

3 Современная

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

июль – сентябрь
2020

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

Драматургия

Пьесы

Ю. Поляков	3	В ожидании сердца
Е. Ерпылева	22	Жалкие
А. Игнашов	36	Крапива
А. Бескорвайный	52	Федор
А. Житковский	64	Охота на крыс
А. Тимофеев	75	Жители
А. Червинский,		
М. Мишин	94	Лягушки в шампанском
М. Дубина	120	Таська
Е. Барсова-Гринева	133	Лунный блюз для Греты

Ф. Строппель 158

Зарубежная драматургия Из жизни ископаемых

Критика. Теория 178—199

		В пьесе и на сцене (рецензии П. Богдановой, Т. Коростелевой, Т. Купченко, С. Лебедева, С. Новиковой, И. Сафуанова, В. Сердечной, М. Сизовой)
К. Степанычева	200	“Нас ждет продолжение...” (интервью С. Новиковой)
А. Баргман	206	“Я верю в силу театра” (интервью Е. Бобровой)
Е. Соколинский	212	Репертуар смутного времени
В. Сердечная	215	Чем сердце успокоится
И. Болотян	218	Как исследовать невидимое
П. Богданова	224	Цикл деконструкции советского мира

		История. Библиография
А. Дорошевич	232	Драматург в окружении призраков
Т. Уильямс	234	Не устоять такому дому
П. Кротенко	257	Три “пощечины” Чехову
Г. Коваленко	274	Апология теории

Хроника. Информация 92—93, 157, 177, 231, 264

На обложке. Университет Вашингтона в Сент-Луисе, Миссури (к публикациям на с. 232—256).

2-я стр. обл. “Ромео и Джульетта” У. Шекспира в РАМТе. Постановка Е. Перегудова. В заглавных ролях Д. Фомин и А. Волынская.

Фото М. Гутермана

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Пьесы

Пандемии вопреки

В конце зимы, формируя содержание этого номера, мы и представить себе не могли, в каких условиях будем вести и заканчивать работу над ним. Да что там мы: никто не подозревал тогда о нависшей опасности, которая очень скоро изменила жизнь каждого человека на долгое время, если не навсегда.

В течение трех месяцев мы трудились в удаленном режиме, осваивали издательские процессы онлайн, при этом ни на один день не отклоняясь от привычного графика работы над очередным номером. Но главная проблема заключалась в другом. На фоне пандемии, закрывшей двери всех российских театров, соучредитель и спонсор журнала ООО “Театральный агент” оказался в сложной финансовой ситуации и, стало быть, не смог оказывать нам поддержку в необходимом объеме. Из-за отсутствия средств на типографию был отложен на неопределенное время выпуск второго номера, а сотрудники редакции остались без оплаты своего труда. Наше издание вновь, уже не первый раз в своей почти сорокалетней истории, встало перед угрозой закрытия.

Тем не менее, мы продолжали исправно выполнять свои обязательства перед учредителями. В этом номере размещены очередные произведения победителей конкурса “Автора—на сцену!” и новая пьеса известного драматурга Юрия Полякова, также публикуемая по предложению “Театрального агента”.

Среди пьес, отобранных нами самостоятельно, сейчас оказалась только одна, написанная дамой, — редкий случай в последние годы, когда российская драматургия все нагляднее обретает женское лицо. С Еленой Ерпылевой мы познакомимся около десяти лет назад, напечатав ее “Черепаший бунт” (№ 2, 2011). Она явным образом тяготеет к сочетанию бытового и экзистенциального, и это вновь отразилось в публикуемой нами антиутопии “Жалкие”. Лена делит свою жизнь между Питером и сибирским Когалымом, где создала свой театр “Мираж” и руководит им уже четверть века.

Александр Игнашов живет в Самаре, пишет чаще всего на исторические темы, используя документальные материалы. Сюжет его “Крапивы” также основан на биографии реального лица — женщины, перешедшей во время войны на сторону врага и долгие годы скрывавшейся от возмездия.

Алексей Житковский, недавно начавший драматургическую карьеру, уже приобрел известность среди профессионалов и любителей нашего дела. Особый успех выпал на долю “Горки”: она напечатана у нас в № 1, 2019 и с тех пор не раз увидела свет рампы, в том числе московской. Действие “Охоты на крыс” происходит в довоенные годы в маленьком сибирском поселке, видимо, недалеко от Нижневартовска, где живет Алексей, и разворачивается в сопровождении ярких фольклорных мотивов.

Как принято в практике журнала, мы представляем читателям новые имена. На этот раз в номере два дебютанта.

Антон Бескоровайный родился в Харькове, учился на радиоэлектронщика, а когда распался СССР, решил пойти по литературной части и написал в ученической тетради роман из жизни динозавров: мама и бабушка хвалили. Потом составил с приятелем литературный дуэт, вдвоем исполняли свои рассказы в местах потребления веселящих напитков, гонорар получали ими же. А когда такие возможности исчерпались, перебрался в Уфу, где нашел курсы драматургов при молодежном “The театре” и встретил Наталию Мошину, она и помогла при сочинении “Федора”. Советы опытного человека, нашего постоянного автора, несомненно, сказались на качестве текста.

Андрей Тимофеев из Даугавпилса, Латвия. О своем городе, его людях, проблемах, конфликтах и рассказал в своих “Жителях”. По первой профессии он киномеханик, окончил курс сценаристики у Андрея Курейчика в минской Киношколе-студии и сценарные курсы Андрея Иванова: оба имени нам тоже хорошо известны. Третий же Андрей, дебютант журнала, участвовал в ряде конкурсов и кинофестивалей Европы, Азии и Америки, сейчас ведет кинообзоры в латвийском интернет-издании “Чайка”.

Не знаем, когда и в каком виде, бумажном или только электронном, этот номер придет к читателям. Пока же готовим и уже почти собрали следующий, четвертый. Стало быть, не теряем надежды на лучшее.

Андрей Волчанский, главный редактор



Уникальность художественной атмосферы — общее свойство восьми спектаклей, вошедших в афишу IV Всероссийского фестиваля-конкурса “Один. Два. Три”, состоявшегося в Новосибирске в конце зимы 2020 года. Как следует из заглавия, его участниками стали моно- и камерные постановки, в которых занято не более трех актеров, а особенностью форума — отказ от классики. В конкурсной программе значились исключительно сценические работы по современной актуальной драматургии и постдраматические перформансы, апеллирующие к остросоциальным темам, недавнему прошлому, знакомым реалиям. Они и продемонстрировали большие возможности малой формы, подвешивающие, что театр и в цифровую эпоху остается живым искусством, не требующим посредников между актером и залом.

Программу объединила еще и “новая искренность”, которая родом из олдскульной исповедальности, открытой на излете советской эпохи Александром Гельманом, его пьесой “Наедине со всеми”. Драматургические, режиссерские и актерские откровения прошлого и нынешнего века, разумно стилистически, да и эмоционально разнятся, а потребность в них неизбывна. Новосибирская публика охотно внимала “глаза в глаза”, принимала особый способ существования актера и зрителя, делающий возможным доверительный диалог, продленный обстоятельными обсуждениями после каждого спектакля.

Немного предыстории. Фестиваль “Один. Два. Три” впервые проводился в 2012 году в статусе регионального, западносибирского, и узкие географические рамки тогда выявили непопулярность, даже стагнированность камерных форм. Желание отборщиков сформировать яркую, оригинальную программу наткнулось на малое количество и невысокий уровень монологических и камерных спек-

Наедине с негероями

таклей. Тогда заслуженная победа досталась Петру Зубареву — создателю, единственному актеру, автору текстов и режиссеру частного театра “Желтое окошко” из Мариинска, маленького городка в Кемеровской области. Собственно, известность пришла к нему задолго до регионального форума благодаря мобильности (декорации и реквизит помещались в один чемодан) и активной гастрольной деятельности. А проблема неразвитости камерного творчества заключалась в том, что государственные стационарные театры не приветствовали расширения репертуара “малой сцены” как неперспективной с точки зрения показателей выполнения госзадания “по зрителям”. Казалось бы, после первого, подобного пробному шару, турнира, обошедшегося без фиаско, но и без открытий, Министерство культуры Новосибирской области, финансировавшее фестиваль “Один. Два. Три”, могло отказаться от продолжения. Однако выводы были сделаны верные: конкурс, имеющий зрительский потенциал (залы никогда не пустовали), сочли важным для роста актерского мастерства. Кроме того, он зародил в регионе идею о насыщенности и плодотворности самостоятельной творческой работы, альтернативных поисков.

Временем основания фестиваля камерных и моноспектаклей “Один. Два. Три” в статусе всероссийского, проводимого в режиме биеннале — раз в два года, — считается 2014 год, когда организатором выступил Новосибирский театральный институт, разделивший конкурс на две равноправных части: смотр результатов профессионального театрального искусства и смотр студенческих работ. Если провести аналогию с Олимпийскими играми, безусловно, студентам было приятно и почетно бежать по одной дорожке с “богами”. Конкурс возбудил амбициозность, но, что ожидаемо, два раздела отчетливо различались по качеству. Все же фестивальное движение предполагает не столь-

ко обаяние молодости, сколько энергетику новаций, демонстрацию достижений, складывающихся в тенденции. Между тем, год от года количество желающих участвовать росло если не в геометрической прогрессии, то весьма активно: в 2016 году поступило 60 заявок, в 2018-м — уже 90, а экспертный совет форума 2020 года отсмотрел 170 спектаклей из 57 городов России и нескольких зарубежных стран. Вновь преваляла продукция независимых коллективов и творческих объединений, не ограничившихся драматическими постановками, явившими большое жанровое разнообразие.

К четвертому выпуску “Один. Два. Три” сменился организатор — институт передал эту миссию молодежному “Первому театру”, имеющему солидный опыт создания партиципаторного искусства (директор театра Юлия Чурилова инициировала несколько перформативных проектов и провела наизумевший уличный международный фестиваль “Три вороны”). Форум прирос off-программой (куратор Ника Пархомовская), в частности, представившей танцевальный спектакль швейцарского хореографа Руди ван дер Мерве “Bizz Riot”, а также его демократичный мастер-класс по contemporary dance для людей, не имеющих подготовки, в возрасте шестьдесят плюс. Это был самый трогательный акт вовлеченности в искусство. Но если говорить о сильных впечатлениях, их преподнесли все же не зарубежные гости, а участники основной программы. Самым выразительным по пластике стал, безусловно, короткий, 22-минутный, спектакль “Одуванчики” Дениса Чернышева (танц-драматург Татьяна Гордеева), переплавившего в движение личный опыт — дни терпения, преодоления тягот срочной армейской службы в десантных войсках. Актер из Челябинска органично соединил устный монолог с non-stop танцем, в котором тело оказалось правдивее и красноречивее словесных интонаций в рассказывании истории возмужания. Работа удостоена спецприза жюри

“За Я-высказывание в танцевальном спектакле”.

“Для тех, кто всегда думал, что фольклор — это современно, но стеснялся в этом признаться” — так анонсирован аудиальный перформанс “Коромысли”, созданный в Мастерской Крикливого и Панькова молодым режиссером Полиной Кардымон. Она соединила относительно известные и абсолютно забытые ритуальные песнопения — свадебные и погребальные, задравные, колыбельные. Три актрисы-певицы, одетые в черное, поют в черном кабинете, освещенные колеблющимся светом от проекции текстов — аналитических, искусствоведческих о фольклоре — на экран. Девушки признаются, что совершенно не знают обрядов, аутентики, притом чисто, с большой задушевностью и искренностью ее исполняют, превращая в личную исповедь. Спектакль-концерт отмечен спецпризом Ассоциации театральных критиков России. Были в программе и работы, не получившие наград, но выполнившие миссию “разрядки” общего мрачного тематического фона, обусловленного погружением в исследование человеческих травм. За юмор отвечала постановка Александра Бармана “История медведей панда, рассказанная саксофонистом, у которого есть подружка во Франкфурте” по пьесе Матей Вишнека (“Такой театр”, Санкт-Петербург), открывшая фестиваль. Толику светлой лирики привнес “Невидимый слон” новосибирского частного театра кукол “Пилигримы” (режиссура и исполнение Елены и Владимира Кузнецовых) по книге Анны Анисимовой. Спектакль, маркированный “6+”, создан в формате “театра ощущений”, зрителям предложены маски для глаз, возможность осязать предметы, почувствовать вкус и аромат того, о чем говорится в повествовании девочки — человека, стоящего на пороге большого мира.

Заявление о том, что программа IV фестиваля “Один. Два. Три” собрала лучшие камерные спектакли, выпущенные в последние два года в России, подкреплено именами известных современных

драматургов. Оно лишает права на первооткрывательство, но позволяет публике в обсуждениях сравнивать разные приемы и техники, рассуждать о правде и правдоподобию, сущности и “притянутости за уши”. Например, после показа спектакля “Магазин” по пьесе Олжаса Жанайдарова — ледящей кровью истории противостояния двух казашек, пытающихся выжить в Москве, в довольно статичной режиссуре Дмитрия Зимины, показанной Екатеринбургским Центром современной драматургии, с восхищением вспоминалась трактовка той же пьесы Эдуардом Шаховым, отмеченная “Золотой маской”. Текст “Пилорама Плюс” Натальи Милантьевой в эскизном показе на лаборатории театра “Старый дом” был разложен “по ролям” — каждый станок имел свое лицо и голос, что придавало некую сказочность, невозможную без хеппи-энда. “Пилорама Плюс” в постановке Екатерины Бондарь, сыгранная только Виталием Даушевым из Ярославского академического театра имени Волкова, не случайно признана лучшим спектаклем — в нем не слажен, не подслащен посыл пьесы, а создан абсолютно индивидуальный микромир искореженного войной, контуженого человека, пытающегося спастись любовью, верой в любовь, самоотречением во имя... Спектакль исполняется в реалистических декорациях, изобретательно дополненных видео, похожим на документальное кино, расширяющим и сюжет, и области фантазий. Нет нагнетания драматизма, из естественно льющегося монолога, не лишеного комизма, складывается такое предельное одиночество, что кто-то бы волком завыл, а персонаж “Пилорама” выпивает и закусьивает, строгают куклу в подарок, понемногу изливая душу механизм в деревообрабатывающей мастерской, резонерствует с ними и делает место работы, ставшее его вселенной, последним пристанищем. “Пилорама Плюс” — единственный спектакль, который не обсуждали публично, поскольку он завершился фестивалем. Но именно он более всех запомнился — зарубкой

на сердце.

Жюри определило лучшей режиссерской работой труд Александра Ряписова, поставившего “Говорит Москва” Юлии Поспеловой¹ в ТО “ГранАрт” Нижнего Новгорода, хотя в том моноспектакле, построенном на воспоминаниях и пении женщины с тонкими, чуткими реакциями (дочери Светланы Алллуевой, дочери Сталина), великолепна, филигранна и актерская работа Наталья Кузнецовой. Лучшим актером, тем не менее, назван Сергей Азеев, пронзительно сыгравший австрийского ветерана Второй мировой, выброшенного на обочину жизни — в униженные условия дома престарелых, в спектакле “Сибирь” по пьесе немецкого драматурга Феликса Миттерера (“Театр ненормативной пластики”, Санкт-Петербург, режиссер Роман Каганович). Драматургу представлялось, что нет ничего страшнее и холоднее Сибири, а оказалось, черствость близких — не географическое понятие. Как раз в Сибири и текст, и сценическое произведение воспринимались с глубочайшим сочувствием и пониманием. В этом смысле теплее Сибири нет.

Столкновение разных жанров, более того, спектаклей, созданных в кросс-жанровых техниках, в рамках одного конкурса несколько дезориентирует: по каким критериям судить? Мне кажется, жюри “Один. Два. Три” в составе проректора НГТИ Яны Глембоцкой, театрального критика Татьяны Тихоновец и драматурга Алексея Житковского исходило из позиций гуманитарного смысла. В действительности роднит персонажей разных пьес программы то обстоятельство, что они не мифические всемогущие герои, способные противостоять любым ударам судьбы, а обычные люди, не типизированные, а узнаваемые в реакциях, благодеяниях и слабостях. И в этом смысле IV Всероссийский фестиваль “Один. Два. Три” уловил театральное настроение 20-х годов XXI века, с большим интересом и надеждой всматривающихся в человека, а не в технократические достижения.

Ирина Ульянина

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2017 г.



После ремонта в московском театре “Современник” появилось новое экспозиционное пространство — Арт-фойе. Основной сцены. Первым проектом стала выставка “Нельзя искусственно страдать”, вдохновленная стихами народного артиста Валентина Иосифовича Гафта. Выставка проходила зимой 2020 года и была доступна всем зрителям спектаклей.

В.И. Гафт — не только легендарный артист “Современника” и известный киноактер, но и яркий поэт. Выставка стала необычным диалогом молодого поколения театральных художников с литературным творчеством Валентина Иосифовича. Она была реализована сценографами — студентами ГИТИСа — и являлась частью большого проекта “Поиск”, творческой лаборатории театра “Современник”, задуманной еще несколько лет назад молодой частью труппы театра.

Для выставки было выбрано несколько стихотворений Гафта: лирические, шуточные, социально-политические, автобиографические, символические — но все наполненные философскими размышлениями. Авторы выставки не иллюстрируют его произведения, а размышляют параллельно с ним, переводя стихотворные строчки в объемные художественные образы и метафорические пространственные композиции. Выставка воспринимается через эмоциональное переживание, через одновременное неразделимое восприятие стихов и инсталляций.

Кураторами оригинальной экспозиции выступили Дмитрий Буткевич и Шамиль Хаматов. Авторы объемных инсталляций — будущие художники-сценографы Ирина Бринкус, Валида Кажлаева, Денис Ермолов, Алена Грек. Выставка состояла из девяти смысловых пространственных композиций, в каждой из которых была заключена своя драматургическая линия.

По стихам артиста

“Во взаимодействии с миром поэта художники ищут максимально точное отражение его уникальных авторских интонаций, стихотворения становятся посылом для создания их собственной арт-реальности”, — раскрыла замысел выставки представительница пресс-службы театра.

Валида Кажлаева, взяв за основу стихотворение Валентина Гафта “Занавес”, где он метафорически высказался о рождении и смерти человека, создала свою инсталляцию в виде маленькой, перевернутой вверх ногами карусели, отражающей в зеркальной столешнице, над которой она размещена.

Лирическое восьмистишие “Музыка Генделя”, в котором поэт соединил флейту композитора с фигурой художника Модильяни, предстало в инсталляции Ирины Бринкус в виде эпических образов эпохи Возрождения с элементами сюрреализма в цветочном обрамлении.

Алена Грек создала инсталляцию “Воспоминание”, где в первую очередь хотела показать контрастную реальность военных лет, смешивающую жестокость людей и их обыкновенные радости. Она основала свою работу на воспоминаниях В.И. Гафта о военном детстве из его опубликованной книги “Красные фонари”: “В студенческом общежитии в мае сорок пятого года вместо студентов разместили наших солдат и офицеров, приехавших из Германии для участия в параде Победы. Из всех окон торчали фигуры героев — солдат с обветренными лицами, в выжженных гимнастёрках, завешанных, как броней, огромным количеством орденов и медалей. Это были победители. Они бросали нам оттуда конфеты в ярких немецких фантиках...” Инсталляция этой участницы выставки изображала подвешенную в пространстве старую военную гимнастёрку, простреленную в области сердца, где виднелся алый фантик от немецкой шоколадки. Контраст переживаний был налицо.

Рядом размещалось проволочное конфетное “дерево” из таких же ярких красных немецких фантиков.

Гафтовское восьмистишие “Дерево”, наполненное печальными размышлениями, было раскрыто в виде большого пня с корнями, над которым висели фотографии, запечатлевшие многие моменты его разнообразной актерской судьбы и коллег. Получилось некое древо судьбы.

“Я строю мысленно мосты” — так начинается по-гафтовски лаконичное и очень изящное грустное стихотворение артиста. Денис Ермолов в работе “Мосты” использует прием “переворачивания мира”, замены земного на небесное и обыденного на фантастическое. Объемная инсталляция высотных домов подвешена в перевернутом виде, а под ней на шнурке болтается пара элегантных мужских ботинок, под которыми на полу обозначен отпечаток босых ступней. Так художник отразил интенцию поэта о поиске любимой женщины.

Стихотворение “Мандельштаму” было представлено в виде своеобразного арт-объекта: боковые решетки от старой кровати, в центре — деревянная оконная рама, в которой угадывалась отсылка на поэтическую строчку “как кресты на окнах рамы”, и бутафорские чучела птиц.

Авторский стихотворный очерк “Трельяж” участник экспозиции показал в виде трех женских манекенов полукругом, перед которыми на столе разбросаны осколки зеркала.

Стихотворение “Грязь”, сочиненное поэтом-актером на приеме антитезы и символизма, получило отражение в емкой инсталляции, построенной художником по тем же принципам. Старая табуретка, на которой стоит таз с жидкой коричневой грязью. А над тазом — умывальник, внутри которого прозрачная репродукция картины “Рождение Венеры” Боттичелли как яркое выражение заключительных строк поэта: “Спасительница мира — красота,

Окончание на с. 177.



Окончание. Начало на с. 157

явись скорей, хочу успеть отмыться”.

Автобиографическое произведение “Поле” посвящено теме еврейства и дискриминации по национальному признаку.

Сам автор говорит о себе словами своего лирического героя: “Я — поле, минами обложенное”. Эта инсталляция была наиболее

обширной: конторский письменный стол, телефон советских времен, настольная лампа, графин, множество папок с личными делами, архивные бумаги, старый номер газеты “Правда”. А на столе — как бы части человеческого тела: руки держат скрипку, одухотворенное лицо в виде гипсовой маски. Это было художественное объемное воспоминание о том, как досконально спецслужбы проверяли евреев — творческих личностей и сколько трудностей этим доставляли

им. Символическая фигура музыканта буквально размазана по столу чиновника, вступаая в диалог со строками Гафта: “И знаю как стихотворение, где есть смертельная строфа, анкету, где как преступление маячит пятая графа. Заполню я листочки серые, на все, что спросят, дам ответ”.

Экспозиция оставила многозначное впечатление. Впрочем, как и сами стихи Валентина Гафта, которые всегда оставляют простор для дум и эмоций.

Надежда Зубакова

Несмотря на сложившуюся в этом году минувшей зимой и весной ситуацию всеобщей домашней осады из-за пандемии, в социальной сфере, в области культуры и искусства произошло немало очень интересных событий, мероприятий, акций. Транслировались шоу, концерты, клубные вечера. Игрались спектакли, проходили мастер-классы, лекции, тренинги, семинары. И фестивали в различных сферах искусства, в том числе театральные, тоже проходили. Их было немного. Но они были. Но все это, понятно, совершалось в “потустороннем” мире, мире виртуальном — в Интернете, онлайн-сфере.

Вот и в подмосковном городе Долгопрудный муниципальный театр “Город” при поддержке городской администрации провел в мае этого года очередной, по счету уже четвертый, открытый театральный фестиваль студий, коллективов, объединений и любительских театров “Долгопрудненская весна”, посвященный 75-летию Победы в Великой Отечественной войне.

Онлайн, на различных информационных ресурсах, в социальных сетях, в личных блогах и страницах размещались реклама и информация по фестивалю. Онлайн — по ютьюб-каналу театра — можно было смотреть спектакли основной, конкурсной, и гостевой программ фестиваля. Обсуждения спектаклей членами жюри и участниками коллективов проходили в прямом эфире через Zoot. Стар-

“Долгопрудненская весна-2020” онлайн

товая пресс-конференция, церемония открытия фестиваля, итоговый круглый стол и церемония закрытия (с объявлением итогов) проходили в Инстаграме.

Так подробно перечисляю все это потому, что теперь это реальность. Всей социальной сфере — культуре, спорту, образованию, науке и многому, многому другому, всем видам общения в современной цивилизации (от бизнеса, госуправления до развлечений разного рода) — теперь все активнее предстоит жить в Интернете. Собственно, это начинало происходить уже давненько, постепенно нарастая и расширяясь в последние лет двадцать пять — тридцать. Это данность современного уровня развития цивилизации и современных технологий. Просто пандемия коронавируса этот процесс ускорила резким скачком, заставив нас начать интенсивно осваивать все направления нашей жизни в интернет-пространстве. Пандемии и прочие подобные критические ситуации отходят в прошлое. Но нынешние пути развития цивилизации не закроются. И нам всем по ним идти дальше.

Фестиваль “Долгопрудненская весна-2020” был уже не первым опытом такого рода в том же Подмоскovie. Но подобных экспериментов пока немного. Однако их становится все больше, и в них накапливается бесценный опыт

первопроходцев.

Это опыт и организационный, и технологический. А для сферы культуры и искусств — и творческий. Кстати, в программе лекций фестиваля как раз и была беседа именно на эту тему — какое качество в сфере сценического творчества позволяют извлечь виртуальные технологии. И в этом плане сам фестиваль в Долгопрудном, спектакли его афиши дали немало материала для размышлений и обобщений.

Энергичнейший руководитель театра и его фестивальных программ Жаннета Арутюнян и ее команда прекрасно понимали, в какую неизведанную сферу они ринулись. Чисто организационно и технически фестиваль в Интернете (а это не разовое мероприятие — музыкальный или чтецкий “квартирник” или трансляция спектакля или концерта) — многоплановая, сложная, длительностью в несколько дней программа. Она развивается и через трансляции видеозаписей, и в прямом эфире, по нескольким видам интернет-каналов. Нервов организаторам это стоило немалых, но они справились с этой задачей, сложной и для них, и для всех нас. Но разговор о технологиях, о технической стороне этого масштабного и всеобъемлющего процесса — это отдельная самостоятельная тема. О ней как-нибудь в другой раз. А здесь речь пойдет о творчестве. О сценическом творчестве. И как эти новые технологии впи-

Продолжение на с. 231.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Московские премьеры

Мужья, жены, отцы, дети и рогатые олени...

“Чайка” А.П. Чехова в МХТ им. А.П. Чехова

Известный литовский режиссер Оскар Коршуновас поставил в МХТ им. Чехова “Чайку”. И если она — первый для этих стен спектакль за последние сорок лет, то для самого режиссера — вторая постановка за шестой год. Но он сразу предупредил, что повторяться не намерен: если у себя в Вильнюсе ему было интересно ставить про театр и его природу, то теперь — про взаимоотношения людей разных поколений, искусства и жизни etc. Поэтому его московский спектакль сделан с оглядкой не только на сценическую историю пьесы, но и на сегодняшний репертуар самого театра. С учетом играющих у него актеров.

Сам Коршуновас играет с текстом, как с чеховским ружьем. В этом верный последователь великого Эймунтаса Някрошюса, он не только воплощает каждую заложенную в пьесе метафору, но также из любой реплики, едва содержащей намек на двусмысленность, сразу же эту двусмысленность извлекает и реализует. Порой эти трюки носят сниженный, на уровне студенческой самостоятельности характер — тут режиссер уступает по-своему понятой мхатовской традиции потакания зрителю. Так, ближе к финалу героиня Евгении Добровольской Полина Андреевна выставляет цинковое ведро и делает “неавторскую” паузу: “Вот вам слив... — по залу прокатывается волна понимающего смеха, — на дорогу”.

Хотя, казалось бы, реверанс в сторону публики он уже изначально сделал, устроив до третьего звонка селфи-вечеринку. Актеры дурачились на сцене, призывая зал фотографироваться с ними или на их фоне и выкладывать снимки в соцсети. Они якобы с трудом припоминали реплики, мешая Чехова с Шекспиром. Нет веры этому балагану ни на минуту, зато дальше можно Треплеву не играть в Гамлета, а Коршуновасу — не отвлекаться от поставленных задач. И он по этой же изначально заданной схеме также невинно путает текст, получая не просто каламбур, а целую мизансцену для иллюстрации тех самых отношений.

“Это какое дерево?” — Нина Заречная (Полина Агуреева) прерывает разговор с Костей Треплевым (Кузьма Котрелев) и показывает на Машу (Светлана Устинова), застывшую в неле-

пой позе: очевидно же, следила и подслушивала. “Ясень”. “Отчего оно такое темное?” — тут вместо хрестоматийного ответа Треплева про “уже вечер, темнеют все предметы” спрашивается фраза самой Маши про “траур по моей жизни”.

Но этому диалогу Коршуновас уготовил иную роль. Если в первой сцене он начинается как: “Отчего вы всегда ходите в черном?”, то в последней мог бы звучать уже как: “Отчего вы все ходите в черном?” Хотя понятно без лишних слов — нарочито легкие дачные костюмы, в которых шеголяли почти все персонажи на протяжении всего спектакля, сменяются тяжелыми траурными одеждами. Еще никто не умер, но уже все несчастны.

Иногда смена гардероба (художник по костюмам Агне Кузмицкайте) позволяет заложить более глубокий интертекстуальный сюжет: например, когда Дарья Мороз (Аркадина) и Игорь Верник (Тригорин) появляются в образах, в точности соответствующих их персонажам в богомолловском спектакле “Мужья и жены” по Вуди Аллену. А Полина Агуреева легко меняет латы на “Лолиту” — в доспехах а la “Метрополис” Фрица Ланга она читает про “люди, львы, орлы и куропатки”, а следом в топике и шортах играет стенли-кубриковскую героиню, соблазняющую не Гумберта Гумберта, но Тригорина.

К слову, киноцитаты и в целом киноязык — недаром Треплев — Котрелев не расстается с видеокамерой до последней своей минуты, его онлайн-трансляция перемежается с

документальной хроникой (художник Ар蒂斯 Дзерве), а отдельные мизансцены, будьте внимательны, монтируются по принципу 25-го кадра — порой работают и на куда дальнюю дистанцию. Так, в начале второго действия Тригорин — Верник тренькает на неподключенной электрогитаре “Думы океанские” — Станислав Любшин (Сорин) в очередной раз, после богомолковского “Дракона”, получает привет от своего героя из “Пяти вечеров”. Ну и в третий раз необходимо упомянуть богомолковский спектакль уже в связи с оформлением: шаткая треплевская постройка (“Вот тебе и театр”), так и остающаяся основной декорацией “Чайки” (сценография Оскараса Коршуноваса и Ирины Комиссаровой), имеет немало общего с каркасом дома Прозоровых в “Трех сестрах”. Какой же все-таки Константин литовскому режиссеру здесь важнее — Треплев или Богомолв?

Впрочем, такое рекурсивное мерцание — образ за образом, роль в роли и прочая *mise en abyme* — отличительная черта новой “Чайки”. Актеры играют и заигрываются так, что порой, создается впечатление, не видят разницы между одним спектаклем и другим, между выходом на репетицию и выходом в сад. “О, как устала играть эту сцену!” — прерывается вдруг Аркадина — Мороз, вроде бы захваченная внезапно вспыхнувшей страстью к Тригорину. Или она же, пробегая через весь зрительный зал: “Каждое лето так, каждое лето меня здесь оскорбляют! Нога моя здесь больше не будет! Сколько уже можно — двенадцать лет в этом театре!”

Не двенадцать лет, а сто двадцать два года прошло со времени первой постановки “Чайки” на сцене МХТ. Краткую историю ее постановок можно увидеть в антракте в выставочном пространстве театра. Как и частную хронологию актрис: так, Евгения Доброволь-

ская, играющая у Коршуноваса жену управляющего Полину Андреевну, начинала свой театральный роман с этой пьесой в роли Нины Заречной у Олега Ефремова (1991). Играла она и Аркадину в этой же через десятилетие возобновленной постановке. А в нынешнем своем персонаже воплотила не только все предыдущие ипостаси, но и в целом женскую долю чеховских героинь. Любить и не быть любимой. Даром что все это сильные натуры — Коршуновас и это не преминул продемонстрировать наглядно. Правда, на примере уже ее дочери: вдрызг пьяная Маша схватывается на руках с Тригориним. Последний из шуточного поначалу поединка пытается вырваться, но, спохватившись, решает показать, кто в доме мужчина — безуспешно, зато показательно отработав феминистскую повестку спектакля.

Впрочем, Коршуновас не то чтобы так стремился актуализировать пьесу. При всем ее современном антураже говорит она больше об извечном: одиночестве любого человека и боязни этого одиночества. Одиночество в толпе — своем густонаселенном доме — играет Сорин (Любшин). Еще пронзительнее это показывает все та же Добровольская и на примере своей героини, и в сравнении с ее еще более несчастной дочерью. Кажется, что эта линия вот-вот станет главенствующей при таком прочтении пьесы. Но Коршуновас чутко выворачивает с частного случая на общую для всех тему отцов и детей, вовремя подкидывая то фрейдистского подтекста (сцена объяснения Треплева с Аркадиной — иллюстрация отношений Эдипа с Иокастой), то шекспировского коварства (Аркадина, соблазняющая Заречную театром, поступает точь-в-точь как леди Макбет). Но в любом случае получается история о том, что человек человеку — театр, в котором каждый претендует на главную роль.

Сергей Лебедев

Дела недавних дней

**“Звезда” С. Денисовой, “Что с тобой теперь?” Ю. Белозубкиной,
“Люди ждут, когда танки пойдут” А. Гейжан в ЦТРА**

Много лет я не ходила в Театр Российской Армии. Казалось, он застыл, и не в лучшей своей фазе. Но вот примерно года два как здесь стали намечаться явные перемены. Вдобавок к традиционно работающим Большой и Малой сценам подключилась экспериментальная площадка.

Началось с иммерсивного спектакля “Звезда” по пьесе Саши Денисовой, рассказывающего историю Театра Советской Армии. Мо-

лодые режиссеры Алексей Размахов, Глеб Черепанов и Галина Зальцман сделали его, используя все современные формы: перформанс

и инсталляцию, вербатим, игровой театр и документальный. Публику проводят по всему колоссальному зданию, имеющему форму пятиконечной звезды, позволяя заглянуть в разные залы, парадные и непарадные помещения, тайные лестницы, закрытые правительственные ложи и подземный лабиринт, а главное — заглянуть в историю этого театра и через него — в историю страны.

Театр был создан в 1930-м для культурного обслуживания войсковых частей. Здание спроектировали позднее и строили с размахом и помпой: фрески акустического потолка расписал Лев Бруни, эскизы железобетонного занавеса-портала выполнены Владимиром Фаворским. Осенью 1940-го колоссальное здание-звезда было сдано в эксплуатацию, начались спектакли на стационаре. А летом 1941-го труппа как обычно поехала на гастроли и оказалась... на фронте. Вернуться в Москву уже не получалось, и необученные, безоружные и одетые по-летнему артисты остались в Действующей армии. Воевать, выносить с поля боя раненых и убитых, дежурить в походном лазарете... Выжили не все.

К чести театра надо сказать, люди в тяжелых условиях вели себя достойно. Зато в мирном 1958 году произошла позорная история изгнания из театра выдающегося режиссера Алексея Дмитриевича Попова, руководившего Театром Армии с 1935 года. У влиятельных армейских начальников, от которых зависел театр, было твердое желание избавиться от Попова, и артисты пошли у них на поводу. Мучительная сцена предательства труппой своего режиссера — самая запоминающаяся в спектакле. Ее играют в Малом зале, где все кресла заняты картонными муляжами с фамилиями реальных артистов тех лет. И понимая всю актерскую робость и зависимость, я сгорала от стыда за их фразы, которыми они отрекались от Мастера... А в 2019-м благодаря спектаклю “Звезда” в театре установили мемориальную доску в честь Алексея Дмитриевича Попова.

Спектакль “Звезда” начал в театре новую эру открытости. В литературе рамки дозволенного раздвинул во время Перестройки — к Театру Российской Армии это пришло совсем недавно. Несколько молодых драматургам было предложено сочинить пьесы на темы российской истории. Не про царей Федора Иоанновича и Павла Первого, давно освоившихся на этой сцене, а про дела недавних дней — XX века.

Молодые авторы написали, молодые режис-

серы с актерами Театра Армии подготовили читки. Показали шесть пьес, но до зрителя дошли не все. Художественный руководитель театра Борис Морозов взял в репертуар три спектакля: “Последний день Берии”¹, “Люди ждут, когда танки пойдут” и “Что с тобой теперь?”.

Название “Что с тобой теперь?” не позволяет угадать, о чем этот спектакль. А тема, затронутая молодым драматургом Юлией Белозубкиной, поистине колюча — ответственность перед историей. По фабуле — ответственность детей за деяния родителей. Глубже — скользкая зависимость репутации героя от исторической эпохи. От возвеличивания до оплевывания и казни. Героем пьесы стал прославленный военачальник, практик и теоретик маршал Михаил Тухачевский, расстрелянный по “делу антисоветской троцкистской военной организации” в 1937 году. Как персонаж он не появляется, но весь сюжет выстроен вокруг его памяти. А память о Тухачевском многолика и противоречива. И по сей день нам непросто разобраться, истинный ли он герой или хладнокровный убийца, применивший ядовитые газы против восставших крестьян Тамбовской губернии.

Экспериментальная сцена невелика, здесь нет больших возможностей для сценографии, но режиссер Иван Колдаре и художник Анастасия Александрова обходятся минимумом. Комната, в которой происходит действие, по-казенному гола. Хотя в ней стоят по стенам пара коек и в центре стол, уюта и тепла явно не хватает. А его и не полагается — ведь это детдом, куда помещают детей “врагов народа”. Действие начинается с того, что туда привозят трех девочек, растерянных и испуганно жмущихся друг к другу. Из переключки мы узнаем, кто они: Света Тухачевская (Елизавета Мазалова), Мира Уборевич (Анастасия Савостьянова) и еще чья-то дочь Катя (Диана Борина). Катя из того же круга, что и Света с Мирой: семьи были соседями, а теперь их отцы названы предателями и казнены как враги вождя, а матери репрессированы и находятся неизвестно где. В вину отцов Света с Мирой не верят и отрекаются от них ни за что не соглашаются. В противоположность им, Катя держится иначе и выполняет все, что от нее требуют. Она не хочет быть отправленной в психушку, как ей пригрозили, и подругам по несчастью советует смириться. Это один из конфликтов сюжета

¹ См. рецензию в предыдущем номере журнала. (Здесь и далее прим. ред.)

— публично отречься и назвать отца предателем или не признавать вину отца ни при каких условиях. Тут Светлана и Мира проявляют недетскую стойкость.

Второй конфликт еще страшнее: обожающая отца Светлана встречает в детдоме женщину, служившую когда-то в семье Тухачевских, — свою няню Машу. Теперь она повариха в детдоме. Для девочки это ниточка к своему детству, к семейному теплу и любви. Она кидается к Маше и наталкивается на... ненависть, причина которой ей непонятна. Но Маша начинает рассказывать про Тухачевского то, чего девочка, естественно, не знала: его многочисленные романы с разными женщинами, внебрачную дочь, тоже названную Светланой, и самое страшное — военные “подвиги”, когда будущий маршал выкуривал газами прятавшихся в лесах сподвижников Антонова. В его воинской биографии были и другие жестокие операции, например подавление Кронштадтского мятежа, но об этом в спектакле не говорят.

