

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

4 Современная

октябрь — декабрь
2020

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

Драматургия

		<i>Пьесы</i>
<i>О. Жанайдаров</i>	3	Распад
<i>А. Куралех</i>	15	Miracle impossible
<i>Т. Яблочкина</i>	34	Мечты о Лене
<i>М. Розовский</i>	46	...и назвал тьму ночью
<i>С. Давыдов</i>	71	Республика
<i>В. Ольховская</i>	82	Шесть утра, американо
<i>И. Афанасьев</i>	106	Петр Великий из плоти и крови
<i>О. Степнова</i>	120	Артистка из Кукушкино
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>А. Зенитер</i>	144	Когда придет волна
<i>К. Фрешетт</i>	153	Три короткие пьесы
		<i>Критика. Теория</i>
<i>С. Лебедев</i>	166	Театр во время чумы
<i>В. Бегунов</i>	172	На переломе времени
<i>О. Скорочкина</i>	174	По мотивам...
<i>В. Москвитин</i>	177	Пути театральных поисков
<i>М. Митина</i>	179	Классика онлайн, со словами и без
<i>Д. Лисин</i>	182	Неголерантное мифотворчество
<i>Е. Ерпылёва</i>	190	"Театр — это пристань спасения" (интервью С. Новиковой)
<i>С. Спивак</i>	193	"В театре надо "писать стихи"... (интервью Е. Бобровой)
<i>И. Болотян</i>	198	Трансформация мужчины
<i>П. Богданова</i>	200	Социальная реальность
<i>М. Сизова</i>	204	О жертвах и палачах
<i>Т. Купченко</i>	206	Пишем "Лёха" — читаем "любовь"
<i>В. Сердечная</i>	211	Героиня и драматургиня...
<i>О. Булгакова</i>	216	Театр окнами в море
		<i>История. Библиография</i>
<i>Н. Пахсарьян</i>	222	Этот загадочный Клодель...
<i>К. Акопян</i>	224	Об именах
<i>П. Клодель</i>	229	Униженный отец
		<i>Хроника. Информация</i>
		80—81, 165, 221, 275—276

На обложке. Замок Св. Ангела, Рим (к публикациям на с. 222—274).
2-я стр. обл. "Лунная масленица" П. Пряжко в Театре на Малой Бронной.
Постановка, сценография и костюмы Ф. Григорьяна. См. рецензию в № 3, 2020.

Фото М. Гутермана

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Пьесы

Неопределенность

Три месяца прошло после предыдущего номера, а приходится начинать колонку с того же, чем заканчивал тогда: неопределенности нашего положения. Да и не только нашего. Пандемия неожиданно / предсказуемо затянулась и осенью снова пошла в рост, театры хоть и выходят мало-помалу из долгого анабиоза, но залы разрешено заполнять только наполовину, сборы далеки от тех, что могли бы даже частично покрыть понесенные убытки. По этой причине продолжается и наш жесткий финансовый карантин и конца ему не видно.

Надо сказать еще об одной несбывшейся надежде. В начале ковидной истории мы думали примерно так: вот сейчас драматурги засядут по своим кельям, освободятся от всяческой суеты, сосредоточившись исключительно на творчестве, а выйдя из заточения, предложат “городу и миру” новые прекрасные, глубокие, яркие пьесы. И что же? Да, появилось несколько текстов на пандемическую тему, но, прямо скажем, ни один не стоил серьезного внимания, не говоря уже о чем-то большем. Драматургия не создается на злобу дня, она не для того существует, а если и пишется “на случай”, то устаревает раньше, чем автор поставит в конце слово “занавес” или “конец”. И вообще, против наших ожиданий, минувшие весна и лето не принесли богатого “урожая”. Более того: показалось, что и наш “цех” стал жертвой тотальной депрессии: разочарований больше, чем радостей. Будем верить, что это временный упадок.

Теперь, по обыкновению, об этом номере. Как полагается в последние годы, немалое место в нем занимают три пьесы конкурса “Автора — на сцену!” (мы соблюдаем обязательства перед учредителем). А пять других, отобранных редакцией самостоятельно, принадлежат авторам, уже знакомым читателям журнала. И не только им.

Самым стабильным драматургом десятилетия следует признать Олжаса Жанайдарова: каждый год по пьесе и почти так же регулярно — очередная публикация в нашем издании. Автор держит планку. Два года назад он опубликовал драму “Мания”. Название точно отразило содержание психологической драмы, героиня которой страдает нервным заболеванием, находится в пограничном состоянии. Теперь Олжас написал “Распад”, сходный по теме, но еще более откровенный, временами шокирующий текст, составивший своего рода дилогию с “Манией”.

Алексей Куралех, живущий в Донецке, начал реалистической производственно-любовной драмой “Шабашка”, позже возникла современная притча “Перемирие” о войне на юго-востоке Украины, и ее уже поставили несколько известных театров (мы писали об этих спектаклях). А затем пришло время исторических сюжетов: “Сны Пенелопы”, как легко догадаться, основаны на античной мифологии, а публикуемая сейчас “Miracle impossible” рассказывает о жизни Достоевского — от знакомства с будущей женой Анной Сниткиной до кончины писателя.

Историческая линия продолжена в номере еще одной биографической пьесой — “...и назвал тьму ночью” Марка Розовского. Этот известный драматург и еще более известный режиссер не нуждается в рекомендациях. Минувшей осенью он выпустил в театре “У Никитских ворот” премьеру своей “Фанни” (о покушении на Ленина в 1918 году), а сейчас готовится к постановке следующей документальной драмы, хроники преследования и гибели выдающегося деятеля советского театра Соломона Михоэлса.

Уже стали историей и события начала 1990-х годов, времени распада СССР. О том, как они отразились на жизни и судьбах русскоязычных жителей одной из новых среднеазиатских стран, свидетельствуют монологи персонажей Сергея Давыдова из пьесы “Республика”. Этот автор не так давно дебютировал на страницах журнала фантастической комедией “Отличный парень”.

Второй раз мы встретились и с Тоней Яблочкиной. Ее пьеса “Юра” была типичной молодежной драмой “про любовь”. В “Мечтах о Лене” на первый план вышли более зрелые люди, переживающие кризис среднего возраста.

На этом, пожалуй, остановимся, чтобы не повторять сказанного раньше. Ситуация все та же. Пока собираем следующий номер, а там будь что будет.

Андрей Волчанский, главный редактор



Небывало короткий театральный сезон 2019 / 2020 стал в Перми триумфальным для “Новой драмы”. Причем словосочетание “новая драма” здесь стоит понимать и как драматургию, создаваемую сейчас, и как название пермского Камерного театра, чей взгляд обращен именно в сторону пьес дня сегодняшнего.

Еще до пандемии covid-19 спектакль “Летели качели”, поставленный по пьесе современного драматурга Константина Стешика худруком и основателем пермского Камерного театра “Новая драма” Мариной Оленевой, взял Гран-при главного регионального фестиваля Прикамья “Волшебная кулиса”, принял участие в программе “Маска плюс” национальной театральной премии и фестиваля “Золотая маска”, а сама постановщик уже в новом пандемическом мире была награждена премией города Перми в сфере культуры и искусства имени заслуженного артиста Российской Федерации режиссера Георгия Буркова.

Эта череда побед и успехов явно продемонстрировала наступление новой эпохи пермской театральной ситуации. Чтобы пояснить это во многом громкое заявление, нужно несколько углубиться и в театральную ситуацию Перми, и в ее историю.

Пермский Камерный театр “Новая драма” — небольшой частный коллектив, который давно укоренился на театральной карте города. Располагается он на третьем этаже пермского Дворца детского творчества и включает камерный зрительный зал, еще более камерную сцену, небольшое закулисное и фойе, где с трудом помещаются зрители, ожидающие начала спектакля. Драматург Александр Югов в своей пьесе “Маршрутка” упоминает этот коллектив под названием “Театр третьего этажа”, так в свое время назывался другой театральный коллектив, самодельный, располагающийся в одном из ДК Перми. Но исследуя путь героев, прочерченный в тексте Югова, становится понятно, что автор подра-

Пермская “Новая драма”

зумевает именно “Новую драму”. Этот коллектив стал одним из первых частных театров Перми. Он вырос из детской студии “КОД”, а его труппу составили ученики худрука театра, режиссера и блистательно педагога Пермского института культуры Марины Оленевой. Театр “Новая драма” — одна из образовательных площадок для ее студентов, которые в дальнейшем вырастают в успешных актеров, среди которых много звезд городского и краевого масштаба, а также такие известные имена, как Екатерина Шпица, Алексей Богачук, Евгений Пеккер и другие.

Свое название театр получил ввиду пристального внимания именно к современной драматургии, причем не только российской, но и зарубежной. В разные годы в репертуар входили спектакли по пьесам Михаила Угарова, Мартина Мак-Донаха, братьев Пресняковых, Василия Сигарева и других. За спектакли по современной драматургии театр неоднократно удостоивался наград на различных театральных фестивалях (российских, международных, региональных). Не был исключением и уже упоминавшийся выше фестиваль “Волшебная кулиса”, участниками которого являются основные театры региона: мастодонты театральной жизни Перми, а также независимые и молодые театральные коллективы.

Сегодня Пермь переживает настоящий бум частных театров. На данный момент успешно работают центр современного искусства “неМХАТ”, театр “Большая стирка”, театры кукол “Карабаска” и “Туки-Луки”, семейный театр “Век жизни”, арт-группа “СМОГ” и другие. Эти театральные анклавы сконцентрированы на современном драматургическом, театральном и социальном языке, они заполняют нишу экспериментального театра, ищущего свежее дыхание. Важно отметить, что в этом театральном сезоне, оборвавшемся из-за пандемии, награды главного фестиваля Прикамья в основных номинациях (Гран-при, луч-

шая мужская роль, лучшая мужская роль молодого артиста, лучший спектакль театра кукол) ушли именно частным театрам, продемонстрировав тем самым, что именно там сконцентрированы самые любопытные театральные процессы региона.

Однако необходимо отметить, что не только частные коллективы устремляют свой взор в сторону современной драматургии. В ноябре 2019 года в Перми состоялась премьера спектакля “Гуд бай, Берлин” по пьесе Роберта Коала, написанной по мотивам одноименного романа Вольфганга Херрндорфа. Этот текст называют главной подростковой книгой десятилетия. Появление его на сцене Пермского ТЮЗа закономерно, поскольку главный молодежный театр Пермского края все время пытается найти общий язык и общие темы с современными подростками и неизменно пробует себя в постановке разных спектаклей, адресованных этой возрастной категории. Ранее на сцене появлялись пьесы Светланы Баженовой “Гришка Вольт”, а также сочинение Анны Батуриной “Фантом Марины Кудряшовой”. Оба эти спектакля не смогли прожить долго ввиду острой реакции педагогического сообщества города на эти постановки, а вот спектаклем “Гуд бай, Берлин”, кажется, действительно театру удалось найти общий язык с современными отроками, при этом не раздражая учителей. Однако написанный в 2010 году текст лишь спустя девять лет дошел до пермского зрителя, приходящего в театр муниципального подчинения. Гораздо оперативнее на новые пьесы реагируют театры частные.

Главный герой этих заметок частный театр “Новая драма” неизменно следит за драматургическими новинками. На третий этаж к театру ведет крутая винтовая лестница, ставшая образом основополагающего проекта, в рамках которого проходят читки современных пьес. До наступления режима самоизоляции проект “Винтовая лестница” представил для зрителей текст Марии Конторович “Пол это лава, а Маша ша-лава”, который вошел в шорт-лист фестиваля “Любимов-

ка-2018". Карантинные условия жизни заставили "Винтовую лестницу" расположиться в онлайн, где театр познакомил публику с недавней пьесой Дмитрия Данилова "Что вы делали вчера вечером?" Это четвертый текст, написанный автором для театра. Сразу после публикации в декабре 2019 года в журнале "Новый мир" пьеса привлекла внимание критического сообщества, а весной 2020 года благодаря стараниям театра текст дошел до зрителя. "Новая драма" не впервые обратилась к пьесам Дмитрия Данилова, ранее были читки пьес "Сергея очень тупой" и "Человек из Подольска", ставшие первым и пока единственным прочтением этих пьес в Перми. Так случилось и с пьесой "Что вы делали вчера вечером?"

Текст пьесы представляет пародию на вербатим, жанр еще недавно столь популярный в российском театре. Именно своей пародийностью произведение привлекает критиков и постановщиков.

Перед главным героем истории, интервьюером, задающим один-единственный вопрос, вы-

несенный в название, мелькают самые различные герои, характеры, образы и психотипы. Театр решил изображать лишь героев, дающих ответы, а сам задающий вопросы остался за кадром. Этот подход кажется неверным, поскольку именно происходящие в герое изменения создают основное напряжение пьесы и рождают финальный монолог героя. Его отсутствие превращает напряженное повествование о скрытых сторонах человеческого бытия в тележурнал, показывающий зарисовки из жизни.

Множественные онлайн-проекты, представленные театрами в сложный период, не только позволили актерам проявиться по-новому, но и явственно продемонстрировали, насколько невелико количество актеров, которые органично смотрятся как в кадре, так и на сцене. Безусловно, найти таких актеров — большой успех. Онлайн-интерпретации пьесы "Что вы делали вчера вечером?" — тот редкий случай, когда зрителю удается увидеть работу актрисы Елизаветы Тарасовой, которая хо-

роша как на сцене, так и здесь, на экране. Те, кто видел ее в спектакле "Летели качели", конечно, не могли не отметить, что там ее роль — одна из наиболее точно и интересно сделанных. Здесь, в новой работе нового изоляционного времени актрисе (как и другим участникам читки) удастся создать сразу несколько образов. Елизавета Тарасова предстает то в образе уставшей от жизни пенсионерки, то нагловатой девушки, не желающей отвечать, то поэтессы брежневской пятиэтажки, воспевающей поэтику повседневной жизни. И если появление других актеров в кадре зачастую выглядит неорганично, а каждый новый характер все более наигранным, то Елизавете Тарасовой удается соблюсти грань театральности, переходя которую характер превращается в персонажа. И наличие в онлайн-читке пьесы такой актрисы делает этот проект из местного в театральный продукт, представляющий интерес для самого разного зрителя и даже для профессионалов, кстати, не только театра, но и кино.

