 1994.
6. *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений. Брюссель, 1974. Т. 2.
7. *Грушевская Е.* “Мистерия-Буфф” В. Маяковского и “Mistero Buffo” Дарио Фо: попытка сравнительного анализа // *Россия и Запад: диалог культур.* Сборник статей. — М., МГУ. 2015. С. 45—51.
8. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений. В 13 томах. Т. 2. — М., ГИХЛ, 1956.
9. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений. В 12 т. — М. ГИХЛ, 1939—1949. Т. 3.
10. Петровский Мирон. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. — СПб. 2008. <https://culture.wikireading.ru/65730>
11. Энциклопедия под редакцией Брокгауза и Ефрона. https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/135630/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B8

Библиография



Документальная проза

Нелли Пляцковская. Товстоногов репетирует “Три сестры” А.П. Чехова.
 Записи репетиций. СПб, “Балтийские сезоны”, 2019. 224 с. Илл.

Изящно изданная книга in quarto с прекрасными черно-белыми фотографиями представляет собой скрупулезную запись репетиций знаменитого спектакля Г.А. Товстоногова “Три сестры”. Ее вела с 12 октября 1964 года до премьеры 23 января 1965-го научный сотрудник Ленинградского Театрального музея Нелли Семеновна Пляцковская. Сравнительно новый жанр публикаций записи репетиций известных режиссеров стал заслуженно популярным. Наш век высоких технологий позволяет делать эти записи без особых затрат. Записи осуществляют машины, а “специально обученные люди” ее расшифровывают. Конечно, не пропадает ни слова, ни вздоха. Другое дело, когда запись делается человеком, и притом высокопрофессиональным. Читатель этой книги это мгновенно почувствует. В коротком послесловии автор ностальгически замечает: “...градус в зрительном зале (на спектакле) был выше, чем он выглядит в книге”. С этим не приходится спорить. Читая записи, детально вспоминаешь спектакль, свои ощущения тех далеких лет. Те же, кто в силу возраста не видел спектакля, испытывают другие, не менее сильные чувства — “градус” репетиционного процесса. Товстоногов на первой же репетиции задал тональность, придав большое значение символу —

социальному и нравственному. Пожар в третьем акте “не просто пожар”, но “фантазмагория, доведенная до гиперболического символа” (с. 9,10). Притягательность спектакля в 60-е годы объясняется и тем, что закончилась эпоха бесконфликтной советской драматургии. Новые драматурги открыли нового героя. Товстоногов решает классическую пьесу созвучно времени. Он лапидарно излагает сверхзадачу: “Персонажи состоят не в борьбе между собой, а в борьбе с действительностью... герои находятся в неравном поединке с тупой жизнью” (с. 23). Вампилов еще не написал “Утиную охоту” (1970), но уже появились пьесы Розова и Володина. В 1957 году вышел фильм Михаила Калатозова “Летят журавли” по розовской пьесе “Вечно живые”. В 1959 году Товстоногов поставил “Пять вечеров” Володина. Впереди был Вампилов.

На репетициях Товстоногов добивался от актеров разнообразия красок — иногда это акварель, иногда палитра, характерная для импрессионистов, временами реалистические краски. Разбирая любовную сцену Маши (Т. Доронина) и Вершинина (Е. Копелян), Товстоногов говорит об иррациональности этого разговора, а смех Маши возникает “не от

счастья, а скорее от понимания невозможности счастья” (с. 30). Так возникает вибрирующий эффект импрессионистической живописи.

Столь же тонко решены сцены Андрея (О. Баси-лашвили) и Ферапонта (Б. Рыжухин). Все реплики Ферапонта невольно иллюстрируют “несостоявшуюся судьбу Андрея... Он только через Ферапонта разговаривает сам с собой. Крайняя степень падения” (с.26...58). Накануне премьеры Товстоногов, скупой на похвалы, сказал Баси-лашвили: “Вы на грани большого актерского достижения” (с. 215).

В 2010 году отмечалось 150-летие со дня рождения Чехова. В МХТ состоялся вечер, посвященный этому юбилею. В нем принимали участие выдающиеся актеры. Игралась сцена из чеховских спектаклей. Это было достойное приношение Чехову. Баси-лашвили показал последний монолог Андрея. Через более полувек с момента премьеры зал замер, потрясенный: это был Андрей из спектакля 1965 года. Ничего не изменилось. Товстоногов работал с актерами так, что глубокая наполненность образа сохранялась на десятилетия.