Сыгранная Ольгой Тарасовой глубоко и сильно, Маша с ее сломанной жизнью — мужа расстрелял Тухачевский, маленький сынишка не выжил зимой в лесу — становится фатумом для Светланы. Маша и в семью своего врага пошла служить, чтобы отомстить, когда выдана случай. Но возможность не представилась, и теперь, встретив Светлану, Маша совсем повредила умом. Она общается со своим давно умершим сыном как с живым, носит с его детской рубашечкой, а потом, прикинув, что “он уже вырос”, покупает ему настоящий мужской костюм. Монологи безумной Маши, обращенные к сыну, — сильнейшие места спектакля.

Светлана на одной чаше весов, Маша на другой. Обе невиновны, обе — жертвы. Кто ответит за них? Как рассудит история? Ведь даже приставленная к детдомовцам суровая училка-фельдфебель признается, что сама запуталась: всего год назад она рассказывала воспитанникам о выдающихся заслугах Тухачевского. Актриса Светлана Садковская скупко и точно показывает, как меняется эта высохшая вобла, умевшая только орать: она превращается в человека сочувствующего, ищет ответа на вопрос: что происходит?

Принципиальность, стойкость и обаяние чистой души Светланы влияют и на других детдомовцев. Один воспитанник, парень из раскулаченной семьи, становится ее защитником.

В финале автор пьесы — спасибо ему! —

дает краткое послесловие: Светлана Тухачевская и Мира Уборевич во время войны окончили курсы медсестер, но пойти на фронт им не позволили, их еще раз посадили. Но все же они потом вышли на свободу. Мира Уборевич, непобедимый оптимист, сочинявшая из детдома маме фантазийные письма про то, как у нее все хорошо, дожила до глубокой старости.

Другой спектакль из цикла пьес на темы нашей истории рассказывает о событиях сравнительно недавних — о днях и ночах 19—21 августа 1991 года. Он называется “Люди ждут, когда танки пойдут”¹. И это ожидание предстоящего наступления эмоционально возвращает зрителя в те судьбоносные моменты.

Помня фразу Михаила Горбачева: “Всея правды об этом не узнает никто”, драматург Анна Гейжан не ставила своей целью строгую документальность, хотя и опиралась на подлинные факты, дневники и воспоминания генерала Александра Лебеда, Михаила и Раисы Горбачевых и человека из их охраны. Мне довелось увидеть два варианта работы с этой пьесой в Театре Армии, сделанные разными режиссерами — Алексеем Размаховым и Романом Лыковым.

Сначала была яркая, запомнившаяся читка, подготовленная Алексеем Размаховым. При драматизме и важности подлинного сюжета — путч, поворот колеса истории — в ней была масса юмора, тепла и сочувствия к персонажам. Драматургом найдена отличная работающая метафора: в Форосе все три дня путча не заходит солнце, а в Москве все трое суток темно, стоит ночь. Семья Горбачевых приехала на море отдыхать, но Раиса Максимовна не положила в чемодан плавки Михаила Сергеевича! Подумаешь — можно съездить в Форос и купить другие. Но нет: оказывается, все они на правительственной даче под арестом. Лишены связи с внешним миром, причем этому миру объявляют: Горбачев болен и не может исполнять свои обязанности. И тогда Михаил Сергеевич, чтобы доказать, что жив-здоров, идет купаться без плавок. И эта придуманная драматургом замечательная деталь вносит комизм в реалии подлинной драмы. Комизм, сдобренный симпатией и уважением к героям.

Еще одна бытовая проблема — не запасли еды, а та, что доставят охранники, может быть отравлена. Сцена, в которой Раиса Максимовна обсуждает с поварихой, чем кормить семью, и выясняет, что имеется только запас икры, может быть прочитана, безусловно, по-разному. В чит-

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2019 г.

ке Алексея Размахова это досадное недоразумение: икра только черная — и более не осталось ничего, даже хлеба. А ведь внучкам, да и мужу надо бы простого супа, каши.

Иной жанр у спектакля по этой пьесе, поставленного режиссером Романом Лыковым и вошедшего в репертуар Театра Армии. Здесь ровно та же самая ситуация подается как насмешка над барами, у которых завалились икры — хоть черной, хоть красной, а они ноют. Горбачев (Николай Козак) и Раиса Максимовна (Наталья Лоскутова) карикатурны. Та же пьеса, но другой ракурс — ироничный, фарсовый. “Лебединое озеро” по всем телепрограммам для нас — понятный знак смены государственной власти. И первая странность, замеченная Горбачевыми в Форосе, — необъяснимое нашествие лебедей в море. Ну да, это метафорический генерал Лебедь, которому ГКЧП отдавал команды. Слава генералу — он сумел не все их выполнить. И зрителю многократно предъявляются балерина в образе Умиряющего лебедя (Диана Борина) и генерал Лебедь (Сергей Иванюк), тянущий за веревочку четыре игрушечных пластмассовых танка. Что-то такое нестрашное, несерьезное. Да, Лебедь в самый решающий момент “потерял” танковый батальон. И бойцы “Альфы” не дошли до Белого дома. Но сто тысяч граждан, собравшихся на площади и взявших за руки, тогда были готовы ко всему. Нужно понять: люди, уходя из дома, прощались с детьми, не зная, вернутся ли оттуда!

На стене проецируют кинохронику: бушующие толпы перед Белым домом ждут штурма. Их сменяют кадры заседания ГКЧП. А по Банкетному залу театра, ставшему игровой площадкой спектакля, расхаживает артист Иванюк с картонной коробкой, на которой нарисовано здание и написано “Белый дом”. Карикатура! Влезающий на стол самодовольный Ельцин (Андрей Кочин) выглядит пародией на Трампа. В решающие моменты его не было видно, но когда все кончено, он, торжествуя, возглашает: “Мы победили!”

Забавно выглядит и Мстислав Ростропович (Александр Рожковский), прилетевший из Па-

рижа с хлебным багетом (символ свободы?) в руке: естественно, в решающий момент он хочет быть со своим народом. Он рассказывает историю своего военного детства, как ему с матерью принес дрова и тем спас от гибели незнакомый человек. Не зря спас — Мстислав Леопольдович всю жизнь помнит и отдает этот долг. Почему-то Ростроповичу в телохранители дают молодого парня Юру (Иван Гришенков), совершенно не умеющего обращаться с оружием. А одна девушка с букетом говорит, что стрелять не умеет и будет солдатам дарить цветы. Среди защитников Белого дома немногие были пригодны к реальному бою — там больше было людей, готовых погибнуть.

Хотелось бы знать, как они смотрят на события августа девяносто первого из две тысячи двадцатого. Наверно, кто-то солидарен с персонажем, произносящим финальную фразу спектакля: “Такую страну проср...!”

Когда Размахов показывал пьесу в читке, на обсуждении взял слово один из тех, кто стоял в те дни и ночи перед Белым домом. Он сказал, что все прошедшие годы не мог спокойно вспоминать август 1991-го. И что только теперь его отпустило. И не раз я слышала от людей, отстоявших те дни и ночи, что это был важнейший момент в их жизни. Думаю, молодые люди, по возрасту дети тех, кто стоял тогда, этого не понимают. И потому режиссеру Лыкову не жаль превратить в фарс то, что драматург назвала комедией абсурда. И указанный в программке жанр “спектакль-банкет по случаю развала СССР” задает ложный настрой. Можно подумать, что зрителей усадят за стол и чем-нибудь угостят. Двойное разочарование.

Работа Театра Российской Армии с молодыми авторами и режиссерами над сюжетами новой российской истории — самый позитивный тест-драйв. Не зря грант на этот проект дало Федеральное агентство “Росмолодежь”. Это сложные, иногда больные темы. И непременно молодежь в зале. А один не самый удачный спектакль не умаляет ценности дела.

Светлана Новикова

Одни дома

*“Лунная масленица” П. Пряжко
в Театре на Малой Бронной (сцена на Яузе)*

Павел Пряжко, оказывается, писал для детей. Десять лет назад, когда еще только складывался его тандем с Филиппом Григорьяном, он сочинил для режиссера

***“Лунную масленицу”.* Поставить ее тогда не удалось, но надо отдать должное упорству Григорьяна, с каким он продвигает творчество драматурга — вопреки и волкостреловскому “канону”, и убийственным, на ранних этапах, комплиментарам старших коллег. И это уже приносит плоды: предыдущий спектакль по Пряжке “Пушечное мясо” вошел в программу фестиваля “Территория” 2019 года.**

Нынешняя “Масленица” хотя никуда по-пасть не успела, но вряд ли останется незамеченной — во-первых, это красиво... даже слишком: Григорьян, известный своими кислотно-визионерскими постановками, вместе со своей командой — театроведом Ильей Кухаренко и художником Владой Помиркованной придумали в “Масленице” образы и сцены для даже самых незначительных деталей и эпизодов. Спектакль начинается с длинной интермедии: возвращение супругов (Дарья Бондаренко и Дмитрий Варшавский) домой — выгородка на сцене представляет собой стильный, минималистически обставленный интерьер в серых тонах. Они так долго, молча и подробно перемещаются и ужинают в этой квартире, что создается впечатление: Григорьян задумал ремастер “Дыхания” — столь же минималистичного, сколь и неспешного спектакля Марата Гацалова в Театре Наций. А потом быстро выясняется, что пара ждет двойню. “Все, я пошла рожать”, — как бы между делом заявляет будущая мать и скрывается в комнате-кулисе. Оттуда в следующий миг выходит пара близнецов — Дима (Аскар Нигамедзянов) и Таня (Алла Иванцова). То есть Митя, а в других обстоятельствах Митиль и, соответственно, Тильтиль. И тут же родителям нужно на работу, хотя только что клялись никогда не оставлять своих детей. Для короткой сцены прощания они выходят в своих рабочих костюмах — золоченых скафандрах-латах, явно скроенных еще на древнем Олимпе. У папы в руках Геракловых размеров меч — они летят добывать лунный сыр (а ждет их там коварный лунный жир).

Разумеется, всех источников вдохновения Пряжке в этой пьесе не учесть. Но еще один, помимо “Синей птицы”, можно назвать с

меньшей определенностью: лунный сыр в его сказке придуман не в рифму лунному жиру — он перекочевал из культового мультфильма Ника Парка “Великий выходной” (“A Grand Day Out”, 1989). Повествующий о приключениях изобретателя Уоллеса и его пса Громита, он был впервые показан на постсоветском пространстве как “Пошехонская луна” (сегодня чаще встречается под названием “Пикник на Луне”) и многое что поменял тогда в сознании зрителей. Смысл в том, что

ближайшее к нам космическое тело полностью состоит из сыра — бери не хочу. А еще по лунной поверхности гоняет на лыжах свихнувшийся робот-холодильник. И если принять “Лунную масленицу” за условный флешбэк к мультфильму, то этот самый агрегат туда доставили ее персонажи. Точнее, они на нем прилетели. Но по порядку.

Лишь успели дети заскучать — а в модной квартире даже не сыграть в прятки, — как из мамыной из спальни... Нет, прямо из телевизора вылезает робот (Олег Кузнецов) с известием: родители в плену. Для того чтобы их спасти, близнецам нужно пройти в сарай. По пути они встречают еще одного помощника — трогательно-нелепую Гусеницу (Лина Веселкина), которую тут же, на авансцене, озвучивает мама — Дарья Бондаренко. И сталкиваются с Темнотой (Дмитрий Цурский), чей собирательный образ персонифицированной нечисти вобрал и русско-народные кокошник с курьими ножками, и Миллера с Моррой — заслуженную Бабу Ягу Советского Союза и тувеянсоновское существо, под которым замерзает земля и от которого гибнут растения. При наложении компьютерной графики — тень Темноты струится и змеится — жуть выходит первостатейная. Григорьян и компания старались как для себя — редкого взрослого их dead Мороз оставит равнодушным.

И чем дальше, тем меньше этот спектакль похож на очередные “Новогодние приключения Маши и Вити” — пусть в подвале детей и ждут Часы (Александр Макаров), Вода, вернее, Сырость (Александр Терешко), а также Пыль (Людмила Хмельницкая), уже одним своим именем покрывающая остальных персонажей метерлинковской пьесы. Но поют и пляшут они под совсем не детскую фонограмму Александра Вертинского. А тем временем родители превращаются в огромных разжиревших монстров — при этой аллюзии на “Унесенных призраками” Хаяо Миядзаки режиссер не сбивает взятого “Дыхания” и в тех же ультра-хайтековских серых интерьерах показывает, чем могла закончиться история молодой пары, не появившись у нее двойни: только еда и только работа. И попасть под власть лунного жира, выходит, не детская страшилка, а вполне себе реальная возможность. Его тут, кстати, олицетворяет плаксивый инфантил в огром-

ных башмаках и розовом комбинезоне (Максим Шуткин): немного от рок-звезды, чуть-чуть от домашнего тирана — можно выдать за портрет целого поколения. Точнее, его прослойку, да и ту чересчур утрированную. Тем не менее, в эту Вселенную капризных и заикленных на себе взрослых летят вчерашние младенцы вызволять своих папу и маму. И старый холодильник стартует из заброшенного сарая как настоящая ракета, с ревом и дымом — режиссер, а он здесь по совместительству, напомним, и сценограф, не скупится на трюки и спецэффекты. Порой выходит как если бы знаменитый анимационно-художественный фильм “Кто подставил Кролика Роджера?” Роберта Земекиса сняли в 3D-реальности. Впрочем, и про него Григорьян не забывает: ближе к финалу Гусеница превращается в куколку, а из нее появляется бабочка — вылитая Джессика Рэббит из упомянутой кинокартины. Тут запускается уже для взрослой аудитории цепь синефильских узнаваний: прототипом героини послужили Мэрилин Монро

и та самая Алиса из Страны Чудес, откуда в “Лунную масленицу” и заползла, очевидно, Гусеница. В целом головоломка и “пасхалок” для зрителей всех возрастов здесь хватает.

Ну а лунный жир? А жир, известно, лучше сжечь. Но не в фитнес-клубе, а на сковородке при жарке блинов — на носу ведь Масленица. С блинами в модную квартиру вернется и уют, дополненный старыми часами, и пылью, и сыростью. А с детьми без того и этого никак не бывает. Пусть взрослую публику подобные решения и оставляют в недоумении. Как, похоже, и выдавший виды персонал Дворца на Яузе, где идет спектакль:

— Все ли тебе было понятно, девочка? — не без ехидства спрашивает гардеробщица, подавая пальто маленькой зрительнице.

— Конечно!

— И о чем спектакль?

— О том, что не надо детей оставлять одних!

Сергей Лебедев

Вендла, Мельхиор и Мориц

в эпоху мессенджеров

“Пробуждение весны” Ф. Ведекинда

в Новом пространстве Театра Наций

Итальянский режиссер Маттео Спяцци поставил классическую драму Франка Ведекинда (1864—1918) в современных реалиях: значительная часть диалогов представлена в виде чатов в мессенджерах.

Эта пьеса немецкого поэта и драматурга обрела в нынешнем тысячелетии второе рождение (несколько постановок было осуществлено и в Москве, включая мюзикл по мотивам произведения в “Гоголь-центре”). А ведь написана она была в позапрошлом веке, в 1891 году, раньше всех пьес Горького, чеховских “Чайки”, “Трех сестер” и “Вишневого сада”, раньше доброй половины пьес Льва Толстого и Генрика Ибсена. Автору пьесы о трагическом конфликте мира подростков и мира взрослых было двадцать семь лет — некоторые из исполнителей ролей юных его героев в сегодняшнем спектакле постарше.

Почему же так интересно современным людям это произведение, которое со времен Александра Блока и по сей день ругают у нас за непоследовательность и сюсюканье (это Блок), многословие и поверхностность (в рецензии в “Новых Известиях” на постановку прошлого десятилетия в Центре им Мейерхольда).

Вероятно, дело в том, что проблема непонимания между поколениями, глухоты взрослых к

проблемам детей так же, если не в еще большей степени, остра сегодня, как и более века назад, и так же нередко приводит к трагическим последствиям.

Сразу отметим сложности, стоявшие перед постановщиками. Это резкие социокультурные различия между людьми Германии конца XIX века и нашими сегодняшними соотечественниками. Трудно представить, например, чтобы современные подростки, пользующиеся мессенджерами и социальными сетями, не знали, откуда берутся дети. Впрочем, это одно из немногих условных допущений в постановке. Все остальное — жестокость и равнодушие родителей, беспощадность учителей и руководителей школьных учреждений, психологическая неустойчивость мальчиков и девочек 14—15 лет, которая может привести к трагедиям, — к сожалению, порой имеет место и в наши дни, разве что не в таком гротескном виде, как было в давние дни в далекой стране.

В постановке М. Спящи внимание сконцентрировано на трех главных персонажах: прежде всего это Мориц, который в исполнении Марка Вдовина предстает верзилой-увальнем, на которого навалились испытания. Он боится провалиться на экзаменах, так что его не переведут в старшую ступень гимназии, и за это ему грозят страшные наказания от родителей. С другой стороны, его беспокоят проблемы пробуждающейся чувственности, и он просит советов от более осведомленного, лучше ориентирующегося в жизни Мельхиора (Василий Бриченко). Мельхиор в письме делится своими познаниями, и это приводит к катастрофе: у Морица находят это “непристойное” письмо и отменяют уже принятое решение о его переводе в старший класс, и подросток кончает с собой. Осведомленность Мельхиора в проблемах пола приводит лишь к еще одной беде: при первом интимном контакте с ним умудряется забеременеть Вендла (Елена Дементьева), которая обычно целыми днями сидит в чатах с подругами. Перепуганная мать заставляет ее идти на подпольный аборт, и юная гимназистка гибнет.

Спектакль очевидно рассчитан на молодежную аудиторию, и заметно стремление максимально вовлечь зрителей в происходящее. В Новом пространстве Театра Наций действие происходит в небольшом зале, на площадке, с трех сторон окруженной зрительскими местами, а с четвертой стороны ограниченной экраном, на который проецируются крупные планы персонажей как присутствующих на сцене, так и отсутствующих, но участвующих в беседах-чатах через социальные сети и мессенджеры (видеохудожник Алексей Береснев, художник по свету Владислав Фролов). Там же можно увидеть тексты их сообщений. Публику просят не отключать смартфоны, а лишь перевести их на беззвучный режим. Время от времени на экране появляются вопросы своеоб-

разной, связанной с темой пьесы анкеты, и зрители, отсканировав с экрана штрих-код, могут попасть на специальный сайт и ввести там свои ответы.

Перевод значительной части диалогов в визуальный ряд в виде высвечивающихся текстов чата позволил существенно сократить продолжительность спектакля примерно до часа с четвертью. С другой стороны, то, что взрослые появляются в лучшем случае в видео за рулем автомобиля (как мать Вендлы), а большей частью лишь через свои “посты” (сообщения) в чатах (хотя это и правдоподобно в сегодняшних реалиях всевозможных “электронных школ” и “электронных журналов”), несколько снижает драматическое напряжение произведения. Опять-таки это можно оправдать тем, что современная молодежь зачастую сосредоточена на себе, своих переживаниях, своих друзьях, а взрослые находятся на периферии их мира — так и в спектакле мир взрослых ушел на задний план.

Можно отметить ряд находок, выразительных художественных средств. Например, поверхность сцены покрыта рыхлой бурой почвой (художник-постановщик Екатерина Краковская) — в этом можно усмотреть намек на название более поздней пьесы Ф. Ведекинда “Дух земли”. В последней сцене, когда Мельхиор, сбежав из детской колонии, приходит на кладбище, где похоронены и Мориц, и Вендла, призрак Морица, по пьесе, появляется со своей головой в руке. В спектакле голова заменена электронным планшетом, на экране которого виден портрет погибшего подростка.

В целом, несмотря на заметное сокращение содержания и крен в сторону “постдраматического театра”, спектакль в значительной мере передает суть удивительного раннего произведения Ф. Ведекинда, сохранившего свою актуальность до наших дней.

Ильдар Сафуанов

Праздник послушания

“Lё Тартюф. Комедия” по Ж.-Б. Мольеру в Театре на Таганке

Еще задолго до премьеры пошли разговоры о том, что “Тартюф” на “Таганке” — это нечто неслыханное. Эпитет “невиданное” встречался реже — уже на этой стадии спектакль Юрия Муравицкого сравнивали с известной постановкой Михаэля Тальхаймера. Но и отзывы первой категории появились неспроста: распознать мольеровский текст в причудливой разногласии актерского ансамбля можно было с большим трудом. Но лучше и не стараться. “Без зрелища сцена только кафедра”, — предупреждал еще Георгий Товстоногов, и превращать свой визионерский спектакль в проповедь Муравицкий точно не собирался: для его остроактуального высказывания оказалось достаточно картинки.

При этом на сайте театра, а вслед за ним и в ряде онлайн-изданий из довольно внятного объяснения режиссера выхвачена банальность: “Хочется реабилитировать комедию, которую принято считать “низким” жанром”. И далее: “Наш спектакль играет с эстетикой площадного театра и его карнавально-фарсовой природой”. Непонятно, какая после Данте нужна еще реабилитация комедии, но из уже сказанного ясно, что решается задача простым арифметическим действием: минус (комедия) на минус (карнавал et cetera) дает плюс. Судя по ажиотажу, реабилитация прошла на “отлично”. Боб Уилсон нервно крутит настройки за микшерским пультом. Хотя понятие *pubgaw* разменяло уже третий десяток и в следующий раз стоит взять словарь поновее.

Ведь налицо терминологическая путаница: вместо реабилитации имеет место ретроспекция. Избитый трюк российских режиссеров — заимствование западных образцов — здесь превращается в настоящий парад-алле чужих приемов и стилей. В этом беда и достоинство спектакля. Муравицкий не присваивает технику со стороны — он ее точно воспроизводит. Местами это открытая цитата, где-то оммаж. Худого не скажешь — все органично встроено и качественно исполнено. Пусть “брусникинец” Роман Колотухин отнюдь не Ларс Айдингер из тальхаймеровского “Тартюфа”, памятного по фестивалю “NET-2014”, зато играет он заглавного лицемера и лицедея не только как рок-звезду, но еще и как “Джокера” и Повелителя мух в одном буквально флаконе. Но большее влияние на этот спектакль, похоже, оказал все же мажорный “Мнимый больной” Мартина Вуттке, которого привозили на “Территорию” годом раньше, в 2013-м — кукольная, вплоть до мультипликационной, пластика всех персонажей, жуткий грим, тумачи, оплеухи и фронтальные мизансцены. Еще один очевидный источник — сценография “Мертвых душ”, придуманная Кириллом Серебренниковым для собственной постановки в “Гоголь-центре”. Его спектакль, напомним, проходит в усеченной пирамиде, широким основанием обращенной к залу, а в вершине имеющей дверцу для выхода актеров. Эта же конструкция присутствует и на “Таганке”, с той лишь разницей, что растроб выполнен не из неокрашенного ДСП, а из обычной бумаги (художник Галина Солодовникова). Если ее подсветить, то это, оказывается, очень благодарный материал — мало кому так удавалось воспроизвести фирменный свет Боба Уилсона (художник Сергей Васильев). Если ее повать в определенных местах и в нужный мо-

мент — эффект куда оглушительнее, чем, например, выпрыгивание гоголь-центровских персонажей в предусмотрительно прорубленный проем. А если еще все и обрушить в финале, то выйдет... цитата из “Ангелов в Америке” Саймона Стоуна — куда ни глянь, а перед нами бриколаж продвинутого театрала.

Но гораздо интереснее, как вся эта чересчур броская и нарочитая эклектика складывается в единое высказывание. Притом, как отмечалось, что саму пьесу слышно, мягко говоря, не очень: актеры словно соревнуются в нарушении азов сценречи. Проблему длинных монологов XVII века на московской сцене века XX уже решали за счет скороговорки. Но если и тогда не было смысла доносить написанное, то зачем сейчас стараться? Тем более, когда часть текста проще “нарубить” речитативом и выдать под живую сыгранный бит (композитор Луи Лебе). Вот как тебе такие зонги, господин Мольер? Мнение госпожина Брехта не учитывалось, потому что на сцене вместо пролетариев — пупсы: Оргон (Василий Уриевский), Эльмира (Дарья Аврагинская), Марианна (Полина Куценко), Валер (Кирилл Янчевский), Дамис (Павел Комаров) и Дорина (Евгения Романова) — все как из одного набора киндер-сюрпризов, созданных не без влияния гравюр Калло и Гойи, а также перформансов Мартина Жака и спектаклей Андрея Могучего. В этой пестрой коллекции персонажей выделяется госпожа Пернель (Надежда Флерова) — паучиной внешностью да и повадками “черной вдовы” (костюмы — Галина Солодовникова). В целом не “Тартюф”, а “Турандот” для эмо-вечеринки MTV. С последующим, до поролоновых подвесок и толщинок, разоблачением — отдельный привет Дмитрию Крымову (а через него, пожалуй, и Анатолию Эфросу и “Таганке” той поры).

Весь этот подзатынувшийся праздник послушания портит внезапно возвратившийся то ли дембель, то ли Андреас Краглер... В общем, некто из силовиков, давно потерявших смысл и назначение своей службы и уж конечно никакого понятия о законе не имеющих — тут мольеровский хеппи-энд разлетается под ударами разящего без разбору всепроникающего кулака: рука вояки, словно лаокооновская змея, прошивает стены в нескольких местах. Остроумная буффонада оказывается фантиком от очень горькой пилюли: машина, облеченная властью, но без “руля и ветрил” — как “бешеный принтер”

из Охотного Ряда, смелет все и вся — и при- сных, и непричастных.

Этой хохмой, под сурдинку выносящей приговор инфантильному и неосторожному веку, Юрий Муравицкий перебрасывает мостик к той традиции политического в театре, которая была заложена в этих стенах Юрием Любимовым. Стоит сказать, что это не первое его обращение к наследию мастера: в 2014 году в рамках проекта “Группа юбилейного года” — к 50-летию “Таганки” он ставил на ее под- мостках “День Победы” по пьесе Михаила Дурненкова. В том спектакле режиссер пытался исподволь если не переосмыслить, то пере-

числить, обозначить в дне сегодняшнем зна- ковые постановки того еще, классического ре- пертуара театра — “Дом на набережной”, “Ка- рамазовы”, “Шарашка” и “Мастер и Марга- рита”. Нынешний “Lё Тартюф” выглядит уже как прямой диалог с любимовскими комедия- ми: и собственно “Тартюфом”, и, что менее всего ожидаемо, с “Горем от ума”. Режиссер- ская оптика в этом случае задает комедии ра- курс не высокого жанра, но высокого, серьез- ного отношения к затронутым проблемам. Они-то и остаются непогребенными после на- тиска сметающего, казалось бы, все смыслы гиньоля.

Сергей Лебедев

Страх и ненависть в церковном подвале

“Длань Господня” Р. Аскинса в “Театре.doc”

Спектакль Юрия Муравицкого по пьесе американского драматурга Роберта Аскинса похож на читку. Пять персонажей за столом, а еще рассказчица справа: за- читывает ремарки. Несмотря на нарочитую лаконичность, в спектакле хватает всего — и огня, и вживания, и зрительского соучастия. Имена и быт американские, а речь идет о родном и всеобщем: о насилии и травме, страсти и морали, любви и прощении.

Пьесу “Длань Господня”, которая стала лауреатом ряда театральных премий, перевела с английского Оксана Алешина, адаптацию текста сделал Валерий Печейкин. Вышел бой- кий, страстный и смешной текст, который при переводе на русский, кажется, утратил мини- мум смыслов — если не считать известного остранения за счет чужих реалий.

Постановка — результат сотрудничества трех независимых театральных проектов: “Лю- бимовка. Продакшн”, ростовского “Театра 18+” и “Театра.doc”. Исполнителями стали выпускники актерской лаборатории Юрия Муравицкого Московской школы нового кино.

Молодые артисты в ряд сидят за столом. Они играют персонажей разного возраста: трое довольно взрослых подростков (смирная, дерзкий и непонятный), недавно овдовевшая мать подростка и священник. Вдова, мучимая собственными травмами, открывает в церков- ном подвале кружок кукольного театра с “хри- стопузиками”; туда приходят парни и девушка со своими комплексами, а падре, с одной сто- роны, патронирует богоугодное занятие, с другой — подкатывает к вдове.

Отказ от всякой декоративности как будто бы визуально обедняет спектакль. Перед зри- телем артисты за столом, а сзади на стене —

надувные буквы. С другой стороны, лишение зрителей внешних эффектов заставляет рабо- тать воображение, а остранение артистов соз- дает напряжение между тем, что слышишь, и тем, что видишь. Драма, как ей и положено, совершается не на сцене, а в зрителе.

Центральным героем спектакля оказывается чуть приторможенный Джейсон, потеряв- ший отца, со своим Тайроном: это перчаточ- ная кукла, злобный двойник героя. По мере развития сюжета кукла обретает все большую самостоятельность. Кукла из носка — этаким мистер Хайд, который горазд не только уку- сить, но и устроить мини-апокалипсис в цер- ковном подвале (“Длань Господня! Жеваный крот!”). Одержим ли подросток дьяволом? Или у него просто шизофрения? Роль хороше- го мальчика / зловещей куклы дает артисту Федору Кокореву отличные возможности по- казать амплитуду настроений и масок, и пере- ходы от одной личности к другой насколько комичны, настолько и пугают.

Вторым центром притяжения становится брутальный подросток Тимоти в исполнении Александра Пронькина. Звериная страсть это- го парня к взрослой женщине смешна и даже умилительна в своем нарушении границ, но оказывается более правдивой, чем окружаю- щее ханжество.

Двуличен пастор Грег (Владимир Морозов), который как бы занимается благим делом, но в то же время оказывает вдове знаки внимания. Двулична и вдова Марджери (Коля Ноекёльн): не желая разобраться в себе, она предпочитает имитировать арт-терапию или срывать в объятья любвеобильного Тимоти. На фоне этой взрослой тотальной лжи раздвоение личности у Джейсона оказывается не таким уж страшным — хотя его примитивная кукла Тайрон в попытках отрастить собственное “я”, конечно, наводит жуть.

Но и зловещий Тайрон оказывается слаб против зова природы, и его побеждает соблазнительная кукла-девочка; пытаюсь стать челове-

ком, получаешь и все слабости смертных. Сцена кукольного секса — одна из самых смешных в спектакле.

Тайрон озвучивает историю происхождения социума и морали как историю репрессий и лжи. По сути, его речь — обличение мира, где люди предпочитают прикрываться ложными личинами, а не смотреть своим проблемам в глаза.

Ключевая метафора пьесы: все мы в длани Господней. Как куклы. Но здесь эта расхожая фраза означает не безграничное доверие высшей силе, а тот факт, что мы постоянно отказываемся от ответственности за свою жизнь, перекладывая ее на Церковь, государство, психологов.

Вера Сердечная

Русские сказки внутри нас

“Дневник Колобка” Я. Туминой и П. Семченко и “Яга. doc”

А. Ловянниковой на фестивале “Русская сказка”

Три спектакля этого фестиваля, прошедшего в Центре им. Мейерхольда, были основаны на фольклорных темах. Фольклор — не самая очевидная тема в современной жизни. Занимает ли он по-прежнему хоть какое-то место в сегодняшнем укладе? Живы ли для нас сказочные персонажи и что мы хотим узнать о них?¹

Российская деревня — место страшное и загадочное для городского человека и безо всякого фольклора. Достаточно вспомнить фильм К. Серебренникова “Юрьев день”, хотя действие там происходит лишь в небольшом провинциальном городе, а не в деревне. Но и он затягивает и засасывает в безвременье, как в болото, заставляет проваливаться во временной коллапс, из которого не вырваться. Там существует некое постоянное и страшное время. В деревне с ее архаичными духами дело обстоит еще хуже. Погрузившись в него, можно оказаться в мире, который существовал еще до присутствия человека.

В “Дневнике Колобка” минимум слов. Там действуют пространство и предметы. И это очень по-сказочному — ведь магия поражает в неживом (или том, что мы таковым считаем). Фольклорист, приехавший обследовать деревню, сполна погружается в таинственный и скрытый деревенский мир, хотя так и не получает никаких вербальных разъяснений, на которые очень надеется. Деревенские погружены в свои простые бытовые дела: доят коров, косят сено, ткут. Звуки, свет, шумы заполняют пространство. Запахи не присутствуют, но вспоминаются: например, по всей сцене разбросано

сено.

Многочисленная повторяемость простых действий завораживает и придает им особенный колорит. Бидоны, банки, сапоги, сено, платки — все эти простые предметы многократно поднимаются, опускаются, сдвигаются, молоко переливается туда и обратно. Звуки и предметы от этого обретают особую значимость, за ними как будто бы проступает что-то еще. Что-то, что было до того, как появился человек и его речь. Особенный ритм, из которого родился мир. В русских деревнях нет шаманов и бубнов, но есть этот ритм повседневности, гулкость пространства и пустого или наполненного предмета в нем (пустой банки или бидона). Есть особенный природный, не стесненный множеством построек свет и контраст яркого луча, проникающего в темный сеновал через тень или открытую дверь. В театре эти ощущения переданы таинственным фиолетовым люминисцентным светом, высотой неосвещенных колосников, огромными и маленькими предметами, театральной таинственной темнотой кулис и арьерсцены. Из допотопного космоса прямо сейчас, в настоящем, рождается мир (и что может передать это лучше, чем те-

¹ Продолжение этой темы см. в статье В. Сердечной “Чем сердце успокоится” на стр. 215.

атр, существующий по самим своим свойствам только здесь и сейчас).

“Дневник Колобка” — это не только предметный спектакль, но и ритмико-пластичский. Фольклорное время идет по кругу. Прошлое проходит, но оно и все время рядом, возвращается с каждой сменой утра и вечера, лета и зимы. Оттого и сказка в этом замкнутом магическом мире оказывается гораздо ближе, чем городской человек привык ожидать. Она буквально может неожиданно выглянуть из-за угла, как домовая. В похожем по своей стилистике и предмету исследования спектакле Дмитрия Волкострелова “Пермские боги” эта проблема сакрально-мистического передана схожим образом — через круговое движением времени, повторяемость действий актеров, пустоту и тишину, а в качестве рефрена используется стихотворение И. Бродского “В деревне Бог живет не по углам”, которое приходит к голове на спектакле Я. Туминой постоянно.

Деревенские и впускают исследователя в свой дом и свой мир, и нет. Они как будто всегда отделены невидимой чертой, потому что по-другому двигаются, иначе говорят, отличным способом чувствуют. Образ этого другого мира явлен в условной большой избе, внутри которой совершается действие. Это просто несколько балок, сложенных в форме крыши и стен, напоминающих детский рисунок. Но в контексте происходящего это воспринимается как чертеж мироздания, какой и является на самом деле русская изба.

В какой-то момент в сене обнаруживается огромное бревно. Извлеченное и поднятое, оно превращается в огромный ткацкий станок на всю сцену, на котором ткуются платки или, может быть, такой пестрый ковер-самолет. Русские платки-мандалы с узорами из цветов, контрастно-яркими цветами — паттернами архаичного сознания, которое присутствует в настоящем. И мы переживаем это движение станка вверх и вниз, смену неба и земли, колотворение времени.

“Колобок” — как будто бы самая простая, но и самая древняя сказка. Она рассказывает совсем маленьким детям, еще недавно оторвавшимся от родительской пуповины. Но она и самая загадочная. Это сказка об устройстве мира. Поэтому на сцене дед и баба — это молодые мужик и баба, и их “колобок” — это может быть и живой ребенок, и космический спутник, крошечное зернышко и огромный мистический шар, и небесное тело. Все это по-является на сцене. И не только как физиче-

ский предмет, но и как звуковые волны в диалоге мужчины и женщины, состоящем из почти одних междометий, как будто они опустились на уровень еще не сформировавшегося, а только проступающего из выкриков языка. Благодаря погружению в этот ритмико-звуковой рисунок происходит прорыв в космическое.

Мотив ужаса перед неведомым и опасным проступает в спектакле, и фольклорист, хипстер в модной клетчатой рубашке и с аккуратно подстриженной бородой, вынужден почти бежать из этого мира, спасая свою жизнь.

На этом же мотиве страшного и загадочного построена “Яга.doc” Александры Ловяниковой, сразу после первого показа попавшая в номинацию “Эксперимент” “Золотой маски”. Моноспектакль Анны Галиновой сделан как монолог актрисы, которая мечтает, чтобы ей досталась роль Яги в модном спектакле продвинутого западного режиссера. Ради этого проекта она готова на все, даже на встречу с настоящей Ягой. Кастинг идет в МХТ, и актриса, готовясь сыграть крошечную реплику, применяет метод Станиславского. Она хочет погрузиться в материал, найти его реальную основу и “прожить” своего персонажа. Так — то ли в ее воображении, то ли в реальности — рождается пьеса по законам вербалимого спектакля “Театра.doc” с поиском “свидетелей”, подлинными документами — ими оказываются записи старого фольклориста — диктофонными записями и документальным видео с интервью “свидетелей” (в их ролях доковские актеры). Документализм “Театра.doc” — это и есть самый живой метод Станиславского в настоящем.

Спектакль очень ироничен. Прежде всего, это касается понимания актерской природы: на что только не пойдет актер ради роли в спектакле, в какую детективную и опасную историю не ввяжется. Искусство, игра оказываются для него важнее всего на свете. С другой стороны, творчество начинается уже с момента обдумывания роли, поиска ключей к ней. Начало работы воображения — начало спектакля, который разыгрывается в голове актера и который обычно никто не видит. Это такой своеобразный претекст, но становится ли он от этого хуже? Спектакль, который мы увидели, имеет в названии приставку “doc” еще и потому, что он действительно документально фиксирует творческий процесс актера и подает его как увлекательное и невероятное путешествие его фантазии. И это оказывается ценно и достойно сцены. Применительно же к

получившейся роли такой “преспектакль” позволяет задать вопросы прямо по Станиславскому: где грань между реальностью и тем, что актер увидел внутренним чутьем и внутренним зрением, угадал интуицией, создав художественную правду? Ведь в этом магия театра: найти сценически убедительный ответ, правду искусства. И эта правда подлиннее фактов.

Магия и Баба Яга неотделимы, а в ракурсе соотношения сцены и жизни способность “творить волшебство”, обладать “магической силой” имеет особое значение. Метафорически каждая актриса — “колдунья” и каждая создает роль из самого разнообразного и странного материала. Как и в спектакле Яны Туминой, театр показан как самое подлинно магическое пространство, сохранившее связь с мифологическим миром. А актер — это тот, кто наследует миру фольклора в современной городской среде.