Илья Губин

Знаковым и "крайним" offline-событием прошедшего сезона в Норильском Заполярном театре драмы имени Владимира Маяковского стала VIII лаборатория "Полярка-2020", посвященная современной польской драматургии. Она включила показы трех эскизов спектаклей, кинопоказ "Холодной войны" П. Павликовского, две лекции, авторскую читку пьесы "Байрон" Алексея Паперного и его же концерт с группой "Паперный ТАМ" в качестве специальной программы, утешивший театральные встречи до танцев в зале и полной сердечной распахнутости.

"Полярка" началась в фойе с открытия документальной выставки "Eslibut o nich zarotnia..." ("Если бы о них забыл..."), подготовленной Музеем истории ГУЛАГа, МВК "Музей Норильска" и фотографом Александром Харитоновым, запечатлевшим этапы возведения памятника узникам-полякам в мемориальном комплексе "Норильская Голгофа". Автор, архитектор Станислав Геррад, выполнил его в виде вздыбившихся к небу рельсов, вместо шпал опирающихся на могильные кре-

Цинизм, снобизм и сердце, полное любви

сты. На Голгофу — возвышение возле горы Шмидта, состоящее из человеческих останков, по сути братскую могилу, в перерыве между репетициями взошли и польские режиссеры — участники лаборатории. Вечная мерзлота, мартовский жгучий мороз вкупе с метелью, сбивающей с ног, позволили им прочувствовать особенность места.

Норильлаг — самое суровое исправительно-трудовое учреждение сталинской эпохи, сгубившее сотни тысяч заключенных еще двадцати двух национальностей. О них звонят колокола на "Норильской Голгофе", напоминают останки деревянных барачков. Кое-где на стенах времянок-барачков значатся едва различимые послания и фрагменты имен. Те люди сами за себя уже больше не заступятся, ни о чем не попросят, да их никто уже не обидит, потому что они хлебнули горя на десятилетия. Каждый год, начиная с 2013-го, в Норильске прово-

дится лаборатория современной драматургии, основатель которой и бессменный худрук Олег Лоевский тщательно выбирает пьесы о человеке в меняющемся мире. Актерам труппы "самого северного" театра свойственно репетировать с огромным энтузиазмом, граничащим с самоотречением; на всех восьми лабораториях они достигали поразительных результатов. В среднем две из трех пьес, представленных на "Полярках" эскизно, выросли в полноценные премьеры, оставались в репертуаре надолго. Потому ежегодная лаборатория, основанная Олегом Лоевским в 2013 году, становилась не формальным "пунктом" в официальных творческих планах, а ожидаемым и долгожданным событием.

В 2018-м темой "Полярки" стала "Утопия / Антиутопия", а в рамках ее прошли дни прибалтийских стран, поскольку в том году отмечалось 100-летие независимости Эстонии, Латвии и Литвы. В Норильск прибыла большая делегация из Прибалтики. Режиссер Элмо Нюганен представил фильм "1944", драматург Марюс Иваш-

Продолжение на с. 165

Информация

Хроника

Продолжение. Начало на с. 81

квячиус читал свою пьесу “Малыш” о репрессированных, сосланных в Сибирь. Среди эскизов был “Вятлаг” по дневнику латыша Артура Страдиньша и другие произведения, оставившие большой живой след. Тогда в составе делегации было немало родственников погибших в Норильлаге, которые впервые за прошедшие десятилетия смогли почтить их память лично — и испытали потрясение. Оказывается, гипотетически знать и буквально увидеть, осознать, как прожил и где покоится твой родственник, — это большая разница.

В том 2018-м поминание предков, погибших за Полярным кругом, изъяснение благодарности им настолько всколыхнуло всех, что Олег Лоевский принял решение все лаборатории “Полярки” посвящать национальным культурам людей, сосланных в Норильлаг. Жива мысль — жив дух. Не впрямую, но смыкается с исторической памятью и травмами прошлого пьеса талантливой польской драматургессы Малгожаты Сикорской-Мишук “Чемодан” (перевод Алексея Крижевского), воплощенная Бениамином Коцем, молодым режиссером из Мазур, учившимся в Польше и в Питере, выпускником режиссерской магистратуры Виктора Рыжакова в Школе-студии МХТ. Пьеса не нарративна, но все же подлежит пересказу: некто Франсуа Жако (актер Сергей Назимов наделяет персонажа душевной тонкостью вкупе с изяществом манер и жестикуляцией) — человек, страдающий юношескими и взрослыми комплексами. “У меня полсердца, одно легкое, один глаз. Мне плохо. Мне нечем дышать. Я почти не вижу. Мне не на что опереться в жизни”, — признается Франсуа. Волею рассказчика он проходит путь от мучительной инфантильной потерянности до самоидентификации, почти случайно, словно по наитию, зайдя в парижский Музей катастроф (геноцида). Жако не знал отца, вырос с отчимом и матерью, никогда не рассказывавшей ему о родном отце

(чтобы не ранить). И вдруг в музее, где среди мириад экспонатов отыскался чемодан отца, ему открылась правда: тот погиб в газовой камере Освенцима. В эскизе страшная правда проливается, как свет, на жизнь Жако (буквально открытый чемодан озаряется светом, соединяющим отца и сына), позволяя ему обрести точку опоры, гармонизироваться. Важнейшую роль в эскизе сыграла и заслуженная артистка России Марина Журило, исполнившая смотрительницу музея, твердившую, что устала постоянно погружаться в прошлое и работает последний день. “Очень трудно отделить грязь времени от следов войны” — есть у нее такая реплика о рутине в высшем предназначении. В самом деле, с течением времени подлинники зарастают пластами если не реальной пыли, то забвением, когда не востребованы. Она и конкретный усталый смотритель музея, и олицетворенный хранитель времени, и небезучастный человек, откликающийся на вызовы сегодняшней жизни. Все перевоплощения сыграны емко. И через этого практически святого персонажа передается истина о том, что чем дальше, тем апеллировать к событиям войны сложнее: события уже настолько отдалены, что кажутся стертymi, воспринимаются словно через пелену.

Режиссер Коц задал увлекательную форму спектаклю, имевшему пролог в Большом зале. На сцену, где кресла располагались по спирали с музейным подиумом, где и хранился чемодан, зрителей поманил мим в матросском костюме (прообраз Марселя Марсо, родители которого погибли в концлагере). Мим, витавший над пространством, олицетворял общую память, где у каждого свои “чемоданы”. Именно этот эскиз более других тронул публику, притом что на обсуждении зрители отошли далеко от войны и геноцида. Выяснилось, что отсутствие отца, поиск отца, как образа, как опоры, — тема, волнующая многих норильчан, как и россиян в целом.

Куда меньше симпатий зала снискала пьеса “Ночь” Анджея Стасюка, которая весьма любопытна социальной проблематикой, играми снобизма, заявленными как борьба за

сферу ментального влияния и едва ли не как передел карты мира. Повествование ведется в стилистике, близкой к древнегреческой трагедии, с хорами, ритуальными пассажами сатиров, которые, скорее, сами сатира, Влихих 90-е поляки и прочие восточные славяне повадились воровать у богатых немцев дорожие авто и бриллианты. Ювелир убивает одного из грабителей, и у него от стресса происходит инфаркт. Место действия спектакля: операционная, где параллельно на каталках — невольный палач и жертва: умирающий немец-ювелир и незадачливый грабитель-поляк, оказавшийся студентом университета, влюбленным в поэтессу Гейне и Гёте. Конфликт в том, что немец категорически отказывается от пересадки сердца поляка, способного его спасти. Он брезгует польским сердцем, опасаясь, что оно сделает его простолодином, низшим существом. В то время как ювелир сомневается, хоры звучат, что называется, из каждого утюга: телеведущие обсуждают дерзость русских налетчиков, бабки на рынке твердят о дикости русских, сжирающих кур вместе с перьями, потрохами и костями. Есть в этих предрассудочных преувеличениях фантазмагорийная яркость, но сколько бы она ни крутилась в мозгу, не позволяет заколдовать человека. Ювелир, которому пересадили польское сердце, встречается со своей душой, казавшейся девушкой-сиротой. Они впервые начинают говорить и договариваться. Между тем, режиссеру Корниову мало частной истории, он закручивает глобальную апокалиптическую видеокomпозицию на экране. И она, не сказать чтобы нова и насущна, все же бледнее, чем история о том, как очнуться с новым сердцем и заново учиться жить.

Наконец, эскиз по пьесе “Двое бедных румын, говорящих по-польски” Дороты Масловской, который, собственно, открывал “Полярку”. Сама пьеса на редкость популярна для польского автора. Это не мешает говорить о ней всерьез, ведь режиссер Мачей Вскерз и ставил по большому счету, прорабатывал если не каждый поворот головы, то каждый поворот мысли в головах у актеров. У него получился самый густонаселенный, са-

Окончание на с. 221



Критика. Теория

В пьесе, на сцене, в Интернете

Сергей Лебедев

Театр во время чумы

Российские театры на карантине оказались перед выбором: быть или не быть? А если быть, то как: расчехлить видеоархив и пересмотреть снятые с показа постановки или задействовать штатных актеров и почитать на камеру стихи?

Не Бронной это дело, сразу решил Константин Богомолов: “Есть у меня личное убеждение, что в театр нужно ходить, а пока такой возможности нет, надо театр изучать” — и запустил онлайн-лекторий. Иван Вырыпаев тоже отменил трансляции — в лучшем случае, заявил, это “утоление эстетической жажды”. Лично для себя он нашел выход в изготовлении “фильмов-спектаклей” для “Окко Театр”, которые, как оказалось, по большому счету малоотличимы от его последних работ в “Практике”. Все то же, только в записи.

Но даже громкими именами удержать у экрана зрителя в домашних тапочках сложно. Тем более что большинство спектаклей в записи, как их ни крути, это чаще всего просто “плохое кино”. Подключение к действию здесь номинально, и переключиться на зрелище поярче, поэффектнее соблазна больше. Тут даже телевизор весьма серьезный конкурент. А придумать что-то свежее и действительно интересное смогли не многие театры. Что и говорить, если за вполне ожидаемого Пушкина из драматических взялся лишь Театр Романа Виктюка, к концу карантина “впервые в истории российского театра” выпустивший скринлайф-спектакль Игоря Неведрова “Пир во время чумы”. Оригинальный, красивый, стилизованный под компьютерную игру и — первый в истории именно этого российского театра. Модное словечко “скринлайф” (от англ. screenlife) позаимствовано у кинематографистов и подразумевает, что действие полностью происходит на экране девайса — компьютера, смартфона или планшета. Скрин-

лайф-постановки столичному зрителю известны по прошлогодним театральному проекту “NOL” актера “Гоголь-центра” Ильи Ромашко и лаборатории “Метаморфозы Таганки” — здесь режиссер Денис Азаров ставил эскиз по пьесе Вячеслава Ширяева, которая так и называется “Скринлайф”. Скринлайф-версии zoom-пьесы “Выбрать троих” за месяц до июньской премьеры в Театре Виктюка вышли в Новокузнецке и Воронеже, и о них чуть позже, и режиссер Дмитрий Отяковский тогда же, в мае, представил скринлайф-оперу “Пир во время чумы”, снятую по мотивам пьесы Цезаря Кюи (этот пример — исключение, рассказ пойдет только о драматических, в прежнем понимании, постановках).

Иным же в новых условиях пришлось вернуться к старым форматам: проект Михаила Зыгаря МХТ “Мобильный художественный театр”, известный своими аудиопроменадами по ВДНХ (“Свинарка и пастух” с Чулпан Хаматовой), Остоженке и Пречистенке (“1000 шагов с Кириллом Серебренниковым”), Патриаршим прудам (“Мастер и Маргарита” с Ксенией Собчак) и блокадному Ленинграду (“Я жила” с Елизаветой Боярской), выпустил для самоизолированных серию стационарных, не требующих перемещения по определенной местности, радиопостановок — “Отравленный пояс” по Артуру Конан Дойлю с Павлом Деревянко, “Елизавета БАМ” по Даниилу Хармсу с Юлией Пересильд и “Ака-

демия смеха” по Коко Митани с Максимом Виторганом. А для тех, кто любит погорячее — спектакль “Погружение”, который необходимо слушать лежа в ванне. Это адаптированная версия американского проекта “This Is Not A Theatre Company”, который для русскоязычной аудитории МХТ подготовил с компанией “Импресарио” Федора Елютина. Они же совместно импортировали и “9 движений” “Rimini Protokoll” — немецко-швейцарского нон-фикшн-театра, давно уже не нуждающегося у нас в особом представлении. В этом коротком, на семь минут, комплексе упражнений режиссер Штефан Кеги голосом “брусникинца” Петра Скворцова предлагает, не выходя из комнаты, раздвинуть и ее границы, и границы собственного воображения, посмотрев на свое жилое пространство со стороны, словно бы впервые. Во время самоизоляции такой спектакль полезно транслировать по национальному радио вместо утренней зарядки и еще раз перед сном.