На репетициях Товстоногов часто прибегал к жестким сравнениям. Соленый (К. Лавров), мнивший себя Лермонтовым, изображен резкими штрихами: “У него руки пахнут смертью Тузенбаха. Его драма в том, что он чувствует себя убийцей человека, против которого он ничего действительно не имеет” (с. 38).

С. Юрский (Тузенбах), размышляя о состоянии своего персонажа перед дуэлью, видит его трагедию в том, что Тузенбах “понял, что Ирина — рояль без ключа, душа ее закрыта, в нее нельзя проникнуть... останься он жив, Ирина бы полюбила его, а он бы разочаровался в ней”. Трагедия Юрского необычна, но режиссер отклоняет аналитический подход актера, призывая его к большей простоте, и приводит любопытный пример: “...никто не выполняет ремарки Чехова о том, что Тузенбах уходит на дуэль в соломенной шляпе. Все уходит в черной. А по-моему, Тузенбах действительно должен быть в соломенной. В этом есть какая-то неприспособленность, нелепость”. И ниже: “В его внешности нет ничего от Вертера” (с. 57...63).

Иногда Товстоногов дает ключ к роли одной фразой. З. Шарко (Ольге) он определяет тему ла-

конично: “капитан на тонущем корабле” (с. 44). Тем не менее, он просит актрису показать, что “Ольга пасует перед хамством Наташи. Вот эта ее слабость трагична” (с. 45). Эта двойственность делала личность Ольги сложной, подчеркивающей драматизм ее судьбы.

Столь же лаконично он советует Н. Трофимову (Чебутыкину): “Вам надо почитать “Черного человека” Есенина” (с. 122). Речь идет о сцене после дуэли. До этого Товстоногов очень много работал с Н. Трофимовым. Это была первая роль актера в БДТ, куда он перешел из Театра Комедии.

Многое проясняет в Наташе (Л. Макарова) саркастическая реплика Товстоногова: “Выйдя замуж, она начала говорить по-французски” (с. 186). Реплика была брошена мимоходом; разбиралась сцена выхода Чебутыкина после карточного проигрыша Андрея. Товстоногов просил Трофимова выйти так, чтобы по его спине ощущался стыд, неловкость, вина, замаскированные французской фразой, сказанной с нарочито дурным произношением. Чебутыкин, несмотря на испытываемые им чувства, не теряет свойственного ему сарказма и пародирует Наташу.

Идея спектакля выкристаллизовывалась на протяжении всего репетиционного процесса — “трагическое бездействие этих людей” (с. 164).

Товстоногов очень ценил сотрудничество с художницей Софьей Марковной. Юнович. Ее сценография подчеркивала мысль режиссера. Она создала “бытовую, реальную комнату без бытовых реальных связей... В сцене пожара раскрывалась тема смещенной, разрушенной жизни... тема руин” (с. 26...44...48).

Товстоногов отказался от антракта между первым и вторым актом. Их разделила музыка “Элегического трио” Рахманинова, звучавшая и между третьим и четвертым актом. Он считал, что эта музыка созвучна Чехову и “по духу она близка к “Трем сестрам” — мерным напряженным развитием темы и скорбным финалом” (с. 67).

Сделанная Н.С. Пляцковской с пониманием и любовью подробная запись репетиций “Трех сестер” воспринимается как документальная проза, давая возможность “услышать” живой голос Товстоногова-режиссера.

Галина Коваленко



Окончание. Начало на стр. 191

роческими для него.

Название этой выставки дало известное высказывание Виктора Розова. Увидев юного Олега Табакова в спектакле по своей пьесе “В поисках радости”, драматург сказал, что этот артист так талантлив, как будто “проглотил атом Солнца”. Олег Павлович не просто был невероятно талантливым актером, но и умел передавать этот “атом” своим ученикам — заявили в пресс-службе Театра Олега Табакова. Первым стендом, открывавшим выставку, был именно тот, который рассказывал о первой значительной кинопработе Олега Табакова в фильме “Шумный день” 1960 года по пьесе Розова.