Метод достижения максимальной правды, разработанный Станиславским, иронично работает наоборот, делая правдивой любую фантазию, в том числе и недостижимую мечту о встрече с прототипом — Бабой Ягой. Доковский вербатим становится мокьюментари, обыгрывая современную страсть к правде и вере нынешнего человека, что с камерой и диктофоном можно проникнуть везде, а сделанные записи будут гарантом правды. Баба Яга при помощи этих инструментов оказывается современным то ли экстрасенсом, то ли предсказательницей и уж точно волшебницей, которую пусть и нельзя пригласить на шоу, но снять фильм о которой очень даже возможно. Материалом становится не такая уж древность, а история последних ста лет: раскулачивание, коллективизация, война и снова, как и в “Колобке”, космос. На этот раз возникает история первого полета Гагарина — главный русский миф прошлого века. Ведь такое событие невозможно увидеть своими глазами, можно только поверить кадрам из телевизора и интервью, что уже в нашем веке породило огромную волну спекуляций, вызванную кризисом доверия к власти и из-за этого новым откатом к мифологическому сознанию — теории мирового заговора. В спектакле создается собственный миф полета Гагарина. Оказывается, без Бабы Яги и ее магии первый космонавт не смог бы оказаться на небе.

Анна Галинова начинает спектакль словами: “Извините, пожалуйста, спектакля не будет”. Мы как бы попадаем в другую реальность, и она становится для нас настоящей. Прием сам по себе настолько старый, что вызывает доса-

ду, но это действительно необходимая граница для спектакля, работающего от обратного. Действие происходит в Черном зале, в котором сцена и зрительские стулья располагаются на одном уровне, деление пространства на актерское и зрительское очень условно. А когда еще в таком месте мы слышим, что и “спектакля не будет”, то происходящее может восприниматься и просто как обыкновенный разговор, горячее признание, способ поделиться собственным опытом, поток искренности. Тогда, может быть, Баба Яга и в самом деле помогала всем этим людям и актрисе, и всем нам в том числе? Про эту мифическую героиню можно только сочинить новую сказку, в этом подлинная дань уважения ей. Из актерского опыта здесь и ее киношное воплощение Георгием Милляром на экране, которое потому вышло таким удачным, что она сама к этому руку приложила, позволила, благословила. А также — вера в магические штучки и приметы, которые помогают актерскому процессу быть удачным и которые обычно не раскрываются и остаются “кухней” творческого процесса, при этом остаются обязательной подкладкой всякого внешне логического процесса — из всего этого тоже собирается этот остроумный спектакль.

Финал неожиданный и пародийный: Бабу Ягу хотят запретить. Пугает она детей, плохо с ними обращается, нельзя показывать такой непolitкорректный образ в театре. Спектакль, к кастингу на роль в котором так тщательно готовилась актриса, отменяется. Но теперь ее задача — говорить правду. Так периферийное — случайный спектакль, непреднамеренно родившийся из странной истории — становится основным.

Это во внутреннем сюжете. А во внешнем иронично обыгрывается наша нынешняя вера в силу петиций и подписей — еще одно проявление современного магического сознания. Подписи — они известно, под каким текстом ставились и какими чернилами писались. Так неожиданно из строго логически безупречного сознания защиты своих прав в эпоху цифрового пространства техногенного мира мы вновь перемещаемся в мир нечистой силы и магии, буквально просачивающейся повсюду, стоит только присмотреться.

Татьяна Купченко

На берегах Невы и Волги Войны больше не будет

“Перемирие” А. Куралеха¹ в Театре на Литейном, Санкт-Петербург

Эта история в постановке Юлии Ауг открыла питерскому зрителю текст, занявший первое место в конкурсе “Ремарка-2018” в номинации “Весь мир”.

Пьеса Алексея Куралеха — современная притча о Ное и его ковчеге во время войны. С одной стороны, предельно конкретная — место действия Донбасс, пограничная зона боевых действий. С другой — иносказательная и полная аллегорий и реминисценций из Священного Писания. Единственная героиня мужского мира кирзовых сапог и гимнастерок носит имя Мария, ждет ребенка и верит в то, что перемирие неизбежно наступит с рождением сына. Внешне неказистый герой с “русской” стороны — Ной, художник без бумаги и карандаша, находится в постоянной дискуссии о природе гуманизма с украинским парнем Че Геварой. Все действие истории кружится вокруг ремонта враждующими сторонами (украинской и русской) дома поселянки. Очень хочется написать, что “герои обедают, только обедают, а в это время...”, но в действительности герои строят и спорят, и во время этих разговоров рождается личная правда о мире и любви. Финальный дождь стеной смывает все противоречия и оставляет каждого из них голым человеком на голой земле.

Юлия Ауг заранее предугадывает избыточную нарративность текста и задает в начале небольшой интерактивный момент. После второго звонка нам предлагают выбрать карточки либо с зеленым треугольником, либо с желтым кружочком. После чего просят “треугольники” проследовать за Ноем, а “кружочки” за Че Геварой. Прошагать мимо зрительских рядов и выйти на сцену... боевых действий. Неудобные деревянные лавки в некоторой степени задают армейскую ноту, правда не настолько сильную, как неотопляемое помещение в “Донецке” Анатолия Праудина в старом здании театра “ЦЕХЪ”, но вполне логичную и аутентичную тексту. Актеры в военной форме, с громкоговорителями обходят каждый свою колонну. Вматриваются в лица зрителей, заглядывают, выключены ли телефоны, приветливо кивают головой, дышат. Вкрадчиво и не форсируя звук, Ной начинает рассказ:

Ной. Реально на весь блокпост у нас было три калаша, два карабина и несколько древних берданок. В зале много женщин, наверное, нужно объяснить, что это такое”.

Ной поясняет, продолжает свой монолог-откровение — первую ноту спектакля:

“Женщина лежала прямо на дороге возле воронки от укроповской мины. Одной ноги у нее не было, вторая вывернулась к телу под каким-то невыслышимым углом, словно у тряпичной куклы. Самое страшное, что она была еще жива и пыталась привстать, чтобы увидеть сына. Колобок начал сворачивать жгут из ремня, хотя в этом не было смысла. Мальчик лежал чуть дальше, возле срезанных стеблей кукурузы. Когда я наклонился, он сказал: “Я еще чуть-чуть полежу, а потом мы пойдем домой”. Он казался совсем спокойным. Я взял его руку в свою. Несколько раз мальчик переставал дышать и начинал снова. Потом...”

Его монолог прерывается окликом второго героя, Ахилла, и служит фактической завязкой действия. Монолог перерастет в актерский дуэт, дуэт в квартет, квинтет и к финалу превращается в настоящий ансамбль — хор разнозаряженных голосов. Самое интересное, что в этом слаженном хоре слышен и важен каждый отдельный голос. Режиссер минимализирует сценическое оформление спектакля, сводя его к функциональному пространству (художник-постановщик Полина Граченко). Выстраивает прицельный свет (художник по свету Василий Ковалев), затемняя зал, сцену, на которой сидят зрители, оставляя видимым только актеров на узкой горизонтальной полоске дерева — словно на помосте. Голый человек на голой земле.

В течение всего действия актеры строят многоярусный куб из полых металлических конструкций, прилаживают стены, пол, засовы. Создание дома по крупичкам, по кусочкам напоминает момент актерской настройки друг на друга. Сглаживание и снятие масок. С первой встречи враждующих сторон мы видим не людей — архетипы. Даже в тексте пьесы на

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2018 г. (Ред.)

первом плане выдуманные клички героев: Ной, Че Гевара, Ахилл, Шумахер. Мы ничего не знаем про них. И открыть, рассекретить каждого получается только в процессе полуторачасового наблюдения, бытования фактически в “коммунальном” режиме.

Бывалый военный Ахилл (Михаил Лучко) на первый взгляд — типичный русский Шварценеггер. Жилистый мужчина в очках от солнца с искаженным от постоянного напряжения лицом, кривой улыбкой и лобовой правдой кулака. Он зол и конкретен, совершенно не готов принимать чужое мнение и уж тем более признавать чужаков. То, как резко Ахилл вырывает банку с надоевшим молоком из рук приветливого Ноя, готового поделиться с “укропами”, сразу ставит все точки над “и”. Поблажек не будет. На войне как на войне, даже на мирной территории.

Для движения роли режиссер вводит пластическую импровизацию в сон героя, во время которого он рассказывает о друге Тохе. Извиваясь всем телом, Ахилл в первый и последний раз дает нам понять, что ему страшно ничуть не меньше, чем остальным. Но умереть полубезумным стариком в хрущёвке с отбитыми конечностями гораздо хуже.

“**Ахилл.** А Тоха те ребята в центр поселка довели. Руки к дереву привязали, ноги — к “бэтэру”. И по газам: руки отдельно, тулово отдельно. Тоха так до вечера лежал. Потом уже ночью местные схоронили. *(Пауза.)* Я думал, Тоха ко мне тоже придет. Как Жиган. Или приснится хотя бы. Скажет, отдал монету — не отдал. Или просто стоит молча. Я бы все понял. *(Смотрит вверх.)* Только нету там ничего — ни Стикса, ни Харона, ни света в конце. И Тохи нет...”

Прямой противоположностью Ахиллу является мягкий и приветливый Ной (Сергей Шолохов). Догадаться о его артистическом прошлом (пленэрах на киевском Брусчатике) так же сложно, как и о смешанных корнях военных. Не случайно безусловной кульминацией спектакля является общая песня “Душа моя” на украинском, к которой после долгих пауз подключается каждый и поет нарастающим многоголосьем. Ной нужен этому художественному миру, чтобы собрать свой хор — спасенных во время войны людей, осколков цивилизации. Ной — проводник и медиатор одновременно. Он не просто хороший строитель — в первую

очередь он отличный психолог, до войны растерявший личное счастье и готовый подставить его под непрерывный обстрел. Именно с ним связана любовная линия с беременной Марией, к которой Ной начинает питать чувства.

Другая сторона также делится на мирных и военных. К мирным относится шофер Шумахер (Сергей Колос), сильный мужчина с окладистой бородой, больше всего переживающий, как разродится его... свинья на скотном дворе. Он любит землю, горячую картошку, свежий хлеб, а воюет ради прокорма. Как и многие. Для него декларативные речи напарника, молодого парня по кличке Че Гевара, пустые слова, а главная задача на линии фронта — вернуться домой. Предельно трогательна сцена его включения в строительство разрушенного дома. Ему, как и Ною, гораздо ближе балки, чем ружья.

Че Гевара (Виталий Гудков) — будущий Ахилл. Это абсолютно зеркальный образ, который находится в постоянной вражде и скрытом противостоянии со старшим прототипом. И финальный взрыв мины лишь доказывает простую мысль Ахилла о том, что на войне нет мира, победит либо опыт, либо юношеский азарт. Че Гевара умен, бескомпромиссен и, судя по белым сапогам, оказался на фронте не так давно. Но обувь каждого героя, при всей возможной достоверности происходящего, и правда колет глаз, поскольку у каждого своя. Зачастую далеко не военная.

Сглаживающим моментом предельной маскулинности становится практически библейская Мария (Наталья Ионова). Она невероятно красива, но асексуально — и это важно, в том числе и для спектакля, в котором, казалось бы, витальные люди лишены плоти и крови. Они, как и в пьесе, — идеи, тезисы, требующие быть проговоренными.

К финалу хор голосов выстраивается в многоголосье, гремит гром, начинается дождь, актеры прячутся в отъезжающей конструкции, звучит песня группы “25/17” “Кто последний из нас”, загорается свет. Зрители видят соседей, сидящих на противоположном ряду, через сцену, напротив, улыбаются друг другу. Кто-то вздыхает и говорит близкому: “Хорошо бы, чтобы этой войны никогда не было”. А в жизни идет война.

Мария Сизова

Театр для зрителя

“Как живет — может” Ю. Тупикиной и “Бешеные деньги” А. Островского в Театре Комедии, Санкт-Петербург

Театр Комедии работает в контакте со своим зрителем, которому нужны житейски достоверные истории и исполнительское мастерство.

Современная комедия Юлии Тупикиной посвящена известной в российском театре теме поиска и обретения традиционных ценностей. Главная героиня тут бабка Мария Васильевна, которая приезжает к своей внучке, живущей в большом городе, из глубинки. Мы знаем таких “бабок”, носительниц народного сознания и вековой мудрости, по произведениям Валентина Распутина и не его одного. Только у Юлии Тупикиной бабка — персонаж комический, что не мешает ей знать правду жизни, понимать, как должна поступать ее внучка, почти потерявшая разум в достижении своей деловой карьеры. В этой бабке все перемешано: и знание народных языческих заклинаний, и христианские понятия, и крепкая житейская мудрость, и доброта, и жесткость. Это вполне постмодернистский “коктейль”, поскольку сегодня никто не придерживается чего-то одного, будь то религия или моральные принципы — все сосуществует в “одном флаконе”.

Марию Васильевну играет Ирина Цветкова. Играет достоверно и в то же время с комедийным напором. Маленькая, юркая, эта бабуля бесцеремонно врывается в быт своей внучки, сыплет советами крепкой народной мудрости, напрочь отрицает стиль жизни Оли (Елизавета Александрова), ругает ее почем зря и, перевернув все в доме внучки вверх дном, внезапно исчезает, прихватив с собой в дорогу молодого бедолагу земляка, чтобы он тоже узнал, как надо жить правильно.

Достоинством этой постановки (режиссер Татьяна Казакова) является то, что пьеса поставлена не в бытовом ключе, хотя она как будто дает для этого все основания. Если ее прочесть просто как бытовую комедию, то, думаю, станет скучновато и пресно — ведь тут нет сколько-нибудь оригинальных образов, да и тема вполне знакомая. Поэтому режиссер значительно ускоряет ритм действия, все диалоги и реакции делая стремительными, как будто бы это игра в пинг-понг. Добавляет также новый персонаж, подругу Оли Машу (Дария Лятецкая), эстрадную певичку, что дает возможность прибавить “жару” с помощью эстрадных номеров. И в общем преобразует действие, приподнимая его над землей, что особенно отчетливо проявляется в финале, ко-

гда один из персонажей под занавес произносит пафосный монолог на тему того, что все мы дети Вселенной. В целом этот спектакль тоже “коктейль”, ибо в нем много разнообразных мотивов и приемов, и все это адресовано зрителю, которому нравится это энергичное представление, дающее разрядку и отдых.

Нельзя сказать, что актеры стремятся создать сложные психологические образы, это в таком представлении совершенно не требуется. Важно просто наметить тему, дать абрис роли. Вот Оля — в сумасшедшей своей работе продюсера она перепутала все смыслы существования женщины. Ее сожитель Леша (Антон Падерин), несколько инфантильный молодой человек, несмотря на всю свою внешнюю солидность, живет в ее квартире, периодически переезжая к маме, с которой ему удобно. Судя по всему, Леша не слишком привязан к Оле. А Оля этого как будто не замечает. Она считает, что Леша спасает ее от одиночества, хотя на самом деле это весьма слабое утешение: ведь на Лешу всерьез нельзя положиться. Это сразу и “вычисляет” бабуля, с помощью которой Леша будет изгнан. Появится настоящий жених Степан (Александр Матвеев), который и составит настоящее женское счастье Оли.

У Маши такая же ситуация в личной жизни, она одинока. Но к финалу тоже находит жениха, подтверждая мудрость бабули, сводящуюся к тому, что женщина должна иметь прежде всего женское счастье, а не успехи на работе.

В спектакле есть еще несколько вполне выразительных комедийных ролей. Это роль матери Леша Аделаиды Сергеевны (Наталья Андреева), сильной и упрямой женщины с авторитарным складом личности, выросшей из своего сына слабого мужчину. Это и роль Тихона (Виталий Кузьмин), соседа Оли, тоже одинокого, странноватого, робкого молодого человека, пытающегося преодолеть свои недуги с помощью йоги и восточной мудрости.

В общем, молодые люди в этой комедии все одиноки, бегут по жизни, конкурируют с другими, работают до обморока, зарабатывают. А надо остановиться, оглянуться, подумать: а в чем, собственно, заключено человеческое счастье? Таков главный вопрос этого вполне ус-

пешного зрелища, на который ответ находится сам собой.

“Бешеные деньги” А. Островского поставлены не то чтобы в споре с автором, а просто с некоторой корректировкой, проистекающей из понимания режиссером (Татьяна Казакова) психологии современных молодых женщин. Очень многие из них сегодня стремятся к тому, чтобы найти состоятельного мужа, лучше предпринимателя. Именно такой мотив движет героиней этой истории Лидией (Дария Лятецкая), обаятельной молодой особой, обладающей здравым смыслом и даже цинизмом, которая выходит замуж за богатого Василькова (Александр Матвеев). В пьесе Островского Лидия тоже гоняется за деньгами, но в финале смиряется, превращаясь в послушную жену, подчиняется мужу. Я видела такой спектакль по этой пьесе, где Лидия в финале даже повязывает на голову белый платочек, превращаясь в православную матушку, но это, конечно, скорее перебор. У Казаковой Лидия в финале заявляет Василькову, что она согласна на такую сделку: он ее обеспечивает, а она выполняет все его условия — будет и грибы солить, и блистать в гостиной. При этом, конечно, не забывая о своих женских слабостях, любви к хорошим экипажам, дорогим нарядам и веселому времяпрепровождению. То есть Лидия в спектакле Театра Комедии не сдаётся. Ее принципы тверды, и при ее решительном характере она, конечно, добьется успеха.

Режиссер Татьяна Казакова, как мне кажется, всегда имеет точного адресата в лице зрителя. Исходит из его психологии и потребностей. Это обеспечивает актуальность ее постановок. При этом концепция спектакля у нее прочитывается ясно, и актеры играют в соответствии с замыслом постановщика. Поэтому в спектаклях есть интересные роли.

Тут помимо успешной роли Лидии надо назвать точную и интересную работу Александра Матвеева в образе Василькова. Он обаятелен и совсем непохож на неловкого в светских делах купца-провинциала. Только, пожалуй, несколько

ко наивен. Он, конечно, обманулся Лидией, увлекшись ее блестящей наружностью и не заметив внутренней жесткости. Он даже готов обманываться всегда, лишь бы она проявляла к нему снисхождение в любви, которой ему не хватает. Но все же, убедившись в ее изменах, находит в себе силы проучить ее и выставить перед ней жесткие условия. И тоже заключает с ней сделку. Таков этот мир, обрисованный в спектакле, мир, лишенный искренних и глубоких чувств, на поверхности пристойный, но внутренне порочный.

Режиссер снимает тему “бешеных денег”, к которым стремятся промотавшиеся дворяне. Эта тема сегодня неактуальна. Противопоставление неосновательных дворян и твердо стоящих на ногах купцов осталась в том времени, когда эта пьеса возникла. Сегодня важен мотив денег, которые зарабатываются человеком самостоятельно и добываются трудом. Так обогащается Васильков, поэтому просто проматывать деньги он не будет и не позволит этого своей жене. Его знаменитая фраза “из бюджета не выйду” здесь вполне оправданна. Васильков — честный человек и успешный, говоря современным языком, предприниматель. Такой тип героя очень актуален сегодня.

В спектакле стоит отметить роль матери Лидии Надежды Антоновны (Ирина Мазуркевич), умной, расчетливой и при этом внешне приятной женщины, а также роль Телятева (Николай Смирнов), человека развращенного, но осознающего степень своего падения. Интересны также роли Кучумова (Сергей Русский) и Глумова (Дмитрий Лебедев).

В целом спектакль состоялся, он не содержит морализаторства, рассматривает современную ситуацию отношения людей к деньгам, где одни их зарабатывают, другие предпочитают тратить. И между первыми и вторыми разворачиваются конфликты вполне житейски достоверные.

Полина Богданова

Большой круг жизни

“За белым кроликом” М. Огневой¹, театр “Ненормативной пластики” в пространстве театра “ЦЕХЪ”, Санкт-Петербург

Этот спектакль Романа Когановича — последняя театральная работа, увиденная мной перед затяжным карантином. Что любопытно — эта удивительно крепкая история о травме и ее принятии как опыта над собой. Не отрицание, не обнуление, а трезвое холодное осознание с последующим прыжком в кроличью нору.

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

Пьеса Марии Огневой (текст — финалист “Любимовки” 2018 года) целиком и полностью строится на перекличке с сюжетом Льюиса Кэрролла о невероятном путешествии Алисы в Зазеркалье. В центре повествования (я бы сказала, внимания) история о том, как девочки подростки Алиса 1 и Алиса 2 (Уршула Малка, Юлия Захаркина) по нелепому стечению обстоятельств не успели на электричку и вынужденно поехали домой на попутной машине, в которой скрывался маньяк-убийца. Интрига и сквозная линия сюжета — правда о третьей героине Оле, которая была в ту ночь с подругами, но не села в попутку. Рефлексия тридцатилетней героини, задающая демиургическую интонацию сюжету как своеобразному сторителлингу о вымышленных (но в действительности реальных) событиях, служит действующим мотором пьесы, в которой мы, с одной стороны, первые несколько страниц следим за детективной судьбой Алис, а всю последующую часть — за проживанием данного “анафилактического шока” Олей. То есть сталкиваемся как читатели с еще одной пьесой-трипом, такой как “Пластилин” Сигарева, “Мама” Волошиной и др. В ней действие — лишь тусклые вспышки событий, поданные автором через призму воспоминаний об этой как бы не случившейся травме. Монодраматическая по своей природе история рассыпается на звучное многоголосье людей из прошлого, фактически служащих хором всей последующей версии событий (матери, следователя и других). Антагонистом истории является полупрозрачный, пунктирно намеченный молодой человек Оли, который “хочет семью”. Короткие диалоги и монологи Димы подогревают читательскую интригу, связанную с беременностью главной героини. Возможным мета-текстом истории, как уже говорилось, становятся цитаты и реминисценции из “Алисы в Стране Чудес” Льюиса Кэрролла. Ведь даже кошку одной из погибших девочек, из-за которой совершается это опрометчивое путешествие, зовут Королева.

А сама ситуация липового расследования с открытым финалом, ненайденными обвиняемыми, разными судьбами матерей погибших девочек (Анна Дюкова и Анна Кочеткова) рефреном от сцены к сцене возвращается к Оле. Она фактически не слышит этих звонков, признаний следователей, но бесконечно возвращается к ним как возможному сюжету. Путешествие к приятию неизбежности. Олино взросление перед жизнью.

Очевидной сюжетной рамкой и поводом

для художественного остранения этой документальной истории (подлинного убийства) становится спутник девочек — Белый Кролик, подначивающий героинь и служащий постоянным собеседником оставшейся в живых Оли.

Жуткий персонаж Белый Кролик в исполнении Сергея Азеева, с ярко алым ртом, нарушает спокойствие не только Алис, но и зрителей. В первой сцене, расталкивая зал и прорываясь на сцену, он постоянно вступает в склочный диалог с Олей — повествователем, ругается на протяжении всего спектакля с режиссером и словно постоянно ждет финального ринга, подпрыгивая и подскакивая от вожденного возмездия.

В спектакле Романа Когановича вопросы зрителям задает режиссер. Для него линия Оли — сопутствующая. Центрообразующим звеном, безусловно, является история девочек. Ее ведут Белый Кролик, который присутствует буквально в каждой секунде действия, и отвратительный маньяк, который в тексте еще более прозрачен, чем парень Оли. Маньяк и все связанное с ним в спектакле (визуализированный саспенс) — молодой мужчина в черных джинсах и вытянутом свитере, под которыми... И здесь начинается самое интересное. Для того чтобы максимально стусить и патологизировать насильника, режиссер дает актеру немало сценического времени, по ходу которого он омывает голое тело в тазике на фоне рассказа Кролика. Красит алым лаком ногти на ногах, надевает алые атласные стринги и прячется после всего этого за черной неприглядной одеждой. Таков второй план спектакля с непрерывным музыкальным сопровождением хитов русского рока 90-х: “Сплин”, “Агаты Кристи” и других. Все это рождает странное разделение действия на реальность и злую сказку, рассказанную на ночь.

Еще одной частью сценической плоскости становится голос Оли. На том спектакле, что смотрела я, актриса заболела и ее роль исполнил Роман Коганович. Спонтанное, продиктованное обстоятельствами жизни включение режиссера в качестве актера в ткань спектакля задало дополнительный градус остранения от текста. Не просто сюжетная рамка, заданная ходом пьесы, когда живой говорит о мертвых, а гендерная дистанция, явленная через семиотическое тело исполнителя. Перед нами не актриса в роли Оли, читающая спиной к залу финальный монолог о возможном мучительном убийстве близкого человека. Перед нами режиссер, через монолог Оли манифестирую-

ший выбор именно этого текста. Отец, опасаящийся за дочь / сына, рожденного (рожденную) в это время, в этой стране.

И ты понимаешь, что этот женский сюжет превращается в грубое мужское расследование с художественным возмездием в конце. Что это история не про приятие себя и решение родить нового человека, возможно, девочку, в этот грубый мир — прыгнуть в кроличью нору. Это художественное противление злу насилием, с юношеским энтузиазмом выставляющее кулаки и вызывающее убийцу на бой.

После семи кругов ада, надломленных моно-

логов матерей, буквально по кусочкам собирающих себя со стола следователя, после жуткой сцены изнасилования под песню “Агаты Кристи” “Я пришел с войны”, с алой кровью, сорванным нижним бельем и облитыми белыми майками, происходит специфическое очищение — финальный ринг, на котором Белый Кролик избивает и фактически насилует страпоном маньяка. А группой поддержки пушистого героя выступают умершие девочки.

Смерть за смерть — зуб за зуб. Таков финал этого путешествия в Зазеркалье.

Мария Сизова

“Живите в доме — и не рухнет дом...”

“Где нет зимы” по роману Д. Сабитовой

в Малом драматическом театре — Театре Европы

Звезда Яны Туминой не первый год сияет в разных театральных сферах, на свет ее таланта слетаются “Золотые маски” и “Софиты”. Воспитанная в экспериментальной театральной школе Зиновия Корогодского, возвращенная затем в особую СПбГАТИ, прошедшая опыт перформативных экспериментов Инженерного театра АХЕ, создавшая авторские, метафорические кукольные постановки, инклюзивные спектакли с участием особенных детей, недавно она пришла в самую цитадель русского психологического театра — Малый драматический.

Поставленный Туминой на прославленной додинской сцене спектакль “Где нет зимы” при всей его внешней скромности синтезировал многое из того, что было наработано и найдено прежде — как достижения, так и противоречия.

Одноименная книга Дины Сабитовой в чем-то напоминает любимые книги моего детства, какую-нибудь “Девочку из города” Л. Воронковой или “Дорога уходит вдаль” А. Бруштейн, где чувство защищенности внутри семьи сменяется острым чувством детского одиночества, заброшенности, неприкаянности, сиротства. Но если в названных книгах события имеют сугубо историческую обусловленность, то в книге Сабитовой, как и в спектакле Туминой, время размыто, речь идет как бы о сиротстве вообще, о вечной ответственности взрослых за судьбу детей, о раннем взрослении, о кровном и духовном родстве... В повести и спектакле (инсценировка Яны Туминой и Елены Покорской) повествование ведется от имени тринадцатилетнего Павла и восьмилетней Гуль, а также от имени куклы Ляльки. Дети остаются в доме одни — сперва умирает бабушка, потом без вести пропадает мама. Отцы у детей разные, но в равной степени отсутствующи-

е. Рядом с ними в опустевшем доме остаются только волшебные его обитатели — кукла и домовый Аристарх Модестович.

Дом — символическое понятие для театра Льва Додина. Можно вспомнить и давний дивный спектакль “Долгий рождественский обед”, и, конечно, “Братья и сестры” и “Дом” по Федору Абрамову. И, наверно, не случайно декорация Эмиля Капелюша — легкие, летучие деревянные стропила, повисшие над сценой — как бы отсылает к сценографическому образу тех спектаклей, ставших уже классикой. Это и знак того, что, дескать, мы разные (“Ведь мои спектакли совсем не в русле МДТ” — из интервью Я. Туминой), но мы вместе. Впрочем, с Эмилем Капелюшем Яна Тумина действительно давно вместе, на их счету множество совместных постановок. Сценография задает поэтический образ спектакля, этот дом вскоре взмахнет стропилами-крыльями, превратившись в летучий корабль, плывущий в просторах мироздания, поскольку стен у дома нет, его пространство разомкнуто, подвижно, преображаясь силой все тех же мобильных деревянных конструкций.

Со сцены нам рассказывают некую притчу и одновременно трогательную житейскую историю. Время, как уже говорилось — сейчас и всегда, оно трудноуловимо. На герое свитер с оленями а ля советская эпоха. Он на расстоянии, без помощи технических средств, выясняет отношения с любимой девочкой Кирой. “Как они общаются?” — недоумевала сидящая рядом коллега. Действительно, возникало впечатление, что контактируют посредством телепатии, поскольку упоминание мобильных, компьютеров и скайпов возникло только под финал спектакля. При этом моложавая бабушка Павла и Гуль родилась в 20-е годы XX века.

Что ж, давайте и мы немного отмотаем время назад. Создавшая целый ряд блистательных кукольных спектаклей, Яна Тумина часто признавалась в любви к театру драматическому. Первые убедительные опыты в этой сфере осуществились на сцене Театра на Васильевском. Это был переходный период от театра кукол и театра художников к театру психологическому, театру магического реализма. И недаром эти опыты были осуществлены совместно с друзьями из АХЕ — Максимом Исаевым и Павлом Семченко.

Свойственная им свобода творческого волеизъявления привела в 2007 году к постановке спектакля “Солесомбра” по пьесе Максима Исаева “Свет и тень”. В интервью Тумина признавалась: «“Солесомбра” — совершенно отдельная история. Это уже моя тоска по драматическому театру и по своему какому-то пространству работы с драматическими актерами, которые существуют вне законов АХЕ и для которых существенны понятия, в АХЕ вообще не обсуждающиеся — предлагаемые обстоятельства, например, или еще что-то».

По сюжету, на некий таинственный остров прибывает фотограф и ученый Виктор (прототип Н. Тесла), он странствует в поисках идеала, а находит на острове трагическую любовь. Сюжетные линии, оборванные в живом плане, магическим образом продолжались средствами театра кукол.

В 2008 году Тумина поставила “Четыре последние вещи”, написанные и оформленные М. Исаевым. Это была притча о странниках, которые пытаются проникнуть в закрытый “Сад тысячи молний”. Заголовок указывал на босховские “четыре последние вещи” — Смерть, Страшный суд, Ад и Рай. Жанр Тумина заявила как современный миф. Уже

тогда критика отметила, что метафорические образы АХЕ и традиционный психологизм не всегда удачно дополняют друг друга. Но путь к Богу, как путь от себя, своих интересов к другому человеку, прослеживался уже там, чтобы воплотиться в спектакле “Там, где нет зимы” в истовую христианскую проповедь любви к ближнему. Особенно если этот ближний — ребенок, из “малых сих”.

В процессе работы над этими спектаклями режиссер признавалась, что ей интересен актер, который умеет анимировать предметы, пробуждать душу вещей. Игра с вещью, анимация, одушевление ярко присутствуют и в “Где нет зимы”. Эмиль Капелюш, рассказывая об этой работе, говорил о доме как живом существе. И это действительно так: дом трансформируется, реагирует на происходящее шорохами, шепотами и скрипами. Предметный мир спектакля не очень обилен, но выразителен, символичен. Из самых ярких символов — голая железная кровать в сиротском приюте, одежда детей, утратившая краски, ставшая какими-то костюмами мышиного цвета.

И, кажется, впервые Тумина предприняла полное перевоплощение артиста в куклу. Лялька в спектакле является в двух планах — живое воплощение в лице прекрасной додинской актрисы Марии Никифоровой и тряпичная кукла работы Киры Камалидиновой. Правда, до поры до времени присутствие сказочных существ как бы параллельно миру людей, они присутствуют в лирическом, поэтическом поле спектакля, не очень пересекаясь с человеческим измерением. Вплоть до одной из самых сильных в спектакле сцен. Заболела девочка Гуль — острый приступ аппендицита, а в доме никого нет кроме Ляльки, в дом залетают студены ветры, метельные вихри вот-вот выдуют оттуда живую жизнь. И ценой невероятных усилий Лялька срывается с места и наперекор вьюге мчится сообщить о беде приемной маме Мире. Мира прибегает в комнату уже с тряпичной куклой в руках. Лялька добезжала, Гуль спасена.

Мария Никифорова играет Ляльку волшебной, ее героиня — не гламурная Барби, это действительно любимая кукла детства, чуть потрепанная, с нелепо накрашенными губками, изумленными глазами, вздернутыми бровками. И с самым нежным и преданным сердцем на свете.

За поэтику спектакля отвечает и домовая

Аристарх Модестович Михаила Самочко — добрый, интеллигентный, грустный, чудаковатый мудрец, седой мальчик-старик.

Появления бабушки и мамы фрагментарны, наполнены собственным предметным миром. Выезжает фулка, вынося светозарную, легкую бабушку Шуру (Наталья Акимова). Шура — элитная портниха, ее символ — швейная машинка и собственного фасона платье с алыми маками по зеленому полю. Ей свойственна некоторая богемность, она любит танго и, конечно, обожает детей

Символ мамы (Елена Соломонова) — мольберт с... белым квадратом, чистым холстом. Она мрачный представитель богемы, судя по всему, талантливая, но непризнанная художница, депрессивная личность, которая настолько заблудилась в поисках смысла, что однажды просто не вернулась домой...

Но и для них, уже покинувших мир живых, есть собственное пространство в том же доме, где вдруг открывается светлое голубое окно и мы видим бабушку и маму, сочувственно смотрящих на то, как дети сражаются с недетскими испытаниями.

Юный Павел тоже художник, его наивные графические рисунки проецируются на экран. Повествование ведется в основном от его имени. Обычно в центре сиротской истории девочка как наиболее “слабое звено”. В спектакле действие ведет мальчик, девочка Гуль (Дарья Ленда) даже как-то слегка отодвинута в тень.

Исполнитель роли Павла Ярослав Дяченко учился у Льва Эренбурга. Вероятно отсюда подробное выстраивание образа с опорой на психофизику. Актер достоверно передает недетскую серьезность Павла, его сугубую ответственность, уже какую-то мужскую надежность, озабоченность судьбой сестры. Сложнее обстоит дело с тем, что его герой все-таки еще ребенок, формирующийся подросток.

В профессиональном плане спектакль выстроен практически безупречно, артисты на месте, все работает — компьютерная графика, свет, звук, музыка. Элементы сценической выразительности органически сосуществуют, но что-то не стыкуется в жанрово-стилистическом плане. Если вспомнить аналогию с домом — летучим кораблем, то у него как бы разные крылья. Рефрен “всему есть своя причина” не подтверждается слабой мотивацией событий. Вот откуда взялась добрая, светлая, сама похожая на ребенка приемная мама Мира (Екатери-

на Клеопина), что ее побудило усыновить детей? В повести понятно: дети дружили с детского сада, в спектакле — не очень, просто появляется такая “богиня из машины”. Повествовательная остраненность конфликтует с сентиментальностью сюжета о сиротках. Конфликтуют вневременная притча и узнаваемая житейская история. Притом что собственно конфликт в спектакле не очень проявлен. В классических произведениях над сиротами всегда нависает страшная опасность, вспомним хотя бы Диккенса. Да, в спектакле есть и холодный дом, и казенный голос чиновницы из динамика, но все равно заранее знаешь, что все будет хорошо.

“Но для меня театр важен так же, как история и как поле для сострадания. Подключение на уровне сопереживания мне в театре необходимо” — из интервью Яны Туминой.

Безусловно, и автор повести, и режиссер — сильные, настоящие игроки на поле сострадания. Дина Сабитова вместе с родными воспитывает приемного ребенка, она написала несколько книг для детей. Яна Тумина постоянно работает с юными актерами и для юных зрителей, у нее самой четверо детей, один из них — “особенный”.

Безусловно, рассказанная ими история вызывает сопереживание. Но вот странное дело: такое впечатление, что повесть, где есть только слова и нет ни “юпитеров”, ни ветродуев, ни “саунда” и т.д., все же эмоционально задевает сильнее. Возможно, дело в том, что в книге повествование *действительно* ведется от имени детей. В спектакле, думаю, была дана режиссерская установка — не играть, тем более не играть детей. Молодые артисты, вероятно еще не обладающие большим сценическим опытом, это честно выполнили и остались на уровне достоверной иллюстрации, убедительного пересказывания истории, что, впрочем, совсем немало.

Но все же вспоминается, как, не играя ребенка, не изображая его внешними средствами, так замечательно проникались детским мировосприятием Игорь Скляр в спектакле “Балтийского дома” “Похороните меня за плинтусом” и Артем Цыпин в спектакле Театра на Васильевском “Спасти камер-юнкера Пушкина”. Оба, кстати, ученики Льва Додина.

Дабы восполнить недостаток театральной магии, был придуман роскошный сказочный

финал. Вновь взмыли вверх стропила, унося на своих крыльях — елочных лапах ангелочков, рождественские свечи. Взаимопроникновение миров состоялось, люди получили возможность слышать куклу и видеть домового. И Лялька запела “Каста дива” (за короткое время второй раз слышу арию Беллини не в опер-

ном исполнении, первый — в спектакле “Обломов” Театра им. Комиссаржевской), она, конечно, не Мария Каллас и пела так, как пел бы долго молчавший человек — срываясь, забираясь на неподдающиеся верхи. И в контексте спектакля Яны Туминой это произвело неотразимо волнующее впечатление.

Татьяна Коростелева

Стадия: принятие

“5 мм/ч” Д. Сафиной в “Театре. АКТ” (Творческая лаборатория “Угол”), Казань

Дина Сафина написала пьесу-диалог, которая посвящена обживанию страшного диагноза. На самом деле изначально название должно было звучать как “5 миллилитров в час”: это скорость движения лекарства в капельнице при химиотерапии. Рак — не приговор, говорят нам СМИ. Но в сознании большинства это все равно страшная и обрекающая на одиночество болезнь, чуть ли не проказа. Драматург показывает болезнь не как трагедию, но как предлагаемые обстоятельства жизни.

Форма спектакля, который поставили Ангелина Мигранова и Родион Сабилов, очень лаконична. По сути, постановка практически не изменилась с момента первой читки: она так прозвучала на конкурсе “ПРО/Движение-2019”, что и зрители, и эксперты проголосовали, чтобы оставить ее в таком же виде.

Два молодых человека в черном, Он (Марсель Касимов) и Она (Анжелика Ермакова), стоят у стены; на каждого падает полоса света, словно из приоткрывшейся двери. На протяжении недлинного, в тридцать пять минут, спектакля актеры молчат. Слова и звуки вынесены в аудиозапись. По мере развития диалога возникает ощущение, что мы слышим не столько разговор людей, прогуливающих по больничной аллее, сколько их мысли. Ведь онкология — это то, о чем трудно говорить, в особенности с больным, но что становится неотступным лейтмотивом внутреннего диалога.