Принципиально изменить подход к аудиоформату решили продюсер Алексей Архипов и режиссер Алексей Паперный, как раз в пандемию выложив в свободный доступ свой подкаст-сериал “Загадочное ночное убийство собаки” по роману Марка Хэддона. Его жанр они условно обозначили как “кино в звуке”, поставив задачи создать мир, в который могли бы погрузиться слушатели, и, главное, предьявить главного героя, которому бы верили с полуслова — повествование ведется от лица мальчика-аутиста. После долгих поисков и проб — профессиональные актеры, сразу такого особенного персонажа изображавшие, режиссером безжалостно отметились — идеальным кандидатом на эту роль оказался 13-летний Антон Гочуа, сын бас-гитариста группы “Паперный ТАМ”, с которым сам Алексей Паперный как музыкант играет много лет. А как режиссер он придумал для парня оригинальную технику речи, и в итоге получилась, пожалуй, лучшая на сегодняшний день постановка этого произведения на русском языке. Впрочем, и попыток до этого было не так уж и много — многообещающий эскиз Семена Александровского в рамках лаборатории молодой режиссуры в МХТ им. Чехова, довольно иллюстративный спектакль Егора Перегудова на Другой сцене “Современника”, сильно отвлеченный, с упором на личные истории актеров “Кристофер и отец” интегрального те-

атра-студии “Круг II” и постановка в Архангельской драме молодого режиссера Алексея Ермилышева, который, судя по записи, не избежал влияния “Загадочного ночного убийства собаки” из лондонского Национального театра.

Но полностью переизобрести формат аудиоспектакля удалось лишь Борису Павловичу. Его проект “Алло”, коллаборация с СТД, компанией “Разговоры” и фестивалем “Точка доступа”, — это диалог равных. Буквально: здесь зритель получает не только свою роль — реплики от драматурга Элины Петровой присылают на почту за несколько минут до начала спектакля, но и право на импровизацию — помимо предписанных фраз предусмотрены и самостоятельные высказывания. И тут возможны варианты: например, критик Алексей Киселев от заготовленного текста вообще отказался — так, говорит, вышло еще круче. Но если вкратце, то это “Алло” — звонок из прошлого, во время которого собеседница (в спектакле задействованы пятнадцать актрис из разных театров страны) пытается найти зацепки в настоящем — задача зрителя, если его еще можно так называть в данном спектакле.

Примечательно, что в это же время свой вариант “Алло” сочинила Людмила Петрушевская: в ее “асимметричном”, точнее антиутопичном, ответе звонок приходит из будущего, где люди по-прежнему сидят на карантине, который уже стал их образом жизни и экономикой целой страны, сузившейся до ветки московского метрополитена: “Метро на юханском керосине, станции Калужская, Тульская, Рязанская. Тверская. С выходом в эти города”. Свою версию ближайшего будущего (или параллельной реальности) описал и шеф-драматург “Гоголь-центра” Валерий Печейкин в цикле коротких рассказов “Рос-коронавирус”. А мог бы, равно как и Людмила Стефановна, подготовить и сценические варианты. Видимо, не сезон.

Ведь традиционно на вопрос “О чем модно писать в новом сезоне?” отвечает фестиваль молодой драматургии “Любимовка”, а он только в сентябре. В нарушение давно устоявшегося календарного плана молодые московские театроведы во главе с Ольгой Таракановой провели публичный брейнсторм “Какие пьесы можно написать про COVID-19?”. Самые ожидаемые темы, если суммировать слова спикера, — про безслов-

ный базовый доход и последствия пандемии как для фарминдустрии, так и в ретроспективе исторических эпох. В целом Тараканова сегодня выступает за симбиоз фундаментальной науки и современной драмы: уже можно, скорее нужно, создавать пьесы на материале последних достижений биологии, физики или философских течений.

Питерские драматурги даже таких теоретических обоснований не дождалась и на свой страх и риск сразу перешли к практике: по инициативе Евгении Алексеевой организовали фестиваль мини-пьес “Корона-драма”. К началу апреля получили около 80-ти текстов из Италии, Польши, Украины, Белоруссии, России, из них каждый третий взяли в читку режиссеры и актеры из “Практики”, РАМТа, БДТ, МДТ, “Театра.doc”, “Балтийского дома” и театра “Цехь”. В группе последнего “ВКонтакте” и на официальном сайте фестиваля можно увидеть видеорезультаты их деятельности. А в начале мая набралась критическая масса для второго, уже специализированного этапа фестиваля — “Корона-комедия” с текстами означенного жанра. Всего же на странице фестиваля corona-drama.com собраны коронавирусные драмы, мелодрамы, монодрамы, комедии, документальные и стихотворные тексты, пьесы о подростках и молодежи и даже пьесы, не соответствующие заявленной тематике.

В “Корона-драме” неожиданно для себя поучаствовал как драматург и Дмитрий Данилов. Неожиданно, потому что литератор не работает быстро (золотомасочного “Человека из Подольска” вынашивал три года) да и не пишет на злобу дня. Но тут всего за ночь выдал дюжину страниц зоом-пьесы “Выбрать троих”, придумав не только актуальный сюжет про границы ограничительных мер, но и новый поджанр — текст рассчитан на формат одноименной цифровой платформы, где оптимально общаться лишь четверым. А в разгар пандемии, как уже можно догадаться по названию пьесы, вынесено решение: ограничить личные связи тремя постоянными, можно даже сказать, пожизненными контактами-“слотами”. Семье из пяти человек — супруги, двое детей и бабушка — предстоит определиться, кто с кем отныне встречается в оффлайне. И первым в список “слотов” глава семейства вносит... своего непосредственного начальника. Эту историю Данилов на пару с режиссером Талгатом Баталовым прочитал на фестивале. Запись увидел худрук “Мастерской

Петра Фоменко” Евгений Каменькович и попросил драматурга доработать текст до полноценной, длительностью примерно в час, пьесы. На это потребовалась неделя, и уже в начале мая спектакль “фоменок” в день премьеры набрал пять тысяч просмотров.

Вслед за ними свою онлайн-версию “Выбрать троих” выпустил худрук Воронежского Камерного театра Михаил Бычков. Различить их можно по количеству просмотров (у столичного спектакля почти вдвое больше), профессиональных отзывов (тут лидируют воронежцы) и бабушке: ее в первом случае играет молодая актриса, во втором — возрастная. После пьесу поставили Андрей Грачев в Новокузнецком драматическом театре и Антон Кузьменко в Мытищинском театре драмы и комедии “ФЭСТ”. Существенно отличаясь от первых двух, они, вероятно не сговариваясь, сошлись в композиционном решении: персонажи выходят в эфир попарно — муж и жена, бабушка и внучка. Спектакль Якова Ломкина в московском Драмтеатре “НАШ” выгодно отличается от всех своих предшественников тем, что здесь роль бабушки исполнил солист “The Metropolitan Opera” Родион Погосов. В целом же налицо все признаки начинающегося “пожара”, которым в свое время прошел по стране даниловский “Человек из Подольска”. Хотя шансов, что “Выбрать троих” повторит его успех, меньше уже в силу онлайн-специфики. Но вот шутка из этой пьесы, точнее, уже отдельная тема про “вирус, название которого не рекомендуется произносить на территории Российской Федерации в целях недопущения паники” стала набирать популярность в театральных кругах.

Так, в новой пьесе Анастасии Букреевой нет упоминания ни коронавируса, ни карантина — есть просто “Тварь”. За нее и взялся режиссер Александр Огарев, за несколько дней до своего назначения худруком Астраханской драмы успев выпустить одноименную премьеру на сайте театра “Школа драматического искусства” (а за год до этого в его стенах — “Ганди молчал по субботам” того же автора). Творение, снятое на смартфон, он самокритично назвал “фильм-катастрофа или катастрофа-что-за-фильм”. В компании к этим определениям еще просятся “хоррор-трэш” и “макабр-комикс”: до того бесшабашно и

нарочито убого — в шкафу, на лестничной площадке, под кустом у балкона — разыгран эта черная комедия Огаревым и компанией. Достаточно сказать, что сам режиссер взял себе роль младенца в чепчике — сына главного персонажа Бляхера в исполнении Александра Хотенова и его жены, которую в пандан с бывшей и к тому же покойной учительницей — мобильная съемка и монтаж позволяют — играет Александрина Мерещкая. Ее то и дело вклинивающийся в ковидную посюсторонность призрак докучливого педагога (а ему при жизни не давала покоя фамилия ученика) наводит на одну простую мысль, что “тварь” — это не только пандемия с ее угрозами, а в целом весь комплекс страхов, которые человек копит в себе с детства и которые прорываются наружу в любой критической ситуации.

В ситуации самоизоляции активно включился в онлайн-показы Центр Вознесенского — с приходом Юлии Гирбы из Театра Наций спектакли стали чуть ли не главной частью его программы. Среди премьер периода карантина стоит отметить медиа-комедию “Мэтью” — драматургический дебют арт-критика и искусствоведа Екатерины Вагнер. Незатейливая, на первый взгляд, история про похождения незадачливого экспата, все десять ролей в которой, не выходя из кадра, сыграла заслуженная артистка России Елена Морозова. Но этот современный, хотя все так же наивный, вариант девичьих грез о прекрасном принце в определенный момент оказывается довольно остроумным и лаконичным путеводителем по новой этике: абьюз, сексизм, эйджизм, оценочные суждения — все с конкретными и порой поучительными примерами. Хотя и звучали они иной раз как треп за столиком в кафе — тут надо отдать должное актрисе, легко и непринужденно прощепетавшей эту пьесу на одном дыхании. Впрочем, перевести дух ей все же позволяли анимационные вставки петербургской видеохудожницы Марины Алексеевой, известной своими роликами для “Прозы” Владимира Раннева в Электротеатре “Станиславский”. Но если в “прозаическом” спектакле ее работы производили впечатление скорее обаятельных, но необязательных титров, то в “Мэтью” они выполняли уже строго отведенную функцию внутреннего монолога героя, вынужденного постоянно вести калькуляцию своих трат и доходов. Этот видеарт, прямой наследник пластилиновой мульт-

типликации Александра Татарского и аэрографии Терри Гиллиама времен “Монти Пайтон”, самоценен и сам по себе, несмотря на некую монотонность.

Про однообразность можно сказать и о zoom-формате спектаклей в целом. Поэтому чем дальше, тем чаще режиссеры стали искать пьесы с минимальным количеством персонажей, которым можно позволять больше активности на экране и которых можно давать крупным планом не в ущерб остальным действующим лицам. Тут многие, по свидетельству директора МХТ Алексея Киселева, вспомнили о “Дыхании” Дункана Макмиллана — в свое время этот текст поставила Кэти Митчелл в берлинском “Шаубюне”, и ее спектакль, в котором играли Кристоф Гавенда и Дженни Кёниг, привозили в Москву на фестиваль NET-2014. А когда пандемия только набирала обороты, Макмиллан для этих же актеров написал “карантинную” пьесу “Love Lockdown”. Четвером — к автору и исполнителям присоединился шеф-драматург “Шаубюне” Нильс Хартман — поставили текст в довольно короткий срок: в режиме самоизоляции подготовили три варианта, из которых затем актриса Дженни Кёниг смонтировала полноценную экранную версию. Ее русскоязычный вариант в рамках фестиваля “Территория” показала компания Федора Елютина “Импреса-рио”.

Пьеса Макмиллана — про онлайн-знакомства, онлайн-свидания и, в итоге, онлайн-роман, осложненный тем, что для нее это всего лишь способ переждать локдаун, до наступления нормальных времен, а для него это просто изменившиеся обстоятельства. “Это и есть жизнь!” — то и дело пытается Бен (Кристоф Гавенда) вернуть к реальности Лену (Дженни Кёниг). И готовится познакомиться ее с родителями. А она заводит интрижку на стороне: “Сначала мы переписывались в Инстаграм, потом перешли в Ватсап”. Юмора в спектакле, чье название, кстати, в отличие от пьесы, пишется как “love. Lockdown”, вообще много, как и вполне узнаваемых деталей — карантин и в Германии карантин. “Это общий опыт, — заметил во время онлайн-обсуждения спектакля Нильс Хартман, — и актерам не пришлось погружаться в предлагаемые обстоятельства, искать типажи — они сами находились в сходных условиях”. Финал же самой истории остался открытым — персонажам предстояла

встреча после карантина...

В режиме самоизоляции прошло еще несколько традиционных фестивалей, программа которых состояла, конечно же, из онлайн-трансляций. Причем нередко трансляций уже архивных спектаклей. Из них единственный, кто, пожалуй, от локдауна только выиграл, — это петербургский форум сайт-специфического и иммерсивного искусства “Точка доступа”. Благодаря онлайн-формату география и список его участников разрослись невероятно, а некоторые проекты, как уже упомянутый “Алло”, и вовсе обрели своего рода автономию. Стартовав в конце марта, фестиваль в течение последующих четырех месяцев показал практически все, на что способен в данный момент театр в Сети: веб-квест и постапокалиптический стрим, зоом-свидание с парой из будущего и зоом-прогулку с попугаями из разных городов, онлайн-тренинг и goad-перформанс, гастрономический инстаграм-спектакль и фейсбук-спектакль, спектакулярный онлайн-шопинг и онлайн-казино, а также спектакль-диалог, спектакль-инструкцию, спектакль-терапию.