Выставка была бесплатной и общедоступной, поскольку проходила прямо под открытым небом на бульваре установили большие красочные щиты, на которых были представлены фотографии из архива “Табакерки” (в основном сцены из спектаклей) и цитаты из интервью Олега Павловича разных лет. “Каждый стенд — это законченный сюжет, но выставка в целом — диалог Олега Табакова с каждым его зрителем, разговор об искусстве и о жизни” — подчеркнули в пресс-службе.

Приведем наиболее актуальные табаковские цитаты, вынесенные организаторами экспозиции на уличные стенды. “Театр — это вообще одно из немногих мест на Земле, где чудо еще сохранилось, где его пока до конца даже наука не может объяснить и разложить на составные части. Ну, почему один спектакль стареет, а другой нет? <...> Я думаю, что нужен театр, следующий тем рецептам, которые были выписаны Станиславским и Немировичем-Данченко. А основной рецепт, главный, записал эфип, который

“наше все”: “Над вымыслом слезами обольюсь”. Очень мало способных обливаться над вымыслом слезами. <...> На мой взгляд, театр — это одно из последних прибежищ романтики. Сказки. Называй как угодно. Оживают там какие-то атомы счастья... веры... чуда... Я это почувствовал в детстве, и желание найти самому это диво привело меня сначала в драмкружок саратовского Дворца пионеров, а позже в Москву”.

На прошедшей выставке можно было узнать размышления Олега Табакова о том, как соотносится работа режиссера и актера: “Специального режиссерского образования у меня нет, в режиссерских изысках я не силен. Но помочь актеру, довести его до образа, от которого он в корне отличен, — это, оказывается, могу. Режиссерскую борьбу выигрываешь делом, угадыванием исполнителей на роли. Умением. Влюбить их в то, во что сам влюблен. <...> Убежден: самый удачный режиссерский изыск, самые невероятные фантазии мертвы, если их не оживит актер. Ничто не отзывается в зрителях так внятно и сильно, как внятная и сильная актерская игра. Этому я учу своих студентов. Этому буду служить всегда. <...> Форма полемики с режиссерским театром может быть разной. Для меня она в том, чтобы воспитать актеров, способных бороться с режиссерским театром, сопротивляться его подавляющей авторитетности. <...> Перефразируя известные слова Маяковского, скажу: я — актер, этим и интересен. Да и Шекспир давно уже высказал мысль: актеры — зеркало, зеркало времени. Кто, кроме актера, расскажет так о времени, в котором мы живем! Ибо в сиюминутности театра заключена огромная сила. Она не по плечу другим ремеслам. <...> Театр для актера — наиболее честный и мужественный вид работы. Выходишь на сцену, и через две-три минуты ясно, каковы

твои взаимоотношения с залом, интересен ли ты ему, насколько значительно то, что ты предлагаешь зрителю”.

Выставочный стенд о премьере спектакля Олега Табакова “Блокси-Блюз” в 1987 году сообщал такую интересную мысль мастера: “Ремесло наше похоже на солдатское: что бы с тобой ни было, выполни поставленную задачу. И чувствуй рядом товарища. Наше дело коллективное: помни, что успех театра, спектакля зависит от успеха всех твоих друзей. Сам ты отвечаешь не только за себя, но и за них. И как бы тебе ни хотелось самому похвастаться публице, помни: ты здесь не один”.

На щите с фотографией из спектакля “Год, когда я не родился” были слова о ценности авторского театра: “Я думаю, что, избирая способ игры и сценический язык, которым ты будешь разговаривать со зрителем, нужно в первую очередь постигать автора. Более высокого театра, чем театр авторский, я не знаю”.

Значительная часть выставки рассказывала о педагогической деятельности Олега Павловича со студентами. Это были фотографии занятий со студийцами первого набора, затем различных репетиционных моментов 70-х — 80-х годов, наконец, общий памятный снимок студентов и педагогов Театральной школы Олега Табакова 2011 года. Под фотографиями размещались высказывания народного артиста об этой своей деятельности: “Тяга к молодежи, к этим пытливым умам, была у меня всегда. Желание отдать ребятам свой опыт, все, что накоплено. Всего себя. <...> Актер, если он одарен, существо честолюбивое. Если это не так — все бессмысленно, ибо вне успеха не рождается внутренняя свобода. И одну из своих главных задач я вижу в том, чтобы обеспечить молодым людям первый успех. Знаете — “дайте, дайте первую удачу, пусть в себя поверит человек!” Так должно быть. Нужно дать стартовую скорость”.

Надежда Зубакова