Традиционные культуры и многие конфессии формируют человека, готового к идее смерти. Современный мир, в котором утешительный зов христианства утрачивает убедительную силу, постепенно стал вытеснять смерть и саму ее возможность из обыденного мира. Все мы живем в мире как-бы-бессмертия, по вектору в будущее, и из-за этого недооцениваем настоящее.

Человек с серьезным заболеванием это ос-

лепление преодолевает. Диалог в пьесе не только спокойный по интонациям, но и отражает вдумчивое замедление жизненного ритма. Мужчина и женщина говорят о простых, ежедневных вещах: химиотерапия, одежда для больницы, стрижка. И теперь, когда болезнь и лечение стали обстоятельствами жизни, значительнее становится все, что окружает людей. Природа, ежедневные дела, даже забавные истории. Особое значение в этом спектакле, где, по сути, нет никакого внешнего действия, приобретают звуки: от карканья до поезда.

Отношения между персонажами не вполне ясны; они знакомые или родня; то, что артисты одного возраста, заставляет предположить, что они просто друзья. В течение всего разговора девушка — в роли здорового, навещающего; однако в финале выясняется, что и у нее самой неизлечимая наследственная болезнь. Важно, что это сознание “я болен” не блокирует персонажей психологически: небо не рушится, лишь темп жизни становится спокойнее и происходит переоценка ценностей.

Вовлекаешься в диалог, работает фантазия, и вот уже кажется, что листва шуршит под твоими ногами. Артисты молчат и периодически смотрят друг на друга, то улыбаясь, то сочувствуя, — и ты понимаешь, что, может быть, это не разговор, а только воспоминание о диалоге. Воспоминание, которое остается.

Вера Сердечная

Мастерская

Ксения Степанычева: “Нас ждет продолжение...”

Беседу ведет Светлана Новикова

Удачно складывается судьба драматурга Ксении Степанычевой — ее любят и ставят в родном Саратове. Причем не в каком-то крохотном подвальчике, а в академическом Театре драмы им. Н. Слонова, где поставлены “2x2=5”¹, “Розовый бантик” и “Частная жизнь”², которая идет на главной сцене театра уже десять лет, что для нестоличных театров большая редкость. Кроме того, в разные годы ее пьесы ставили “Школа современной пьесы”, Орловский ТЮЗ, Центральный Театр Российской Армии, театры в Магнитогорске, Тольятти, Южно-Сахалинске. Она написала детские пьесы (“Розовый бантик”, “Полный вперед!”³, “Секрет голубки”, “Казачьи сказки”), документальные монологи о Великой Отечественной войне “Дни Победы”⁴, комедию “Похищение”, драму на античный сюжет “Божественная пена”⁵, трагикомическую фантасмагорию “Стандартная процедура”⁶ и сценарии, по которым Станислав Говорухин снял фильмы “В стиле jazz” и “Weekend”. Ксения — лауреат драматургических конкурсов “Действующие лица”, “Факел памяти”, театрального фестиваля “Золотой Арлекин” и самой престижной премии для молодых литераторов “Дебют” (в номинации “Драматургия”).

— Я слышала, в юности вы работали крупье в казино. Это правда?

— Да. В казино меня занесло случайно. Я закончила Академию госслужбы, выучилась там на маркетолога, с красным дипломом, но уже знала, что хочу заниматься только писательством. Разумеется, сидеть на шее у родителей я не могла и не хотела. Значит нужна была какая-то работа с нестандартным графиком, чтобы иметь время для сочинительства. Работа, лишенная карьерных перспектив и не загружающая мозги. Наткнувшись в газете на объявление в вычурной рамке: “Казино объявляет набор на курсы крупье”, подумала вслух: “Пойти, что ли?” Брат поднял меня на смех, и, чтобы доказать ему, что я смогу, уже на следующий день я отправилась по адресу, указанному в объявлении: на набережную в казино “Ротонда”. Думаю, излишне уточнять, что, придя на курсы, я первый раз в жизни переступила порог казино, увидела рулетку, покерные столы, вдохнула этот характерный казиношный запах... В итоге отработала в казино два с половиной года. Крупье я была довольно средним, мое самое слабое место — устный счет. Крупье ведь должен все время быстро, а самое главное, правильно считать. Да и техника у меня была не на высоте...

— Это как-то сказалось на вашем творчестве?

— Я написала пьесу “Стаф”, в которой изобразила одну рабочую ночь в казино. Эту пьесу нельзя ни опубликовать, ни поставить — в ней много мата. Плюс порнографический юмор. Впрочем, стоит уточнить: мата не много, а ровно столько, сколько нужно. А нужно много! Там нет ни одного лишнего или неуместного слова. Для меня это не пьеса про приключения девочки из хорошей семьи в злачном месте — для меня это про приключения языка. Великого, могучего, свободного и правдивого русского языка — во всем его разнообразии.

— Мое знакомство с вами, заочное — как завлита театра “ОКОЛО”, — началось с вашей недавней пьесы “Стандартная процедура”. Эта экзистенциальная драма про неожиданную

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2005г. Далее ссылки на это же издание. (Ред.)

² № 4, 2007.

³ № 2, 2016.

⁴ № 2, 2010.

⁵ № 1, 2006.

⁶ № 2, 2018.

смерть и возможность выбора между Раем и Адом глубоко меня затронула, я долго не могла от нее отойти.

— Спасибо. Такая оценка от коллеги и профессионала меня очень радует и вдохновляет — значит, я не зря писала. И значит, имеет смысл продолжать заниматься этим очень непростым ремеслом.

— **Там такие важные вещи. Во-первых — как полезно менять точку зрения. Когда у вашей героини не получается перейти реку по висячему мосту, как бы ее ни подталкивали сзади. Вдруг мост разламывается надвое, и, повиснув на одной половине, она хватается за вторую — и оказывается на другой стороне, она спасена. И резюме в финале: вы решили бороться — это уже в вашу пользу. Мне было важно, что окажется самым главным на этих посмертных весах — какой из поступков? И неожиданный ответ: то, что ты сумела простить.**

— Когда меня спрашивают, о чем эта пьеса, я отвечаю: про посмертные скитания души. А вы сразу догадались, кто к какому ведомству относится? Кто, условно говоря, к верхнему, а кто — к нижнему?

— Нет.

— *(Удовлетворенно.)* Хорошо, мне это важно.

— **Почему у вас “представитель Рая” такая вульгарная девиза?**

— А это как в анекдоте: “Где вы видели ангелов в ботинках?” — “А где вы видели ангелов без ботинок?”

— **Как вы додумались до такого сюжета?**

— Мне кажется, все искусство можно свести к двум главным темам: любовь и смерть. Когда ты молодая и глупая, тебе интереснее писать про любовь. А когда поживешь — начинаешь задумываться о другом, о финале. Для меня самый эффективный способ понять что-то — написать об этом. И я попробовала написать на эту вечнозеленую тему.

— **И что вы для себя поняли?**

— Что все будет хорошо.

— **Что значит “хорошо” — когда про смерть?**

— Я думаю, нас ждет не какой-то там конец “существования белковых тел”, а продолжение, которое ни объяснить, ни описать нельзя. Но оно будет. Даже не сомневайтесь!

— **Я читала статью о реальном опыте клинической смерти и возвращения в мир. Когда человек в какой-то миг увидел свое тело со стороны. Раньше я такие свидетельства отбрасывала, а теперь готова принять к сведению.**

— Ни в какие доказательства подобного рода я не верю. Наш мозг настолько сложен, что может обмануть нас тысячью разных способов. Но я просто интуитивно знаю, что все будет хорошо.

— **Что не все кончается моментом физической смерти? Что есть продолжение?**

— Да.

— **И это хорошо?**

— Мне нравится мысль, что наша жизнь на земле — лишь один из этапов нашего существования. Как сказал один французский философ: “Мы не человеческие существа, переживающие духовный опыт, — мы духовные существа, переживающие человеческий опыт”. Нас направили сюда — в этот мир, в это время, в это тело, чтобы мы могли что-то понять, чему-то научиться, как-то измениться.

— **Недавно мне попался материал про наличие многих параллельных Вселенных, которые не соприкасаются. И в некоторых время идет в обратном направлении. Это так же трудно себе представить, как цепочку перерождений... Ну, это к вашим пьесам не относится, у вас вполне жизненные темы и много комедий. Вы воспринимаете жизнь как веселое дело?**

— Жизнь больше всего похожа на трагикомедию. Я думаю, юмор — это один из ценнейших даров, который дал нам Господь для утешения в нашей нелегкой земной жизни. Мне повезло, мой организм вырабатывает много юмора, поэтому от излишков приходится избавляться, сочиняя комедии.

— **У вас много успешных пьес для детей. Откуда берется такое внимание к детям, такое проникновение в их запросы, их психологию?**

— Мне повезло с родителями: они всегда покупали мне хорошие книжки, я выросла на прекрасной детской литературе. И я не забыла ни ее, ни себя маленькую. Я и сейчас с удов-

ольствием смотрю, например, полнометражные диснеевские мультфильмы. И читаю детские книги, которые упустила когда-то. Кроме того, писать детские пьесы весело, это чистой воды удовольствие. И я помню, что дети — наши будущие зрители, читатели, это поколение, с которым нам жить. Поэтому я хочу через мои пьесы разговаривать с ними о том, что мне кажется важным, нужным, делиться с ними моим взглядом на мир и моими жизненными ценностями.

— **Вы недавно вернулись из Индии после того, как провели там всю зиму. Впервые уехали так далеко и надолго?**

— Нет, я зимовала там уже не первый раз. И не только в Индии: объездила почти всю Юго-Восточную Азию — Шри-Ланка, Малайзия, Таиланд, Лаос, Камбоджа. Езжу туда ради исторических древностей, красивой природы, новых впечатлений. И конечно, ради лета — вместо зимы. В какой-то момент я подумала: “Да в конце-то концов!.. Да сколько можно! Только потому, что я русская, родилась и живу в России, я должна каждый год терпеть эту муку под названием “зима”?! Этот холод, тьму, бесконечный снег? Ну уж нет — все, хватит!” И вот уже много лет я малодушно сбегаю от зимы в лето — к солнцу, морю, синему небу, ярким цветам и тропической зелени.

— **Какой опыт вы получили в своих путешествиях?**

— Кроме вполне понятных туристических впечатлений поездки в по-настоящему далекие страны тебя меняют и обогащают. Это полезно еще и потому, что ты выпадаешь из привычной жизни, попадаешь в новую среду, сталкиваешься с неожиданными проблемами, интересами. Ты обнаруживаешь, что не ты пуп Вселенной, и не твоя страна, и вообще о ваших проблемах и тревогах здесь и слухом не слыхивали. Ты вдруг попадаешь в их новости — а они совсем другие. Например, исторический матч по крикету между Индией и Пакистаном. Событие вселенского масштаба! Полтора миллиарда индийцев прильнули к телеэкранам! Экстренные сообщения! А мы в России об этом даже не слышали... Крикет в Индии когда-то завезли англичане, он безумно популярен — примерно как у нас футбол, только добавьте еще индийскую страсть. У нас про этот вид спорта знают мало, большинство наших сограждан весьма смутно представляет себе, что это такое... Там другая еда, другие цвета, звуки, запахи. Все эти впечатления накапливаются, перерабатываются внутри меня и рано или поздно превращаются в творческую энергию, необходимую для написания текстов.

— **А вам случалось пожить в каком-нибудь ашраме, посмотреть монастырскую жизнь?**

— Нет, мне это неинтересно. К духовным практикам я равнодушна.

— **Наверное, для подобных путешествий нужно хорошо знать английский?**

— Желательно, но необязательно. Я, например, в школе и академии учила немецкий, а за английский взялась с нуля в тридцать лет, вот как раз ради этих поездок по Азии. Сейчас я уже могу более-менее внятно объясниться, но во время первых путешествий говорила на уровне “гив ми плиз”, и ничего, не пропала. Голодной не сидела, билеты на вокзалах покупала, в гостиницы заселялась.

— **Не страшно было? В чужом мире, живущем по своим законам, — и без языка!**

— Было интересно. Кроме того, понимание во многом зависит не от уровня владения языком, а от желания сторон. Если люди хотят договориться — они и с тремя словами поймут друг друга и договорятся.

— **Где вы были этой зимой?**

— Сейчас я уже меньше езжу. Эту зиму провела в Гоа, сняла дом и сидела на одном месте. Жила как на даче, с той лишь разницей, что дача у меня на Волге, а тут на берегу моря. Гоа, по сути, это один огромный пляж.

— **Чем заполняли свои дни в Гоа?**

— Прежде всего, работой. Я встаю в полшестого утра, завтракаю и сажусь писать. Пишу часа два, до девяти, потом собираюсь и иду на пляж — минут десять, мимо рисовых полей. Кидаю вещи в кафе и плаваю в море минут сорок. После того как насидишься за компьютером, это просто счастье! Общаюсь с друзьями и знакомыми, за эти годы у меня их много появилось — тех, кто, как я, зимует в Гоа — русские, европейцы... Обедаю и возвращаюсь домой на сиесту. Гоа — бывшая португальская колония, португальцы ввезли туда христианство, ром, карнавал и сиесту. Сплю часа полтора, потом пью чай и опять сажусь работать. Часа два пишу и опять бегу на пляж: “На сансет как на работу!” Гуляю по пляжу на закате,

пока солнце не сядет, и возвращаюсь домой. Ужинаю, читаю или смотрю какой-нибудь фильм — и спать. Многие, наверно, через неделю заскучали бы от такой жизни, но мне она очень нравится!

— **Какая была погода?**

— Зима в Гоа — лучшее время года. Штормов почти не бывает. Сухо, без дождей. Температура ночью плюс двадцать — двадцать пять градусов, днем тридцать — тридцать пять. Оптимально — три зимних месяца, в апреле уже начинается жара.

— **А как насчет индийской кухни?**

— Все знают, что она ужасно острая. Но что меня особенно удивляет: они кладут сложные специи, пряности, добиваются изысканного вкуса, а потом вбухивают туда тонну красного перца — и все превращается в один сплошной напалм. Все горит! Есть это русскому человеку невозможно. Я люблю индийскую еду в кафе для иностранцев — облегченный вариант, те же блюда, но без такого дикого количества перца.

— **Ваша жизнь в Индии как-то отражается в ваших пьесах?**

— Мало. Так, отдельные фразы, шутки. Чтобы напрямую — нет.

— **Я нашла у Петра Наумовича Фоменко хорошую фразу: “Гений проявляется в самоограничении”. Что вы об этом думаете?**

— Лучше спросить об этом у какого-нибудь гения. Но я со стороны думаю, что здоровое, разумное самоограничение полезно любому, неважно, кто он — таксист, стоматолог, ай-тишник или писатель. Не жесткий аскетизм, а разумное ограничение в еде, удовольствиях, покупках, работе. Это мне близко.

— **Я имею в виду, профессионально. Вам приходится себя в творчестве как-то ограничивать?**

— Здоровый баланс нужен всем, во всем и всегда. Автор судит себя по законам, которые он сам над собой ставит: “Ты сам свой высший суд”. Это внутренние ограничения, твой личный выбор.

— **Есть что-нибудь неприемлемое для вас как писателя?**

— Я никогда не буду шутить над чужой болезнью и смертью. Над своей собственной — вполне.

— **Но это правило житейское. А профессиональные запреты?**

— У меня каждая пьеса строится по своим законам. Начиная, я не знаю, куда меня забросит. Я вынуждена приравниваться, приспособливаться и каждый раз учусь писать пьесы заново.

— **Вы знаете, как будет развиваться сюжет, как изменятся к финалу персонажи?**

— Люди думают: вот писатель, он садится за стол — и давай писать... На самом деле работа над текстом начинается задолго, быть может — за годы до того, как ты напишешь первую фразу. Сначала возникает смутный замысел. Ты его откладываешь на какую-то полочку: идея неплохая, но пусть постоит. Она там зреет, иногда годами. Или не зреет, а тихо-мирно сгнивает и умирает. Значит, идея была нежизнеспособной, ну и хорошо, от такого мусора лучше избавляться сразу. Главное, чтобы это происходило естественно, не было никакого давления, насилия.

— **Мне кажется, писать пьесу сложнее, чем прозу. В прозе автор свободнее.**

— Это как сонет и верлибр. Сочинить сонет, казалось бы, сложнее. Но у него четкая форма. А в верлибре нет ограничений: пиши что хочешь, любыми словами. Встает вопрос: а что писать? И ты растекаешься по белому листу...

— **Я читала, что у вас была интересная поездка в Америку.**

— Да, в Принстон. Это была замечательная поездка. Нас, четырех драматургов — Михаила Дурненкова, Александра Родионова, Александра Архипова и меня, вывезли в Принстонский университет показать молодым тамошним славистам. Мы жили в семьях профессоров, ходили на экскурсии по университету, на лекции и сами выступали. Принстон произвел неизгладимое впечатление. Там, например, есть великолепный музей, собранный из даров выпускников университета. В нем есть вещи, которые могли бы украсить Лувр или Эрмитаж. Уютный зеленый кампус, весь в современной скульптуре. И тут же — готическая часовня. Невероятная библиотека, в ней пять подземных этажей!

— **Вернемся к пьесам. Вы должны закончить пьесу, а работа не идет. Есть у вас приемы,**

чтобы ускориться?

— Если работа не идет, это значит, что-то у меня неправильно в самом замысле, где-то какой-то недочет, ошибка, брак. Лучше отложить текст, дать ему полежать и потом вернуться и посмотреть свежим взглядом: возможно, у меня где-то дырка или провис, а я не замечаю.

— Что было вашей школой драматурга? Кто ваши учителя?

— У меня нет специального драматургического образования. Я просто с детства любила читать книжки. Я дочь военного, мы жили в маленьких военных городках, где никаких театров не было. В первый раз я попала в театр в шестнадцать лет. До этого все мои представления о нем ограничивались детскими утренниками, сказками про Бабу Ягу и Кощея Бессмертного. Боюсь, для меня до сих пор идеал — новогодняя сказка с Дедом Морозом и чтобы в конце всем дали подарки... Похоже, я до сих пор стремлюсь именно к этому — к вечному хеппи-энду.

— А как в вашей жизни появился театр?

— Моя мама в юности была настоящей театралкой, а позже у нее не было возможности, поскольку мой отец военный и мы жили по гарнизонам. Но когда папа вышел в отставку, мы вернулись в Саратов, и мама стала нас всех добровольно-принудительно водить на спектакли. Саратовские театры тогда переживали не лучшие времена, все эти постановки мне не нравились, и я решила, что театр вообще не для меня. Потом мой брат, он всего на два года меня младше, уже будучи студентом, затащил меня в маленький театр АТХ — “Академия театралных художеств”, которым руководил Иван Иванович Верховых (он сейчас работает как актер и режиссер в “Мастерской Фоменко”). И мне вдруг страшно понравилось, я увидела, что театр может быть смешным, и жутким, и интересным, и — самое главное — про меня.

— Мне казалось, что театром человек увлечется на всю жизнь, если начнет туда ходить с детства, лет с пяти. Вы — живое опровержение.

— Моя мама так любила и любит театр, что, видимо, мне это передалось от нее напрямую.

— А ваш папа, офицер ракетных войск, по образованию инженер-артиллерист, чем увлекается?

— Он закончил службу подполковником, командиром дивизиона, в 1991 году вышел на пенсию, имея двадцать два года выслуги. Ему тогда исполнилось всего лишь тридцать девять лет. Он всегда любил читать и решил, что и сам может попробовать писать. Так мой папа, Виктор Степанычев, стал писателем. Его любимый жанр — боевик, экшн. В издательстве “ЭКСМО” у него вышло восемь книг — серия про супергероя-спецагента. Так что писательские гены у меня от папы, любовь к театру от мамы, а чувство юмора от них обоих. Мне просто очень повезло с хорошей наследственностью.

— Какие театры вы любите?

— Мне редко выпадает возможность сходить в театр. Много смотрю в записи. Например, я не видела в “Мастерской Фоменко” живьем ни одного спектакля, но с упоением пересмотрела все классические спектакли Петра Наумовича, снятые каналом “Культура”. Была в неописуемом восторге! Или спектакли Льва Додина, такая же история... Как прекрасно, что эти и другие постановки сохранились в качественной записи и люди, лишенные возможности приехать в Москву или Петербург и увидеть их живьем, могут хотя бы так получить о них представление. А теперь, когда мир распахнулся благодаря Интернету, когда можно увидеть свежие шекспировские постановки из Стратфорда-на-Эйвоне или трансляцию оперы из “Метрополитен” — это просто счастье!

— Ваша пьеса “Божественная пена” посвящена Троянской войне, представляет собой диалог Одиссея и Елены Прекрасной. Откуда такой интерес к древнегреческой мифологии?

— Я очень любила в детстве прекрасную книжку “Мифы Древней Греции в пересказе для детей” Веры Смирновой. Там были чудесные черно-белые иллюстрации, стилизованные под роспись греческих ваз, и собраны все главные истории: Геракл, Тезей, Персей, Дедал, олимпийцы, аргонавты... Конечно, в детстве они у меня смешались в одну кучу вместе с персонажами сказок и других детских книжек: Геракл, Змей Горыныч, мумми-тролли, Медея, Золушка... Но потом, в шестнадцать лет, на новом витке я вернулась к своим старым

знакомым, начала читать уже исходные тексты античных авторов и с головой ушла в этот прекрасный, вечно юный и бессмертный мир. Античность — это не пыльная экзотическая и чуждая нам древность. Это один из важнейших корней нашей культуры, у нас с ней прямая связь — через Византию и потом, позднее, после Петра I, через Западную Европу. Попробуйте понять Пушкина, “наше все”, ничего не зная об античности. Не выйдет! Завязнете в комментариях.

— **А что вы думаете о литературном герое, имеющем реальную биографию? Вот моя любимая трилогия Фейхтвангера об Иосифе Флавии “Иудейская война”. Иосиф Флавий — страшно интересный герой, он проходит через колоссальные перемены: от вождя восстания иудеев против римлян до советника императора, от иудейского священника до римского раба, а кончает жизнь полной потерей гражданского статуса.**

— В истории реального Иосифа Флавия самый интересный вопрос, кем его считать. С одной стороны, он предатель. С другой стороны, как писатель он воздвиг памятник той войне и своему народу.

— **Хотелось бы знать, кем он сам себя считал, примирился ли со своей совестью. Он был человек большого интеллекта и сильных чувств. В романе Фейхтвангера ответ дан. А подлинный исторический текст Флавия я не смогла читать.**

— Я помню, с увлечением читала “Иудейскую войну”. Она достаточно просто написана, и события захватывают.

— **Участвуете ли вы в каких-нибудь драматургических фестивалях?**

— Нет, я живу тихой спокойной жизнью, нигде не бываю, в фестивалях не участвую. Езжу только на премьеры, если пригласят.

— **А почему? Мне кажется, сейчас масса всяких читок, мастер-классов, обучающих программ, куда вас могут пригласить.**

— Это для молодых авторов, и слава богу, что у молодых есть возможность куда-то поехать, поучаствовать, так и должно быть. Я сама в свое время с удовольствием пользовалась этими возможностями. Много лет участвовала в замечательном Форуме молодых писателей России и стран СНГ, который ежегодно проводит в подмосковных Липках Фонд СЭИП, фонд Сергея Филатова. Они собирают из регионов, со всей страны и из ближнего зарубежья полторы сотни молодых авторов — поэтов, прозаиков, драматургов, критиков — и устраивают для них мастер-классы, которыми руководят представители “толстых” литературных журналов. Семинаром драматургии сейчас руководят Елена Исаева и Александр Коровкин, а до этого его вел Родион Белецкий, а еще раньше — Михаил Рощин и Татьяна Бутрова. Я прошла все стадии: была новичком, постоянным участником, ассистентом руководителя и даже один год руководила семинаром. Не могу сказать, что у меня там прямо открылись какие-то особые профессиональные чакры, но это было очень важно для меня в человеческом плане. Все мои самые любимые и близкие друзья — оттуда, из Липок. Мы, писатели, мы же в большинстве интроверты, сидим пишем по своим углам, а тут нас собрали в кучу, заперли на неделю в одном пансионате — и деваться некуда, знакомься, общайся, дружи. И так уже двадцать лет! Современная молодая русскоязычная словесность многим обязана Сергею Филатову и его фонду.

— **А что там еще происходит кроме знакомств, дружб и мастер-классов?**

— Лекции и встречи с писателями. В разные годы перед нами выступали Кушнер, Войнович, Аксенов, Искандер, Битов, Маканин, Гандлевский... Они приезжали к нам в пансионат, жили несколько дней, вели занятия. Представьте: ты стоишь в очереди за чаем в буфете, а перед тобой Кушнер. Это же чудесно!

— **Когда пишете, кто для вас авторитет? С кем можно посоветоваться?**

— Как редактору я абсолютно доверяю Андрею Волчанскому. Кроме того, для меня очень важно мнение моих близких: мамы, папы, брата. Они первые, кому я показываю написанный текст. Они, конечно, не драматурги, но они моя семья и у них отличный вкус. Иногда я с ними даже советуюсь во время работы. Реально полезных советов я пока не получала, но, если правильно сформулировать вопрос, у меня может шелкнуть в голове свой собственный ответ.

— **Какого рода проблемы возникают у вас чаще всего?**

— Разные. В основном с конструкцией, сюжетом. Я знаю мои сильные и слабые стороны.

Сильные — юмор и диалоги, у меня с этим нет проблем. Но в любой истории главное — конфликт, надо запихнуть героя в ужасную ситуацию, чтобы он долго и интересно выбирался из нее. А мне мои герои нравятся, и я быстренько веду их к хеппи-энду. Увы!.. Поэтому, кстати, полезно писать детские пьесы — ты не можешь там развести диалог ни о чем на пятнадцать минут или толкнуть монолог на полчаса. Должна быть яркая, внятная сюжетная история.

— В вашей пьесе “Дни Победы”, составленной из монологов людей о том, как они прожили эти четыре года войны, каждый герой со своей жизненной историей. Они полны потрясающих подробностей, наверняка вы опирались на реальные факты. Как вы сумели настолько проникнуть в жизни своих героев?

— Большая предварительная подготовка. Например, если я пишу монолог подводника, то я должна представлять, как устроена подводная лодка. Я прочитала чуть ли не все доступные мемуары наших подводников времен Второй мировой войны. Изучила схемы, картинки, фотографии. Это все надо было понять, чтобы говорить от имени подводника.

— Читая “Дни Победы”, я вспоминала Михаила Ромма с его “Обыкновенным фашизмом”. За этот фильм он заплатил инфарктом. Как вы пережили весь этот материал?

— Тяжело. Я несколько лет собирала материал и целый год писала. Пьеса вышла громадная по объему, ее всегда чуть сокращают, когда ставят, — но я не против. Для меня важно, чтобы каждый постановщик нашел в ней что-то свое.

— Раньше драматургия была преимущественно мужским делом. В моей молодости драматургов было мало, и это были одни мужчины. А начиная с 90-х годов писать пьесы пошли женщины. И теперь их стало больше, чем драматургов-мужчин. Можете это объяснить?

— Это вполне закономерное явление, показатель перемен в нашем обществе и в сознании людей. Точно так же, например, еще недавно не было женщин-кинооператоров — в принципе. А сейчас? Можно привести множество подобных примеров. Просто одни профессии сдаются раньше, другие позже. Еще в середине XIX века женщина-врач — это было просто немыслимо. Этого не могло быть вообще. А сто лет назад лирическая героиня Ахматовой выслушивала от объекта своей страсти заявления типа “что быть поэтессой женщине — нелепость”. Ну и?.. Кто теперь смотрится нелепо — гениальные женщины-поэты или этот чудак? Нет и не должно быть “мужских” или “женских” профессий. Есть просто профессии и люди, которые работают, — а “м” или “ж” важно лишь при посещении туалета.

Александр Баргман: “Я верю в силу театра”

Беседу ведет Елена Боброва

Александр Баргман — ученик Игоря Горбачева. Начинал как актер и был более чем успешен. В двадцать один год получил роль Клавдия в “Гамлете”. Тогда же сыграл Гришку Отрепьева в “Борисе Годунове” и Тузенбаха в “Трех сестрах”. Каждый уважающий себя театрал 90-х видел в Александринском театре моноспектакль Баргмана “Душекружение” по Набокову и легендарный спектакль “P.S. капельмейстера Иоганнеса Крейслера, его автора и их возлюбленной Юлии” по Гофману, который в Александринском театре поставил Григорий Козлов и где партнерствовали Александр Баргман и Алексей Девогченко. Затем оба играли в “Лесе” все того же Козлова и получили за этот спектакль Государственную премию. В петербургском Театре им. В.Ф. Комиссаржевской Баргман стал актерским альтер эго болгарского режиссера Александра Морфова, сыграв главные роли в его “Дон Жуане” и “ВААЛе”. Восемнадцать лет назад с группой единомышленников организовал “Такой театр”, где увлекся сочинением спектаклей. И оказалось, что как режиссер он не менее удачлив, чем актер. За рамки “Такого театра” Баргман вышел давно и сразу. Когда-то шутили, что фанаты актера и режиссера должны хорошо ориентироваться в Петербурге, чтоб догнать его и увидеть. Теперь эта шутка распространилась на

страну и даже мир. Александр Баргман не любит оседать в одном театре, поэтому его спектакли можно увидеть в Новосибирске и Омске, в Тюмени и Уфе, в Венгрии, Македонии и Израиле. Но несмотря на то что, пожалуй, на Баргмана могут претендовать разные города, все же пальма первенства принадлежит Петербургу, в котором Александр пусть не родился, но состоялся как артист. Многократный лауреат Санкт-Петербургской театральной премии “Золотой софит”, многократный номинант Национальной театральной премии “Золотая маска”.

Мы разговариваем с Александром, как и все этой странной весной, по телефону. В 20-х числах мая в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской должна была состояться премьера спектакля Баргмана по пьесе Нило Круза “Анна в тропиках”. Ее перенесли по понятной всем причине. Не состоялся в мае и показ фильма “Клятва”, в котором Баргман сыграл главного врача симферопольской психбольницы Наума Балабана, реального человека, который вместе со своей женой во время оккупации спас несколько сотен евреев и пациентов Балабановки (так в народе называли психбольницу). С этого мы и начали наш телефонный разговор.

— Интересно, Александр, что на эту роль пригласили именно вас...

Это случилось благодаря Ане Вартаньян (актриса Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. — *Ред.*). Она первая получила приглашение на роль жены Балабана Елизаветы Нелидовой и меня посоветовала авторам фильма. А я, в свою очередь, предложил кандидатуру Дмитрия Готсдинера на роль Густава, немецкого офицера — третьего основного героя. Как с Аней, так и с Димой нас связывает многолетняя дружба и сотворчество. Так что это такая история кумовства. Работать лучше с близкими людьми.

— Тем более интересно совпадение, учитывая, что вы не единожды воплощали на сцене идею донкихотства, благородного самопожертвования.

— Не думал об этих театральных ассоциациях. Но могу сказать, что в моей творческой жизни было несколько прикосновений к мощным, ярким личностям, которые влияли и влияют... И Балабан стал одним из них. “Клятва” для меня — больше, чем просто фильм. Это непростой подарок познания и общения с уникальной личностью. И надо сказать, это общение продолжается.

— Вы бы не хотели рассказать историю Наума Балабана уже на театральной сцене?

— С одной стороны, я уже касался темы Холокоста и в “Ночи Гельвера” (пьеса польского драматурга Ингмара Вилквиста о превращении человека под воздействием идеологии в зверя¹), и в спектакле “Наш класс” (документальная пьеса другого польского автора Тадеуша Слободзяника, о школьниках, часть из которых евреи, а часть поляки, оказавшихся во время Второй мировой войны по разные стороны добра и зла). Надо делать паузы. А вообще, я уже лет двадцать пять назад хотел сделать моноспектакль по роману Рыбакова “Тяжелый песок”. Но сейчас, если бы спектакль на этом материале возник, это был бы уже полномасштабный проект.

— Анатолий Рыбаков написал не просто документальную прозу о городе Щорск в Черниговской области, где убили всех евреев, из нескольких тысяч спаслись буквально три-четыре человека. Но название романа не случайно отсылает к книге Иова: “Если бы была взвешена горесть моя и вместе страдания мои на весы положили, то ныне было бы оно песка морского тяжелее: оттого слова мои неистовы”. Для вас важна религиозная составляющая “Тяжелого песка”?

— Если я когда-нибудь все же начну работать над этим спектаклем, я, конечно, постараюсь вникнуть в ветхозаветный подтекст романа. Но пока для меня важнее другое — отсыл к собственной семье, вернее, семье моего папы Льва Рувимовича Баргмана, которому в этом году будет девяносто лет. Нет-нет, таких потерь и такого ада, в котором оказались члены семьи Ивановских, не было. Но если когда-то я осмелюсь взяться за сочинение спектакля, я бы хотел “Тяжелый песок” посвятить своим предкам. Своему отцу, который сегодня остался последним из семи детей из семьи Баргманов, живших в маленьком городке Гайсин Вин-

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2005 г.

ницкой области. Мой отец пронес через всю свою жизнь то, что я не вижу вокруг себя в сегодняшнем дне и чего уже нет во мне — сохранение семейных кровных нитей. Настолько мощных, что, куда бы судьба их семерых детей ни забрасывала — кто-то оказался в Штатах, кто-то в Израиле, кто-то в Узбекистане, — они понимали, пусть на расстоянии, что надо быть духовно соединенными, поддерживать друг друга, держать открытым сердце близким. Жизни моего отца, его братьев и сестер, их истории, страшные и нет, воспоминания, ощущения, впечатления, накопленные за всю жизнь, — все это как будто объединилось в одну широкую, без всяких порогов реку. Сейчас папа остался один. И я понимаю, что такая необходимая кровная семейственность растворяется. И мне хочется, поставив “Тяжелый песок”, хотя бы отдать этому дань.

Но еще для меня крайне важно то, как это написано, какие возможности для театрализации дает это произведение Рыбакова. Мне нравится и постоянная трансформация жанров внутри полотна романа, смена оптики, будто внутри глав кисть передается из рук одного художника другому, и вместе с этой сменой меняются и краски в произведении, энергия повествования. Сами герои выписаны ярко и внимательно. И мне кажется, для актеров это был бы важный путь.

— **К сожалению, нечасто говорят о драматургическом материале как возможности воспитания не только зрителя, но и актера.**

— Но это, разумеется, важный момент. Были бы возможности и время, я бы хотел организовать поездки актеров, которые вместе со мной прикоснулись к теме Холокоста, в Аушвиц-Биркенау или в уральские городки, где происходили сталинские зачистки. Легендой стали экспедиции трупы Льва Додина в Верколу, родину Федора Абрамова, когда он ставил “Дом” и “Братья и сестры”; на Каспий, когда шла работа над “Повелителем мух” Голдинга; на Дон, где он искал созвучие с трифоновским “Стариком”. Это преодоление разрыва между тем, что воплощается на сцене, и тем, откуда, из какой среды или в какой атмосфере жили герои, обеспечивает нетеатральную подлинность. Благодаря таким поездкам, этому прикосновению артисты все время находятся в круге размышлений автора, ощущают исторический и географический контекст, дух автора. Они больше узнают, они этим живут, становятся полноправными соавторами спектакля, ощущают почву. Речь скорее не о профессиональном ремесленном воспитании, а о внутреннем росте. Все это потом видно на сцене.

— **Обе пьесы о Холокосте, которые вы поставили, польских авторов. Я, признаюсь, не специалист, но у меня нет ощущения, что эта тема так мощно звучала в нашей драматургии.**

— Я тоже не специалист, но для поляков обращение к теме геноцида более чем закономерно. Мы знаем историю Польши, которая с началом Второй мировой войны стала разменной монетой и которая, как и другие небольшие центральноевропейские государства, в полной мере испытала на себе спрессованное время ада середины XX века. Эти нескончаемые беды, постигшие страну, эта многострадальность выразились и в замечательном, глубоком польском кино, и в драматургии. Это тот случай, когда политическая ситуация стала мощнейшим фоном для сюжетов о человеческой судьбе.

— **Но если ставить вопрос шире, возникает ощущение, что у нас нет исторической драматургии, поскольку у театра нет в ней потребности.**

— Для создания спектакля на историческую тему его автор должен испытать... ожог, что ли. Ни историческая пьеса, ни спектакль по ней не могут возникнуть просто так. Должен быть какой-то необходимый авторский посыл, потребность перекинуть мостик из прошлого в настоящее. Что касается меня, то у меня, да, есть желание когда-то продолжить разговор на тему еврейства в XX веке.

— **Я не ошибусь, если замечу, что вы как будто избегаете современной отечественной драматургии?**

— Я не избегаю ее намеренно. Так складывается, что в театре я занимаюсь другой литературой. Но это не значит, что я наложил вето на свое знакомство с новой драматургией. Как раз сейчас в связи с самоизоляцией читаю то, что в суете пропустил. Но в целом, признаюсь, я действительно не очень в контексте “новой драмы”. Мне с этим трудно. Я открываю пьесу, прочитываю две-три страницы, и они не вызывают во мне желания продолжать эти тексты читать.

— **Что с ними не так?**

— Я не люблю сталкиваться в пьесах со стилем подворотни, матом. Наверное, это важно и отражает время, наверное, стоит пересилить себя и дочитать. Но... нет, не могу. Этого “театра” на улице хватает. При этом есть исключения — классные пьесы, сильные пьесы. Из того, что мне удалось прочесть в последнее время, назову имена Василия Сигарева, Дмитрия Данилова, написавшего “Человека из Подольска”.

— **Да, сейчас этот драматургический дебют московского автора, кажется, идет по всей России. Еще кого назовете?**

— Недавно для себя открыл сильного драматурга — Александра Строганова, он захватывает, чарует. Читаю все, что нахожу. И недавно прочел прекрасную пьесу Натальи Мошиной “Остров Рикоту”¹. Продолжу знакомство.

— **Ну хорошо, вы прочли пьесы, а дальше-то что, будете ставить?**

— Пойдите! Дайте выйти из карантина. Как показывает время, загадывать невозможно.

— **А что именно вы ищете в драматургии? Что вас цепляет?**

— Ничего оригинального не скажу. Ищу что-то про себя и ставлю про себя. Когда что-то в пьесе задевает мою болячку, мою память. Воскрешает мои ошибки, дает надежды. Только когда я что-то эмоционально ощущаю между букв, я начинаю думать и впускаю текст в свою жизнь. А иначе у меня ничего не получается. Бывали опыты.