Оказался среди них и “Спектакль в коробочке” петербургской мультидисциплинарной арт-лаборатории “Вокруг да около”. Этот театр, созданный дизайнерами Евгенией Мякишевой и Дарьей Зайцевой, занимается конструированием специфической художественной среды — среды, в которой начинают по-новому проявляться текст, взаимодействовать актеры и, наконец, ощущать себя зрители. Такими были спектакль-променад “Красный шум”, проходивший по району Нарвской заставы в Санкт-Петербурге, и “Идиота кусок” по роману Достоевского в петербургском же Елагиностровском дворце. Свою новую работу “Вокруг да около” сделал для Венецианской биеннале в пространстве фонда V-A-C “Палаццо Дзаттере” — премьера “Спектакля в коробочке” прошла в конце прошлого года. Для “Точки доступа” команда “Коробочки” — Женя Лисичка, Дарья Бреслер, Влада Миловская и Лейла Алиева — полностью перенесла постановку в Интернет. Во время фестиваля с ней можно было познакомиться двумя способами: в авторском сопровождении — это предполагало регистрацию, выбор псевдонима и небольшое анкетирование, что делало каждого полноправным участником спектакля, и самостоятельно — блуждая по странице события и выбирая аудиофрагменты что называется “методом тыка”. В любом случае зрителя вы-

носило то в современную Венецию, то в Петербург 20-х — он слышал шум улиц, рассказы прохожих. Он попадал то в пространство музея или аттракциона, то в гущу событий “Дневника Кости Рябцева” — некогда популярного произведения Николая Огнева. Девяносто лет назад сатирик Александр Архангельский написал на него пародию “Ежегодник Кости Рябцева”, продлив действие книги ровно до 2020 года — знал бы он, что именно в этот год она вновь обретет своего не читателя, и даже не слушателя, а пытливого, в крайнем случае внимательного, исследователя: создателям спектакля удалось дозированно привнести в свое творение лирический настрой и антропологический подход.

Но самая громкая премьера российского локдауна прошла на виртуальной сцене Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова — “Вишневый сад” режиссера Эдгара Закаряна и архитектора Андрея Воронова на платформе “БДТ Digital”. Этот социальный, как обозначил его Андрей Могучий, проект вобрал все возможные онлайн-форматы — от видеотрансляций спектаклей, аудиотеатра и акций в поддержку врачей до стримов и сериалов. И — чеховскую комедию в компьютерной игре “Minecraft”, популярном цифровом конструкторе, напоминающем “Лего”, из блоков которого можно строить собственные миры. Из этих кубиков Андрей Воронов с помощью геймеров выстроил точный трехмерный цифровой аналог самого театра — перед началом спектакля зритель может в деталях рассмотреть здание БДТ как снаружи, так и внутри, успев к третьему звонку занять место в зале. Занавес, сцена, декорации: на переднем плане дом Раневской, за ним цветущий вишневый сад, который, впрочем, уже начали рубить, и строящиеся дачи. В своей пятнадцатиминутной версии Закарян представил основные коллизии пьесы как нарезку диалогов всего четырех персонажей, озвученных в режиме реального времени артистами Ириной Патраковой (Раневская), Максимом Бравцовым (Лопухин), Алексеем Фурмановым (Гаев). От лица развязного Рассказчика (“Здрасьте — забор покрасьте” — среди первых его реплик) выступил Виктор Княжев. Не забыли еще Фирса, которого “сыграл” бессловесный зомби-бот.

«БДТ имени Г.А. Товстоногова опять пере-

шел дорогу театру кукол, на сей раз выпустив спектакль в “Minecraft”. И теперь можно говорить об особом новом “кукловождении”, — написал после просмотра в своем Фейсбуке Алексей Гончаренко, главный специалист Кабинета театров для детей и театров кукол СТД РФ, отметив все же, что “для адекватного анализа произведения надо знать игру глубже, чем я на данном этапе”.

Мне, позвольте тут вклиниться, повезло больше — смотрел спектакль с детьми, в “Minecraft” ориентирующимися лучше, чем иные театралы в пьесе. В силу возраста не зная исходного текста, они быстро выделили из всех фигур Лопухина — не по деловому, скажем, тону, а из-за Жемчуга Края в руке: этот зеленый шарик позволяет в игре преодолевать препятствия и телепортироваться. То есть по сравнению с остальными это явно преуспевающий персонаж. Сложно сказать, намеренная ли это отсылка или, говоря языком поколения “Minecraft”, “пасхалка”, но этот шарик сразу напоминает о роли Владимира Высоцкого в спектакле Анатолия Эфроса: актер для создания образа своего Лопухина, самоуверенного и в то же время нерешительного, постоянно то вертел, то подбрасывал в руке бильярдный шар. Понятно, что для сторонников неприкосновенной классики и “чистого” театра, ополчившихся на эксперимент команды Могучего, это сведения малоутешительные. И новости плохие: БДТ планирует и впредь ставить Minecraft-спектакли по произведениям из школьной программы. Но только так сегодня можно привить любовь и к театру (и стоит вспомнить выводы из исследования театрального социолога Геннадия Дадамяна — ребенок, до тринадцати лет не бывавший в театре, никогда не будет в него ходить и будучи взрослым), и к чтению (лучшего примера, как взрыв спроса на книги, по которым сняли фильм, сделали игру или комикс, тут не найти). А также — актуализировать любую, и сто- и четырехсотлетней давности пьесу: то, что каждая постановка должна быть решена в настоящем времени и художник должен реагировать на его изменения, утверждал более полувека тому назад автор “Теории современной драмы”.

Ее написал Петер Сонди — ему и его кни-

ге Дмитрий Волкострелов посвятил перформанс “Кризис традиции”, один из трех цикла “Представление”, подготовленного Центром им. Вс. Мейерхольда совместно с фондом V-A-C. Проект, по сути, — это презентации-читки новых-старых изданий: помимо уже упомянутой “Теории современной драмы” (1956), Волкострелов книгу Ричарда Шехнера “Теория перформанса” (1976) представил “Перформансом как способом изучения мира”, а эссе Андреа Лонг Чу “Женский пол” (2019) в его версии прозвучало как “Все люди женского пола, и всем от этого тошно”. Дву-, а то и трехсмысленность названия этого онлайн-сериала — “Представление” — раскрылась в режиссерском приеме: перформеры зачитывают не только отрывки из этих работ и цитаты из упомянутых в книгах пьес, но и монологи экспертов. Причем последние были собраны по принципу вербатима, что, с одной стороны, сократило дистанцию между исполнителем и зрителем, а с другой — создало зазор между ролью и личностью перформера. В “Кризисе традиции”, к примеру, критик Алексей Киселев озвучил слова критика Павла Руднева. А в “Перформансе как способе изучения мира” хореограф Александр Андрияшкин, курирующий издательскую серию V-A-C, посвященную процессуальным искусствам, привел шутку другого куратора фонда Анны Ильдатовой: теперь в российском театре можно ожидать “антропологического поворота”, вызванного выходом работы Шехнера. Как знать — выпуск исследований Ханс-Тиса Лемана и Эрики Фишер-Лихте тоже обещал большие изменения в российском театре. Но ожидания, как заметил в свое время Юрий Тынянов, всегда бесполезны: у нас если заказываешь Индию, то непременно получаешь Америку. Отправляться же в новые земли всегда лучше на готовом велосипеде, чем тратиться на его изобретение. Пусть Шехнер и предупреждал, что его книга — не инструкция по созданию перформативных работ. А если ей все же руководствоваться, то все они будут одинаковы и скучны. Впрочем, карантин показал, что даже с одной инструкцией к одной-единственной технологии можно добиваться совершенно различных результатов.

Валерий Бегунов

На переломе времени

“Мещане” М. Горького в театре “У Моста”, Пермь

Спектакль Сергея Федотова по классической пьесе — не о прошлом. Он о нынешнем мире, который перестал быть самим собой и страшится перемен в себе.

В месяцы “карантина” многие сценические работы были представлены онлайн. В записи или прямой трансляции. Так и пермский театр “У Моста” премьеру своего худрука Сергея Федотова (в его же сценографии) по горьковским “Мещанам” показал онлайн. На сцене, в полной декорации. Но трансляция виртуальному зрителю шла в реальном времени. И об этом надо сказать отдельно. Из виденных за время “карантина” онлайн-видеопозаказов или трансляций эта, на мой взгляд, одна из самых удачных, продуманных, грамотных творческих онлайн-работ. Точное, безупречное сочетание общих, средних, крупных планов и деталей, портретов, дуэтов, ансамблей передавало общее впечатление и о визуальном облике спектакля, и о характере актерской игры, о режиссерском замысле, о движении событий и сюжета в пространстве сцены. Нигде не выпадая в стилистику и приемы экранного искусства, эта трансляция премьеры “вживую” передала ритм, строй, настроение, интонацию сценической постановки.

О спектакле. Когда театр обращается к известнейшему произведению классики и предлагает его зрителям в кризисные, почти катастрофические времена, неизбежен вопрос: что режиссер и его команда хотели сказать о наших днях, какие отразить проблемы, какими переживаниями поделиться? Пьеса “Мещане” идеально подходит для того, чтобы рассказать о драме семьи, кризисе семейных устоев в переломную эпоху

Перед нами на сцене обустроенный, с налаженным бытом дом состоятельной семьи. Не из верхней элиты финансистов, промышленников или богатых родовых аристократов. Вкус и стиль здесь простые. Обыденные. Мещане! Помните в “Чайке” страдания Кости Треплева от того, что он не дворянином считается, а лишь “киевский мещанин”? У Чехова (современника, но все же предшественника Горького) мещане — только социальный статус. Но уже у Горького мещане — нравственно-этическая категория. Обозначение определенных вкусов, привычек,

взгляда на жизнь, на семейные и любые иные отношения людей. Конкретных моральных предпочтений. Для “босяка” и “бродяги” Алексея Пешкова — Максима Горького, вырвавшегося из низового слоя купечества, мещане, их среда неприемлемы этой своей категоричной и простой консервативностью. Предельно приземленным, твердым почти до фанатизма стремлением к неизменяемости устоявшихся форм жизни с их жесткими социальными “перегородками”. Естественная, вечная во все времена и во всех обществах проблема поиска детьми и родителями путей к взаимопониманию (можно вспомнить знаменитое высказывание Сократа на этот счет). Но об этом у Тургенева в “Отцах и детях”. Горький в “Мещане” намного катастрофичнее: поколениям не договориться. И не надо договариваться. Построенное старшими вовсе не пригодно для молодых и новых.

На сцене театра “У Моста” гостиная в доме Василия Бессеменова, старшины малярного цеха, мрачна, темна. Тяжелая темная мебель — символ незыблемости устоев. Здесь разворачиваются все события спектакля Сергея Федотова. Сюда из других комнат и, главное, из мира за стенами дома приходят персонажи. Как в прибежище. Где домашним, их друзьям и родственникам, да и жильцам (нахлебникам), должно быть уютно и хорошо. Но в неспешно разворачивающемся (однако в упругом, резком ритме) действии режиссер с первых минут проявляет накапливающееся внутреннее недовольство всех всеми. Ни совместные чаепития, ни задушевные беседы не разряжают обстановку, а только добавляют все резче и откровеннее выплескивающиеся неприязнь и нервозность.

Бессеменов-старший Валерия Митина в первых сценах вполне доброжелателен. Он стремится всех выслушать, понять. Дает советы. Да, категоричен. Резковат. Глядит только “со своей колокольни”. Но обеспокоен же судьбами детей и их молодых дру-

зей! Это беспокойство продиктовано любовью. Но все чаще этот Бессеменов переходит на крик и почти угрозы. “Детей” любит? Или неизменность? Критерии и мерило истины и совести — только опыт старших. Акулина, жена Василия, сыграна Мариной Шиловой как женщина, у которой даже забота и нежность мрачны и колочи. Она целиком на стороне мужа. Молодые должны подчиниться воле старших. Их взглядам и привычкам. Татьяна, их дочь, показана Екатериной Пономаревой злой, разуверившейся во всем истеричкой. Твердит как заклинание: надо во что-то верить, чтобы жить. Но верить здесь не во что. Или эти люди не способны верить. А любовь не спасает. Все чаще звучат слова о ненависти. Если старшие пытаются доказать, что суровы и непримиримы из любви к детям, то молодые не любят никого из старших. Вроде обособленно от всего этого держится Тетерев, певчий, квартирант-нахлебник. Владимир Ильин сыграл самодостаточного философствующего позера себе на уме. Громогласно грозного и самовлюбленного. Но и Тетерев чем дальше, тем чаще грохочет велеречивыми разоблачениями мира Бессеменовых.

Дети здесь от нелюбви к родителям доходят до ненависти к ним. Режиссер Федотов и его актеры постепенно наращивают в каждом из персонажей силу отрицания и нелюбви. Петр, бывший студент, поначалу сыгран Василием Скидановым как существо рассудочно-спокойное, пытающееся примирить всех. Но и он превращается в злого истерика. Он разочарован в опыте социального протеста. Во всем винит родителей и их мир. И сбегает от них “в любовь” — к веселой, легкой, яркой, азартной Елене, вдове-квартирантке (Анна Анисимова). Но это “бегство” подано в иронично-злом ключе, и в этом “освобождении” проявляется не сила, а еще большая слабость Петра. И это дает повод Тетереву обвинить Петра в том, что он, заматерев и заняв место старших, будет таким же мещанином по духу. Приземленным, укрепляющим все старое, устоявшееся.

Вроде бы к новому зовет Нил, воспитанник Бессеменова, машинист, трудовой человек. Но Иван Лопатин играет вечного стихийного бунтаря, весело упивающегося жадой протеста. И он в итоге откровенно заявляет о нелюбви к старшим. Его “благодарность” Бессеменовым — отрицание и стрем-

ление разрушить прежнее. Наверное, в образе Нила сильнее всего проявился еще не изжитый Горьким в себе (в пору написания этой пьесы) “внутренний босьяк и бродяга”. И это убедительно сыграно актером — вроде работяга, при деле, но... Не вписываться в существующий мир. Отторгать себя от него. Разрушать. А там уж посмотрим...