— **И что в вас задело в “Сирано де Бержераке” Ростана, которого в этом сезоне вы поставили в петербургском театре “Мастерская”?**

— Во-первых, это была моя мечта — поставить “Сирано”. Она живет во мне с детства, с того момента, когда я посмотрел телеспектакль с Георгием Тараторкиным. Потом я играл гвардейца в постановке Игоря Олеговича Горбачева в Александринском, вернее, тогда еще Пушкинском театре. Но это все такие ностальгические мотивы. А вообще, мне было интересно погрузиться в историю, связанную с понятиями нереализованности, суфлерства, скрытой жизни, осознать и примерить эти жертвы, принесенные любви. Сирано стал поэтом — лирическим поэтом для Роксаны и зачеркнул в себе поэта из-за нее, посвятив себя охранной миссии. Мне важна была тема страстного поиска себя в пространстве жизни и осознанного ухода от этой жизни. Ведь в пьесе два Сирано. Один Сирано действующий, тот самый позер, бретер, дуэлянт, воин, поэт и влюбленный. Потом пик пьесы — смерть Кристиана. И мы видим уже совсем другого Сирано, доживающего свои пятнадцать лет. Мне хотелось посмотреть на Сирано как на несовершеннолетнего человека, который прожил не свою жизнь.

— **И вы тоже это ощущаете, простите за вопрос?..**

— Бывает такое ощущение, да... Но от этих размышлений мне не страшно, они меня питают, стимулируют непокой.

— **Возвращаясь к “Тяжелому песку” и вообще к теме Холокоста. Есть немало людей, которые стараются забыть, не впускать в свою жизнь эту информацию. Никогда не возьмут ни “Тяжелый песок”, ни “Исход” Юргенса — не потому, что плохо написано, а именно потому, что хорошо написано, но “не хотим знать, слишком страшно”...**

— Я последнее время много думаю о том, как субъективно наше восприятие. Как субъективны наши размышления. Все зависит от того, кому что надо, кто в каком течении живет, каким воздухом дышит. Кто-то пытается в свою жизнь внедрить систему каких-то знаний, а значит, рефлексий. Это один путь. Другой путь — не впускать в себя лишнее или то, что кажется лишним, разрушающим комфортное бытие. Наверняка есть еще пятнадцать других путей. Но в этом смысле важно, чтобы никто не говорил: это надо, а это не надо. Конечно, надо рассказывать о войне. Конечно, надо рассказывать о блокаде. Об оккупации. О Холокосте. Это не значит категорическое и назидательное: “Давайте сегодня опять вспомним про Холокост”. Речь не об этом, а о том, подключен ли человек к этой теме — исследование природы зла в хомо сапиенсе — или нет. К изучению человека как животного, человека как части толпы, человека как ведомого. А дальше начинаются следующие вопросы: что дозволено, что не дозволено. Как это соотносится с религиозными представлениями человека, если они, конечно, есть.

Но если говорить о моем обращении к теме Холокоста, то это тот самый ожог, о котором я говорил. И дело не в фашистах, ведь евреев уничтожали и до прихода Гитлера к власти.

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2008 г.

Кровавая история погромов тянется уже много столетий. Но я никак не могу разобраться и никогда не разберусь в этом вопросе: почему причину, источник твоего несчастья, беды, неудачи, слабости, тупости, наконец, люди ищут и находят в ком-то другом? Почему человек становится частью толпы, которая, воодушевленная лозунгами, этот “источник” уничтожает? Так что на самом деле все дело не в антисемитизме, а в темных и страшных колодцах, которые есть в людях, и эти колодцы неисчерпаемы. И конечно, об этом надо говорить.

— Вы же знаете об опере “Брундибар”, которую в 1942 году исполнили дети в концлагере Терезиенштадт? Есть видеозапись спектакля, она производит жуткое впечатление, потому что понимаешь: и те дети, которые на сцене, и те, которые их слушают, завтра окажутся в газовых печах. Как вы считаете, такие вещи надо показывать сегодняшним школьникам?

— Конечно надо. Если мы хотим видеть в человеке богоподобное творение несмотря ни на что. А Бог един. Надо показывать детям. И когда им учительница скажет, что уничтожили всех детей, которые поют оперу на этих кадрах, лишь потому, что они родились евреями, может, школьники и задумаются о чем-то.

— Сто двенадцать лет назад Лев Толстой, не выдержав череды казней, которые стали едва ли не ежедневной и обыденной практикой в России после революции 1905—1907 годов, написал статью “Не могу молчать”, полную и ярости и боли. Ярости в отношении Николая II и Столыпина и иже с ними и боли по поводу народа, который вдруг охотно стал соглашаться на роль палача. Еще в 1880-е годы по стране возили одного палача, потому что никто не хотел этим заниматься, рассказывал Лев Николаевич, а тут возникло немало желающих за сто рублей повесить кого-нибудь, да еще, накинув саван на будущего повешенного, поторговаться, чтоб рублик накинули за работу... В общем, написал Лев Толстой, а Софья Андреевна со свойственным ей женским скепсисом заметила: ничего не изменит твоя статья, как вешали, так и будут вешать. А он был настойчив: нет, буду писать, должен! И ведь действительно, ничего его публицистический крик не изменил.

— Но Толстой не был бы Толстым, если бы он не написал эту статью, если бы остановился. А эти застольные войны с Софьей Андреевной, которыми он жил, на самом деле они покоряют, в них столько жизни! И это же надо, в восемьдесят с лишним лет взять посох и уйти из дома! Вот уж кого несовершенство мира касалось кровно. Как и собственное несовершенство Льва Николаевича. Его грехопадение, покаяние, попытки оправдать себя. Но о чем бы Толстой ни писал, в его исследованиях человеческой природы, порой невозможно болезненных, я все равно вижу стремление к просветлению, пусть это и утопия — к гармонизации пространства жизни.

А вообще интересно, что мы заговорили о Толстом. Последние годы, так уж вышло, я постоянно возвращаюсь к нему...

— Почему? Что вас так притягивает в Толстом?

— Вы знаете, он меня как будто сам возвращает к себе, помимо моей воли. Лет пять-шесть назад в Тюмени я делал с артистом Александром Тихоновым спектакль “Крейцера соната”, который до сих пор идет. Года три назад я поставил в будапештском театре “Вигсинхаз” “Войну и мир”, ни много ни мало. И там я тоже занимался инсценировкой на основе уже имеющейся английской пьесы, добавляя куски из романа, которые мне казались важными. И вот сейчас в Петербурге я должен был выпустить “Анну в тропиках” американского драматурга кубинского происхождения Нило Круза. Вы ведь знаете, о чем она?

— Да, разумеется, она о том, как в конце 1920-х работникам сигарной фабрики близ Майами читали “Анну Каренину” и книга русского классика неожиданным образом повлияла на жизнь персонажей.

— Вот. И вновь меня накрыла эта волна под названием “Лев Толстой”. Я с вами разговариваю и смотрю на книгу на столе — “Бегство из рая” Павла Басинского о последних годах Льва Николаевича в Ясной Поляне.

— Басинский написал своего рода трилогию о Толстом (за которую, кстати, получил год назад Госпремию). И каждая из книг и в самом деле ошеломляет. И о бегстве старца, и вторая книга о невероятно сложных взаимоотношениях Льва Николаевича с одним из его сыновей, Львом Львовичем. И наконец, книга о непонимании Иоанном Кронштадтским непротивления злу Толстого.

— Это крайне сложная тема, непонятная мне — как можно предавать анафеме такую ве-

личину и не простить до сих пор, невзирая на то, что ничего вредного он не проповедовал?

— Но, собственно, об этом Басинский и написал книгу. Вернемся к театру, к “Анне в тропиках”. Да, кстати, надеюсь, мы можем рассчитывать, что вы вернетесь к этой работе?

— Рассчитывать-то вы можете! *(Смеется.)* Во всяком случае, я не собираюсь останавливаться, и если коронавирус не выбьет из седла и не нарушит окончательно течение жизни, приложу все усилия, чтобы этот спектакль вышел.

— Тьфу-тьфу-тьфу... И все же почему “Анна в тропиках”? Почему не сама “Анна Каренина”?

— Я и сам не ожидал, что дорога вновь приведет меня к Толстому. Во мне не было такого, знаете, зуда: хочу поставить что-то из Льва Николаевича. Не было у меня после “Крейцеровой сонаты” и “Войны и мира” потребности продолжать разговор с Толстым. Но вдруг возникает желание перечитать “Воскресение”, вдруг в своем режиссерском портфельчике я обнаруживаю “Анну в тропиках”, пьесу, которую я давно люблю, но, опять же, о которой не вспоминал давно. И вот я читаю “Бегство из рая”, пересмотрел документальные фильмы, в частности “Охоту на Льва” Льва Аннинского и пять фильмов по “Анне Карениной”...

— Какому отдали предпочтение?

— Чудесному немому фильму с Гретой Гарбо в главной роли — “Любовь” 1927 года. В роли Вронского Джон Гилберт, безумно влюбленный тогда в непостижимую шведку, и эта его любовь прямо стекает с экрана на нас. И мне кажется очень сильным фильм Джо Райта с Кирой Найтли. Что и говорить, Стоппард великий драматург, придумал подчеркнутую театрализацию всего происходящего а ля рюсс. И от этого рассказа о непостижимой России — ярким кинотеатральным ходом ценнее и явственнее становятся биения Анны, Каренина, Вронского.

— А вы никогда не думали о пьесе Ольги Погодиной-Кузминой “Толстого нет”? Или Сигарева “Каренин”?

— О “Каренине”, кстати, думал — пьеса замечательная. Но пока я пришел к “Анне в тропиках”.

— В связи с “ковидом-19” весь театральный мир с надеждой и трепетом ждет нового сезона. Пессимистов немало...

— Но я к ним не отношусь. В этом смысле я романтик и идеалист и уверен, что рано или поздно все вернется на круги своя. Да, наверное, это будет болезненно и медленно, народу, финансово истощенному, будет не до театра. Но все же я верю в силу театра.

— Когда в Штатах случилась Великая депрессия, народ жаждал мюзикла и комедии. Как вам кажется, наш театр сейчас не должен скорректировать свои планы “на позитив”?

— Это ощущения и потребности тех, кто создает спектакли. Здесь категория “театр должен” неверная. Со стороны театрального искусства возможны самые разные движения. Может, спасение найдем в театре неактуальном, но вечном и вопреки времени будем ставить сплошь Мюссе и Кальдерона. А может, наоборот, эта адская ситуация с коронавирусом станет очередным толчком к развитию политического театра. Все предпосылки к волне протестных спектаклей есть.

— О, только не это! Я за Кальдерона с Мюссе, уж извините. Или шекспировские хроники, если их сократить, конечно. А вы за политическую документалистику в театре?

— Я не за и не против. Театр может и должен быть любым. Мы с вами уже говорили о субъективности. В театре всему есть место. А надо это зрителю или не надо — не мне судить. Если режиссеру и артисту важно высказываться и они для этого используют пространство театра — пусть делают. Тем более, если есть зрители, для которых тоже важно увидеть художественное воплощение своих размышлений по поводу политической ситуации, того, что происходит вокруг. Лично мне как режиссеру это не очень интересно. Для меня литература стоит во главе угла. Если это высокая литература, то в ней всегда больше смыслов, чем считывается на первом уровне. И вы же понимаете, в какую-нибудь историю любви, происходящую, допустим, на каком-то страшном фоне, можно вложить и политическое высказывание. И это может быть сильно. Моя точка зрения: в театре метафора сильнее прямого удара.

Тенденции

Евгений Соколинский

Репертуар смутного времени

С репертуаром театров мы сталкиваемся каждодневно, пробегая по улицам, по метро, подземным переходам. Афиша манит, отталкивает, изумляет. Сегодняшняя афиша нередко загадочна. Зачастую на ней не найдешь автора, режиссера (для антрепризы это норма). Перед нами только ухмыляющиеся лица актеров, знакомых тем, кто постоянно смотрит телевизор. Аналогично в Интернете.

В афише советских времен была успокаивающая логика, почти математичность. Примерно пятьдесят процентов — современная русская пьеса, около тридцати — классика, остальное — зарубежная драматургия. Приветствовалась постановка национальных авторов (молдавских, украинских, белорусских, казахских, грузинских, с меньшей охотой прибалтийских). Обязательны были “датские” спектакли. Не хочу сказать, что к этой структуре следовало бы вернуться.

Сегодня театр свободен, если не считать, что деньги на новую постановку могут выделить, а могут и не выделить (или мало). Отсутствие ярко выраженной идеологии в стране сказывается на почти полном исчезновении драм политического характера, крайне редко затрагиваются общественные вопросы. Новая “Оптимистическая трагедия” В. Рыжакова в Александринке как бы против чего-то протестует, но непонятно, против чего. “Врага народа” Г. Ибсена или “Сегодня-2016”, “Рождение Сталина” могут себе позволить два-три театра (Л. Додина, В. Фокина), но погоды они не делают. Разумеется, и в Москве есть оазисы проблематичности. Например, Центр им. Мейерхольда. Там мы можем наблюдать камерную пьесу Н. Ворожбит про украинскую войну, вернее, разговоры покойника-военнослужащего с беременной женой и тещей. Как говорит анонс, “спектакль лишен излишнего драматизма”.

В принципе, различие между театром “прогрессивным” и “консервативным” в наши дни не столь ощутимо. Семь “Гамлетов” идут в разных театрах Петербурга, причем в пяти случаях интерпретация далеко отстоит от оригинала.

Раньше по названию можно было понять, что ты увидишь. Сегодня даже при четырехкратном повторении в названии имени писателя, например “Зошенко, Зошенко, Зошенко, Зошенко”, это заклинание не вызывает дух знаменитого писателя. Перед нами музыкально-эстрадная фантазия режиссера Андрея Прикотенко. Постановщики любят прибавлять к названию фамилию автора первоисточника: “Город. Женильба. Гоголь”, “Мертвые души Гоголя”, однако в обоих случаях Гоголь тут ни при чем, если не считать имен персонажей и нескольких цитат. Речь идет о двух спектаклях Театра им. Ленсовета — “Женильба” Ю. Бутусова и “Мертвых душах”, переписанных Асей Волошиной. Это не мешает на той же площадке Театра им. Ленсовета показывать вполне академичного “Ревизора” Гоголя в постановке С. Федотова. Режи-

сер подчеркивал, что хочет дать “подлинного, беспримесного” Гоголя. Театр им. В.Ф. Комиссаржевской может поставить авангардного “Гамлета” Романа Смирнова или традиционного мольеровского “Мизантропа” Григория Дитятковского. В большинстве случаев у театра нет ощутимой репертуарной линии. Репертуар как художественно-смысловая реальность отражает противоречия внутри театра, следы разных наслоений (от бывших и настоящих главных режиссеров). Афиша соединяет спектакли прежде несоединимые, несопоставимые.

Репертуар — это обманка. Не только название классическое не соответствует авангардному воплощению, но и классическое заглавие модернизируется. Кто догадается, что под названием “Ах... OFF” скрывается “Не все коту масленица” А. Островского, “Кто ожидал” — его же “Женильба Белугина”? Горьковские “Дачники” получают прибавку NEO (“НЕОДачники”).

Типовой зритель (не завязанный театрал), по преимуществу, не догадывается о намерениях театра, посещая его раз-два в год. Он идет на название или ведет на название своих детей, внуков и бывает крайне обескуражен, когда оказывается, что увиденное на сцене мало корреспондируется со знакомой книгой.

Классика как наиболее консервативная часть репертуара ранее должна была обеспечивать преемственность культуры. Нынче эта преемственность разрушена. Как выразился ведущий артист одного из академических театров Санкт-Петербурга: “Театр создан для разрушения стереотипов”. В обеих столицах эта задача выполняется самым радикальным способом. По названиям все очень благополучно и привычно: “Евгений Онегин” и “Пиковая дама”, “Преступление и наказание”, “Отцы и дети”, “Ревизор” и “Мертвые души”, “Обломов” и “Гамлет”, “Тартюф”. Однако названия, повторяю, ничего не означают. Мы увидим голого Онегина в аквариуме, дауна Германна, Коробочку — секс-звезду, Сирано де Бержерака, которого долго бьют омовцы на улице Золочего Росси, а потом актеров “Комеди Франсез” проворачивают через мясорубку. Московский “Тартюф” поставлен в жанре “туристического триллера” (в условиях дворянской России).

Классика замещает современную драматургию. Если хочется, скажем, обличить власть, то для этого извлекаются из портфеля Еврипид, Софокл, Шекспир, Пушкин, Гоголь. Они же помогают со-

общить, как плох мир в целом. Так было и раньше в силу цензурных условий, но тогда о жизни рассказывала и современная драматургия. В наши дни новая драма (не в терминологическом смысле) ограничилась, за исключением “Театра.doc”, семейно-бытовой сферой.

Русская литература (драматургия) второй половины XX века присутствует в репертуаре, но это, главным образом, драматургия 1960—1970-х годов (Арбузов, Володин, Рошин, Галин, Разумовская, Злотников, Горин, Вампилов, реже Петрушевская). Конечно, из классиков советской литературы в репертуаре отражены Булгаков, Шварц (не считая прозы Абрамова, Гроссмана, Пастернака, Зошенко). Но если обращение к “Собачьему сердцу”, “Дракону” раньше было поступком, то сейчас это репертуарное общее место, отсылающее к соответствующему популярному фильму. Число “Мастеров и Маргарит” по России зашкаливает, хотя постановка этого грандиозного произведения должна бы стать уникальным событием.

Сегодняшняя драматургия присутствует на афише в незначительном количестве. Если до революции и в советские времена театр искал новинку, нередко пробивал ее через цензуру, то сегодня, например, главный режиссер Томского театра драмы Юрий Пахомов говорит о риске открыть сезон современной пьесой. Обычный руководитель театра предпочтет позаимствовать пьесу или инсценировку, успешно прошедшую по России или в столице. Поэтому так похожи наши репертуары. Надо признать, и зритель не поощряет новизну. Он предпочтет рискнуть кошельком, отправляясь на знакомое имя или заглавие.

Иногда мне кажется, что существует один молодой автор, Ася Волошина. Она “склеивает” композицию с фрагментами из “Оптимистической трагедии” В. Вишневского в Александринке, сочиняет очередную версию “Мертвых душ”. Волошина пишет “лезедрам” для публичного прочтения Юрием Бутусовым, даже текст аудиоспектакля для библиотеки СТД. В экспериментальных театрах можно увидеть документальный “стендап” про физика и айтишника, про искусственный интеллект, который решает все глобальные проблемы мира и заодно бытовые. Но я в данном случае говорю только о театрах стационарных, репертуарных, которые балансируют между “элитными” спектаклями для почитателей новой режиссуры и спектаклями “для публики”.

Драматургия и театр существуют нынче в параллельных мирах. Современная драматургия пестуется в “Любимовке”, журнале “Современная драматургия”. Центры современной драматургии были открыты в Москве (Центр М. Рощина и А. Казанцева в 1998-м) и Екатеринбурге (при поддержке “Коляда-центра”), однако уход из жизни Рощина, Казанцева, позже вождей “новой драмы” Е. Греминой и М. Угарова привел к тому, что “новая драма” тихо растворилась. Недавняя “новая драма” просеивается, и в репертуаре остаются произведения, близкие к традиционной пьесе, скажем, “Оборванец” М. Угарова. Новая пьеса вкрапляет-

ся в репертуар, ничего не определяя, не революционизируя. Редкие пьесы В. Сигарева, Е. Ерпылевой, Я. Пулинович появляются на афише, но не становятся событиями, не выдвигаются на премии. Ими театр не гордится. В Петербурге, несмотря на формальное существование экспериментальных коллективов (например, театр для людей с ограниченными возможностями, театр, обучающий актерскому, драматургическому ремеслу), новая драматургия не слишком прижилась.

Современные драматурги делятся на две непримиримые группы. С одной стороны, в Петербурге существует площадка “Скорород”, где строят новое искусство, противопоставленное репертуарному театру. Главой школы новой драматургии является Наталья Скорород, педагог РГИСИ. Однако если вы послушаете лекцию Натальи Степановой о драматургии и театре, то поймете, что нынешняя драматургия — вещь туманная. Как выражается Скорород, это “профессия мерцающая и всеобъемлющая”, “сегодняшний драматург шире Софокла”. Фабулой драматург не должен заниматься, так как кино и телевидение это делают лучше. Вершиной современного театра и драматургии объявляется “Театр.doc”. Однако документальное кино работает успешнее, чем театр. И главное, театр и его зритель, видимо, не дорос до того, чтобы целиком или хотя бы в значительной части перейти к стилистике “Театра.doc”. Возможно, драматург Павел Пряжко и обновил стилистику режиссера Дмитрия Волкострелова, что отразилось в некоторых лабораторных проектах, но не повлияло на общий театральный контекст.

Другая ситуация складывается с драматургией традиционного толка. В Москве существует Гильдия драматургов России и Национальная ассоциация драматургов. Последнюю возглавляет писатель Юрий Поляков, который использует разные рычаги для продвижения своих пьес, проводит международный фестиваль собственных произведений “Смотрины” и организует совместно с коммерческой организацией “Театральный агент” конкурс “Автора — на сцену!”¹. Конкурсантов в прошлом году было 250, в этом 300 (при этом режиссеры жалуются на отсутствие пьес). Десять победителей получили от шедрот Министерства культуры по полмиллиона рублей с тем условием, что передадут деньги в театр, который их поставит.

Гильдию драматургов России возглавляет Юрий Ломовцев, руководящий также Гильдией драматургов Санкт-Петербурга. При этом пьесы Ломовцева нигде не идут. Часть современной драматургии достаточно широко ставится в провинции и за границей (Людмила Разумовская, Валентин Красногоров, Александр Строганов), но это представители старшего поколения.

Впрочем, если драматурги и пробиваются на солидную сцену, судьба их текстов плачевна. Скажем, от “Изотова” Михаила Дурненкова осталось две фразы в остроумной постановке Андрея Могулечего. Так же переписал и В. Фокин “Ксению Блаженную” В. Леванова, не пощадили в Театре им. Ленсовета юную Асю Волошину.

¹ Лучшие конкурсные пьесы 2018—2019 годов регулярно публикуются журналом “Современная драматургия”, в том числе в этом номере. (Ред.)

Наталья Скороход однажды после читки пьес своих учеников гордо сказала: “Это пьесы будущего!” На что одна из критиков, постарше, ответила: “Какое счастье, что мы не будем жить в этом будущем!” Расхождение репертуарного театра с драматургией очевидно, и трудно предположить, что они когда-нибудь сойдутся. Драма дос провозглашает разрушение современного театра, хотя гибель традиционной сцены, надеюсь, произойдет еще не завтра. Этому препятствует та самая социальность, на которую опирается “Театр. doc”, то есть умонстроение зрительного зала.

Хотя современная драма занимает более чем скромное положение в жизни репертуарного театра, ее функции выполняют остальные части репертуара. Скажем, проблема героя нашего времени, столь популярная в советское время, никуда не девается, но этот герой появляется не в драме дос, которая занята либо изгоями общества, либо ординарными, ничем не выделяющимися личностями. Сегодняшняя ориентация на западный образ жизни заставляет обращаться к зарубежной классике, будь то герой (точнее, антигерой) “Милого друга” Г. де Мопассана или Петруччио из “Укрощения строптивой” (я имею в виду премьеры “Балтийского дома”). Понятно, этот герой — наглый, развязный, лишенный каких бы то ни было нравственных принципов, молодой приспособленец, плейбой, поддерживающий свое существование, карьере постельными успехами.

Разумеется, репертуар обеих столиц не равен репертуару остальной России. Столицам практически не нужно завоевывать от пяти до пятнадцати миллионов жителей. Аборигены и множество приезжих обеспечивают зал любого театра. Поэтому процент эпатажных спектаклей в Санкт-Петербурге и Москве достаточно велик. В Москве их, естественно, больше.

Репертуар региональной России можно условно поделить на две группы театров / городов. Первая связана с городами, приближенными к столичным. Вторая — города глубинки, малые города. Экономическая и культурная ситуация в них очень разная. Другое дело, что грань между двумя группами зыбкая. Конкретные театры зависят от возглавляющих их режиссеров. Скажем, Омская драма не уступала, а иногда и превосходила по новизне столичные театры, когда ею руководили Г. Тростянецкий, Е. Марчелли (понятие новизны, само собой, со временем меняется). В настоящее время Омский академический театр драмы, судя по афише, вернулся к 1970-м годам, ничем не выделяясь среди других провинциальных театров. Омская драма обращается к “современности” 1990-х годов (в XXI век не заглядывает) одним спектаклем “Время секунд-хэнд” С. Алексиевич (2013) в постановке петербургского режиссера Дмитрия Егорова.

В городах не-миллионниках все по-другому. И здесь классики более чем достаточно, но это не классики-перевертыши. “Буферными” в репертуаре являются, условно говоря, классики

1960—1970-х годов: Зорин, Володин, Арбузов, Горин, Вампилов. Вторую половину афиши составляют развлекательные, семейно-бытовые, эротические комедии, быстро сменяющиеся. В советское время эту нишу занимали так называемые репертуарные авторы (В. Константинов с Б. Рацером), но они владели ремеслом создания легкой комедии. Сегодня семейно-эротические пьесы сочиняют, в зависимости от региона, Анатолий Крым, Александр Мардань, белорусский секспсихолог Диана Балько и т.д. Афишу заполняют “Сезон любви”, “Постель будем брать?”, “Любовь как приговор”, “Выходила бабка замуж”, “И леди делают это”, “Страсти по объявлению”, “Стриптиз миллионера”. Я перечисляю пьесы из репертуара Крымского академического театра и театров Новосибирска. В Москве драматургическое дурновкусие не так очевидно. Но и здесь на афише Театра Сатиры рядом с Островским, Чеховым и Лопе де Вега мы отмечаем пьесы “Хомо эректус”, “Женщины без границ” Юрия Полякова. А самым модным театром столицы называют “Квартет И” с хохмами авторов “Дня радио” и т.д. В относительно строгом Петербурге московская антреприза предлагает комедию “Подыскиваю жену. Недорого!”. Автор — почтенный (по возрасту) московский драматург Сергей Белов, родом из Якутии. Он написал комедии “Баба моей мечты”, “Горячие северные девчонки”, “Невинная девушка на шестом месяце” и т.п. Всего на его боевом счету около сорока пьес. Как он признался корреспонденту информационно-аналитического портала “Sakha News”: “Стряпаю комедии одну за другой. Для меня это в кайф”.

А в принципе, репертуар наших театров очень стар. Кассовые спектакли удерживаются в нем очень долго. Я говорю о столицах. Репертуар чрезмерно разбухает. В то же время ценность “зависающих” названий сомнительна. В самых разных театрах мелькают многочисленные “Примадонны” К. Людвиг, “Деревья умирают стоя” А. Касоны; “Слишком женатый таксист” и “№ 13” Р. Куни по всей России властвуют повсеместно. Подобные авторы (причем Куни не самый худший) обильно ставились всегда, но рядом была драматургия более высокого уровня.

Как уверяют СМИ, театр сегодня чрезвычайно разнообразен. Есть иммерсивный, инклюзивный, подводный, песочный, театр для тренировки старшего поколения и многое другое. Все это противоположно репертуарному театру. Возможно, репертуарный театр со временем и исчезнет, но пока убедительной альтернативы ему мы не имеем. По крайней мере, общество в целом еще для этого не созрело. Организационно уничтожить тысячи государственных театров также было бы затруднительно. Впрочем, возможно при исчезновении старшего, среднего поколения и произойдут кардинальные изменения. А пока наш сумбурный и довольно архаичный репертуар отражает наше смутное переходное время.

Вера Сердечная

Чем сердце успокоится

Сказки на сцене современного драматического театра: по материалам “докарантинного” сезона 2019/2020

В театре, как и вообще в культурном поле XX века, есть тенденция воспринимать фольклор как явление “детское”. Сказки отдаются на откуп ТЮЗам, народные сюжеты транслируются в основном как поучительные. Однако в прошлом фольклор отнюдь не был детским явлением; сюжеты и образы народной поэзии запечатлели многовековой вполне взрослый опыт, в том числе и опыт переживания страшных испытаний. В этом смысле закономерно, что фольклорные, и в частности сказочные, сюжеты появляются на сцене взрослых драматических театров.

Чему нас учит фольклор? Если задать этот вопрос широкой аудитории, она обычно говорит о народных моральных заповедях: не подводи, следуй правилам, будь добрым и честным. Однако этическое исследование фольклора, в том числе самых “элементарных” сказок, сталкивается с парадоксом: из большинства сказочных сюжетов не так просто вычленишь поучение, которое было бы полезно детям и легко усвоено ими. Чему учит “Колобок”, например? Не выходить из дома (очень современно)? Но если не выйти, будешь съеден еще раньше! А чему учит обращение Ивана к избушке: “Стань к лесу задом, ко мне передом”?..

Так, например, и спектакль Андрея Могучего в Театре Наций “Сказка про последнего ангела” начинается со сцены с Курочкой Рябой, а рассказчица Лия Ахеджакова говорит текст Саши Соколова: “В чем, я спрашиваю, бывальщины соль? В том, чтомышь человека сильнее?” Действительно очевидно, что в этой сказкемышь антагонист, но что плохого она делает (тем более что курочка готова снести яичко “простое, не золотое”)? В чем мораль этой сказки?

Важнейшее открытие в области значения сказки совершил в 1930-е годы В. Пропп, наследовавший школе мифокритики, но проложивший дорогу нарратологии с ее формальным абрисом любого сюжета. Пропп доказал связь между мифологией и сюжетом как таковым и провел эту связующую нить через понятие ритуала. Основным ритуалом в его теории сказочного сюжета была инициация, обряд посвящения во взрослую жизнь: на нее опиралась схема испытания и улучшения героя, его перерождения в новом качестве.

Принципиально новым в работах Проппа было то, что он вывел из сотен классификаций сказочных сюжетов единую основу сюжетной структуры, которую можно очень общо обозначить так: стабильность — утрата стабильности — борьба (суровые испытания) — возвращение стабильности (на новом уровне). Он показал связь этой модели со схемой инициации, важной для первобытных обществ, а наследование фабульной схемы со стороны литературы стало очевидно само собой.

Мифолого-ритуальная природа сказочного сюжета заставляет переоценить роль сказки. Ясно, что сказка — это, так сказать, обезвреженный ритуал, упрощенный и остранный временем и детской аудиторией. Однако в сказочных сюжетах, как и в мифах, кроются образы архетипической силы. Ритуал инициации относится к обрядам перехода, которые тысячелетиями служили людям, помогая переживать кризисы и переломы. И потому в сказке также заложен этот мощный механизм восстановления и обновления — примерно как Ивана-дурака собирают по кусочкам и спрыскивают мертвой и живой водой.

Вхождение сказки во “взрослый” драматический театр — интересный процесс, связанный с переосмыслением фольклора. До тех пор пока народное творчество воспринимается как устаревший артефакт словесности, оно обречено на постановки иллюстративные и не очень интересные. Но как только взгляд смещается с поучительной роли фольклора на его генезис, становится интереснее. И взрослым тоже.

В сезоне 2019/2020, внезапно прерванном коронавирусом и карантином, в российском театре состоялось несколько интересных премьер по сказочным сюжетам — как в столице, так и в регионах. Во “взрослом” театре сказочный и фольклорный сюжет становится уже не детским чтением, но вновь обретает функции помощи обществу в нелегкие времена.

Детская сказка, даже авторская — родственница мифа. В минувшем сезоне мне встретилось два серьезных театральных проекта по мотивам одной сказки о деревянном человечке. Сказка, написанная Коллоди в конце XIX века, отразила процесс урбанизации Италии, когда незадачливые крестьяне хлынули в город и с ними случались забавные и трагические истории. В этом смысле поучительная история о Пинокио, деревянном мальчике, который хочет стать живым, — довольно прозрачная аллегория социального лифта. “Пинокио” Коллоди вдохновил режиссера Луизу Гуарро на спектакль в Рязанском театре драмы, а Бориса Юхананова — на масштабный диптих в Электро-

театре “Станиславский”.

Спектакль Луизы Гуарро под названием “Пиноккио. Переплыть море”, внешне следуя сюжету сказки Коллоди, предлагает новый взгляд на ее содержание. Сценография минималистична, белое на черном фоне, а все персонажи — люди с острыми носами-конусами и в колпачках, как у Пиноккио: все немножко деревянные. Главный герой представлен “в двух лицах”: один из них деятельная кукла (Роман Горбачев), второй — рефлексирующий альтер эго (Арсений Кудря). Главной проблемой в спектакле становится неотвратимость победы обольщающей педагогики. У Коллоди для Пиноккио есть единственный путь к очеловечиванию, и путь этот — хорошее поведение, исполнение моральных заповедей; режиссер же говорит о том, что единая для всех система социального принуждения под видом образования не очеловечивает нас, а напротив, делает деревянными и одинаковыми. “Быть хорошим мальчиком” в результате значит быть удобным, быть винтиком в обществе, которое тебя использует. Запомнилась сцена в спектакле, когда Пиноккио изо всех сил бежит на месте, отчаянно, смешно и жалко пытается уйти от общей для всех судьбы “стать хорошим мальчиком”. Поучительная сказка, написанная в конце XIX века, становится поводом для серьезного разговора о социальном обольщении, о том, кому выгодно, чтобы все мы были одинаковы и исполнимы.

Всем иначе использовал канву сказочного сюжета о деревянном человечке Борис Юхананов. Основой для его диптиха “Пиноккио. Лес” и “Пиноккио. Театр” стала пьеса Андрея Вишневского “Безумный ангел Пиноккио”, сочинение которой растянулось на десятилетия. Драматург и режиссер сочинили свою “пиномифологию” (мифологию Пиноккио), проращивая в сказке зерна мифа, вбирая в этот космос значений самые разные образы и учения, от каббалы до романтизма и от гностицизма до комедии дель арте. Получился метамиф в духе герметичных космогоний Даниила Андреева или “Темной башни” Кинга. Однако пьеса (в ней 136 эпизодов) одно, а спектакль, в который вошло только 33 эпизода, — другое.

В Электротеатре “Станиславский” история дошла только до выхода Пиноккио из театра (и обретения очередной мудрости). На этот сюжетный объем у режиссера ушло восемь часов: первая часть длится около трех, вторая — около пяти. И если Луиза Гуарро рассказывает историю о социуме, то Юхананов, напротив, воссоздает всеобъемлющий миф о зарождении души и поисках ею основ истины.

Интересно, что два разных спектакля по “Пиноккио” объединяет раздвоение героев. У Юхананова это два младенца-Пиноккио, две бесполой юных сущности с очаровательной кукольно-неуверенной пластикой (Мария Беляева и Светлана Найденова). Однако визуально эти спектакли очень разные: если в рязанском спектакле на сцене царствует пустота и лаконичность цвета (почти монохром), то спектакль Электротеатра визуально роскошен, доходя порой до настоящей мистерии — или почти до стилистики детского утренника, но утренника шикарного.

На сказочный сюжет у Юхананова последовательно накладывается миф о неблагом сотворении (о Големе, или гомункуле), о возвращении души, о нечеловеческой цивилизации... Нос Пиноккио оборачивается световым туннелем, уходящим в глубины мира, за занавес. Постоянные повторы, детские головы-колокольчики обоих Пиноккио, буйное роскошество мизансцен, использование цвета и света поначалу раздражают, а потом постепенно завораживают, как кружение дервишей, и вовлекают в историю становления души. Мощный финал первого спектакля с обретением азбуки как тфили, священной коробочки с отрывками из Торы, утверждает содержание спектакля как сакральной истории. Трехчасовой спектакль исчерпывает только ту часть сказки, где Пиноккио уходит из дома с азбукой.

Второй спектакль диптиха, “Пиноккио. Театр”, посвящен театру Манджафокко — впрочем, и режиссера тут два, и сценки с героями дель арте проигрываются по многу раз, а уж сцена с джанк-паяцами, зависимыми от сцены, и вовсе блистательна, страшна и смешна одновременно. Сказка волшебная сменяется сказкой кумулятивной, нарастает количество сцен. Здесь теряется фабула, да и неважна она: спектакль становится гимном театру и антологией разных видов театральности. Незавершенность сюжета принципиальна: здесь любая точка относительна. И пять золотых, падающих к Пиноккио буквально с потолка, — эффектная, но ничего не разрешающая концовка. Самым сильным чувством оказывается, как ни странно, не восхищение мощностями визуально-аудиального волшебства Электротеатра, а ощущение родства с двумя душами-Пиноккио, которые наивно осматривают реальность и дают ей свои мудрые и простые истолкования.

Юхананов обратил сказку в миф и сделал ее поликультурной; а в такой ситуации необязательно рассказывать всю историю целиком; в каждой части мифа, как в капле, отражается весь мир этого мифа. Миф Юхананова в “Пиноккио” — о порождении двойной души, которая ищет себя в социуме, в иудаизме, в театре. И вероятно, ей предстоит еще множество разных приключений.

К сюжетной схеме сказки обратился и Андрей Могучий, поставивший в Театре Наций “Сказку про последнего ангела”. В рассказе Романа Михайлова “Героин приносили по пятницам”, который лег в основу спектакля, уже прослеживается некоторая сказочная сюжетная основа. Однако режиссер намеренно акцентирует сказочную эстетику в сценографии, в трактовке образов, в визуальном решении. И девяностые, о которых идет речь в рассказе, предстают временем и страшным, и фантастическим. Этакое поле русского подсознательного, где Баба Яга (Лия Ахеджакова) не только злоеющая колдунья, но и помощница; где на сцену выходят чернолицые люди, воинственные карлы и живые куклы; где от коварного злодея защитит старый магический артефакт; и где у героя есть два главных друга без страха и упрека. Только все вместе они могут выполнить сказочный квест: и из дурки выбраться, и наркотрафик прервать, и найти царевну-одноклассницу.

Почему именно сказочную форму выбрал ре-

жиссер для разговора о девяностых? Время буйное, лихое, еще не вполне отрефлексированное отзывается в народном сознании то свободой, то голодом, то анархией (вспомнить хотя бы “Братьев” Балабанова). И размышляя об этом времени, Могучий сопоставляет его со сказкой, где чудеса и леший бродит, — и мораль сказки о Курочке Рябе, как известно, не проясняется. Эта сказка становится одним из основных подтекстовых слоев истории, и антагонист, страшный героинщик Черный представлен как мышь, та самая, что разбила яичко — вернее, как зловещий Микки-Маус. Антон Ескин в этой роли устрашает и своими выбеленными глазами, и татуировками, и шипастым ошейником, но главное — диковинными интонациями и дивной зловещей пластикой. А в самом финале он и вовсе перерождается в какого-то невиданного Кощея, в одних стрингах скачущего за героями невиданными прыжками.

А вот главный герой Андрей здесь снова двоится: эти два молодца, одинаковых с лица (Данила и Павел Рассомахины), представляют собой не только раздвоенное создание героя, который оказывается в психбольнице, не только деятеля и рассказчика. Они представляют два финала истории. Один — где все жили долго и счастливо, и вернутся герой с героиней в свое счастливое детство. И другой — где из сказочного молодца Андрей становится героем трагическим и погибает, спасая мир. Так, используя формы и ходы сказочного сюжета, режиссер показывает, что описание девяностых невозможно только в сказочных формулах, даже если сказка страшная: герой, может, выживет, а может, и не выживет, 50:50. Важно, что мир оказывается спасен и живет дальше по своим странным законам, которые в эпизоде обобщаются страшной короткой сказкой Алексея Саморядова — про последнего ангела.

Народное сознание перековывает в форму, близкую к сказочной, любой популярный материал, мифологизирует его. Этот феномен отчасти объяснил “нарративный поворот” в философии XX века, доказавший, что человеку привычнее и естественнее обобщать свой опыт в форме рассказа, истории, а не в форме утверждения / высказывания.

Например, знаменитый объект мифологизации — всенародный поэт Пушкин. Количество баек, анекдотов, апокрифов о Пушкине сделало его настоящим героем фольклора. Свою лепту внесли, конечно, и литераторы. Так, литературно-философское направление мифологизации отражено в речи Достоевского о Пушкине. Эта речь была поставлена в лесосибирском театре “Поиск” под названием “Дневник писателя. Эпизод VII: Пушкин” режиссером Александром Ряписовым как моноспектакль. Проявляя чудеса перевоплощения, артист Максим Потапченко воплощает значение имени “Пушкин” для русского человека — вплоть до параллели с трагически умершим Христом.

Но еще активнее мифологизировался Пушкин в народе, и ярким примером такого осмысления жизни поэта стала сказка “Пинежский Пушкин” Бориса Шергина. Она поставлена в

ульяновском частном театре “Enfant Terrible” Дмитрием Аксеновым также как моноспектакль. От имени поморки-сказительницы выступает Татьяна Леонова, и в ее радостно-умиленном монологе Пушкин становится настоящим народным героем и заступником вроде Ильи Муромца. Артистка работает с чудесно вырезанными деревянными куклами: Пушкин — с грустным длинным детским лицом, в кипенно-белой рубашке; Наташа с локонами вертится на своей оси, как юла; а уж антагонисты Дантес и царь лицом зелены и длинны телом, как змеи. Причудливо и умно устроенный спектакль воссоздает мир народного сознания, где наделенный добродетелями, талантом и трудолюбием Пушкин невинно страдает, но порождает русскую грамоту: “Пусты книги наполнил, неустроенну речь устроил, несвершенно совершил. Теперешны писатели от Пушкина взялись да пошли”. Последняя фраза иллюстрируется финальным чудом кукольного спектакля: в глубине сцены открывается тот самый “дуб зеленый”, и Пушкин сидит в его ветвях, а под ним за партами, учениками, сидят все великие наши писатели и поэты, узнаваемые и трогательные.

Российский театр предлагает и другие интересные типы осмысления мифологических и сказочных сюжетов. Например, Кирилл Вытоптов поставил “Слово о полку Игореве” в Театре на Малой Бронной как историю о касте охранников, перебрасывая мостик между современностью и героическим прошлым, поверяя древнерусским текстом современную мужественность. Артем Устинов ставит бурятский эпос “Аламжи” в Бурятском академическом театре драмы, переплавляя воедино исходный текст и эстетику металлообработки. Мифологическая основа проглядывает и в недавно поставленном в “Гоголь-центре” романе Сальникова “Петровы в гриппе”: режиссер Антон Федоров сделал одной из центральных сцену, где герои наперебой читают “Не выходи из комнаты” Бродского — еще до того, как это стихотворение стало буквально национальной инструкцией. Мифологические и фольклорные тексты представляют богатое и интересное поле для освоения театром.

Но вернемся к сказкам. Допустимость в сказке чудесного составляет вызов для сценографов, и в лучшем случае сказка для взрослых может по-настоящему удивить (как “Пиноккио” в Электротетратре) или напугать (как некоторые сцены из “Сказки про последнего ангела”). Интересно отметить, что во многих рассмотренных спектаклях происходит удвоение героя: эта типичная сказочная деталь оказывается богатым сценическим средством, позволяющим показать и сложность героя, и его раздвоенность, и неостановимый внутренний диалог. Исследование фольклорных сюжетов во взрослом театре показывает, что сказки — серьезный и мощный способ сказать о современности, о важном для нас сегодня. Сказка буквально является путеводителем по пересечению границ и учит переживать сложные переходные состояния — так, чтобы словно Иван-дурак искупаться в кипящем молоке и выйти оттуда удалцом-царевичем.

Теория

Ильмира Болотян

Как исследовать невидимое

Этика и эстетика в партиципаторных проектах современного и театрального искусства

Настоящие заметки стали результатом поиска ответа на вопрос: как анализировать документальные тексты и произведения современного искусства, основным элементом которых является этическая составляющая, будь то этика взаимодействия со зрителем, выбор предмета показа или тот конфликт, на который провоцирует публику автор, — не упуская при этом эстетическую сторону. На примере одной картины, нескольких перформансов, партиципаторных проектов и спектаклей автор показывает, что ни этическое, ни эстетическое не могут быть ущемлены во время анализа тех или иных произведений, так как это ведет к неверной их интерпретации и умаляет их значимость как образцов визуальной культуры.

Об эстетическом

Восприятие чего угодно эстетического можно рассматривать с двух разных сторон. Одна концепция узкая, кантовская, согласно которой эстетическое суждение рождается лишь из незаинтересованного созерцания форм, а вторая — принимает во внимание ту сферу, где источником наслаждения является наш повседневный опыт с красотой. Проще говоря, первый подход вынуждает отвечать на вопрос, что такое искусство, оценивать форму саму по себе (без социального и прочих контекстов). Соответственно, последователи Канта считают, что эстетическое суждение может распространяться только на формы искусства, которые не предполагают не-эстетические функции. С этой точки зрения мода, например, не искусство и не заслуживает серьезного философского анализа. Она функциональна, хоть и может потом быть выставлена в музее. Аналогично в музеях выставляют и старинные предметы быта, но с кантовской точки зрения они не представляют интерес, так как все равно содержат в себе функциональность.

Ричард Шустерман, американский философ, автор книги “Прагматическая эстетика”¹, считает, что эстетическое переживание — это чувство, являющееся результатом “интеграции всех составляющих обычного переживания во всепоглощающее, находящееся в процессе развития целое”². То есть Кант и его последователи изолировали эстетическое переживание от повседневного опыта, а Шустерман, наоборот, вывел, что любое эстетическое переживание — это продол-

жение повседневного опыта, просто оно возникает за счет усиления и интеграции чувств, которые у нас и так есть в обычной жизни. То есть ваше восхищение цветом платья, случайно увиденного в рекламе, может потом вылиться в глубокое эстетическое переживание в музее. Предугадать это, по Шустерману, невозможно — выстреливает внезапно.

Соответственно, следуя за Шустерманом, мы выходим из возвышенной сферы просто в жизнь, где эстетическое — неотъемлемая его часть. Чувство прекрасного (или ужасного, это тоже эстетическая категория) может породить любое явление, вопрос только в их интенсивности и насыщенности. Поэтому даже самые сложные по форме произведения (те же иммерсивные и партиципаторные ситуации) обычно работают в любом случае, даже если сделаны походя. Наш повседневный эстетический опыт на пару с сознанием, которое отвечает за поиск смысла в любом явлении мира (это помогает ему не сойти с ума), достроит все недостающие пазлы, упущенные автором. Поэтому роль художника сейчас — часто роль куратора зрителей, если речь идет о выставке, или даже роль режиссера зрителей³. Работа создателей искусства идет над тем, чтобы ваш, зрительский, повседневный эстетический опыт, который обычно дальше эмоциональных всплесков (“какой цвет красивый” или “ой, смотри, радуга!”) не идет, включился и замкнул нужные нейронные связи в мозге.

¹ Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. М., 2012.

² Цит. по: Гечи А., Караминас В. Мода и искусство. М.: НЛЮ, 2015.

³ Предполагаю, что я впервые обозначала новый функционал художника таким образом на конференции “Поле между” в Центре им. Мейерхольда в 2018 году. Передача художнику кураторских и режиссерских функций выводит его из-под институциональной власти и воли кураторов и менеджеров.

Об этическом

Пример из последних, поразивший меня, привели на одной из конференций Сергей Каменский, директор Музея истории Екатеринбурга, и режиссер Ирина Лядова. Методологию, которую они используют в своих проектах (а это и театр, и современное искусство одновременно), театровед Валерий Золотухин обозначил как “пределное давление” — и это довольно точная характеристика. Причем это давление в буквальном смысле слова — на психику зрителей. Примеры: проект “Маршрут памяти”, созданный Музеем истории Екатеринбурга и ТОС “Академический”, и “Дело номер 39496”, созданный ими же. Авторы взяли в качестве основы документальный материал: истории родных и близких репрессированных, личные дела, приговоры, документы НКВД. “Маршрут памяти” по форме это аудиоспектакль в автобусе, который едет по местам, где жили репрессированные и где находились их судьи и палачи. В конце всегда проводилось обсуждение спектакля, работали психологи и социологи. Они исследовали состояние людей до и после спектакля и в результате выяснили, что доминирующие состояния после “Маршрута памяти” у людей, в основном, депрессивное или агрессивное. Однако по истечении нескольких дней эти эмоции сходили на ноль. Такой результат побудил авторов создать второй проект — “Дело номер 39496”, который они относят к иммерсивному театру. По форме это действительно погружение в психологически тяжелую историю. Посетители Мемориала жертв политических репрессий проходят процедуры, которые пережили в свое время репрессированные. Их фотографируют, они заполняют анкеты, на них заводится дело, а в деле затем отмечают тот выбор, который зрителям приходится делать во время прогулки по лесу. Например, есть выбор — быть следователем или обвиняемым. Кстати, по словам авторов, чаще люди выбирают все-таки первое.

В финале каждого зрителя просят сбросить с обрыва камень, похожий на могильный. Многие выполняют просьбу не задумываясь. Однако этот камень, по задумке создателей проекта, является знаком того самого заключенного номер 39496 (это, кстати, единственный заключенный, которого опознали в массовых захоронениях расстрелянных в Екатеринбурге). Созданная искусственно ситуация как будто показывает зрителю, на что он способен в контексте массовых репрессий. Социологи, которые работали на проекте, отметили, что спектакль ухудшает психологическое состояние человека, особенно если он пришел невовлеченным. Авторы же считают, что это нужный эффект, и говорят, что их проекты направлены на исправление комплекса свидетеля (то есть на искоренение позиции “моя хата с краю”), поэтому они целенаправленно воздейст-

вуют на эмоции и манипулируют ими.

С одной стороны, этическая ценность этих проектов понятна, однако мы не можем избежать вопроса: не являются ли они одновременно примером аттрактивного “мрачного туризма”, того же развлечения, только без положительных эмоций. Именно поэтому вопросы этики в театре и искусстве не являются праздными.

Павел Руднев в одной из глав своей книги “Драма памяти. Очерки истории российской драматургии от Розова до наших дней” отметил, что “парадокс документального театра в его сегодняшнем состоянии — это наличие очень важной этической позиции, которой должен обладать художник в процессе создания документального спектакля”. Эту позицию формируют для себя, конечно, сами авторы — Руднев называет их “самозапретами”. Он также отдельно выделяет этические принципы документального театра. Прочитаем их:

“1. Недопущение зоологического подхода

<...> Изучение художником материала не должно напоминать позицию ученого, смотрящего в микроскоп на микроорганизмы и наслаждающегося, умиляющегося их антропоморфными проявлениями. Равным образом недопустим и высокомерный сарказм в отношении объекта исследования.

2. Недопущение стигматизации

<...> В исследовании одной группы недопустимо ограничивать весь жизненный опыт человека только этой гранью. Если изучаемый нами герой является, например, полным, то это не значит вовсе, что все остальные свойства героя определяются через эту характеристику. Ведь герой является также и россиянином, и налогоплательщиком, и мужем, и отцом, и сыном, а вовсе не полным россиянином, полным отцом и т.д. Такой суживающий подход донора информации, скорее всего, оскорбит. Тем более это важно, когда документальный театр сталкивается с болезненными, травматичными темами — например, когда изучает сексуальные или национальные меньшинства, ВИЧ-инфицированных и т.д.

3. Вербатим не может обретать характер приговора, допроса

Недопустимо чувство морального превосходства, идеалистической высоты, на которой ощущает себя интервьюер. Интонация вопросов не может выдавать результата, куда желает спектакль выйти. Это поиск без результатов, вопрошающий не знает, какие ответы он получит. Документальный театр не может содержать в себе выводов, итоговых рассуждений, вектора мысли, который принадлежит не герою, а собирателю информации. Театр не может распределять акценты, выделять важное и неважное, расставлять синкопы. <...>

4. Документальный спектакль не может быть

средством заработка

<...> Спектакль “Театра.doc” “Час восемнадцать”, созданный Еленой Греминой и Михаилом Угаровым, рассказывал о трагедии Сергея Магнитского, который умирал в застенке один час восемнадцать минут из-за неоказания ему медицинской помощи: в соседней комнате находились сотрудники следственного изолятора, которые знали о том, что у подсудимого приступ острого панкреатита. Все создатели спектакля изначально договорились о том, что никто из них не получит ни копейки за производство этой работы, репетиционный процесс, написание пьесы. Более того, спектакль игрался для публики бесплатно, по записи: невозможно зарабатывать деньги на реальной трагедии. <...>

5. Ноль-позиция

Вопросы интервьюера не должны выдавать авторское насилие, репрессивность над донором информации. Автор вербатима не знает, что хочет получить от собеседника, закидывает сеть в пустое пространство. <...> Технология задавать вопросы и слушать ответы в вербатиме становится сама по себе искусством, человековедением. Вопросы должны зажечь в доноре информации желание отвечать творчески. Вопросы — это призыв к сотворчеству¹.

Как для Павла Руднева при этом решается проблема эстетического? Театровед идет легким путем, ссылаясь на мнение режиссера Товстоногова, который без определения всяких критериев и оценок утверждал, что то или иное событие — искусство, если есть соответствующая реакция зрителей на него².

Иное дело — критика в современном искусстве. Теоретик и арт-критик Клер Бишоп в самом начале своего фундаментального труда приводит в пример партиципаторный проект³ Лийсы Робертс “Который час в Выборге?”, а затем критически разбирает реакцию на него Рейналдо Ладдога. Проект был реализован при участии шести девочек-подростков и включал в себя ряд событий (мастер-классы, лекции и т.п.), которые случились во время реставрации здания старой городской библиотеки. Критик Ладдога утверждал,

что проект невозможно оценить эстетически из-за его этически наполненного содержания: «“Который час в Выборге?” сложно — а может быть, и невозможно — оценить как “художественный” проект по критериям успешности, поскольку с точки зрения тех, кто в нем участвовал, он не может быть описан как художественный. Цель Робертс и основной группы проекта состояла не просто в том, чтобы предложить внешней публике некий эстетический или интеллектуальный опыт, а в том, чтобы облегчить создание временного сообщества, включенного в процесс решения серии практических задач. Проект стремился к тому, чтобы быть действительно полезным там, где он реализовывался»⁴.

Бишоп отмечает приемы, которыми пользуется Ладдога: разделение на непосредственных участников и вторичную аудиторию (“временное сообщество” и “внешнюю публику”) и противопоставление художественных задач решению проблем (конкретным результатам) — как установление негласной иерархии между эстетическим опытом и этическим (“быть действительно полезным”), причем второе объявляется более существенным. Лицемерие такого подхода Бишоп обнажает, проведя относительно простое сравнение данного типа “этических” проектов с реальными (и инновационными) социальными проектами, которые проводятся вне сферы искусства. Строго говоря, ни один художественный партиципаторный проект не может по силе воздействия превзойти действительную социальную программу по вовлечению людей в разные типы деятельности и помощи им. В итоге критики сравнивают проекты одних художников с работами других “на основании этического превосходства <...>, а затем художников критикуют за малейшие признаки потенциальной эксплуатации и “неполное” представление субъектов, с которыми они работают (как будто “полное” вообще возможно)”.

В свою очередь Бишоп также выделяет следующие этические принципы для проектов с вовлечением людей, которые, как мы видим, едва ли пересекаются с этикой документального теат-

¹ Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии от Розова до наших дней. М.: НЛО, 2018.

² “Товстоногов: Мне вообще непонятно утверждение, что производственные пьесы — не предмет театра, а публицистика. Публицистика — тоже искусство. Вы слышали, как зал принимал “Протокол одного заседания” [пьесе Александра Гельмана]? Как же можно игнорировать то обстоятельство, что люди выходят из зала взволнованные? Они живут этими проблемами, и, когда слышат со сцены честный разговор на затрагивающие их темы, театр становится им интересным. Нельзя проходить мимо этого. И если вы лично не примете такую драматургию, значит, вы не живете проблемами, которые волнуют миллионы людей”. Цит. по: Руднев П. Этика документального театра: “Публицистика — тоже искусство” // Знамя. 2018, № 2.

³ Другие названия данного направления: “социально-ангажированное искусство”, “социально-ориентированное искусство”, “комьюнити-арт”, “социальные практики”. Мы используем термин “партиципаторное искусство” вслед за Клер Бишоп, написавшей одно из самых значительных исследований на эту тему и понимающей под этим термином вовлечение множества людей в проект художника. См.: Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018.

⁴ Цит. по: Бишоп К. Указ. соч.

ра:

Этика отказа от авторства. <...> Индивидуальное авторство подавляется ради высвобождения творческого потенциала других.

Преуменьшение значения того, что может быть интересно в партиципаторных работах с точки зрения искусства, а именно — превращение социального диалога в медиум, растворение произведения искусства в социальном процессе или особая аффективная насыщенность социального взаимодействия, спровоцированного опытом соседства.

Этически заряженный климат, в котором партиципаторное и социально ангажированное искусство практически перестает быть предметом художественной критики: внимание последней постоянно смещается с подрывного *своеобразия* той или иной практики на набор *обобщенных* этических заповедей.

Для этого необходимо отразить наш, зрительский, пиетет перед этическим в ущерб эстетическому и почему художественные и театральные произведения должны оцениваться и с эстетической точки зрения? Чтобы не превращать эти самые произведения в средство обслуживания идей, то есть не обесценивать их.

Критики сейчас и так редко анализируют *формы* работ художников и *аффективные* реакции, которые они вызывают, но зато часто пишут о социальных проблемах. Яркий пример тому — практически все статьи “Художественного журнала”, где искусство часто выступает иллюстрацией для философских и / или социологических размышлений авторов. Второй прием: описание

своих субъективных впечатлений скорее в жанре эссе — также часто используется критиками (и мной в том числе, когда я пишу, например, в свой телеграм-канал “Между искусством и театром”). Однако связывание спектакля / проекта со своими воспоминаниями или чувствами вновь превращает произведения всего лишь в повод, ассоциацию, иллюстрацию. Вот как пишет, например, о спектакле “Бурсаки” Александрина Шаклеева в “Петербургском театральном журнале” (6 ноября 2018): “Спектакль строится по принципу перевертыша: те, кого мы привыкли воспринимать как проповедников, выступают в роли исповедующихся, а на их место встает коллективное “я” в лице зрительного зала. Совместное прослушивание текста работает на ощущение “здесь и сейчас”, которое активирует наш собственный опыт. Например, я вспоминаю рассказы мамы о парнях-церковнослужителях, которые хотели познакомиться с ней и ее подружками в юности, зазывая пить вино и подкуривать сигареты об огонь лампы. И почему-то — как папа рассказывал, что его знакомый в середине 1980-х работал нищим на паперти, а в повседневной жизни хорошо одевался и ужинал в дорогих ресторанах”.

Неужели и теоретики, и критики разучились разбирать произведения хотя бы формально? Или новые спектакли и проекты выстроены таким образом, чтобы увести их от анализа эстетического? Описывая форму, мы всегда упускаем нечто невидимое, а концентрируясь на социальных проблемах или своих воспоминаниях, мы упускаем само произведение.

Кризис эстетического и этического у зрителя

Театровед Эрика Фишер-Лихте пишет в своей книге “Эстетика перформативности” о различии между традиционным театром и перформансом: “В театре зрители прекрасно сознают, что убийство лишь разыгрывается. <...> В повседневной жизни, наоборот, действует правило, согласно которому следует немедленно вмешаться, если кто-то грозит нанести вред себе или кому-то другому...”

Какими правилами должен был руководствоваться зритель на перформансе Марины Абрамович “Уста Святого Фомы”, в ходе которого она самоистязала себя на куске льда? Совершенно очевидно, что она причиняла себе вред и была полна решимости продолжать самоистязание. <...> Была ли совместима с принципами гуманности и человеческого сострадания позиция зрителя, спокойно наблюдающего за тем, как она причиняет себе боль? <...> Какими соображениями следовало руководствоваться в этой ситуации?

Нарушив табу, художница повергла зрителей в кризис, потому что они оказались в... *промежуточном положении*. Подобный кризис явно не-

возможно преодолеть рациональным путем... Здесь реакция зрителей носит эмоциональный характер. Возникающие у них эмоции являются настолько интенсивными, что доминируют над рациональным подходом и препятствуют любой попытке истолковать происходящее. Таким образом, эстетический опыт переживается как кризис, который невозможно преодолеть, спокойно размышляя над происходящим или оставаясь сторонним наблюдателем”¹.

Зрители во время описываемого Фишер-Лихте перформанса прекратили самоистязание художницы, сняв ее с куска льда, на котором она лежала. Здесь этическое зрителя победило. Они “сломили” эстетическое — перформанс — и установили свои, новые правила, в которых этический момент был важнее их зрительского вуйе-ризма. Эстетическое художницы подвигло зрителей из пассивного состояния перейти в активное. Таким образом, зрители смогли преодолеть то самое “промежуточное положение”, а иными словами — преодолеть свой внутренний конфликт и эмоции, его породившие.

¹ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015.

Если вернуться к фигуре критика и теоретика, наблюдающего за этим перформансом, смог бы он перейти в эмоциональный режим и подключиться к решению конфликта вместе с другими зрителями? Или бы он холодно анализировал происходящее, тем самым став просто свидетелем? В случае восприятия перформансов речь все же должна идти не о понимании, а о приобретении нового своеобразного опыта. Фишер-Лихте считает, что то же самое касается и восприятия спектаклей в театре. Сначала мы все получаем эстетический опыт. Только потом — его истолкование. Возможно поэтому в описа-

нии субъективных впечатлений по поводу увиденного все же на порядок больше правды, чем в холодном формальном анализе. В конце концов, именно перформанс Марины Абрамович позволил Фишер-Лихте вывести еще одну формулу для определения современного искусства. Позволим себе вольно обозначить его как кризис эстетического и этического у зрителя, возникающий вследствие действий художника / автора и вследствие которого ему приходится сделать выбор в пользу этического или эстетического. Формула эта не универсальна, но идеально подходит к перформативным видам искусства.

Юридические аспекты

Этическое поле большинства социальных явлений определяется уголовным правом. В российских СМИ неоднократно поднимались обсуждения: если художник изнасиловал, убил, издевался над животными, что тогда? Достаточно вспомнить дело художника Ильи Трушевского, осужденного за попытку изнасилования¹. Яркий случай также — бывший художник Петр Павленский и его подруга Оксана Шарыгина. Еще до того, как произошел случай с попыткой изнасилования актрисы “Театра.doc”², я слышала от подруг, друживших в свое время с Шарыгиной, ряд историй, которые для меня однозначно вынесли Павленского вне поля эстетического. Можно рассматривать его как активиста, но как художник он уничтожил сам себя, совершая преступления (или пытаясь их совершить). Между провокацией, эпатажем, смелой акцией и преступлением — очень тонкая грань. И если художник ее не чувствует, он не художник.

Есть авторы, которые ходят по этой очень тонкой грани, ранний Арсен Савадов, например. Им удается создать такое эстетическое, при котором этическое не может до конца взять верх. И все равно они не выходят из правового поля, но обязательно выходят из поля бытовой морали или правил поведения. Редкая в наше время живописная работа, которая вызывала кризис эстетического и этического у зрителя, — картина “Open Casket” художницы Даны Шютц. В 2017 году на Биеннале Уитни, где работа была представлена, разразился скандал. Возмущенная общественность требовала убрать картину Шютц,

мотивируя это тем, что “работа — надругательство над жертвами расизма!”. На первый взгляд, “Open Casket” — абстракция, однако это портрет, сделанный по документальной фотографии и имеющий в основе документальную историю³. Название картины переводится как “Открытый гроб”; она написана по посмертной фотографии 14-летнего афроамериканца Эмметта Тилла. В 1955 году он якобы свистнул вслед белой женщине (по некоторым источникам, позже она призналась, что этого не было), после чего ее родственники похитили его, избили, выкололи глаза, застрелили и бросили в реку. Мать мальчика настаивала на похоронах в открытом гробу. Так фотографии мертвого Эмметта Тилла облетели всю страну и вдохновили Дану Шютц на ее работу. То, что непосвященному зрителю кажется абстракцией, на деле — практически реалистичный портрет мертвого изуродованного подростка.

Критики картины приводили разные аргументы (“белая художница не может говорить о проблемах расизма”, “сделать из фото абстракцию — это все равно что закрыть этот гроб, нивелировать проблему”), однако в данном случае художница не нарушила закон, она создала тот самый тип конфликта — когда эстетическое и этическое находятся в непреодолимом противоречии. Ее пример — также и столкновение еще двух этических дискурсов: дискурса против расизма и дискурса свободы искусства. Оба закреплены в американском законодательстве, однако эстетическое (здесь оно обрело форму практически модернистского портрета) не позволяет осудить художницу.

Как исследовать невидимое

Что объединяет театральные и партиципаторные проекты, так это способы их документации:

зачастую это фото, видео и текстовые описания, возможно, какие-то артефакты. Что осталось,

¹ См.: Второе дело Трушевского: изменилось ли арт-сообщество за девять лет?// <https://pt-br.facebook.com/events/d41d8cd9/124677731581929/> (дата обращения 21.03.2019).

² См., например, материал “Художник и насилие”// <https://www.svoboda.org/a/28237764.html> (дата обращения 21.03.2019).

³ Такого рода произведения я называю “документальной живописью”. Из российских художниц, работающих с новостями и изображениями из СМИ, я могу назвать Варвару Терещенко, в частности ее картину “Это твоё истинное лицо”, сделанную по реальной истории избиения редактора модного издания ее сожителем.

например, от единственной лекции-променада критика Антона Хитрова в универмаге “Цветной”? Ничего кроме ссылки на событие¹ и моей заметки в Телеграме, даже фотографий нет. Тем не менее, пока другие способы документации не применяются, у критиков в распоряжении есть только этот визуальный и текстовый материал, который сам по себе не обладает эстетической ценностью. Работая с такими видами искусства, где основным медиумом является, в основном, взаимодействие между людьми (что часто теперь можно встретить как в перформансе, так и в театре), критика неизменно сталкивается с невидимым. А фото и видео — только знаки того, что это невидимое когда-то состоялось.

Как пишет Клер Бишоп, “...при рассмотрении документального материала, который дает нам возможность понять многие из этих практик, визуального анализа недостаточно. Понять партиципаторное искусство лишь по изображениям почти невозможно: отдельные фотографии людей, которые беседуют или едят, посетителей семинара или кинопоказа почти ничего не говорят нам о концепции и контексте того или иного проекта. Они редко представляют собой нечто большее, чем фрагментарные свидетельства, и совершенно не передают аффективной динамики, побуждающей художников делать эти проекты, а остальных — участвовать в них”². Аналогичное мы можем сказать и о многих современных театральных проектах без зафиксированного нарратива и привычных элементов. Бишоп в качестве выхода предлагает не рассматривать “антиэстетические визуальные явления (читальные залы, самиздатские газеты, шествия, демонстрации, вездесущие фанерные стойки, бесконечные снимки людей) как объекты некоего нового формализма, а анализировать то, как они работают на создание нового социального и художественного опыта”³.

Партиципаторное и новое театральное искусство (чаще всего представляющее собой перформативные опыты), помимо того что стремится к вовлечению зрителей и созданию взаимодействия между ними, обладает еще рядом признаков:

Акцент в нем — на получении индивидуальных переживаний, которые считаются ценными и значимыми.

Преимущество процесса над конечным изображением, идеей над объектом.

Ценность невидимого (по Бишоп: “групповая динамика”, “социальная ситуация”, “изменение энергии”, “рост самосознания” и т.п.).

Зависимость от непосредственного опыта, причем желательно долговременного (исчисляемого днями, месяцами или даже годами).

Исследовать такое искусство только каким-то одним образом означает сильно ограничивать

его анализ. Логично было бы привлекать к любому искусству, работающему с людьми, психологов и социологов, как и поступили создатели проектов “Маршрут памяти” и “Дело номер 39496”. Логично было бы также при анализе подобного искусства, как это рекомендует Бишоп, прибегать к понятиям, которые больше используются в науках об обществе: “общество, общество, усиление, агентность”. Однако важно осознать, что партиципаторное и новое театральное искусство требуют новых способов анализа, опирающихся не только на “формы работ художников и аффективные реакции”. Да, форма все еще самый важный способ передачи смысла, как мы могли это видеть на примере картины Даны Шютц, но как исследовать невидимое, то, что выходит за пределы формы, но и не ограничивается реакцией зрителей на произведение (вспомним цитату из Товстоногова)?

Самый простой и широко используемый способ — междисциплинарные исследования, в которых разные методы политической философии, истории театра, исследования перформанса, культурной политики, марксизма, психоанализа, лингвистики и чего только еще не объединяются для всестороннего анализа одного явления. Успешный пример здесь — книга “Искусство с 1900 года”⁴, в которой история искусства анализируется с помощью четырех подходов, и для каждого из них разработан графический маркер, помогающий читателю определить, какой именно метод представлен в каждом конкретном абзаце.

Междисциплинарный подход — еще и самый надежный, именно поэтому он присутствует и в этом тексте. Мы легко переходим от картины к иммерсивному спектаклю, от партиципаторного проекта к перформансу как раз потому, что междисциплинарные исследования позволяют нам объединить их определением “визуальная культура”, иными словами — “видимая культура”. Таким образом, любой художник (неважно, режиссер он, фотограф, живописец или танцор) — это тот, кто позволяет невидимому стать видимым в сознании того, кто пришел стать зрителем-свидетелем (или оказался случайно свидетелем) этого события. Художник — это тот, кто пытается управлять видимым, хотя зачастую это невидимое управляет им и использует его как своего медиума для того, чтобы проявиться. По-видимому, описание и рефлексия индивидуального опыта каждого участника события становятся единственным способом зафиксировать, что в итоге удалось сделать автору, при этом привлечение сторонних специалистов (умеющих работать с сообществами) поможет “измерить” такие неуловимые вещи, как “групповая динамика” и “изменение энергии”.

¹ <https://pt-br.facebook.com/events/d41d8cd9/124677731581929/> (дата обращения 21.03.2019).

² Бишоп К. Указ. соч.

³ Там же.

⁴ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад маргинем, 2015.

Полина Богданова

Цикл деконструкции советского мира

Этот материал продолжает тему циклического развития театральной культуры, к которой автор обращалась неоднократно¹. Надо напомнить, что автор рассматривает два типа циклов — деконструкции и восстановительный, которые сменяют друг друга на протяжении истории. Какие-то темы, затронутые в этой статье, уже освещались в журнале. Однако весь материал переработан и дополнен.

Новый цикл начинается с конфликта с предыдущим, от предыдущего отталкивается. Так, хрущевская “оттепель” 1950-х годов была конфликтно настроена к сталинскому периоду. Культура хрущевского десятилетия стала свержать важные основания сталинизма. В первую очередь — культ личности Сталина, критика культа была официально провозглашена на знаменитом XX съезде КПСС, который повернул жизнь страны в несколько другом направлении. Тогда же вскоре началась реабилитация репрессированных и были предприняты другие государственные акции по преодолению сталинизма.

В стране стали просыпаться новые силы, которые подхватили призывы XX съезда, хотя новые силы стали пробуждаться раньше съезда, уже в тот год, когда умер Сталин. Эти силы главным образом обнаруживались в среде молодой художественной интеллигенции, среди писателей, режиссеров, актеров, а также в среде просто интеллигенции. В общем, вся советская интеллигенция оказалась захваченной общим духом перемен. Усилия людей были направлены на то, чтобы после коллективистской эпохи, репрессий и несвободы вернуться к индивидуальности и ее гражданским правам, создать более гуманный социализм, социализм с человеческим лицом.

В этом заключался пафос литературы, театра, живописи, целой культуры. Этап “оттепели” был мирным этапом, люди верили, что благодаря переменам в сознании можно повлиять и на социально-политические процессы. Как выяснилось впоследствии, это было правдой.

В новом цикле, который является конфликтным по отношению к предыдущему, все равно действуют силы прошлого. Огромная масса чиновничества, да и той же творческой интеллигенции продолжала верить в идеологию сталинизма и всячески препятствовать проявлениям нового духа. Это происходило в издательствах, редакциях, на предприятиях, практически везде. Акции по запрету литературы, разгром выставки абстракционистов, травля Б. Пастернака, А. Солженицына, арест Ю. Даниэля и А. Синявского свидетельствуют именно об этом. В стране существовала цензура, что ограничивало свободу слова. За литературу, которую относили к

разряду антисоветской, привлекали к уголовно-му наказанию.

То есть в новом цикле, как это обычно и бывает, уже с самого начала обнаруживается конфликт не только с прошлым, но и внутри современной жизни.

Возникают две противоположные тенденции. Одна, скажем условно, — за перемены. Другая — за сохранение старых понятий и порядков. Борьба этих тенденций и происходит в гуще действительности. Важно, какая из двух противоположностей победит. В цикле, начавшемся с “оттепели”, победила тенденция перемен. В сущности, так происходит всегда — побеждает новая тенденция, та, благодаря которой и начался цикл. К примеру, в нынешнем цикле, который начался в первое десятилетие XXI века, набирает обороты, побеждает консервативная тенденция, которая конфликтно направлена к предыдущему циклу, выдвинувшему политику и идеологию перемен. Это опять-таки закон инверсии. То есть закон поворота социально-политических, культурных и духовных процессов на 180 градусов. Внутри любой цивилизации происходит некое маятниковое движение. Вопрос только в том, насколько далеко раскачивается маятник.

В этом цикле не было резких поворотов к идеализму, к отказу от материализма. Тоталитарное государство не сдавало позиции, и его институты работали очень активно. Но шел альтернативный процесс в культуре, искусстве, в том числе театральном. Возможно, прежде всего в театральном, поскольку шестидесятники в лице О. Ефремова, Ю. Любимова, А. Эфроса, Г. Товстоногова очень определенно боролись за демократизацию и либерализацию социума. Они шли в конфликте с официальной культурой и очень преуспели в этом отношении. Потому что известность и популярность театра “Современник”, Таганки и других была очень большой, и на умы эти театры действовали в значительной степени сильнее, чем официальная культура.

Важно также учесть то обстоятельство, что в стране выросло поколение собственно советской интеллигенции, которое родилось и получило образование при советской власти, в 1925—1935 годах. Любимов и Товстоногов были

¹ Предыдущая публикация: “Сверхрационализм сталинской системы”. См.: “Современная драматургия”, № 4, 2019 г.

старше, но это ничего не значило, они тоже сформировались в атмосфере “оттепели”.

Тенденцию перемен определило поколение советской интеллигенции, которое получило название шестидесятников¹. Это было первое образованное советское поколение, то есть поколение, получившее высшее образование уже в советской жизни. Они были интеллигентами в первом поколении, детьми рабочих, выходцев из крестьян, то есть людьми демократического происхождения. В 50—60-е годы шестидесятники были молоды. Основным пафосом этого поколения была десталинизация, прорывы к свободе высказывания и свободе образа мыслей. Отказ от тоталитарной государственности. Они еще верили в Ленина и считали, что социализм был искажен Сталиным. Конечно, шестидесятники были очень негативно настроены к сталинским чисткам и репрессиям. У них был гражданский кодекс чести, который заключался в требованиях честности, возвращении к общечеловеческим ценностям в противовес классовому подходу и “пролетарскому гуманизму”. В искусстве они проявляли интерес к обычному человеку, не облеченному ни властью, ни деньгами, но в нем они видели живую чувствующую человеческую личность, часто наделенную чертами таланта. Вообще личностный пафос, то есть защита прав личности, был очень характерен для этого периода. После десятилетий уравниательства, когда отдельный человек почти ничего не стоил, произошло мощное личностное пробуждение. Неповторимыми, своеобразными личностями были ведущие актеры времени. Характерно, что тогда ценились не красивые актеры, а интеллектуальные, наделенные самосознанием, проводящие в жизнь передовые идеи социума. Такими были О. Ефремов, С. Юрский, И. Смоктуновский, В. Высоцкий, А. Демидова и другие.

Советская интеллигенция первого поколения и была той социальной силой, которая не просто поддерживала передовое искусство, но сама была носителем альтернативного критического сознания, недолюбливала советский режим, читала подпольную литературу, самиздат. Ей был присущ определенный кодекс чести. Образование и культура были на первом месте. Пренебрежение материальными ценностями, равнодушие к деньгам, часто к карьере. Конечно, это касалось не всей интеллигенции, большая ее часть делала карьеру в советских учреждениях, вступала в партию, поэтому, к примеру, А. Солженицын не любил советскую интеллигенцию. Однако объективно она сыграла большую роль в формировании морального политического и нравственного климата в обществе. И в целом ее работа была направлена на дискредитацию советской идеологии и политики.

Шестидесятники в литературе и театре после летчиков и героев обратились к простому человеку из обычной жизни. Выступили против пролетарского гуманизма, вернувшись к гуманизму дореволюционному. Этический пафос шестидесятников был самым главным их вкладом в культуру. После десятилетий демагогии и лжи шестидесятники стали ставить вопросы совести, правды, честности гражданской и личной. Шестидесятники были поколением, которому был свойствен социоцентризм, то есть прежде всего социально-политический пафос их работ.

“В 1960-е годы спонтанно образовалась не то чтобы этико-культурологическая субкультура <...>, а духовная почва для выращивания этической модели интеллигента-гуманиста, на худой конец интеллигента — скептика или сноба. Появилось множество образованных молодых людей, чаще всего — гуманитариев, которые отвергали мешанские соблазны и расчетливый прагматизм, предпочитали жить духовными интересами, тратя последние деньги на книги, театры, выставки. Культуроцентричность образа жизни — отличительная черта интеллигентности”², — пишет историк А.В. Соколов.