И чем дальше, тем все более ясным режиссер Федотов и его артисты делают то, что окрашивает весь финал — скандал и шумную склоку всех со всеми. Если в начале сюжета Бессеменов не слишком подчеркивал неравенство прочих с собою — он просто “старший”, то в финале он злобно и спесиво указывает всем их место: не ровня они ему! Он изгоняет Елену и Тетерева, унижает и гонит Перчихина, дальнего родственника, торговца певчими птицами. Андрей Одинцов играет его безобидным пьяницей, добрым, чутким, желающим всем добра. Но и Перчихин в финале бросает Бессеменову упреки. Бессеменов гонит всех — но они и сами рвутся убежать: Перчихин в лес, Нил в протесты, Тетерев, в этом спектакле главный антипод Бессеменову да и всем прочим, — снова бродяжить. Все куда-то рвутся из этого мира. Четко простроена эта интонация: им всем не нужен этот мир Бессеменовых. Его и не надо перестраивать и улучшать. Что-то очень знакомое из нынешней жизни видится и слышится в интонации финального скандала. Кто-то рвется протестовать, но воодушевлен лишь отрицанием. Кто-то не верит ни в какие социальные протесты и боится бунтов. Молодые живут в новой цифровой реальности, и прежние ценности им просто неинтересны. Старшие не могут вписать то, что всегда казалось важным и привлекательным, в новую данность. В поведенческом рисунке, в интонировании речи, в мимике и жестах персонажей очень ясно озвучивается ситуация, в которой сейчас живем мы все. Карантинные ограничения и пандемия лишь обострили и ускорили процесс: мир не может быть прежним. Но каким ему быть? И где в этой неизвестности место каждому?

Финал спектакля — об этом. Опустошены, растеряны Бессеменовы-старшие. Дом, не рухнувший физически, но развалившийся в его душевном строе — это образ мира, который сам себя изжил и разрушил изнутри. Непонятно, куда он идет в своих превращениях.

Ольга Скорочкина

По мотивам...

“Король Лир” У. Шекспира в Небольшом драматическом театре, Санкт-Петербург

Лев Эренбург и его труппа Небольшого драматического театра сыграли премьеру “Короля Лира”. Они шли к ней пять лет, и это не долгострой — муки долгостроя обычно видны и незavidны. Здесь налицо высокое электричество продуманной и отточенной игры. В этом яростном спектакле, сочиненном в рваных и властных ритмах кровавого карнавала, неумолимо под стук невидимого метронома идущего к трагической развязке, видна нешуточная работа. Со смыслами, жанровыми перепадками, загадками, который продиктовал Шекспир.

Эта работа прежде всего — разведка этюдным методом великой трагедии, по которой они прошли словно атакой через минные поля, взрывая одно за другим катастрофические мины-ловушки пьесы. Раненых и военнопленных Красный Крест их королевства не берет: в центре сцены к финалу вырастает гора трупов. Значительно превосходящих по численности тех, кто погиб у Шекспира — Лев Эренбург не поскупился умножить количество смертей, собственно, он поступил радикально, никого в живых не оставив и приписав в афише: “по мотивам пьесы Уильяма Шекспира”.

К мотивам здесь отнеслись с исследовательским пылом и тщательностью, Небольшой драматический бился по-крупному, этот спектакль — большая игра, даром что в крошечном зале. Сверхинтенсивное воздействие на зрительный зал сочетается в НДТ с предельным, почти интровертным, аналитическим погружением в мир пьесы.

Эренбург — режиссер-максималист, он не прикрывает артистов и не подстилает им соломы; они играют на высоких предельных скоростях, при этом в каждой сцене виден подробный анализ и невероятная плотность игры.

Возможно, старой Британии больше пришлось гибнуть на огромных сценах королевских театров в имперских декорациях (такую версию катастрофического обрушения империи показал нам когда-то театр Роберта Стурюа). Но у театра Эренбурга крошечный зал меньше чем на сто мест, и королевство Лира здесь уместилось в темном бункере. Империя гибнет в полуподвале. Игровое пространство (и так-то с кулак) еще до начала спектакля увешано виселицами с муляжами смертников. Исходные, так сказать, данные, обстоятельства места.

Что же касается обстоятельств времени, то

в спектакле, чей главный принцип — полистилистика, перемешаны все исторические времена и эпохи.

“Действие Трагедии протекает в эпоху глухого Средневековья, а персонажи ее мыслят и чувствуют как люди Возрождения”, — считал когда-то Борис Зингерман. В спектакле НДТ так уже не считают.

В этом спектакле нет иллюзий по поводу природы человека и общественного устройства. Это не дегуманизация, это читка пьесы, минуя поэтические метафоры, красоты и надежды гуманистического анализа.

Выжженная, бесплодная, усеянная виселицами и трупами земля. Темные века, и все говорит о последних временах. “Триумф смерти” — вот краткая формула спектакля, а совсем не борьба за власть, “Game of Thrones” или история попраания жестокими дочерьми справедливости и прав старика отца.

Брейгель с его триумфом смерти, сорокой на виселице, притчей о слепых вспоминается не случайно — некоторые персонажи Эренбурга будто сошли с его картин (и прежде всего Кент Сергея Уманова). Но если на “Семь смертных грехов” у Брейгеля приходились все же и “Семь добродетелей”, то Небольшой драматический имеет дело только и исключительно с грехами. Баланс добра и зла не входит в перечень его заслуг.

Льва Эренбурга часто либо попрекают, либо хвалят за одно и то же — “медицинский” подход к человеку. У него действительно есть медицинское образование и он им пользуется как режиссер. Его познания о человеке не ограничиваются гуманитарными дисциплинами. Его спектакли считаются грубыми, физиологичными, он скре-

бет своих персонажей безжалостно и отскребывает совсем, что называется, до дна, но не добела; напротив, бесстрашно вскрывает язвы и гнойные нарывы. Герои большинства его спектаклей — увечные люди, кунсткамера физических и психических сломов. Он делает грязную работенку: пускает кровь и ломает кости. Просвечивает тело пьесы до скелета, а человека до сердцевины. При этом я бы все-таки сравнила его анализ драматургии с нейрохирургией. Это только на первый взгляд на сцене царит кровавая вакханалия нищих и шутов. На самом деле за вакханалией просвечивает ювелирная работа по изучению человеческой природы. Его актеры играют брутально, но не грубо, глумливо, но с тонкими настройками. Гротескно, при этом психологически точно. Его режиссерский дар — парадоксов друг, его актеры с ним который год солидарны.

Режиссер идет на сильнейшие снижения всех регистров. И это не произвол, не своеволие, но желание всмотреться в трагедию без посредников и услышать ее голоса.

Эти голоса в НДТ не возвышены поэтическим переводом Щепкиной-Куперник, или Бориса Пастернака, или Осии Сороки, кое-где мелькают пышные метафоры (“Сорвем с желаний наших покрывало тайны...”), но тут же эти покрывала рвутся; буквально на глазах герои переходят на грубое просторечье. Эрэнбург сам перевел пьесу, не доверившись знаменитым посредникам-переводчикам. Артист Александр Белоусов (он же герцог Корнуэльский) написал замечательную, очень чуткую к дыханию и ритмам спектакля музыку.

В театральном бункере Небольшого драматического рушится не королевство, расплзающееся на глазах. Королевство давно разрушено, сотня рыцарей, о которых торгуется Лир с дочерьми, кажутся его галлюцинацией или дементным бредом...

Здесь рушится человек, и в момент полного обрушения, даже мутации — явно не до поэтического богатства языка. Есть архаические вкрапления, но героям самим неловко, и актеры произносят их с иронией. Язык этого “Лира” груб, вульгарен и обрывист. И это либо грязная ругань: “Заткнись, животное! Здесь нет людей... вставайте, сволочи, я все вам дал...”, либо политическая риторика дочерей, трескучая и не менее вульгарная: “Мы пишем тут воззвания к народу! Британцы! За Британию стоя, британцы-патриоты!..

Ликуй, Британия, как я сейчас ликую!”

Только невнимательному глазу может показаться, что этот спектакль одет “из подбора”, по принципу “голь на выдумки хитра”. Это не так, я бы выдала отдельную награду за костюмы (художник Валерий Поляновский) — это гротескный секонд-хэнд, варварское смешение парчи и шелка, рогожи и замши, перьев, стразов, бархата и полиэстера, дикое смешение цветов и фактур — такой стилистический patchwork. Блистательный и затрапезный одновременно. Распалась держава и ее не скроить. Распался человек — он невосстановим. Все здесь на заплатках и в дырах, держится из последних сил... Все эти лоскутные одеяния персонажей, это неглиже с отвагой, интимное дезабилье Корделии и пенсионерские стоптанные туфли и мятый халат Глостера, хипстерские кеды Шута, белоснежные свадебные платья сестер (с разрисованными при этом агрессивным гримом лицами), у Корделии-голубки темно-зеленая помада на дерзких губах, босой король в черной футболке с надписью “Fashion King” — все это, конечно, сумасшедший дом, рай для нищих и шутов и постмодернизм, его гримасы и его бунт vs великой трагедии, бессмысленный и беспощадный, остроумный и провокационный.

Агрессивно-яркий, кроваво-карнавалный и шумный хоррор, королевский корпоратив, на последнем дыхании справляющий свои гламурные оргии с групповым сексом, где вперемешку — то ли на тронном месте, то ли на могиле — живые и мертвые.

В этом спектакле много загадок, кроме одной, считающейся главной, но здесь совсем не главной — речь Лира в тронном зале, отречение от власти. Обычно эта речь — импульс трагедии, ее пружина или, если выражаться языком Аристотеля, “большая ошибка”. Но в спектакле НДТ никто не верит и не собирается играть про преданное доверие старика короля. “Большая ошибка” здесь поселилась давно. Черная матрица поедает сама себя.

Лир (Евгений Карпов) перед отречением пробует другую вздорную шутку, обращаясь к дочерям: “Мое! Мое! Мое! Никому вас не отдам! Свадьба отменяется!” А что же отречение? “Я устал, я ухожу” — тоже глумливый вздор: ему нечего делить, и он даже не может толком выговорить, как он делит свое королевство: на три надела... три части... на три дочери? Королевства давно нет, он король

погорелого театра, потешный король. И все вокруг него потешные фигуры, кровавый цирк с конями.

Гонерилья (Татьяна Колганова): “Опять все в замке перевернуто вверх дном. Никак на трон не влезть! Он подо мной шатается...”

Чернейший юмор, но тут не только трон, тут земная твердь шатается. Нет здесь доверчивого и наивного старика, распахнувшего ворота злу своевольным отречением от власти. Эти ворота в его королевстве распахнуты давно. Недаром раздел земель он начинает с инициации дочерей: каждая должна выбить табулет из-под смертника-вольнодумца. Две первые отлично и привычно справляются, у Корделии не получается: “Отныне ты навеки мне чужая, не люблю тебя!..”

“Не люблю тебя!” — доносится из всех щелей этой гибнущей земли, это здесь всеобщий пароль, диагноз и приговор.

Этот спектакль сочинен и собран по авторским, оригинальным лекалам театра Льва Эренбурга, но он не с куста свалился и учитывает культурный контекст. Прямые и непрямые цитаты — от Брейгеля до Тарантино, от мрачного Средневековья с его “триумфом смерти” до Новейшего времени с киношной десакрализацией и карнаваллизацией смерти. Смысл потеряла не только человеческая жизнь — обесценена смерть.

“Расскажешь?! Ничего ты не расскажешь!” — Регана вырывает Освальду язык; “Увидишь? Ничего ты не увидишь!” — вырывает Глостеру глаза. Точь-в-точь как действовала героиня Умы Турман в “Убить Билла” — вырывала противникам языки и глаза; вообще кровавый мажор, как и тень Квентина Тарантино, витает над этим спектаклем и, мне кажется, аплодирует ему.

Мир “Короля Лира” был долго привычно поделен на злых и добрых, плохих девчонок и хороших парней, благородных наивных отцов и предателей-детей. Эренбург смешивает все карты в этой колоде. Человек, как сумма поступков, выглядит здесь крайне скверно. Здесь человек — зверь, и не только в переносном смысле. Регана (Ольга Альбанова), носящаяся всю дорогу со своей пушистой муфточкой-собачкой, вдруг лишается человеческой речи и после блестящего политмонолога (“Братья и сестры! Британцы!..”) вдруг начинает выть со-бакой.

Животное начало в человеке и его опасные мутации — один из важнейших мотивов спектакля. Здесь всех по-сартровски тошнит от са-

мих себя, и как тут не взяться антропологическому пессимизму?

Почти все герои на все лады почему-то клянутся небесами. Где они и где небеса?! О каких небесах они вспоминают и из каких буквarei эти люди, вырывающие друг другу глаза и языки, вешающие, забивающие камнями, совокупляющиеся с особым цинизмом?.. То и дело слышишь из самых разных уст: “Я отомщу!” Лир: “А-а-а, злодейки, ведьмы, я отомщу, и содрогнется мир!” Эдгар — Глостеру: “Отец, я отомщу, и содрогнется мир”. Корделия: “Я отомщу, еще не знаю как, но это будет страшно, и содрогнется мир...” Мир не содрогается, а поглощает их жизни с дьявольским аппетитом.

Корделия собирает в поход французское войско: “Братья и сестры! Наша война — это война справедливая! Британия, дрожи!..”

Британия дрожит... повешенная на виселицах. Братья и сестры укладываются мертвыми штабелями в братскую могилу. Это как неконтролируемый распад ядер в ядерном реакторе.

Лиру кажется, что после отречения от власти все пошло не по его сценарию. По его, конечно, а по чьему же еще?! Эти злодейки, ведьмы, эти отродья, как он сам признает, плоть от плоти его и кровь от крови.

Корделия просит в финале богов: “Настройте вновь разлаженную душу”. Лир и сам молит: “Не дайте мне сойти с ума, о Боги! Пошлите сил, чтоб не сойти с ума!” Между прочим, Боги их услышали. И на мгновенье, пусть и предсмертное, вернули Лиру душу. Настроили вновь, как их и просили.

Увидев, что Корделия мертва, король взял в руки камень и трижды произнес: “Люблю! Люблю! Люблю!” Он произнес это так, что даже камень мог заплакать или, треснув, раскрошиться. Он вошел в спектакль со словами: “Мое! Мое! Мое!” Ушел со словами: “Любовь, любовь, любовь”.