Культура шестидесятников стояла на службе у идеологии шестидесятников. Или можно сказать наоборот: идеология стояла на службе у культуры. Во всяком случае, культура была идеологизированной. Она проводила в обществе определенный набор общественно-политических идей. Она, в конечном счете, вырабатывала моральный кодекс интеллигента.

У шестидесятников, как и у других поколений советской интеллигенции, как уже говорилось, в 60 — 80-е годы в системе ценностей образование и культура были на первом месте. Быть образованным и культурным человеком в обществе считалось престижным. Поэтому интеллигенция приписывала себе высокий образовательный, а отсюда и социальный статус. Работая в различных СМИ, издательствах, НИИ, интеллигенция действительно обладала возможностью выносить суждения и оценки обществу и культуре.

Общее у советской и дореволюционной интеллигенции — противостояние режиму власти. Однако если интеллигенты начала века хотели выражать интересы простого народа, то интеллигенция 1960-х выражала свои собственные интересы как образованной прослойки, носительницы культуры. Ее методы борьбы с государственным режимом были гораздо более мягкими, чем у дореволюционной интеллигенции, которая могла прибегнуть, в том числе, и к террору власти. А.В. Соколов, автор книги “Интеллигенты и интеллектуалы в российской истории”, считает, что “оппозиционность шестидесятни-

¹ Подробнее о поколении шестидесятников в театре см.: “Режиссеры-шестидесятники”. М.: НЛО, 2010.

² Соколов А.В. Интеллигенты и интеллектуалы в российской истории. СПб., 2007. С. 257—258.

чества была игровой, а не террористической”¹. На мой взгляд, с этим нельзя полностью согласиться. Потому что игровой оппозиционность шестидесятичества была лишь отчасти. Нельзя, скажем, назвать деятельность А. Сахарова, А. Солженицына и даже режиссеров-шестидесятников игровой. Впрочем, элемент игры с властью, несомненно, был в поведении Ю. Любимова, О. Ефремова, в меньшей степени — Г. Товстоногова и А. Эфроса. Но лишь в поведении, а не в сути отношений с государством.

Культура, запас знаний, широта представлений о мире, толерантность, приверженность общечеловеческим и культурным нормам и ценно-

стям — именно это и оказалось тем рычагом, который сбросил советский режим. Он был уничтожен прежде всего идеологически, а потом уже политически. И в этой идеологической борьбе с режимом ведущая роль принадлежит, конечно, шестидесятникам. Они были первыми, кто поставил под сомнение многие из социалистических ценностей, несмотря на то что субъективно не стремились сбросить советскую власть, а стремились ее просто очеловечить. На деле “очеловечивание” оказалось фактическим уничтожением. Шестидесятники, получив образование и культуру от советской власти, стали ее могильщиками.

О законе инверсии, когда происходит поворот в истории и культуре к позиции, противоположной предыдущему циклу, мы говорили в предыдущих главах. В инверсии от дореволюционного Серебряного века к советскому тоталитаризму произошел поворот от подсознания к сознанию. И теперь, следуя предыдущей логике, нужно было бы сказать, что в новом цикле деконструкции, разрушения прежней (сталинской) парадигмы должны были бы открыться силы подсознания. Но особенность цикла, начавшегося с “оттепели”, заключалась в том, что еще слишком сильны были тиски советской тоталитарной системы. Для того чтобы ее разрушить, потребовалось более сорока лет, то есть период с 1950-х годов по 1990-е. Хотя уже с самого начала цикла, сразу после смерти Сталина, стала еще робко, но все же пробуждаться подсознательная энергия людей, связанная с интуицией, чувственностью. В людях стало возникать предощущение перемен, их психика настраивалась на открытие в себе иных ощущений и настроений, не связанных с ригоризмом предыдущих советских десятилетий. Этот процесс поначалу шел несмело, но все же постепенно менял климат в обществе. Несмотря на то что шестидесятники в искусстве были детьми разума, в психологическом театре Товстоногова, Эфроса, Ефремова уже пробуждались эти новые ощущения жизни, открытие себя, безбоязненное обнажение души. О телесности тогда не говорилось в публичном пространстве. Эта тема возникнет только в постмодернизме, в 90-е годы, когда в жизнь вступит новое поколение, третье или даже четвертое после шестидесятников. Только в пьесе Э. Радинского “104 страницы про любовь” возникала, хотя и робко, тема интимных отношений мужчины и женщины.

В 60-е после сурового и жестокого сталинского времени тонкость актерских переживаний, углубленный взгляд в человеческую душу словно снимал оковы со зрителей, которые целиком отдавались процессу сопереживания. И совсем не случайно Мария Кнебель после вой-

ны обобщила открытия Станиславского и создала метод действенного анализа. Кнебель проделала тонкую работу, вернув Станиславскому утонченность переживаний, а в этюдном методе, который она ввела в практику, была мощно задействована актерская интуиция и подсознание. Эти тонкие струйки пробуждающихся чувств открывали в людях новые грани. В общем, с 50-х годов пошел процесс раскрепощения советского человека, открытие в нем его внутренней богатой природы, спрятанной под спудом запретов и ригоризма сталинского времени.

С особенной силой подсознательная энергия проявила себя в культуре андеграунда, которая начала формироваться в 60-е годы, была продолжена в 70-е и 80-е. Культура андеграунда — это особый материк, где процесс деконструкции, характерный для всего цикла, шел наиболее активно и явственно. Возрождение чувств и чувственности проявляло себя в движении стиляг еще в 50-е годы, в увлечении джазом, который был все еще под запретом, затем в движении советских хиппи. Затем — в массовом увлечении авангардом, в создании соц-арта и концептуализма. Это были гораздо более радикальные практики, чем официальное искусство шестидесятников и семидесятников, которые все же творили в пределах дозволенного советским истеблишментом. А авангард во многом, хотя и не во всем связан с подсознательными процессами, с интуицией и чертами провидческой культуры. Особенность положения провидческих настроений в исследуемом цикле проявляется в том, что эта подсознательная энергия ушла в подполье, она действовала именно в скрытом от официального глаза пространстве. И была энергией свободы, когда художники отказывались от советской карьеры, уходили в дворнички и бойлерные для того, чтобы заниматься творчеством, ничем и никем не регламентированным. В 90-е годы эта подсознательная энергия культуры появится на поверхности общественных процессов и станет ведущей, завершив собой процесс раз-

¹ Там же. С. 59.

ложения советского социума.

В повороте к авангарду в 60-е годы проявился характерный для циклической теории закон возвращения. Возвращение к культурным или жизненным практикам предпоследнего цикла. Проще говоря, подсознательные процессы цикла 50—90-х годов обращаются к аналогичным подсознательным процессам Серебряного века и именно там черпают свою

энергию. Это очень интересная закономерность, она обнаруживает особую тягу к родственному циклу и действует постоянно на протяжении всех циклов. Так, в следующем восстановительном цикле, который начнется в первом десятилетии XXI века, будет наблюдаться возвращение к сталинскому периоду, попытка реставрации если не культа Сталина, то, по крайней мере, его авторитета.

Если шестидесятники в большей степени интересовались социально-политическими процессами в обществе, то следующее поколение семидесятников в основном было озабочено культурой, им был свойствен культуроцентризм¹. Они тоже выражали свой социально-политический настрой и обращались к проблемам реальной действительности. Но реальность у них пропускалась сквозь личностное восприятие, в результате приобретала чисто образное субъективное выражение. Эту особенность стиля я описывала в своей работе об Анатолии Васильеве “Театр Анатолия Васильева 1970—1980-х годов. Метод и эстетика”². Субъективистские стратегии — одна из главных особенностей авторской режиссуры семидесятников, что свидетельствует об их принадлежности к провидческому творчеству, характерному для циклов деконструкции.

Субъективистский тип отличает не только способность видеть мир сквозь призму собственного “я”, но зачастую — излишняя чувствительность, расколотость сознания, утеря цельности. Они окрашивают мир красками и тонами своей уединенной трагической личности, своего мятущегося “я”, в творчестве часто бывают напрямую автобиографичны³. Потому что впечатления, иллюзии и стремления собственной души считают вещью первостепенной.

Анатолий Васильев как наиболее характерная режиссерская фигура в своем поколении, в творчестве которого нашли выражение основные тенденции времени, принадлежит к идеалистической культуре. Это главное, что нужно понять в эстетике и миропонимании этого режиссера. В 80-е годы Васильев говорил, что, будучи режиссером, работает как писатель, который сначала проживает какой-то отрезок жизни, а потом воплощает его в творчестве. Эта связь с прожитой жизнью, накопленным духов-

ным опытом, претворенным в спектаклях, всегда была отличительной чертой режиссуры Васильева, который настаивал на авторстве своей профессии: “...почему выбор пьес у меня такой странный? — рассуждал режиссер. — Я думаю потому, именно потому, что я иду к пьесе подсознательно, проживая какие-то повороты собственной жизни.

Я никогда не относился к драматургии как к некоему объекту. То есть мне никогда не представляло интереса выразить то, что написано самим автором от “а” и до “я”. С другой стороны, я всегда делал так, чтобы ни одной мелочью не разрушить самого автора. Поэтому на поставленный вопрос: “Кто автор спектакля?” я не мог бы ответить однозначно. К самой режиссуре я отношусь как к авторской профессии. <...> Режиссура представляет настоящий интерес только как авторская профессия. Поэтому я завидую режиссерам, работающим в кино. Там режиссерское авторство давно существует”⁴.

Деконструкция метода действенного анализа, произведенная А. Васильевым⁵, говорит о постмодернистском мышлении режиссера. Сюда можно отнести и интерес к подсознательному, отказ от власти разума, признание иррационализма как одного из ведущих механизмов человеческого сознания. Тяга к подсознательным процессам в человеческой психике открылась в спектакле «Первый вариант “Вассы Железновой”» по пьесе М. Горького (1978), где режиссер в репетициях напрямую занимался подсознанием актера. Он строил поведение персонажа как поведение иррациональное, ведомое травмой, полученной в детстве от матери. Режиссер говорил, что у такого персонажа цель не впереди, а “толкает его в спину”. Поэтому тут уже можно было говорить о фрейдистских мотивах. Этот опыт с подсознанием, правда, оставался единственным в театре. Во втором периоде своего творчества, когда Васильев займется теорией иг-

¹ Подробнее об этом см.: “Режиссеры-семидесятники: культура и судьбы”. М.: НЛЮ, 2014.

² Богданова П. Театр Анатолия Васильева 1970—1980-х годов. Метод и эстетика. Саабрюкен, LAP. 2011.

³ Режиссеры-шестидесятники, А.В. Эфрос, даже О.Н. Ефремов, тоже выражали личные темы и переживания в своих спектаклях, однако претворяли их в иной художественной модели, эти личные темы и переживания они объективировали.

⁴ Цит. по: Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М. 2007. С. 161.

⁵ См.: Богданова П. Театр Анатолия Васильева 1970—1980-х годов. Метод и эстетика. Саабрюкен, LAP. 2011.

ровых структур, он вплотную подойдет к метафизике, будет ставить мистерии религиозного содержания и тут тоже проявит себя как типичный представитель провидческой культуры. Провидческое творчество характеризовало и А. Тарковского, что проявилось еще в его “Андрее Рублеве”. Театральный режиссер Анатолий Васильев и кинорежиссер Андрей Тарковский — два выдающихся художника рассматриваемого цикла.

Шестидесятники не выходили за границы советского социума. Их сознание было сформировано социалистическими ценностями и категориями. Семидесятники уже в 90-е годы (хотя кто-то из них и раньше) вышли за границы социума вообще и советского в частности. В их спектаклях социальное пространство расширилось, появилась не только горизонтальная, но и вертикальная плоскость. Режиссеры стали решать вопросы взаимоотношения человека и Бога, человека и высшего смысла. На этом этапе истории стало понятно, что человеческая жизнь не определяется только социумом. Выход за границы социального пространства и обращение к кругу экзистенциальных и метафизических проблем — важный и решительный шаг театра, продвинувший его сразу на несколько десятилетий вперед.

Товстоногов и Любимов в 60-е годы, обращаясь к традициям дореволюционного театра, сумели достичь синтеза психологического театра с театром игровым. Поколение семидесятников продолжило эту традицию. Свой вклад тут внес Анатолий Васильев, который обратился к Серебряному веку и игровые идеи тоже черпал из дореволюционной театральной эстетики, опираясь не только на теорию Михаила Чехова, но и на идеи религиозного философа Павла Флоренского. Свой вклад внес и Валерий Фокин, обращаясь к традиции театрального модернизма Мейерхольда. Культуролог М. Липовецкий усматривал в обращении советских художников к Серебряному веку признаки постмодерна¹.

Стремление А. Васильева к идеалу “человека играющего” — своеобразный культурный проект. Во всяком случае, Васильев в духе модернизма понимал искусство как возможность преобразить реальность. Поэтому, стремясь на сцене создать новый тип человека, “человека играющего”, надеялся, что со сцены он может перейти в жизнь. Своей идее о новом человеке он придавал национальное значение. Говоря о преодолении психологизма в театре, он видел в этом возможность повлиять на человека в действительности, который должен расстаться со своими душевными травмами и комплексами, ошибками и стать человеком свободным, легким, пишущим жизнь как творческое сочине-

ние. Васильев хотел расстаться в творчестве с советским человеком, не обладающим той духовной высотой, какой должен обладать, как он считал, человек Возрождения.

Игровое начало в жизни и культуре — отличительная черта постмодернизма. Создание игровых практик в актерском творчестве стало характерно для А. Васильева второго периода его деятельности, после создания театра “Школа драматического искусства”.

Выпустив “Серсо” В. Славкина, затем “Шесть персонажей в поисках автора” Л. Пиранделло, которыми и открылась ШДИ, Васильев стал работать в закрытой лаборатории на Поварской, занимаясь экспериментами в пространстве игрового театра. Васильев закончил взаимоотношения с психологическим человеком, человеком из знакомой реальности, который находится в ситуации “борьбы” с другими людьми, существуя в кругу семейных, рабочих, общественных отношений. Васильев занимался таким человеком в «Первом варианте “Вассы Железновой”». Это была выдающаяся работа в эстетике психологического театра с очень тонкой проработкой ролей и взаимоотношений между персонажами, с уникальной атмосферой, с созданием особых временных ритмов, новаторским пониманием действия, которое развивалось энергетически, и с другими качествами, выдававшими в Васильеве настоящего мастера. Но эта работа не удовлетворила самого режиссера в отношении методики актерской игры. Васильев говорил в одном из интервью, что актеры в этом спектакле “играли себя”, то есть исходили из своих личностей. А внутреннее содержание этих личностей как раз и не устраивало режиссера. В актерских личностях было много таких черт, которые, с одной стороны, точно соотносились с характерами персонажей горьковской драмы, построенной на интригах внутри семьи, подковой борьбе за наследство умирающего отца, с другой — не давали перспективы самим актерам в их дальнейшем творчестве, не способствовали проявлению в них высоких чувств. Тогда Васильев стал говорить о “могильной плите психологизма”. Режиссеру нужен был совершенный человек на сцене, человек Возрождения, как он тогда выражался. Поэтому режиссер и решил сменить методику и искать подходы к игровому театру, где актер не играет персонажа, а остается Персоной, стоящей на более высокой позиции, чем позиция персонажа. Я не буду комментировать все этапы движения к Персоне, скажу только, что эксперименты Васильева в театре на Поварской длились двадцать лет, и лишь ко второму десятилетию XXI века Васильев смог “собрать” всю методику и обобщить свои многолетние поиски.

¹ Липовецкий М.Н. Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-russkoy-literature-agressiya-simulyakrov-i-samoregulyatsiya-haosa>

Поиск режиссером высоты позиции Персоны, желание увидеть актерскую личность совершенной — это, через цикл, продолжение тех же самых поисков, которые начали Станиславский и Мейерхольд в студии на Поварской, а также обращение на новом этапе к актерским принципам Михаила Чехова. Интересно развивается художественное творчество! Через однородные циклы, в данном случае циклы деконструкции, оно продолжает развитие по одним и тем же линиям. В циклах деконструкции это линии взаимоотношений актера с некими высшими смыслами. Это необязательно взаимоотношения с Богом, хотя и это не исключается. В этой связи надо привести пример того, как разбирал Васильев “Моцарта и Сальери” А. Пушкина. Васильев понял, что Пушкин относится к традиции идеалистической культуры и не может быть вскрыт методикой психологического театра. Ведь прежде “Моцарта и Сальери” играли как психологическую пьесу, где выстраивались психологические взаимоотношения двух персонажей, Моцарта и Сальери, при этом Сальери завидовал Моцарту и в финале подсыпал ему в бокал яду. Васильев разорвал эти психологические связи и выстроил роль Сальери в вертикальном срезе. Все его претензии режиссер обратил “наверх” — к Создателю. Сальери задавал вопрос Богу о том, почему он, Сальери, столь блестящий профессионал, не обладает таким даром гениальности, как “праздный гуляка” Моцарт?

Проблема вертикальных связей, как уже было сказано, это не только проблема взаимо-

отношения с Богом, хотя Васильев в период своих экспериментов в “Школе драматического искусства” ставил и религиозные мистерии, такие как “Плач Иеремии”, “Иосиф и его братья” (последний спектакль не был показан российскому зрителю, он частично игрался только на зарубежных гастролях). Это может быть и проблема взаимоотношений с некими идеями в платоновском смысле, которые транслировала Персона. Решить проблему через идеи требовала особая интеллектуальная литература, та, что не занималась только психологическими отношениями. Это литература Ф. Достоевского, Т. Манна, Платона, Э. Роттердамского, О. Уайльда, А. Пушкина и др.

К произведениям Ф. Достоевского Васильев как раз и шел через концепцию о том, что герои этого автора — не столько психологические типы, сколько носители определенных идей, то есть идеологи¹. Платон вообще не мог быть вскрыт через характеры и психологию, ничего этого в его “Диалогах” не было. Там были интеллектуальные поединки Сократа по поводу той или иной идеи, к примеру идеи справедливости (“Государство”).

А. Васильев, которого всегда очень интересовала эпоха Серебряного века — он, очевидно, внутренне ощущал близость исканиям этой эпохи, — еще раз, на новом историческом витке поставил проблему взаимоотношений актера с высшими смыслами, проблему вертикальных связей и нашел свое решение. Этого решения требовала художественная практика цикла деконструкции.

На магистральной линии деконструкции сталинского цикла лежит процесс постмодерна, который в Советском Союзе начался в конце 60-х годов и был связан в литературе с такими фигурами, как А. Битов, А. Синявский, в 90-е годы — с В. Пелевиным, В. Сорокиным и др.

Процесс постмодерна — это активный процесс разрушения, деконструкции модерна. А мы помним, что сталинский социум был примером наивысшей точки рационального проекта модерна в Советском Союзе. Постмодерн сказался в постепенном расширении философии и художественных, жизненных практик релятивизма. Когда верховная истина — разум, — провозглашенная модерном Нового времени, была заменена на множество других равноправных истин. Постмодерн проявил себя не только в этом. Но и в целом в отказе от логоцентризма как структуры жизни, идеологии, культуры. Постмодерн был движим стремлением к освобождению из-под гнета философии и культурных практик Нового времени, к отказу от всякого рода культов, от больших идеологических проектов, от

тоталитаризма. Сюда же вошел и отказ от христианства, которое тоже является культурой модерна и рассматривает Бога как верховную истину. Правда, с христианством не все так просто. Сама религиозная практика, в том числе и христианская, имеет отношение к иррациональному мифологическому сознанию и является принадлежностью провидческой культуры. Поэтому в 90-е годы, когда в России началось массовое обращение к православию, оно шло как раз по линии высвобождения скрытой подспудной человеческой энергии, энергии подсознания, которое должно было окончательно опрокинуть советский рационализм и господство сознания. В этой же струе шло и обращение к неоязычеству в среде малых народов России, возрождению языческих культов и верований в Хакасии, Чувашии, Мордовии и других автономных областях. Параллельно с этим шло и обращение населения страны к магии, эзотерике, экстрасенсам и всякого рода прорицателям и астрологам.

В обращении к религиозным практикам и об-

¹ Эта концепция принадлежит М. Бахтину, высказана им в “Поэтике Достоевского”. Бахтин в этой работе обращается и к Платону как дальнему предшественнику Достоевского в жанровом отношении.

рядам тоже можно усмотреть возврат к провидческому циклу Серебряного века, где различные религиозные течения были представлены очень широко.

Но возвращаемся к постмодерну. В эту линию отчетливо вписалось и режиссерское поколение А. Васильева, который был все-таки не чистым постмодернистом, многое в его творчестве относилось к модерну. С большей полнотой к постмодерну относится поколение К. Серебренникова, К. Богомолова, Д. Крымова и др. Они вошли в творческую жизнь с пафосом культуроцентризма, как и семидесятники. Деятельность этого поколения началась в нулевые годы. Она была подготовлена реальностью 90-х. Режиссеры поколения постмодерна начали пересматривать художественные и идейные принципы предыдущей режиссуры. Их атака на большую классическую литературу, на ценности шестидесятничества, провокативная эстетика, резко ироническое и негативное отношение к реальности, что проявилось и у Серебренникова, и у Богомолова, и у других, совпали с разрушительной лавинообразной волной 90-х, которая выбросила их на поверхность. Поэтому они были заряжены этой энергией отрицания, тягой к противовесу, конфликту со всем советским, что для них воплощалось в эпохе “оттепели”, и, разумеется, к тоталитаризму, сталинскому и постсталинскому. Все это для них было воплощено в культуре модерна, даже если они это так не декларировали. В общем, они стремились оторваться от этой культуры. Произведя ревизию традиционных взглядов на Достоевского, Пушкина, Гоголя, Шекспира, знаковые фигуры высокой культуры модерна, они словно бы перевернули последнюю страницу цикла, закрыли последнюю его фазу, после которой должна была быть поставлена точка.

Вместе с тем, в этом поколении у К. Богомолова, вслед за А. Васильевым, произошел отказ от традиции психологизма. Это был уже конец “театра человека”¹.

К. Богомолов в своих спектаклях предпочитает занимать “ноль-позицию”, которая, кстати, была свойственна и М. Угарову и другим постмодернистам в театре. Эта позиция демонстрирует некую позу, когда субъект не отдает предпочтения ни одной из сторон спора. То есть он не “за” и не “против”, он не выбирает ни белое, ни черное, ни высокое, ни низкое.

“Ноль-позиция” наиболее наглядно и ярко

заявлена Богомоловым в спектакле “Карамазовы” — в эпизоде, в котором Федор Павлович (И. Миркурбанов), как человек глубоко озабоченный проблемами религии, пристает к своим сыновьям: “Скажите, Бог есть или нет?” На его вопрос следуют два прямо противоположных ответа. “Есть”, — тихо и твердо утверждает Алеша (Р. Хайруллина). “Нет”, — столь же твердо и спокойно говорит Иван (А. Кравченко). Лица двух персонажей, Алеши и Ивана, появляются на экранах, висящих на сцене. Появляются одновременно, как две противоположности. Как антиномии, ни одна из которых не перевешивает. Это означает одновременно два варианта. Первый: оба высказывания правильны и имеют право на существование. И второй: оба высказывания взаимно уничтожают друг друга. Это и есть “ноль-позиция”. Режиссер не присоединяется ни к одной точке зрения. Он находится где-то в третьей точке — вне этого спора. Это очень показательный эпизод.

Исследователи относят такую позицию к философии метамодернизма, следующей стадии развития постмодернизма. «Присущая метамодернизму структура чувств <...> характеризуется структурой “в-между”, то есть колебаниями между двумя крайностями <...> между “жизнью и смертью, бессмертием и бренностью, совершенством и несовершенством <...>”². Спектакли К. Богомолова 2010-х годов демонстрируют главные достижения в линии исканий зрелого театрального постмодерна, его второй фазы — метамодерна. Эти спектакли являются закономерным продолжением опытов предыдущего поколения режиссуры, раскрывая в новой историко-культурной реальности понятие игрового театра. Вместе с тем спектакли К. Богомолова свидетельствуют о завершении театрального цикла, который весь был посвящен постепенной и поэтапной деконструкции логоцентризма. Деконструкции системы Станиславского, а точнее, метода действенного анализа, который служил основной методологией режиссуры практически на протяжении пяти-шести десятилетий (хотя надо отметить, что и в начале XXI века многие режиссеры, такие как Е. Каменькович, С. Женовач и др., все еще продолжают пользоваться этой методологией) и в деятельности К. Богомолова, практически означающей отказ от него. А также деконструкции и расщеплению человеческой личности, смерти персонажа и смерти автора.

¹ Более подробно я писала об этом в статье о К. Богомолове. См. *Богданова П.* Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению-post. М. 2017. С. 251—260.

² *Робин ван дер Аккер, Тимотеус Вермюлен.* Периодизация 2000-е, или Появление метамодернизма // *Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма.* М.: Панглосс. 2019. С. 60, 62.



Продолжение. Начало на с. 177

тываются им. И что надо в них учитывать именно с точки зрения творчества — в достижении именно творческого результата, который в онлайн-сфере во многом определяется именно пониманием того, каким может быть художественный эффект от применения тех или иных айтишных возможностей. Долгопрудненский фестиваль и его программы дают возможность говорить прежде всего об этом.

Итак, сперва о фестивале в целом. «Долгопрудненская весна» — это, как уже выше обозначено, выступления любительских коллективов и студий. От детских и юношеских до вполне взрослых. Программка этого весеннего фестиваля включает в себя и конкурсы чтецов — от самых юных до уже взрослых и опытных. А вот идущий в осеннее время другой фестиваль, организующий театром «Город», «Долгопрудненская осень», — это конкурсный смотр профессиональных коллективов (и в весеннем, и в осеннем фестивалях принимают участие творческие сценические коллективы и группы из разных городов и регионов России).

Фестиваль, как сказано, посвящен 75-летию Великой Победы. И это во многом определило выбор драматургии и спектаклей, включенных в афишу фестиваля. И практически почти полностью (за небольшим числом исключений) определило тематику и литературный материал, предложенный участниками конкурса чтецов во всех трех возрастных группах: младшей — дошкольники и школьники младших классов; средней — подростки, старшеклассники; и взрослой — от семнадцати лет и старше. С разной степенью проникновенности, понимания темы, ощущения литературного материала участники конкурса и те, кто помогал им готовить свои выступления (это прежде всего касается младшей и средней воз-

растных групп — там особенно важны умение, мастерство, чуткость и опыт педагогов и режиссеров), предложили широчайший спектр произведений поэтов и прозаиков. Прозвучали, конечно, и весьма известные сочинения. Но были и авторские выступления (это касается, прежде всего, старшей возрастной группы). Были и весьма неожиданные тексты — документальные, основанные на книгах воспоминаний (это тоже касается прежде всего старшей возрастной категории). Жюри не ставило целью «раздать всем сестрам по серьгам». При подведении итогов во главу угла главным образом ставились выбор литературного материала, проникновенность и мастерство исполнения, художественная образность. И все же из почти восьмидесяти претендентов в трех возрастных категориях наград — от Гран-при до специальных призов и дипломов жюри — удостоились шестнадцать участников.

Несколько обобщающих слов о форме и художественной манере подачи и подготовке выступлений. Вот тут речь как раз о двух линиях создания чтецкого выступления. Одна — чисто сценический облик выступления. Понятно, что, учитывая тему, большинство участников и их педагогов использовали в той или иной степени военный антураж, чаще всего какие-то его детали — пилотки, гимнастерки, португеи и т.п. Некоторые выступления сопровождалась фонограммой. Или, если участник владеет музыкальным инструментом, то он этой возможностью пользовался. Но это как бы ожидаемо.

Однако на этот раз выступления или для зрителей и жюри не вживую. Перенесенные в видеозапись, в сферу плоского изображения, сценические образы утрачивают, как известно, что-то из силы своего воздействия. Но если учесть другой способ подачи, это можно компенсировать, восполнить и даже усилить, грамотно применяя возможности экранного изображения (и это касается как видеозаписи, так и прямой трансляции). Иными словами, перенося

выступление в Интернет, его нужно не просто записать и протранслировать. Его нужно готовить именно в новом качестве, в том, которое связано с тем, что это несколько иной художественный продукт — видео, экранное творчество. Те из выступающих (и помогавших им педагогов и режиссеров), кто это понимал, пошли именно по пути создания видеообраза. Экранного образа. Общие законы творчества, творчества драматургически-сценического (а это касается и экранных искусств в полной мере) остаются неизменными. Но сам способ создания открывает иные творческие возможности и диктует необходимость овладения ими. Фоны, свет, сочетание общих, средних и крупных планов. Детали, выстраивание их в том ритме, который позволит углубить и усилить воздействие пластикой, мимикой, интонированием речи.

То есть это не просто показ постфактум в видеозаписи того, что было предьявлено в реальном сценическом пространстве. Это иное пространство, которое проектируется на плоскость. И не как в кино — на огромный экран перед многолюдным залом. Это изображение для малого компактного экрана. Для индивидуального восприятия или в небольшой группе. Потому и деталь, крупный план, движение или статика в кадре имеют особый смысл и несут свои особенности создания и восприятия художественного образа. То есть это и не сценическое зрелище, и не кино или сериал, и не радиотеатр, и не телетеатр. Не что отдельное. Ну а теперь о главной программе фестиваля «Долгопрудненская весна» — конкурсной афише спектаклей. Она тоже проходила в трех возрастных группах (хотя в каждой из них были спектакли, где возраст исполнителей ролей варьировался от дошкольного до вполне зрелого). И соображения относительно иного визуального качества демонстрации спектаклей и их создания — при переносе показа в онлайн — касаются сценических показов.

Окончание на с. 264.

История. Библиография

Драматург в окружении призраков

Теннесси Уильямс (1911—1983), чье имя гремело в 1940—1950-е годы, когда ни один театральные сезон не обходился без очередного спектакля с его именем на афише, несколько утратил былую популярность ближе к концу своей активной творческой жизни. Новые пьесы ставились, но шли недолго и прежнего фантастического успеха не имели. Однако когда уже после ухода писателя из жизни американские театры отмечали столетие со дня его рождения, то наряду с несколькими основополагающими произведениями “уильямсовского канона”, такими как “Стеклянный зверинец”, «Трамвай “Желание”» и “Кошка на раскаленной крыше”, “Фаунтейн театр” из Лос-Анджелеса обратился к последней поставленной при жизни автора пьесе “Не устоять такому дому”. В ее основу легла написанная в конце 1970-х годов одноактная комедия “У “Лосиной ложи”¹ возникли проблемы”, сыгранная вместе с двумя другими чикагским “Гудмен театром” под общим названием “Теннесси смеется” в 1980 году. По просьбе художественного руководителя театра Грегори Мошера и режиссера Гэри Такера Уильямс переписал и расширил пьесу, которая под новым названием² увидела сцену в мае 1982 года, заслужив от журнала “Тайм” титул “Лучшей работы автора за последнее десятилетие”.

И вот почти через тридцать лет после премьеры к этой драме Уильямса обратился театр из Лос-Анджелеса. Свой выбор он объяснял в программке спектакля следующим образом: “Поскольку Уильямс часто использовал драму для того, чтобы передать ту надежду и то отчаяние, что живут в человеческом сердце, именно в этой экспрессионистской комедии он предельно ясно выразил свое ощущение, насколько хрупким является наш мир. Названная автором “готической комедией”, пьеса “Не устоять такому дому” выводит перед нами абсолютно неприспособленное к жизни семейство Мак-Коркл в безумно смешной, невероятно трогательной сверхдинамичной трагикомедии, пронзительной, беспощадной и уморительной одновременно. <...> Разрушающийся дом семейства Мак-Коркл является метафорой современного общества, в то время как персона-

жи пьесы срисованы с членов семьи самого Уильямса: его отца Корнелиуса, его тетки Белль, его бабушки с материнской стороны и его брата Дейкина”.

Те, кто знаком с драматургией Уильямса, сразу могут узнать в персонажах ее архетипические образы: громогласного и властного отца семейства (Босс Финли из “Сладкоголосой птицы юности”, Большой Па из “Кошки на раскаленной крыше”), увядшую и потерявшую всякую связь с действительностью благородную южанку (Бланш из «Трамвая “Желание”»), амбициозного неудачника (Чанс Уэйн из “Сладкоголосой птицы...”), наделенного тонкой душевной организацией и скрывающего свою гомосексуальную природу сына (Брик из “Кошки...”). Они, эти архетипы, живут не только в воображении автора, но и в подсознании всей Америки. Современный американский драматург Джон Гуэр так определил эту особенность: “Уильямс, который всегда мог услышать, как бьется сердце Америки задолго до всех нас, улавливал в этом биении шум времени — времени, когда миром правят Стенли Ковальские, когда все Бланш, Альмы, Лауры и Ханны³ давно забыли о своих бесплотных мечтаниях, где все они (как и мы) заперты в клетке с грубыми скотами. И что удивительно: “Не устоять такому дому” — беспощадная и язвительная комедия. Теннесси Уильямс доходит здесь до крайнего предела?”

Парадокс, заключающийся в том, что драма одной семьи, выведенной автором на сцену, выглядит как фарс, Гуэр объяснет доведением “до крайнего предела” ее трагических характеристик. Еще в 1966 году, когда в одном из внебродвейских театров две такие же мрачные одноактные пьесы — “Изуродованные” и “Гнедигес фройляйн” — шли под общей шапкой “Трагифарс”, ни спектакль целиком, ни каждая из пьес в отдельности не имели особого успеха ни у критиков, ни у зрителей. Американская публика того времени только-только успела приспособиться

¹ Американский общенациональный мужской клуб.

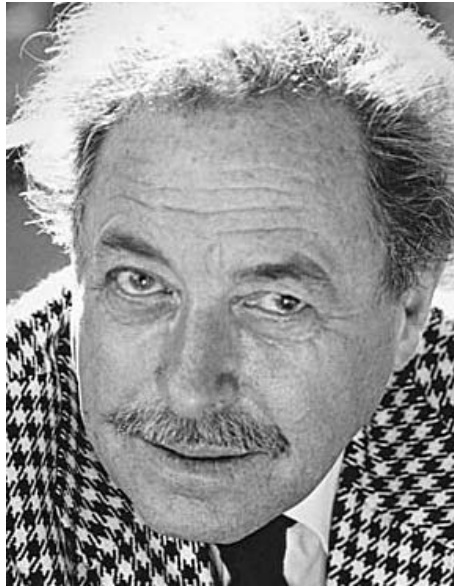
² В названии явно ощущается евангельский подтекст: “И если дом разделится сам в себе, не может устоять дом тот” (Марк, 3; 25).

³ Персонажи пьес «Трамвай “Желание”», “Стеклянный зверинец” и “Ночь игуаны”.

к восприятию поэтических образов и символов Уильямса, получивших воплощение в принципах его пластического театра (он провозгласил их в 1944 году во вступлении к “Стеклозверинцу”), и еще не была подготовлена к такой резкой одновременной профанации этого самого “поэтизма”. (Постструктуралистский термин “деконструкция” появится позднее.) В этом Уильямс наследует Чехову и Беккету, в чьем театре драму человеческого существования демонстрируют персонажи скорее комедии, нежели трагедии. Существуют рассказы современников, вспоминающих, как иногда во время представлений своих пьес Уильямс вдруг начинал давиться от смеха в самых серьезных моментах действия, вызывая недоуменные взгляды соседей, не понимающих, что смешного нашел тут этот сумасшедший в заднем ряду.

“Черная комедия” расцвела на американской сцене несколько позже, да и ассоциироваться она стала с другими именами.

Уильямс, тем не менее, эволюционировал вместе с “духом времени”. Его страдающий от грубости окружающего мира персонаж (в пьесе Крис) умер еще до начала действия, это с его похорон возвращаются домой родители Корнелиус и Белла. Властный, угнетающий своих детей отец превратился в обрюзгшего старика, ругающего на чем свет стоит современное состояние общества, однако мечтающего добыть денег для запуска кампании по своему выдвижению в Конгресс. Увядаящая нежная красавица американского Юга стала обрюзгшей сладкоежкой, страдающей от сердечной недостаточности. Это вокруг ее припрятанных денег, “денег семьи Дэнси”, полученных от самогоноварения в годы “сухого закона”, закручивается главная интрига. Мечты о красоте и юности вложены в уста соседа Мак-Корклов, старого эротомана и прожектера, которого в конце концов его жена обманом отправляет в психбольницу (когда-то туда увозили страдающую мечтательницу Бланш). Сама эта жена, прообраз которой, кинодива из “Сладкоголосой птицы юности”,



точно так же помешанная на сексе и пластических операциях, но находившая раньше силы для возрождения, окончательно превратилась в типичную старую любопытную каргу соседку. Что же до женщины — воплощения здравого смысла и здорового секса (ей, впрочем, и раньше было неудобно, как “кошке на раскаленной крыше”), то она выступает в образе беременной продавщицы из местного торгового центра, вещающей на пределе голосовых возможностей о своем религиозном перерождении. Единственный сохраняющий ясную голову посреди этого безумия персонаж — ни на что не пригодный, по словам отца, младший сын Мак-Корклов Том, собирающийся жениться на религиозной фанатичке и не одобряющий планов своего родителя. Скорее всего, его

прототипом является младший брат Уильямса Дейкин, ставший со временем благополучным юристом.

Еще один парадокс пьесы заключается в том, что ее персонажи, несмотря на всю свою гротескность и непривлекательность, чем-то близки автору. Ведь после всех превращений, что они претерпели в ходе своей эволюции, в них все-таки проглядывает первоначальная сущность (особенно в Белле); среди этих людей Уильямс провел свою юность, против них когда-то бунтовал, но теперь, оглядываясь, видит всю незащищенность и вызывающее жа-

лость физическое увядание былых монстров, уходящих в небытие.

Уильямс, имея в виду Стриндберга, назвал свою пьесу “готической сонатой призраков”. Призраки там действительно появляются. Это призраки счастливого прошлого, проплывающие перед затухающим сознанием Беллы Мак-Коркл. От них исходит радость и покой оставшегося в прошлом детства. Однако настоящими призраками, исполняющими свой *dance macabre* перед зрителями, являются ее еще живые персонажи, обреченные на гибель вместе со своим протекающим и разваливающимся домом, в котором автор видит доставшееся ему в наследство общество.

Александр Дорошевич

Недавнее

Петр Кротенко Три “пощечины” Чехову

Конечно, потом, через много лет, когда я все это запишу, драматурги обидятся. Скорее всего, обидятся. Иронично так, как они отлично умеют. Что, мол, это за название такое ты придумал, а? А пока лето, Любимовка, мы сидим за накрытым столом в так называемом “доме брата”. Главный дом усадьбы еще цел.

Расположить события по годам, последовательно и логично, не смогу. Таково свойство моей памяти. Пишу так, как складывается, так сказать, “картинка”. Начиная с 95-го года буду работать в театре в Омске, потом вернусь в Москву, но буду много снимать и от “Любимовки” оторвусь на несколько лет.