Ее, любви, золотыми и бесценными мгновениями пронизан этот мрачный спектакль. Ее мгновенья коротки, словно чирканье спички. Но “любовь, любовь, любовь” — не “слова, слова, слова”. Это событие, которое наш с Эренбургом учитель теории драмы Борис Осипович Костельнец описал в своей книге “Король Лир. Свобода

и зло” как “со-бытие, которое есть сердечное диалогическое общение с другим человеком”. Эти “сердечно диалогические общения”, со-бытия вспахиваются и коротко светятся в крошечной темноте спектакля.

Когда Лир поранит руку, Шут (Татьяна Рябоконт) перевязывает ее то ли обтрепанной фатой, то ли белой марлей и будет укачивать эту руку как ребенка. Шут вообще самый нежный и самый мудрый персонаж этого кровавого карнавала.

Во время встречи с Эдгаром ослепленный Глостер (Кирилл Семин) обнимет сына (Андрей Бодренков): “Я знаю, я глаз лишился, но я могу тебя рукой пощупать”. Театр на ощупь, любовь на ощупь. Прозрение у бездны на краю, с которой все никак не может прыгнуть несчастный Глостер.

Напоследок герцог Альбанский (Вадим Сквирский) покажет публике смертельный фокус. Перед горой трупов пошлет, так сказать,

луч надежды. Призыв вырваться (кому?! — все мертвы) из удушливого Средневековья к Возрождению. “Мы позабудем наши страхи и простим обиды, все перепишем с чистого листа, закон теперь такой: ни капли крови!” — обращается он с прекрасной, прочувствованной и гуманистической речью к трупам, затем убивает Кента, убивает Эдгара и вешается.

В общем-то, никто катарсиса нам в этой драме и не обещал. Ядерный реактор не так устроен, и на умножение добра и света он не работает.

В этом спектакле добро не побеждает зло. Любовь не сильнее смерти. Но любовь отщипывает у смерти и тьмы крошечный кусочек. Она не сильнее смерти, но она вдруг настигает Лира и благодаря ей воскрешает. И в смерть уходит человеком. Нет в этом никакой душеспасительной морали, но есть душеспасение. Частный случай милосердия на черном поле трагедии.

Валерий Москвитин

Пути театральных поисков

“Пути Господни” В. Левочкина в ТЮЗе Республики Саха, Якутск

Эта премьера якутского ТЮЗа о просветителе и миссионере святителе Иннокентии Вениаминове — попытка рассказать средствами этно-мистериального действия биографию реального человека, жившего в сравнительно недавние времена.

Спектакль и начинается как былинно-эпическое, сказово-притчевое действие. Никаких задников с реалистическим изображением места событий. Никаких элементов декораций, отсылающих к подробностям быта. Бытовые, реалистические предметы обстановки будут появляться позже, в других эпизодах. Но ненадолго, как минималистское предметное обозначение того, где разворачивается очередной эпизод.

Режиссер-постановщик Валентина Якимец и художник-постановщик Прасковья Павлова условными конструкциями создают в сценическом пространстве обобщенный символический образ огромного мира, в котором разворачиваются жизненный путь и миссия главного героя. В этом мире неразделимы реальное и потустороннее. Между конструкциями вперед выдвигается носовая часть парусного корабля. Главный герой, владыка Иннокентий, и его спутники восходят на корабль. Музыкально-звуковое сопровождение — смысловая, сюжетная, структурная часть действия — соединяет

молитву отъезжающих и ритуальное благодарственное пение алеутов и коряков. Их национальные ритуальные танцы прощания разворачиваются под гул бубнов. Он сменяется звоном колоколов православного храма — когда отплывающие читают молитву. Колокола опускаются как бы с небес. Фоном служит задник-полог, заливаемый сине-голубым светом — символом неба и моря. Этот цвет — еще и символ Богородицы. В день Рождества Пресвятой Богородицы владыка Иннокентий вступил на тихоокеанский берег России. Это важный для сюжета момент.

Владислав Левочкин, по сути, написал пьесу-байопик. Она посвящена важнейшему и переломному событию в жизни будущего митрополита Московского и Коломенского святителя Иннокентия (Вениаминова). Он прожил долгую жизнь — 81 год (1797—1879), три первые четверти XIX века. Родился в Сибири, на берегах Лены. Всю жизнь считал своей главной миссией служение сибирским малым народам. Но много лет служил и в

“русской Америке” (до того, как она была продана США). У тамошних народов оставил по себе благодарную память, как и в Приамурье, на Камчатке и в Якутии, когда вернулся в Российскую империю, осуществляя как духовную, так и просветительскую миссию. Он создал для северных народов письменность, алфавит и грамматику. В Якутии богослужение стало проходить на якутском языке. Спектакль “Пути Господни” и посвящен 220-летию со дня рождения святителя Иннокентия и 40-летию его канонизации, а премьера была приурочена ко Дню народного единства 4 ноября 2019 года.

Фабула пьесы и интрига завязки таковы: владыка Иннокентий отплывает с Аляски в Сибирь, но в число его спутников, втершись в доверие, внедряется тот, кому местные шаманы поручают в пути совершить покушение на владыку, чтобы его миссия и деятельность не нарушили главенство языческих “духовных владык” в Сибири. Разыгранные по законам психологического реалистического театра эпизоды подготовки к отплытию и составления заговора и планов покушения вплетены в пролог в общий строй этно-обрядовой мистерии, поставленной по законам фольклорного действия.

Три линии складывают сюжет: движение главного героя к цели (и реальный его путь в пространстве), выполнение им принятой миссии (включая просветительство) в общем процессе смены язычества православным христианством; попытка недругов помешать главному герою (уничтожить его и сорвать миссию) и их поражение.

Создатели спектакля поставили перед собой сложную задачу: средствами этно-фольклорного, условного действия рассказать реальную историю, опираясь не на мифологический материал и не на сочиненный литератором сюжет, а на основе написанной в стилистике реалистической драмы биографической пьесы о реальном человеке и реальных событиях. Но поскольку это спектакль-биография о миссии священнослужителя русского православия, то консультантами спектакля стали художественный руководитель Театра коренных малочисленных народов Севера Любовь Никитина и протоиерей Павел Слепцов.

Сборы в дорогу, перипетии путешествия, встречи, конфликты и споры персонажей, происки, споры, драки врагов, общение владыки Иннокентия со спутниками и сотрудни-

ками, нападение на него, то есть подробности и события этого отрезка его жизни, поставлены режиссером и сыграны актерами, как уже сказано, по законам психологического реалистического театра. Сдержанно, лаконично, при минимуме бытовых аксессуаров. Но общий строй спектакля сложен по канонам этно-мистерий, фольклорно-этнических действий. В данном случае — народов сибирского Севера России. Основные эпизоды отделяются друг от друга как рефренами вокально-музыкально-пластическими эпизодами. Аккомпанемент — национальные инструменты, бубны. Но эти “танцы” — не вставные “украшательные” номера. Каждый такой танец и пение, сопровождающее его, несут ритуальный смысл и значение и соответствуют содержанию и сути того эпизода, той ситуации, с которыми соединены в спектакле. Условные конструкции декораций превращаются в стены жилищ или трактира; полог, опустившись, становится “кровлей” и т.д. И по этим же мистико-мифологическим канонам решен ключевой эпизод, когда сознание почти покидает подвергнувшегося нападению владыку Иннокентия. Вознесенные на высокие, затянутые белым конструкции, появляются три женские фигуры в белых одеяниях. Одна из них — представшее перед внутренним взором владыки видение его умершей любимой жены. Короткое воспоминание о жизни с нею, о детях, разговор с нею — как ее благословение Иннокентию. И он избегает смерти.

Такой опыт сам по себе очень интересен и многообещающ. Древние национальные мистерии разных культур — в основе будущих театральных школ. Не случайно многие видные деятели русского и мирового театра в тот или иной момент своего творчества обращались к древним мистериям, фольклорным, обрядовым и мистерияльным действиям. В них осмыслены типовые и типичные поведенческие схемы, житейские конфликты, философские, этические, духовные проблемы и поиски. Они не ушли из жизни современных людей, но выражаются в иных формах, в ином внешнем антураже. Попытаться раскрыть и отразить их во всей актуальности и полноте их современной проблематики через опыт, принципы и структуры древних мистерий — увлекательная задача. Таких опытов все

больше на сценах наших театров. Но тут, конечно, надо найти равновесие и органичное сочетание разных принципов создания сценических произведений.

В спектакле якутского ТЮЗа “Пути Господни” самая яркая, эмоционально захватывающая и увлекательная составляющая — именно условное действие, фольклорно-этническая основа. Житейские реаль-

ные перипетии сыграны актерами добротно, достойно, точно. Но твердое мужество главного героя, сплав душевного спокойствия, внутреннего равновесия, доброжелательности к людям, готовность к любым испытаниям и стойкость перед ними, да и весь драматизм сюжета переданы, прежде всего, именно образным мистериально-фольклорным строем постановки.

Мария Митина

Классика онлайн, со словами и без

“Ромео и Джульетта” У. Шекспира в ТЮЗе Республики Саха (Якутск) и “Шинель” Н. Гоголя в Чувашском ТЮЗе им. М. Сеспеля (Чебоксары)

Несколько месяцев подряд в театрах нашей страны пустовали зрительные залы, не звучали аплодисменты, не горели огни рампы — профилактика распространения коронавирусной инфекции диктовала свои правила. Впрочем, для истинно творческих людей это не было помехой, тем более что новые условия работы обращают к поиску новых форм общения с публикой. Так, например, Театр юного зрителя Республики Саха и Чувашский государственный театр юного зрителя имени М. Сеспеля впервые провели обменные виртуальные гастроли в рамках программы “Большие гастроли-online” Федерального центра поддержки гастрольной деятельности Министерства культуры РФ.

Мировая классика на национальной сцене — явление привычное. И хотя любой российский театр, где играют на родном языке, ориентирован преимущественно на драматургическое наследие своего региона (достаточно вспомнить спектакль “Камень счастья” по преданиям народов Севера, показанный якутами в столице Чувашии на межрегиональном фестивале “Сказочная палитра-2017”), в его репертуаре всегда найдется несколько общеизвестных названий. Однако, как правило, это не более чем переводы пьес, сам же материал с его содержанием, формой, понятийно-концептуальной основой остается нетронутым согласно выработанным многолетней постановочной практикой канонам. В данном контексте обращает на себя внимание спектакль Театра юного зрителя Республики Саха “Покуда жива любовь...” по мотивам трагедии У. Шекспира “Ромео и Джульетта” — яркий образец нетривиального национального творчества не просто в плане слова, но и тематики, изложения, фабулы, внутренней логики развития, идейно-эстетического начала.

Главный режиссер театра Александр Ти-

тигиров умело синтезировал в своем высказывании тонкий романтический флер шекспировского слога и своеобразный колорит якутской культуры с ее мифологией, спецификой народного мировоззрения, историческим прошлым и песенно-танцевальным фольклором, мелодии и ритмы которого настолько аскетичны и сдержанны, что буквально дышат нам в лицо суровым северным ветром. Возможно, некоторые консервативные шекспироведы упрекнут постановщика в несоответствии его трактовки, ставшей плотью от плоти, кровью от крови якутского народа и проникнутой глубоким национальным самосознанием, первоначальному замыслу автора. И тут стоит сразу оговориться, что речь идет не о Шекспире в чистом виде, а о Шекспире сквозь призму огней рампы, пережившем реинкарнацию в умах создателей и участников спектакля и обретшем новое качество.

В сценографии Прасковьи Павловой — черты национального костюма, в пластическом рисунке — элементы народного танца, в музыкальном оформлении Петра Неустроева — звуки хомуса и тюнгура, перекликающие-

ся с едва уловимым перезвоном нагрудных украшений илин кэбиэр, подобно щитам заставляющих героев от темных сил. И даже Лоренцо здесь вовсе не католический священник, смиренно читающий молитву перед скульптурой Девы Марии, а погруженный в себя шаман-ойуун, взывающий к духам под кровом мрачного чума. Да и само сценическое действие, стилизованное под героический эпос олонхо, начиная с особой манеры произношения с нарочитым членением речевого потока на слоги, избытком пауз, преобладанием нисходящих интонаций и заканчивая типажными главными героями, заимствованными из древней легенды о любви бедного парня Лоокуута и дочери состоятельных родителей Ньургусун, напоминает некий языческий ритуал.

Наблюдая за неспешной сменой картин, мы с такой полнотой погружаемся в предложенные обстоятельства, что даже угадываем в системе шекспировских персонажей зашифрованный пантеон якутских богов с его четким разделением на три мира и разностью выразительных средств, создающих иллюзию объемности и многомерности сценического пространства. Безжизненные, эмоционально пустые и статичные образы леди Капулетти, леди Монтекки, Тибальта и няни Джульетты в исполнении Изабеллы Егоровой, Марии Даниловой, Владимира Охлопкова и Екатерины Семеновой, точно скованные вечной мерзлотой, объединены в страшный, пугающий могильным холодом и мертвенной беспросветностью Нижний мир. Их рисунок роли, где как нигде ярко проявляется театральность сценической материи со сверхплотной, беспокорно пульсирующей режиссурой без “проходных мест” (актеры здесь лишь инструменты в руках режиссера, посредники между ним и публикой), опирается исключительно на зрительную составляющую и начисто лишен внутреннего наполнения, что компенсировано многосложным жанровым симбиозом пантомимы, пластики, ораторского искусства. Ярким контрдействием вклинивается в повествование Верхний мир в представлении Меркуцио и Князя, воплощенных Никитой Соловьевым и Алексеем Павловым и отражающих стремление человечества к гармонии и высоким нравственным идеалам.