А пока еще начало, самое начало 90-х. Что-то шутит своим негромким голосом Саша Железцов. И ему звонко отвечает Лена Гремина. И мы все хохочем. И яркое солнце слепит сквозь цветные фасочки

Фотографий, увы, не сохранилось. Но вы сможете себе представить: красивый цветной свет, край стола под скатертью. Сидят: А. Железцов, Е. Гремина, Ю. Рыбаков, М. Медведева, С. Новикова. Видна еще чья-то рука с рюмкой. У кого-то на сайте я видел такой прием, называется бумажное кино. То есть только описание, без картинок.

Сергей Носов “Путем Колумба”

В эти странные годы благодаря Международной Конфедерации театральных союзов актерам и даже режиссерам платят за читки. Немного, но все же. Актеров собираем по знакомству, по своим прежним местам работы. На читки ездим до станции Клязьма, потом долго идем под соснами вдоль речки. Иногда репетируем уже на месте, сидя на хлипких стульчиках возле “господского дома”. Мне очень нравится, когда мизансцены разводятся в траве, возле стены или на старой веранде. Дом, в котором был создан Устав МХТ, придает всему нашему озорному камланию основательность, подлинную “мифологию”.

В пьесе С. Носова речь идет про директора школы, обладающего удивительным даром сочинения. Визионерства даже. Он должен объяснить на педсовете, почему вовремя не вернулся из летнего отпуска. Я пригласил на эту роль одного из актеров театра-студии “Современник-2”. Высокий, широкий в плечах, с ранней сединой и подлинным темпераментом “социального героя”. Настоящий директор школы! Он с легкой дрожью в голосе читает текст про то, как круизный лайнер прошел мимо Америки. Плыл в тумане, потом вышел из него, и по всем координатам должен быть уже виден Нью-Йорк. Но ничего на горизонте нет. Читает так, что у нас идут мурашки по спине, слезы наворачиваются в глазах. Это и смешно, и горько. Пьеса эта, как мне кажется,

старинных окон и играет в заманчивых графинчиках, наполненных обыкновенной водкой.

Инна Громова, Мария Медведева и Маргарита Светлакова отлично умеют распорядиться небольшим бюджетом, и на закрытие “Любимовки” всегда накрывается уютный такой банкет. И ничто не предвещает, как говорится.

Лето и всяческие шмели, электрички и всевозможные собаки, лающие сквозь дальние заборы.

Ну и стрижи, конечно, о чем-то радостно кричат в вышине.

так нигде и не поставлена. И драматургия Сергея Носова останется не увиденной ни тем театром, ни уже этим, сегодняшним.

Актер после читки остается на ночлег в Любимовке. А я уезжаю на электричке, чтобы репетировать следующую пьесу. Возвращаюсь дня через три, и тут же И. Громова отводит меня в сторону. Просит сделать все возможное, чтобы моего актера, того, который директор школы, заставить уехать в Москву. “Он поет ночами, плачет и громко матерится, — говорит она, не скрывая грусти. — Да, он ходит на все читки, даже обсуждает услышанное. Но ночами — просто ужас! Повлияйте на него”, — говорит она голосом Алисы Коонен.

Уходим на берег Клязьмы. Разговор длится часа полтора. Актер говорит мне о том, что его душа наконец-то распахнулась, что он нашел друзей и что-то похожее на смысл жизни. Еще часа полтора мы идем до станции. Он спрашивает, почему все так нелепо и странно в его судьбе, и вообще в русском театре. Требуется от меня правды, самой большой. Я вынужден объяснить, почему ему приходится играть всякое дерьмо, а вот такие тексты не попадают на сцену. Иногда он отворачивается, чтобы смахнуть скупую слезу. Ходу до станции там минут двадцать, но мы идем долго, проживая все паузы по Системе.

Я жду, когда электричка пойдет полным ходом, чтобы быть уверенным в том, что актер Н

все-таки уедет. И больше не будет петь по ночам арии из репертуара Шаляпина. Держа двери своими огромными руками, он кричит из уносяще-

гося вагона: “Спасибо, Петька, это было ох...нно здорово!” Из ближайшего соснового леса через некоторое время возвращается эхо.

Фото: на берегу реки сидят, словно наяды, две красивые девушки в купальниках. В руках у них кувшинки на длинных стеблях. Обе улыбаются.

Одна из них моя тогдашняя жена. Вторая не менее красивая. Буду называть ее именем Э., потому что она из поволжских немцев. Высокая стройная блондинка, естественные большие кудри. После обсуждения пьесы меня приглашает на разговор один из тогдашних сотрудников Министерства культуры. Он спрашивает буквально следующее: сколько стоит ваша актриса? В сутки? Узнав про немецкий язык, просто расцветает в улыбке. По его словам, для проведения успешных переговоров с иностранцами весьма и весьма желательно присутствие вот именно такой стильной красавицы. Я уточняю, о ком именно идет речь. Собеседник отвечает: о блондинке. То есть об актрисе Э. Спрашиваю, подразумевается ли приглашение, так сказать, в номер. Ответ: “Нет-нет, да что вы! Вполне достаточно, если женщина такого изящества скажет пару фраз, когда мы после деловых бесед перейдем к кофе и печеню”.

А живем мы тогда все более чем скромно. Голода, правда, еще нет. Он где-то рядом, в недалеком будущем.

Беру тайм-аут, и уточняю у Э., согласна ли она зарабатывать примерно восемьсот долларов в день. По тем временам сумма заоблачная. Она задумывается, краснеет и спрашивает, нужно ли ей ложиться в постель к иностранцам. Слышит мой жесткий ответ и берет паузу на раздумья. Затем отказывается. Министерский чиновник расстроен. Говорит несколько фраз про “интересы государства”. Моя жена потом, узнав о сути переговоров, перекрашивается в блондинку. В дальнейшем такого рода предложений больше не поступает.

На следующее лето кругом уже талоны и вареная картошка два раза в день. Москва живет уже на талоны и про “интересы государства” смешно даже вспоминать.

Ольга Михайлова “Стрелец”, “Жизель”, “Невеста”

Несколько лет подряд я представляю на “Любимовке” пьесы Ольги Михайловой. Пытаюсь принести их в театры. Директора читают с ужасом и дрожью. Потом возвращают, осторожно придвигая ко мне стопку бумаги через стол. Тогда все хотят найти что попроще и поярче. Директорам театров хочется зарабатывать на продаже билетов. И нет человека, чтобы объяснить им, что это утопия. Даже Г. Дадамяну не удастся. Считаю “Жизель” и “Невесту” роскошными пьесами, достойными таировского прочтения.

С читкой “Жизели” вот что выходит. На репетициях все выстраивается так как надо. Легко и почти поэтично. Но репетиций немного. А на читке актрису, что называется, “уносит”. Она давно не играет больших ролей в своем театре. А тут имение, в котором возник новый русский театр. И она, видимо, решает войти в историю. Постепенно добавляет громкости, а в кульминации, что называется, рвет страсть в клочья. Как теперь говорят, зажигает. Искажается смысл, облик главной героини. Пьеса эта не подразумевает открытых страстей. На обсуждении приходится взять вину на себя. Все равно бы никто не поверил, что можно забыть до такой степени. Вечером после читки у меня с автором происходит

один из самых мрачных разговоров в моей режиссерской жизни.

Пьеса эта иногда мне снится. Балет в темноте. Героиня, которая ищет мужчину из придуманной ею сказки.

“Невеста”, прочитанная нами в другом каком-то году, точно не вспомню каком, состоит из двух одноактных пьес. Текст этот, конечно же, обгоняет свое время. Это мрачная и одновременно пронзительно-нежная история о любви. Любви, которая как птица парит над реальным временем, летит и зовет своих подданных. И о людях, которые разделены эпохами и мучаются друг без друга.

После читки я ношусь с идеей постановки этой пьесы. Несмотря на то что художник С. Якунин сделает красивый, стильный макет, который понравится худсовету, тогдашний директор Рязанского театра драмы не разрешит постановку. В те годы я уверен, что репертуарный театр, в очередной раз попавший в репертуарный тупик, будет жадно искать новые пьесы. Будет рваться в Любимовку. Однако кроме завлита Театра им. Моссовета А. Митникова практически никто из служителей Мельпомены и Талии к нам так и не приедет.

Фото номер три. Оно тоже куда-то исчезло из коробок с моим архивом. Однако каждый легко сможет себе представить пропавший снимок. Ночь. Недалеко от Любимовки, на мостике через Клязьму стоят три человека. Две актрисы и между ними я. Лица наши бледны. Мы только что сходили в ларек на

станцию Тарасовка. По разным причинам читка пьесы О. Мухиной “Таня-Таня” прошла не так, как я мечтал. Мы увлеченно беседуем, у меня в руках только что была бутылка шампанского.

На секунду, максимум две, я засыпаю, стоя у перил, и бутылка выпадает из моих рук. Видите: блестит что-то похожее на фольгу? Позже обе актрисы будут вспоминать несовпадающие между собой версии нашей беседы, называть разные ко-

личества выпитого нами в ту ночь.

Но в кадре вы видите счастье с элементами абсурда. Две хохочущие женщины, мужчина, спящий стоя, летящая в реку бутылка и отражение луны под мостом. Почти Картье-Брессон!

Ольга Михайлова “Русский сон”

Удалось уговорить директора Драматического театра города Дзержинска, актеры приезжают на читку вместе со мной. Нам оплачены плацкартные билеты, с ума сойти! Я уже вижу в сладких мечтах, как эта пьеса может быть поставлена на сцене театра. Интеллигентная, негромкая, весьма поэтичная, то, что называется “атмосферная”. Актерам роли нравятся, их весьма впечатлила по-

ездка в Любимовку. Дзержинск не такой уж маленький город, но театральной публики там совсем немного.

Что-то не срастается. До постановки дело не дойдет.

Помню ощущение от читки, от того, как актеры сцеплены между собой. Мы расстаемся с ними на перроне вокзала, как после удачной премьеры.

Александр Образцов “Гамарджоба, Ильич!”

Пьеса прочитана актерами театра “Драматург” в Свистухе, поселке около Шереметьева. Речь о том, как грузинские ученые пытаются продлить дни Брежнева и создают двойника. Но сбоит техника, и вместо одной копии возникают две. Процесс остановить не удастся, и супермашина продолжает штамповать Брежневых. В тот момент, когда на сцене появлялся четвертый симулякр, в зале стоял уже не смех, а вой и стон. Пересказывать сюжет не буду. Но точно помню, что финала, который смог бы поставить яркую, соразмерную началу точку в этой фантазмагории, автор не придумал. Однако все были в восторге и поздравляли Образцова. Пьеса так и не попадет на подмостки. В дальнейшем мы общаемся с автором,

изредка встречаясь при разных okazиях. Он иногда присылает мне свои пьесы. Через долгие годы вдруг отправляет еще и наброски, и прозу. Буквально десятки файлов. От общих знакомых я узнаю, что дни его, увы, сочтены. Александр знает об этом и хочет создать некий запасной архив. По телефону старается шутить по этому поводу.

Пьесы А. Образцова иногда наполнены ощущением непостижимого ужаса, гибельности жизни. Некоторые чудо как смешны. Какие-то из них — сюр и торжество постмодернизма. Чаще всего это одноактовки, которые так и просятся на сцену. Кроме “Снегов”, поставленных в “Современнике-2”, где мы и познакомились когда-то в конце 80-х, не знаю о постановках пьес Александра.

О показах Вячеслава Васильевича Долгачева

Конечно, интересней и приятней писать о себе, чем о других режиссерах. Но тут совсем другое дело. Работы В. Долгачева, показанные в Любимовке, вызывают ощущение легкости, проработанности, изящной легкости. Самые заметные из них — “За зеркалом” Е. Греминой и “Голуби” М. Угарова. Те читки, которые не называю, скорее всего, не вижу по каким-то причинам, которые и не вспомню потом, когда возьмусь вспоминать. Глядя на качество исполнения, я изнываю от ревности, от комплекса неполноценности и от восторга. И все эти чувства существуют во мне одновременно.

А ведь будет еще работа по О. Юрьеву “Ма-

ленький погром в станционном буфете”! Упоительный, горько-смешной текст, торжество постмодернизма. Актеры работают на невероятном, заоблачном, как мне кажется, уровне. Не меньше десяти репетиций нужно провести с максимальной отдачей. Или уметь нечто такое, что дается далеко не всем режиссерам.

Тогда я воспринимаю “Погром...” как один из вариантов хорошего еврейского анекдота. Не более. Пройдут годы, и я отчего-то сяду перечитывать текст этой пьесы. Затем возьмусь за литературоведческие эссе О. Юрьева. И снова стану вспоминать любимовскую читку-показ группы В. Долгачева.

Второе поколение “Любимовки”: Ксения Драгунская, Ольга Мухина, Максим Курочкин, Ася Гусева, Елена Исаева, Екатерина Нарши

Пьесы этих авторов появляются почти сразу, почти с самого начала “Любимовки”. И тут же становится понятно, что они — другие.

Тут нужно будет уместить много разных фотографий. Найти бы их!

Про читки пьес этих авторов тут писать не стану. Вспомню про другое.

Ксения, Ольга и Ася будут стоять возле гроба В. Славкина и грустно шутить, обращаясь к нему как к живому. Слезы, конечно, присутствуют, но внутри, между строк, так сказать. Никогда не услышу, наверное, более смешного прощального слова. И тут я пойму, что самому Виктору Иосифовичу все это понравилось бы, он бы включился и стал хохотать, подбрасывать фразочки, купаться в предложенном наброске.

Он однажды говорит, обращаясь к кому-то из авторов: “Вы почему-то уважаете Антона Павловича. Зачем? Нанесите ему пощечину.

Легко и весело”. Автор произносит: “Так ведь он ответит. Это такой человек”. И Славкин парирует: “Обменяйтесь тремя пощечинами с Чеховым! Может получится живой эпизод. А это уже немало”. Однако сам, внезапно став умершим классиком драматургии, не будет отвечать на почти пощечину молодых писательниц. Грустно себе лежит и молчит в Малом зале ЦДЛ.

К тому моменту и пьесы, и сама “Любимовка” изменятся. Придет другое время. Шурша своими ослепительными кольцами, громко крича голосом, отдаленно похожим на стриженный. Но моя родина, скорее всего, там, на неудобных стульчиках, расставленных на любимовской лужайке. Среди М. Рощина, А. Казанцева, В. Гуркина, Е. Греминой, М. Угарова, О. Михайловой, М. Арбатовой, И. Громовой, М. Медведевой, М. Светлаковой и других, не менее любимых.

Дик Эсакиа и отчаянный стриж

Дик — сокращенное от Димитрий. Так называет себя этот человек. Упрямый, гордый и весь-ма смешливый.

Кажется, текст Дика называется “Бессонница”. Умещается он, как мне будет казаться через много лет, на десяти страницах, не более. Речь идет о последних днях Тургенева. Насколько помню, там несколько Иванов Сергеевичей. Кто это тогда читает — не помню. Скорее всего, я сам и еще один из актеров, из самых близких. На “Любимовке” ценят экспромты, но тут нельзя промазать. Нужно чувствовать автора, быть в тонусе. Сильно сомневаюсь, что мы читаем “с чистого листа”. Перед этой читкой мне звонит М. Угаров и просит представить текст, “что-то придумать, ну вы понимаете, Петя, надо поддержать молодого автора. Он явно талантлив”. Я не могу отнестись к этой просьбе легкомысленно.

Я уже прочел публикацию Д. Эсакиа в “Знамени”. Это серьезная проза, основанная на мемуарах его грузинского прадеда. И постмодерн и нон-фикшн сразу. Могу ошибиться в годах, но эта проза впечатляет меня сильнее, чем театральные тексты этого автора, написанные к тому времени.

Помню очень ярко, как мы отмечаем читку и обсуждение. Откуда-то возникает шампанское. Мы идем по усадьбе и ищем тихое место, где бы поговорить с глазу на глаз. Эсакиа в праздничном приподнятом настроении. Скорее всего, обсуждение было оптимистичным. Никакого особенного сюжета в пьесе нет. Интонация — легкая и грустная одновременно. Скорее всего, можно на-

звать эту работу наброском.

И вот мы приходим к тому, что когда-то было семейной церковью Алексеевых. Перед нами стоит четыре стены. Крыши нет, вместо окон — только рамы. Жарко, стены пахнут как старый горячий контрабас. Я предлагаю автору перешагнуть через неловкость. Когда еще нам удастся выпить в церкви? Собственно, это перед нами не церковь, а руина. Ни икон, ни креста. Хотя когда-то именно тут венчались Станиславский и Лилина. На старой фотографии длинную фату невесты за края держат Морозов и Чехов. Дик, поколебавшись, соглашается, и мы садимся на подоконник.

Говорить тосты он был мастер. И когда мы готовы наконец-то чокнуться, откуда-то сверху и сбоку раздастся невероятной силы визг. Между нашими пластиковыми стаканчиками, буквально оттолкнув их крыльями, проносится стриж и вылетает в окно противоположной стены. Как будто он — маленький Чкалов. Потом мы вспоминаем этот миг и много смеемся. Мы становимся практически друзьями.

Дик сделает инсценировку по “Капитанской дочке” для театра, где я буду работать. Поставит спектакль его давний приятель Иван Поповски. Совместный наш замысел по Чехову так и останется незаконченным. Как и жизнь Дика, прерванная на полуслове.

Нашей любимовской фотографии с Д. Эсакиа, к сожалению, нет. Но вы легко сможете ее представить.

Лето, солнце, разбитое и распахнутое окно. На подоконнике сидят два молодых человека и хохочут. Ничего особенного, но что-то такое нехорошее мерещится. Как в том старом анекдоте про врача.



Галина Коваленко *Апология теории*

В.И. Максимов. Театр XX—XXI веков. Теория. Режиссура. Критика.
Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека.
СПб.: издательство “Чистый лист”, 2019. 279 с.

Размышляя об этой книге, не обойтись без эпитета “провокативный”, начиная с обложки. На размытом фоне эскиза Гордона Крэга к “Макбету” четыре портрета, из которых узнается один — Фридриха Ницше. В прямоугольнике под портретом Ницше — портрет молодого Льва Выготского. Рядом с Ницше — Сюзен Сонтаг, рядом с Выготским — Кети Чухров. Замысел такого выбора станет понятным после прочтения книги. На задней обложке — автор книги, изысканный облик которого навеивает воспоминания об эпохе эстетизма и даже самого Оскара Уайльда (фото Беллы Рич). Ниже изложены эстетические требования, предъявляемые автором книги к критике, и цель книги — “найти взаимодействие между теорией театра, новыми сценическими формами и принципами их художественного осмысления”. Часть статей была опубликована ранее. Собранные под одной обложкой, они дают представление о разных театральных эпохах, достаточно быстро сменяющихся в XX—XXI веках. В первой части книги “Режиссерская интерпретация от рассвета до заката” анализируются спектакли выдающихся режиссеров — от Станиславского и Гордона Крэга до Арто, Пискатора и Мейерхольда.

В статье «“Гамлет” Крэга и его влияние на театр XX века» справедливо отмечается: “Постепенно главной тенденцией в постижении Гамлета становится разрушение текста, борьба с текстом, борьба с Шекспиром — и в итоге борьба с культурой” (с. 23). В доказательство приводятся поставленные в последние три десятилетия спектакли Ростислава Гореяева, Роберта Стуруа, Валерия Фокина, Леонида Трушкина. В этот список стоило бы добавить “Гамлета” Петера Штайна с Евгением Мироновым (2001). Спектакль игрался в цирке и констатировал отход Штайна от глубокого психологического прочтения классики, характерного для Штайна, даже если он использовал авангардные методы, как, например, в “Орестее” Эсхила. Влияние Крэга на современный театр ограничивается упоминанием “Гамлета” Питера Брука 1955 года, в котором Крэг делит влияние на Брука с “сердитыми молодыми людьми”.

А было ли влияние Крэга на современный театр с его жадной разрушения и упрощения? Вопрос остается открытым.

Среди работ первой части книги привлекает внимание эссе “Театрализация жизни В.И. Ленина”, воспринимаемое как эпилог предыдущей статьи “Театр и балет дада. (К столетию дадаизма)”.

Опираясь на воспоминания дадаиста, участника цюрихского “Кабаре Вольтера” Марселя Янко, выделившего среди посетителей “выразительное монгольское лицо Ленина, который приходил в окружении соратников”, делается вывод, что в “Кабаре Вольтера” Ленин и его соратники “учились революции. <...> Вся революция была отретирована в Цюрихе большевиками-демагогами и предугадана дадаистами. Как в пьесе Жана Жене “Балкон” кадры нового государства создавались в номерах борделя, так маски русской революции создавались в цюрихском кабаре. Но потом пришли другие кукловоды” (с. 55). Ничего удивительного в том, что Ленин бывал в “Кабаре Вольтера”: он читал Толстого, слушал игру Гольденвейзера, захаживал в Художественный театр. Все эти явления стоят в одном ряду. И вывод — лишь эффектное высказывание. Идея театрализации очень владеет автором не только в этом остроумном этюде.

Статьи академического плана глубже. В исследовании “Театр Пискатора на перекрестке художественных направлений XX века” В.И. Максимов обосновывает положение о том, что Эрвин Пискатор предвосхитил открытия Арто, а позже у Пискатора возникают приемы, сближающие его с Мейерхольдом. Вывод сделан на основе сравнительного анализа спектакля Пискатора “Распутин, Романовы, война и восставший против них народ” по пьесе Алексея Толстого и Павла Шеголева “Заговор императрицы” (1927) и спектакля Мейерхольда “Зори” Верхарна (1920).

В статье “Актерский тренинг в энергетическом театре” Максимов, специалист по творчеству Арто, показывает себя практиком. Как режиссер он ставил спектакли по пьесам Стриндберга, Жене, Жарри, Йейтса. В этой работе рассматриваются едва ли не все типы актерских тренингов. Главная роль отводится системе Арто. Анализируя тренинги в историческом плане, автор говорит о заслугах в этой области деятелей украинского театра первой трети XX века — создателя “системы сфер” И.А. Кунина и выдающегося режиссера Леся Курбаса. Отдается должное “театральной антропологии” Эудженио Барбы. Пафос статьи в том, что актерские тренинги постоянно развиваются и обогащаются.

Первый раздел завершает рецензия на сборник статей “Против интерпретации. Сюзен Сонтаг и театр”. Отправной точкой в рассужде-

ниях Сонтаг является провозглашенное ею “новое мировосприятие”, которое, по ее мнению, “подчеркнуто плюралистично, оно открыто для мучительной серьезности и для забавы, шутки и ностальгии”, выражающееся в создании внелитературной культуры, и ее “объект <...> уж точно не роман” (с. 101). Трудно подобное высказывание возвести до философско-эстетической категории. В доказательство своей мысли Сонтаг называет такие имена, как Берроуз, Беккет, Антониони. Берроуз — автор известного экспериментального романа “Голый завтра” и ряда других. Экспериментальные романы получили общее название “новый роман”. Что касается “внелитературной культуры”, это хеппинг, конкретная музыка, поп-искусство (музыка и изобразительные искусства). Это высказывания молодой интеллектуалки, активной участницы жизни 60-х, отразившей ее в своих эссе. Из них самые спорные — о театре. В.И. Максимов выделяет ее рецензию на книгу “Метатеатр” Лайонела Эйбла (1963): “Сьюзен Сонтаг называет рецензию “Смерть трагедии”. Она принимает идею Эйбла о преувеличении значения трагедии в европейской культуре. К трагедии Лайонел Эйбл относит древнегреческую драму, “Макбет” Шекспира и пьесы Расина” (с. 112, 113).

Все остальные Эйбл называет метапьесами. В 1960 году выходит фундаментальное исследование Джорджа Стайнера “Смерть трагедии” на английском языке. Он относит к трагедиям лишь древнегреческие и трагедии Расина. Новое время, по мнению Стайнера, дало только две трагедии — “Борис Годунов” Пушкина и “Мамаша Кураж и ее дети” Брехта. Хронологически Эйбл вслед за Стайнером высказывает те же взгляды на трагедию, что и Стайнер. Идея витала в воздухе, и сопоставление этих трудов было бы плодотворнее, но эта претензия уже к Сьюзен Сонтаг.

В.И. Максимов видит в ней “последователя Ницше и его концепции трагедии, воспринявшей это учение слишком буквально” (с. 113). Речь идет об ее суждении “о решительном оптимизме господствующих религиозных традиций Запада <...>, препятствующих возрождению трагедии на христианской почве” (с. 113). Сонтаг разделяет характерное для Америки оптимистическое восприятие в духе американских философов. К примеру, философия экзистенциализма трактуется следующим образом: “Исходя из динамических возможностей личности, американский экзистенциализм оптимистичен”.

Самая известная статья Сьюзен Сонтаг “Против интерпретации”. Однако в своих театральные рецензиях она интерпретирует уже интерпретируемые режиссерами в процессе создания спектакля пьесы. Вот характерный пример. После длинного описания спектакля Питера Брука “Марат / Сад” она его интерпретирует: “Безумие становится избранной и самой верной метафорой страсти — или логическим завершением любого мощного переживания, что в данном случае одно и то же” (с. 106). Так написаны рецензии и на другие спектакли.

В.И. Максимов делает заключение о том, что “только в наше время стало очевидным, что теперешняя перформативность и акционистичность —

возможность придать любому действию черты художественного акта — утвердились в 60-е. Сонтаг выявила это принципиальное изменение уже тогда” (с. 115). Соотечественник и современник Сонтаг, теоретик перформанса и режиссер, основатель “The Performance Group” Ричард Шехнер, выпустивший в 1968 году сборник эссе о театре “Public Domain” (“Всеобщее достояние”), до этого публиковал статьи, с которыми явно была знакома Сонтаг, сделал неизмеримо больший вклад в науку о театре. Спорно утверждение и о том, что “идеи Сонтаг (прежде всего отказ от “интерпретации”) заложили основу теорий, ставших актуальными в искусствоведении XX века” (с. 116). В качестве примера называется теория перформативности Эрики Фишер-Лихте. У Фишер-Лихте есть общее с Сонтаг. Она говорит о “новом околшебствлении” мира, созвучном “новому мировосприятию” Сонтаг. Фишер-Лихте считает, что эстетика перформативности “не требует от реципиента интерпретации происходящего”, призывая “по-новому взглянуть как на самого себя, так и на мир в целом, отказавшись от мышления, основанного на принципе дихотомии, и заменив его системой понятий, допускающей многозначность”. Принцип многозначности, о котором говорит Фишер-Лихте, не отрицает интерпретации.

Самый цельный раздел книги “Экспрессионизм в театре”. Это художественное явление рассматривается на немецкой, русской и украинской сцене. Подробно анализируются трактовки пьес режиссерами разных театральных школ. Показана постоянно повышающаяся роль сценографа в экспрессионистских спектаклях. В статье “Мейерхольд и экспрессионизм” рассматриваются элементы экспрессионизма в его спектаклях. Последовательно проводится важная мысль о том, что экспрессионизм — одно из самых плодотворных течений XX века.

Третья часть “Критический анализ спектакля: теория и практика” открывается программной для автора статьей “Другое театроведение: метод Л.С. Выготского”. В.И. Максимов заявляет, что современная театральная критика отказалась от научного театроведения, не имеет теоретической базы и не анализирует спектакля. Иными словами, речь о массовом непрофессионализме, которому противостоят немногочисленные профессионалы, в частности известный блогер Виктор Вилисов, создавший «нечто новое, что можно назвать “практической критикой”» (с. 265). В.И. Максимов рецензирует его книгу “Нас всех тошнит: Как театр стал современным, а мы этого не заметили”, вышедшей в 2019 году в издательстве “АСТ”. “Книга <...> уже выполнила главную задачу. Эта задача совпадает с тем, что сделал ровно 20 лет назад Ханс-Тис Леман. И Леман, и Вилисов констатируют реальное состояние театра. <...> И обе книги неизбежно всколыхнули театральное болото” (с. 262). Сочинение Вилисова названо “оранжевый гид” за оранжевую обложку; книга Лемана “Постдраматический театр”, вышедшая в русском переводе в 2013

году, также в оранжевой обложке. И только в этом можно видеть “странное сближение”. В.И. Максимов говорит об общности метода профессиональной театральной критики и Вилисова — отказ от анализа и движение в сторону самостоятельного художественного творчества. В предыдущей статье театральная критика обвинялась в отказе от анализа и отходе от научного театроведения. В рецензии на книгу Вилисова В.И. Максимов предлагает другие критерии, навеянные беллетристикой, в частности вышедшим из-под пера Карины Добротворской романом “Кто-нибудь видел мою девчонку?”. На основании того, что Карина Добротворская по образованию театровед, выводится заключение: “Художественная форма, к которой так стремится теакритика, была достигнута с помощью использования фавулы дамского романа. При этом театрально-критическая эстетика сохранилась. (Sic!) Да и сюжетом стала театрализация жизни. Такая вполне извращенная форма была реальной возможностью вывести театроведческий круг на уровень массового читателя. С тех пор (книга вышла в 2014 г. — Г. К.) стремление к максимальной исповедальности, к описанию личного опыта стало определяющей тенденцией профессиональной теакритики” (с. 262). Отказавшись от академического стиля, Максимов дал волю своему темпераменту, но не декларируемой им исповедальности.

Отправная точка статьи “Нетрадиционное использование театральных пространств на современной петербургской сцене” — идея об осуществлении режиссерского замысла через решение пространства, начатое Гордоном Крэгом и “до сих пор не до конца осмысленное современной режиссурой” (с. 214). Рассматривается семь спектаклей. Притом что речь идет о пространственном решении, сценографы не упомянуты. Гордон Крэг решал пространство один, соединяя в себе режиссера и художника. Отмечая режиссуру Андрея Могучего в “Грозе” и решение им пространства, автор ни слова не говорит об известном сценографе, сооснователе лаборатории Дмитрия Крымова Вере Мартыновой, работу которой в этом спектакле трудно переоценить. Дважды называя спектакль Дмитрия Волкострелова “В прошлом году в Мариенбаде”, ремейке известного фильма Алена Рене, “художественно совершенным” (с. 222, 223) и подробно описывая сценографию, автор не упоминает художника спектакля Ксению Перетрухину, с которой постоянно сотрудничает Волкострелов. Ничего не сказано и о сценографах других рецензируемых спектаклей.

По такому же принципу написана рецензия «Гамлет» Юрия Бутусова как зеркало невозможности русской революции». В.И. Максимов отталкивается от мнения Вилисова, заявившего, что в спектакле ничего не происходит. Внутри большого текста предлагается два типа анализа — архетипический и актантный. Актантный анализ приводит к тому, что спектакль Бутусова не трагедия, потому что ее нет в русской жизни. Гамлет, “способный на битву, но не совершающий ее — зеркало современной ситуации в России” (с. 238). Архетипический анализ приводит к выводу, что “отношения Гамлета

— Лауры Пицхелаури и Офелии — Федора Пшеничного однозначно конфликт Анимы Гамлета и Анимуса Офелии, даже если режиссер таких слов не знает. Потому что коллективное бессознательное у Бутусова точно такое же, как у всех простых смертных” (с. 229). Это некорректное заявление в адрес режиссера. Но что же актеры? Их в рецензии нет. Они безликие фигуры на игровой доске критика, пешки в играх его разума. Театральная рецензия — гид в театральном море и, перефразируя высказывание Джорджо Стрелера “театр для людей”, нелишне напомнить, что критика тоже для людей.

Развивающаяся наука о театре обогащается новыми именами. Одно из них — Кети Чухров, московский философ, литературовед, драматург. В.И. Максимов, анализируя ее монографию “Быть и исполнять: Портрет театра в философской критике искусства” (СПб.: издательство Европейского университета в С.-Петербурге, 2011), считает, что Кети Чухров на новом временном этапе развивает традиции постструктуралистов и “доводит театр — философию (театр — идею) до уровня театральной системы” (с. 242). По мысли В.И. Максимова, Кети Чухров создала теорию Театра Повторения на основе идеи Жюль Делеза о “Третьем времени повторения” и опробовала ее на практике как драматург. Анализируются спектакли по пьесам Чухров, в их числе “Афган — Кузьминки”, показанный в 2017 году на фестивале “Точка доступа” в Петербурге. Режиссер Павел Арсеньев поставил спектакль-перформанс, первая часть которого игралась в Апраксином дворе среди торговых рядов и павильонов, вторая — в одном из пространств Александринского театра. Подробно описывая спектакль, В.И. Максимов считает, что “ни перформативный, ни традиционный театры не могут реализовать задачи Театра Повторения” (с. 255). Тем не менее, критик говорит о жизнеспособности Театра Повторения на примере спектакля петербургского Нового императорского театра “Троянки” Еврипида. Зритель не желал смотреть трагедию и сопротивлялся. Однако режиссер Олег Еремин к финалу “гармонизировал зрительское состояние”, воплотив концепцию исполнительской практики Кети Чухров. Автор рецензии видит настоящее и будущее театра как театра чтения. Чтобы читать театр, нужна соответствующая подготовка. Большинство идет в театр за эмоциональными впечатлениями, и в этом отличие зрителя от критика: кесарю — кесарево, а богу — богово.

В лице В.И. Максимова современное театроведение имеет серьезного теоретика. Теоретические заключения он строит на конкретных спектаклях, но обходится со спектаклями как патологоанатом, что не каждый спектакль может перенести. Это живая материя, создаваемая живыми людьми, и она требует деликатного обращения.

“Теория, мой друг, суха,
Но древо жизни зеленеет”.



Окончание. Начало на с. 177

становок еще в большей степени, чем выступлений чтецов.

В конкурсной программе было почти два с половиной десятка постановок — и сказки, и мюзиклы, и комедии, и драмы в стилистике психологического реалистического театра по произведениям драматургов и прозаиков, зарубежных и российских авторов, классиков и литераторов наших дней. Назову здесь только призеров фестиваля — но их перечень дает представление о широчайшем спектре произведений и сценических форм, представленных на фестивале.

В младшей возрастной группе победили следующие спектакли и коллективы. «Лучший спектакль» (эта номинация во всех возрастных категориях соответствовала Гран-при): «Сто фантазий» по стихам С. Маршака, Ю. Мориц, Д. Хармса (детская школа театральных искусств «Семь Я», Долгопрудный, группа «Репетишки», режиссер-постановщик К. Соколова). Спецдиплом жюри «За художественное решение костюмов» — «Каникулы Бонифация» по мотивам фильмов Ф. Хитрука (студия творчества «Подсолнухи», Долгопрудный, режиссер-постановщик К. Соколова). Спектакль «Оленно-транспортный батальон» (студия «Новое поколение», Мурманск, автор сценической композиции и режиссер Е. Сенченко) удостоился «Приза зрительских симпатий» и набрал самое большое число просмотров в «Ютьюбе».

В средней возрастной группе победители распределились следующим образом. «Лучший спектакль» — «Чучело» по повести В. Железникова (детский театр-студия «Колесо» при Дмитровском драматическом театре «Большое Гнездо», Дмитров, постановщики Д. Мэлс и Е. Секач). Первое место — музыкально-драматическая версия «Снежной ко-

ролевы» по мотивам сказки Г.-Х. Андерсена (детская школа театральных искусств «Семь Я», Долгопрудный, постановщик А. Смирнова). Второе место — спектакль «Тень» по пьесе Е. Шварца (образцовый коллектив «Театральная студия «Мозаика», Дедовск, режиссер Ю. Ольхова). Спецдипломы жюри: «За сценографию» — спектаклю «Чучело»; «За цельность замысла и его сценического воплощения» — мюзиклу «Король-лев» по мотивам бродвейского мюзикла (театральная студия «ХЛЕБЪ», режиссер М. Лаер); «За большую воспитательную и педагогическую работу в сфере социального театра» — режиссеру Оксане Артемьевой в постановке «Зачем эта война?» и «спектакле-рассуждении» «Солнечные затмения» (театр-студия «АРТ»).

В старшей возрастной категории наград удостоились следующие участники: «Лучший спектакль» — моноспектакль «Контрабас» по роману П. Зюскинда (театр «АРТ», Москва, режиссер Д. Муравицкая). Первое место — «Женский день» по пьесе современного автора Т. Ворониной (Народный театр Дома ученых, Томск, постановщик А. Самусев). Второе место — «Дядя Ваня» по пьесе А. Чехова (студенческий театр МГОУ, Москва, режиссер А. Хохлов). И еще один диплом за второе место — спектакль «О мышах и людях» по повести Дж. Стейнбека (музыкально-театральный коллектив «Дебют», Раменское, режиссер А. Лысяков). Диплом «За лучшую мужскую роль» — Валентину Петриченко (в спектакле «Контрабас»). Диплом «Лучший актерский ансамбль» — спектаклю «Женский день». «Лучшая режиссура» — Диляре Муравицкой, постановщице «Контрабаса».

Во многих спектаклях фестиваля — во всех возрастных группах, в постановках разной тематики, стилистики, формы и манеры — использовались новые технологии. В основном, вместо обычного задника — экран с видеорядом. Причем этот видеоряд соответствовал тому, что происходи-

ло в спектакле, и подчас был частью мизансценического решения эпизода. Правда, при этом постановщиками почти не учитывалось, что это теперь реальная составляющая визуально-сценографического решения, причем динамическая. И это надо обыгрывать так же внятно и в характере движения сюжетного замысла, как и обычную декорацию.

Но это что касается собственно постановочных сценических решений. А вот подготовка видео — уже другая задача. Тут требуется думать о том, что экранное изображение все же готовится на основе постановки в пространстве сцены. Значит надо думать о расположении съемочной аппаратуры, новых световых решениях, о том, чтобы смикшировать шумы в зале — сохранив, однако, его дыхание. О выделении крупных планов и деталей, о монтаже и, значит, об использовании нескольких видеосъемок спектакля. Это все усиливает эффект художественного воздействия, придает новые смыслы при восприятии. Некоторые руководители коллективов это учитывали при подготовке видео. Хотя, конечно, она требует иных навыков и умения, и этому придется учиться.

Но это если говорить о подготовке видео по уже готовым сценическим действиям. Однако понятно, что буквально вот-вот в Интернете начнут проходить фестивали, конкурсы и смотры зрелищ, подготовленных именно для показа в сетях; постановок, созданных и по законам театра, и по законам экранного искусства, и по законам восприятия в онлайн-сфере (как для демонстрации-трансляции в реальном времени, так и в записи). И это будут не читки или экспресс-показы онлайн по новым пьесам и инсценировкам (это уже делается многими, и пока тут только нацупываются пути-дороги). Но это будут полноценные экранно-сценическо-интернетовские спектакли. Даже и не знаешь, как обозначить эти будущие постановки...

Валерий Бегунов