Но лишь с вхождением в общий ансамбль Ромео и Джульетты образ спектакля оживает и словно оттаивает ото льда, обретая динамич-

ность и сдвигаясь с мертвой точки, они — центральная ось этого организма, что подкреплено и режиссерским решением, и артистическим прочтением. Олицетворяя Средний мир, земной, реальный, с кипением страстей, горячностью чувств и переживаний, влюбленные оказываются единственными, кто по-настоящему живет, развивается, рефлексирует и адекватно воспринимает окружающую действительность со всей ее многоликостью, неоднозначностью, остротой впечатлений. Антон Ботаков и Анна Флегонтова метко попадают в темпоритм игрового процесса и улавливают пылкую, легко возбудимую природу героев, так что простое человеческое слово, окрашенное богатой интонацией и произнесенное с большим энергетическим посылом, превалирует над броскими внешними эффектами. Стремясь соединить в своем дуэте классические традиции русского психологического театра с самобытными национальными мотивами, актеры доказывают, что неважно, где и на каком языке играется Шекспир. Его бессмертие и значимость — в способности звучать актуально в любую эпоху и в любом уголке Земли.

“Шинель” Н. Гоголя — это тоже про наш мир, в котором белое и черное, возвышенное и низменное, искреннее и лживое существует бок о бок. Играть и ставить хрестоматийную русскую классику, знакомую нам еще со школьной скамьи, сохранив при этом оригинальность и свежесть взгляда, избегая штампов и общих мест, довольно трудно. Но Чувашскому государственному театру юного зрителя имени М. Сеспеля удалось подобрать ключ, так что знаковая для отечественной литературы тема маленького человека, которой, точно иглой, насквозь пронизана повесть, вдруг приняла неожиданный оборот. О ней на этот раз не говорили, а молчали — драматургическая ткань спектакля соткана из жестов, движений, мимики, взглядов, поворотов, и на протяжении всего сценического времени актеры не произносят ни слова.

Однако постановка вызывает интерес не только ввиду нового подхода к материалу, но и с точки зрения нового опыта работы самого коллектива, отошедшего от своей драматической направленности и попробовавшего себя в жанре пластической драмы.

Не каждая труппа почти с девяностолетней историей решится на отказ от выработанного метода игры и устоявшейся манеры самовыражения, для этого требуются не только смелость и желание, но и определенное чувство внутренней свободы, позволяющее безболезненно перестраиваться с одной системы на другую. Впрочем, если за дело берется лауреат российской национальной театральной премии “Золотая маска” Владимир Беляйкин, известный как раз своими экспериментами в области пластического языка, артисты раскрепощаются сами собой, а молчание действительно становится золотом, ведь сказать можно одно, а чувствовать совершенно другое. Тело же никогда не врет и выдает зрительскому глазу все, что скрывается в актерском подсознании, чутко реагируя на импульсы головного мозга.

С первой минуты спектакля становится очевидным: Владимир Беляйкин — поэт абсолютной биомеханики, по-мейерхольдовски не допускающий актерского существования вне движения, света, звука, предметного мира (к примеру, полноправным действующим лицом спектакля можно назвать реквизит в виде огромных букв русского алфавита, образующих название повести, или бешеные метелки в руках разъяренных дворничих, для которых люди — мусор). Он вообще мыслит невероятно цельно и совокупно, самостоятельно придумывая инсценировку, режиссуру, сценографию, музыкальное оформление — все это складывается в единый художественный комплекс с экспозицией, завязкой, сквозным развитием, кульминацией и развязкой. Но при всей этой стройности, структурности, сбалансированности внутреннего содержания анатомия спектакля прельщает своей текучестью, когда один элемент оказывается производным от другого, загадочной размытостью контуров, хрупкой ассоциативностью и брожением по краю сознания, за который нельзя ухватиться. И даже фрагменты аудиокниги “Шинель” в записи мастера художественного слова Александра Слободского, вкрапленные в сценическое действо в виде речевых комментариев к пластическим монологам, диалогам и массовым сценам, не несут существенной смысловой нагрузки. Они — своего рода отвлекающий маневр,

психологическая разрядка, дающая публике возможность на некоторое время сменить визуальное восприятие на аудиальное и расслабить зрительное внимание, чтобы через секунду снова включиться в процесс невербального общения с Гоголем.

Хотя в 2018 году московский режиссер уже выпустил в Чебоксарах спектакль “Любовь и ненависть” в аналогичной технике ритмопластики, теперь задача несколько усложнилась. Если тогда это был не более чем перформанс из довольно разрозненных танцевальных миниатюр, требующих от исполнителей хорошей физической подготовки и рассчитанных, скорее, на практическое распознавание своего тела, нежели на диалог со зрителем, то “Шинель” — это напряженный путь от внешнего к внутреннему, когда точно найденная наружная форма подсказывает артистам нужную мысль. Будто сначала режиссер дал им некое психофизическое упражнение и лишь после взялся за лепку полноценного театрального продукта с глубоким содержанием, четким вектором развития мысли и яркой, будоражащей фантазией образностью, которую мы считываем через пластический рисунок.

Выразителен, рельефен и узнаваем портрет Акакия Акакиевича Башмачкина, прописанный молодым и подающим большие надежды актером труппы Николаем Мироновым настолько детально и художественно, что, с любопытством цепляясь за мельчайшие подробности его внешности, поведения, харизмы, мы зачарованно следуем за ним вплоть до самого финала. Несмотря на то что жизнь персонажа проходит на фоне иллюзорного абстрактного ряда, исполнитель придерживается в своей игре принципов драматического спектакля и добивается сценической правды, вдумчиво погружаясь в характер и вызывая сострадание к этому обиженному судьбой человеку. Следя за чередой мизансцен, сложенных из ломаных линий, резких взлетов и крутых спадов, мы отмечаем не только совершенство его исполнительской техники, позволяющее отображать различные положения тела в пространстве, но и редкую способность проживать судьбу героя как свою собственную, каждой мышцей и клеточкой кожи ощущая все его страдания и чаяния.

Дмитрий Лисин

Нетолерантное мифотворчество

“Гора Олимп” и другие спектакли Яна Фабра

Эпоха мирового карантина хороша только тем, что можно перестать бегать по театрам в поисках новых художественных впечатлений. Время остановки, то есть лакуны и пустоты в области театральных ощущений, дает шанс обдумать увиденное и услышанное в театрах, бросить на происшедшее другой взгляд.

Так как происходящее в театрах полностью переместилось на плоскость экрана, то чего только не показали за три месяца глубокого мирового аута, самоизоляции. Поэтому смело можно считать за театральное событие очередной полный показ “Горы Олимп”, суточной феерии Яна Фабра, премьера которой состоялась в далеком 2015 году. Теперь уже кто и не хотел, все равно посмотрел. Интересно, что такая мощная вещь, как “Гора Олимп”, не распознается при рассматривании клипов и фрагментов. Поэтому мы напомним о других спектаклях Фабра, особенно о “Бельгийских правилах”, ставших своего рода двойником “Горы Олимп”. Похожая история возникла и с просмотром второй крупной вещи на “экранах самоизоляции”, фильма “Дау”. Многими зрителями уже было замечено, что произведение Ильи Хржановского сугубо театральная постановка, вернее — видеодокументация грандиозного театрального эксперимента. Допустим, если разбить “Гору Олимп” на двенадцать серий по два часа, то получим документацию не меньшую, чем в “Дау”, если считать готовые фильмы. Но чему тогда равны несколько лет съемок в Харькове? Как ни странно, если год превратить в тысячелетие, то получим метаисторию “Горы Олимп” Фабра. С учетом разницы масштабов жизни отдельного человека и мифа. Гигантский масштаб метафоризации и без того цветистого, поэтического текста, которым “написан” спектакль, требует особенного разглядывания.

Что же такое особенное можно разглядеть в творении универсального деятеля искусств, акциониста, перформера, художника, скульптора, писателя, хореографа и режиссера Яна Фабра?

Во-первых, в свои шестьдесят два года Ян Фабр верен себе двадцатилетнему, в этом убеждаешься после знакомства с фрагментами его дневников, относящимися к 1978—1982 годам.

“Антверпен, 13 марта 1978 года: Я хочу увидеть все, что можно, в этой стране. Каждую субботу и воскресенье я хожу во все галереи, куда угодно, где проходит выставка “хоть чего-то”. Я ищу искусство, но найти искусство сложнее, чем золото”.

Во-вторых, Фабр делает свое искусство вне

конвенций, не по правилам. “Правильное”, толерантное искусство Фабра за искусство не признает. Поэтому в Москве никогда не покажут “Гору Олимп” вживую. А если покажут, мы очутимся в другой стране. Громкий скандал разгорелся в Авиньоне в 2005 году, когда режиссер стал художественным руководителем театрального фестиваля, собрав, показав в Почетном дворе Папского дворца свои работы “Я есть кровь” и “История слез”, выстроенные на “символике телесных жидкостей”. Экспериментируя над своим телом и сознанием, он говорил: “Я начинал с таких сольных перформансов, что меня арестовывали или я попадал в больницу”. Однажды он признался, что два раза был в коме, а угрозы со стороны ультраправых поступают каждый день.

В-третьих, очевидно, что Фабр вышел далеко из огороженного поля искусства в дикие прерии политики. Современная политика, если ее противопоставить отдельному человеку, есть нечто непредставимое. Политика оперирует абстракциями, растущими на фундаменте государственного языка-канцелярита. Политика вся направлена на обуздание, пленение, умерщвление живого языка и сознания отдельных людей. Политика — гигантское поражение в правах всего оригинального и отдельного, поэтому искусство, исходящее от оригиналов, — враг политики государств. Первое следствие этого положения — невозможность толерантности в искусстве. Можно сказать, что три большие вещи Фабра, “Оргия толерантности”, “Бельгийские правила” и, особенно мощно — “Гора Олимп”, противостоят тому смыслу спектакля, который вскрывается трактатом-манифестом Ги Дебора (1967) “Общество спектакля”. Там спектакль предельно гипостазирован, там вся государственная и общественная жизнь называется спектаклем. С точки зрения психологии восприятия Ги Дебор замечает, что “все, что раньше переживалось непосредственно, отныне отнесено в представление”. Термин “спектакль” означает “самостоятельное движение неживого” или “общественные отношения, опосредованные образами”. Кроме того, у Ги Де-

бора именно весь мир спектакль: “В основе спектакля лежит самая древняя общественная специализация — специализация власти. От автомобиля до телевизора — все товары, выбираемые по указке спектакля, одновременно являются орудиями постоянного навязывания условий изоляции одиноким толпам”. Причем “мир есть не что иное, как гнетущее псевдонаслаждение”. Еще глубже проблемы со “спектаклем” разбираются в трактате Жана Бодрийера “Симулякры и симуляция” (1981). Философ дает развернутый анализ понятий “симулякр” и “гиперреальность”, подводит теоретическую базу под критику СМИ, общества потребления, рекламы, политической и экономической системы, современного искусства, тотальной виртуализации и многих других аспектов современной жизни. Ян Фабр полностью на стороне Ги Дебора и Жана Бодрийера.

«Антверпен, 14 февраля 1978 года: Нам необходимо вернуть церемонии. Особые обряды. Новые инициации. Потому, что будущий художник вновь начнет “делать” настоящие вещи. И он станет тем, кто будет знать тайные предписания для того, чтобы их “делать”».

В-четвертых, фламандец всю жизнь себя выслеживает, и это относится к глубинным практикам мексиканских индейцев, описанным антропологом Карлосом Кастанедой. “Гора Олимп” — одна из редчайших попыток в искусстве XXI века наметить хоть какие-то линии, меандры, лабиринт новых церемоний, обрядов, инициаций. Наша задача — выследить их, прячущихся за древними мифами. Очевидно, что надо не воспроизводить у себя, в зрительском сознании, эти мифы, а разгадать невиданное. Кстати, в XX веке была масса попыток понять греческие мифы, ставя древних авторов в театре или пища философские трактаты. Одна из самых удачных, оригинальных попыток — книга Фридриха Юнгера “Греческие мифы” (1948). Специфика этого исследования — неочевидные мысли по поводу мифов и богов, точное выстраивание многомерной истории богов на плоскости человеческого сознания, причем бытового. Кто с кем спал и в каком качестве, кто кому родственник и кто кого произвел, породил, убил и возвеличил. Картина поражающего морфизма, превращений и мутаций человека-богов нашла вполне адекватное воплощение в “Горе Олимп”. Боги не находятся в моральном поле человека, вот первый вывод. Для мифических богов нет и быть не может человеческих оценок их поступков, отсюда столь тревожная форма рассказов о богах, нарушающая все возможные человеческие табу. Специальное внимание Юнгер уделяет Пану,

истинному посреднику между Дионисом и Аполлоном, и даже называет себя паническим поэтом. А ведь Пан — настоящий герой “Горы Олимп”. Пан, в отличие от титана Диониса, чужд усилиям и нужде. Пан подстрекает человека к райской неге и блаженству, потому что находится вне времени и пространства. А Дионис ставит границы, предостерегает и уничтожает всех, кто рискует экзотически пересечь границы. Пан — манок, а Дионис охотник, так можно описать распределение нечеловеческих ролей в “Вакханках” Еврипида. Чуть позже мы выясним, так ли обстоит дело в циклопическом спектакле Фабра.

Еще один важнейший источник для понимания древнегреческих мифов — ярчайший и апофатический трактат Алексея Лосева “Диалектика мифа” (1930). Эта удивительная книга наиболее подходит для зрителей “Горы Олимп”. Если соединить названия глав, уже получится нечто невероятное: миф не есть выдумка или фикция, не есть фантастический вымысел; миф не есть бытие идеальное; миф не есть научное построение; миф не есть метафизическое построение; миф не есть ни схема, ни аллегория; миф не есть поэзия; миф не есть догмат и религия; миф не есть историческое событие. Час от часу не легче. Что же такое миф? Лосев не утверждает, но доказывает логически, что миф есть личная форма чуда. Есть у Лосева вывод и вполне понятный, что миф это встреча, митинг, митота, смычка, слияние человеческой мысли с нечеловеческой, то есть миф основа “большого” мира, ныне полностью упущенного наукой. Мифическое — категория собственной неуловимой, неосознанной мысли. Крупнейший русский философ Владимир Библихин, ученик Лосева, добавляет: мыслящий никогда не успевает засечь момент появления мысли, потому что для этого надо обратить время, поэтому происхождение мысли называют мифом. Миф — это чувственно-ощущательная, художественная основа всякой мысли. Миф — это встреча с архетипическими образами собственного подсознания, вытасканными из глубокой тьмы: так окрашивают тайну мифа психоаналитики, особенно Карл Густав Юнг. Даже если психоанализ выворачивает миф наизнанку, лишая объектности, то в талантливом спектакле мы всегда видим некоторое “вытаскивание из-под бодрственного сознания”, то есть материализацию сна. Какие сны, тревоги, страхи, блаженства и желания современности мы видим в “Горе Олимп”, вот правильный вопрос.

Так зачем мы зацепились за слово “выслеживание”? Выслеживание себя — суровая, важнейшая практика stalking, то есть дос-

тижения состояния, при котором возможен “сдвиг точки сборки”. Ради опыта такого сдвига Антонен Арто, которого Фабр считает одним из своих учителей, всю свою жизнь стремился попасть в Мексику и принять участие в шаманской “митоте”. Выслеживание себя и stalking мы понимаем в смысле работ антрополога Карлоса Кастанеды. Что-то похожее есть в статьях ситуационистов 1960-х годов, разработавших основание для нынешнего разомкнутого театра, выходящего далеко за пределы сцены.

То есть “психогеография” ситуационистов невозможна без выслеживания себя. Например, Ян Фабр в 22 года нанял частного детектива, чтобы тот следил за ним и предоставлял отчеты. Тогда же он познакомился с немецким художником Йозефом Бойсом, одним из основоположников “флюксуса” — разновидности искусства перформанса. Фабр любит и в будущее заглянуть: на своем доме, находящемся на той же улице, где одно время жил Ван Гог, он прикрепил табличку: “Здесь жил и работал Ян Фабр”. Его серия автопортретов и причудливых бюстов продолжает множиться на протяжении жизни, самоисследование не иссякает. Однажды он написал автопортрет в виде червяка, переодетого кардиналом, который в свое время выставлять не разрешили. Здесь вспоминается не серьезный космический червяк обэриута Введенского, “ползущий за всеми, за всеми”, а ироничный червь поэта Державина:

“Я царь — я раб — я червь — я бог,
Но, будучи я столь чудесен,
Отколе произошел? — безвестен;
А сам собой я быть не мог”.

“Антверпен, 22 февраля 1978 года: Потерянная традиция? Заниматься искусством, пребывая в уверенности, что тебе под силу влиять на процессы в сознании”.

В-пятых, Ян Фабр умеет свою жизнь превратить в миф, подвязав сразу ко многим потерянными традициям. Его гипотетический, недоказанный французский предок, звезда мировой энтомологии Жан Анри Фабр (1823—1915) занимался исследованием скарабеев четыре десятка лет, открыл гиперметаморфоз и заложил основы этологии, науки о генетической обусловленности поведения. Он всю жизнь писал знаменитый десяти томник “Энтомологические воспоминания”, исходя из отрицания “эволюции видов” Дарвина. Ян Фабр в каком-то смысле ученик прапрадеда (если это художественная легенда, то еще лучше), поэтому устроил революцию не только в театре. Вместо красок и глины он использует насекомых, делает из них скульптуры, картины и даже вел паблик-ток в образе мухи. При чем подход Фабра к энтомологии совсем не такой, как у Дэвида Кроненберга в классическом триллере “Муха”.

Бельгийца интересуют не ужасающие, а эстетические возможности формы и цвета жуков-златок. Самое знаменитое произведение из скарабеев называется “Небеса восхищения” (2002) и украшает королевский дворец в Брюсселе. В этом видны как сарказм Фабра, так и свобода гражданской жизни Бельгии, ведь панно изображает геноцид, устроенный королем Леопольдом II в Конго. На рубеже XIX—XX веков население этой страны сократилось на пятнадцать миллионов, зато добыча каучука выросла в двести раз. Нет, все-таки триллер.

В-шестых, Фабр — мастер вызывания трансгрессивных, то есть необычных, ощущений у зрителей. Он радикальными методами исследует выносливость и терпимость посетителей музеев — Лувра, где в 2008-м проходила его выставка “Ангел метаморфозы”, Эрмитажа, где проходила выставка “Ян Фабр: Рыцарь отчаяния — воин красоты” (октябрь 2016—апрель 2017), — биеннале (Венецианской) и театральной публики.

В России влияние Фабра на процессы сознания началось давно, поэтому интересно вспомнить забытое. На Первом Европейском фестивале современного танца в 1999 году фламандец удивил двумя моноспектаклями: “Она была и есть, неизменно” (1991; работа вдохновлена композицией Марселя Дюшана “Новобрачная, раздеваемая догола своими холостяками, неизменно”) и “То самое почетное место” (1997) — два женских монолога в исполнении актрис Эльс Декеклер и Рене Копрай соответственно. Что там происходило? В первом случае женщина в подвенечном платье и фате, прикуривая одну сигарету от другой, чрезвычайно медленно в течение часа передвигалась вдоль авансцены, рассуждая о несовершенствах мужской половины человечества, а по подолу ее юбки полз огромный черный жук. Чем не пророчество грандиозного нынешнего обострения феминизма? Во втором опусе актриса в нижнем белье, лежа на козетке, шелкала орехи, почти не двигаясь и не произнося ни слова. Следующее удивление ждало нашего зрителя прямо на исторической сцене Большого театра. Здесь на церемонии вручения премии “Бенуа де ла Данс” 2002 года номинированный на приз Ян Фабр представил очередной женский моноспектакль “Мои движения одиноки, как бродячие псы” (преьера Авиньонского театрального фестиваля 2000 года), где в компании чучела собаки исполнительница Эрна Омарсдоттир невозмутимо занималась мастурбацией.

Настоящее, значимое знакомство россий-

ского зрителя с Яном Фабром случилось только в 2009 году, когда после показа в Авиньоне в Москву на фестиваль NET (“Новый европейский театр”) привезли его работу “Оргия толерантности” (Компания “Troubleyn”). “Поймите, я не против толерантности, но я не одобряю оргий. А ведь мы переживаем настоящую оргию толерантности”, — говорил тогда Фабр, с юности бастовавший против возводимой в культ европейской терпимости. Два вечера подряд фестивальный зал Центра имени Вс. Мейерхольда вынужден был толерантствовать. Публика была не готова к чемпионату по мастурбации; или к показу консьюмеристских родов, где женщины, угнездившиеся вместо гинекологических кресел на тележках супермаркета, в муках производили упакованный ширпотреб — пиво, чипсы, моющие средства; или к совокуплению с сумочкой “Луи Вуиттон” и кожаным диваном “Честерфилд”. Причем метафоричное нагромождение непристойностей управлялось контрапунктом, то есть гармонией танца персонажей и грохочущих тележек супермаркета, — под вальс “Сказки Венского леса” Иоганна Штрауса.

В-седьмых, отношение Фабра к протекающему времени становится все более нетерпеливым, он стремится наполнить и переполнить емкость времени, приближаясь к древнему пониманию времени как энергии. Впрочем, и у Эйнштейна время прямо зависит от интенсивности процессов, то есть скорости их протекания. От пятиминутной “Силы театрального безумия” (1984, спектакль возобновлен в 2012), восьмичасового “Театра предвидения и надежды” (1982) он приходит к двадцатичетырехчасовой “Горе Олимп”. “Искусство — это захват заложников”, — утверждал Фабр. Но заложники Фабра — в лице его актеров и публики по всему миру — стремятся перейти в разряд союзников, готовые к самым смелым экспериментам над собой. Впрочем, зрителям предоставлена возможность покидать зал в любой момент действия и снова возвращаться, актеры тоже периодически засыпают в мешках прямо на сцене.

“Антверпен, 9 марта 1978 года: У женщин абсолютная привилегия в недозволенном. Женщины имеют доступ за пределы границ. Женщины знают, что мы мужчины-женщины”.

В-восьмых, у Фабра всегда Аполлон побеждает Диониса, хотя зрителям кажется обратное. Задумывая двадцатичетырехчасовой проект “Гора Олимп”, Ян Фабр не знал, как все обернется. К личному риску ему не привыкать, но двадцать семь актеров — это рекорд, это целая труппа, напряженно репетировавшая в течение года. Состоит “Гора Олимп” из

пятнадцати эпизодов, каждый из которых может быть отдельным перформансом. Большинство озаглавлено именами античных персонажей: Этеокл, Гекуба, Одиссей, Эдип, Федра, Геркулес, Электра, Орест, Медея, Антигона, Аякс и т.д.

Для обитателей горы Олимп есть предводитель в образе Пана — Эндрю ван Остаде. Если уж кто остраивает действие, так это он. В небрежной повязке, увешанный гроздьями винограда, в цветочном венке на голове, с плутоватой улыбкой он трясет своими обильными телесами, причем в действе важен и двойник — спутница витального бога вина и экстаза. В финале “Горы Олимп” они оба облиты золотой краской, сияя вакхической незамутненностью. На масштабной выставке “Ян Фабр: Рыцарь отчаяния — воин красоты” в Эрмитаже была представлена серия рисунков, сделанных шариковой ручкой “Bic”, — “Появление и исчезновение Вакха I”, вдохновленная не только рубенсовским Вакхом, но и Эндрю ван Остаде в образе Пана. Если же считать Пана-Вакха двуполым, то это можно признать за восхождение к Дионису, самому таинственному богу Древней Греции.

Что происходит на сцене? Дионисийские бесчинства, brutальные танцы, обнаженные тела, сырое мясо в оптовых количествах и брызги крови, долетающие до первого ряда. Кровь всегда представляла для Фабра особый интерес, собственной кровью написаны несколько его ранних картин. Поражает то, что дионисийские паттерны сценографии просты настолько, насколько это вообще возможно, но именно в силу элементарности хаоса, так сказать, просвечивает аполлоническое постановочное совершенство. То есть любое движение и жест на протяжении двадцати четырех часов поражают продуманностью и перфекционистской выверенностью. На самом деле Аполлон побеждает Диониса. Мнимый хаос дает мощную, сокрушительную энергетику. В какой-то момент понимаешь, насколько живое восприятие театра отличается от видеопросмотра. Но даже видео дает ощущение невероятного для “мелких” театральных форм контрапункта. После громокипящего танца тонешь в пластической сцене, длаящейся заведомо дольше готовности ее воспринимать. Оргия вдруг переходит в тихий, но страстный монолог, звучащий то на фламандском, то на английском, французском, немецком либо итальянском языках. Слово здесь не столько семантика, сколько интонация. Или наоборот, пробуждение реально спящих перед публикой исполнителей вдруг оказывается оргиастической сценой. Исполнители Фабра драматические, и балетные, и

оперные, и актеры физического театра, и спортсмены, существующие на пределе сил.

В-девятых, Фабр выбросил из театра все пластмассовое, условное, оставив тело главным элементом и целью сценографии. В “Горе Олимп” обнаженное тело становится родиной богов. Поэтому столько много и часто на сцене происходит показ совокуплений, причем не только человеческих — с растениями, цветами, воздухом и стихиями. Почему столько сырого мяса? Видно, в том смысле спасение от прямого обонятельного ощущения. Или, например, вы не едите мяса, а вас накрыла волна тошноты. Никаких симулякров на сцене и в головах зрителей. “Человек — это мясная машина”, — утверждал Владимир Сорокин в романе “Лед”. Так что Фабр универсально телесен, его цель, то есть телос, — создание сценической энтелехии (по Аристотелю), способной соединить зрителей в общество продвинутых наблюдателей, знающих о теле намного больше физиологов. Фабр как будто одновременно ставит на сцене совокупность произведений драматургов, завороченных тайной телесности, в том числе и Сорокина. Здесь надо понимать, что одна из основных, ироничных метафор Фабра — уподобление человека богине любви и красоты, пенорожденной Афродите, но мало кто помнит, что пена морская, из которой она вышла, состояла из крови и спермы оскопленного Кроносом Урана. Фабр не забывает источник европейской культуры.

“Антверпен, 11 марта 1978 года: Новая революция произойдет, но не во внешнем мире, а в нашей собственной плоти. Антверпен, 5 апреля 1978 года: Я смотрю на звезды. Это мертвые тела. Проводить время в компании мертвых тел — в этом есть что-то божественное. Потому что это так интимно и анонимно”.

В-десятых, исследование красоты тела, безобразия плоти и тайн секса — не только тема “Горы Олимп”, но основной вклад Фабра в гуманитарную науку. Это вещи, оскорбившие современных греков, категорически не пожелавших принять во внимание даже подзаголовок спектакля “во славу культа трагедии”. В результате разгорелся очередной из преследующих режиссера скандалов — на сей раз вокруг Эллинского фестиваля Афин и Эпидавра. Ян Фабр отказался от поста арт-директора.

Фирменная эротика Фабра поражает откровенной отменой всяких театральных правил. После “Горы Олимп” границ, впрочем, уже нет. Завороженность режиссера нерасторжимой связью Эроса и Танатоса делает замедленную картинность “обнаженки” ритуальной. В

“Бельгийских правилах”, в сценической теме “театра жестокости”, например, ноги двух актрис пружинисто разведены. Они поднимают юбки над обнаженным торсом и фронтально наплывают на ошарашенную, затихшую публику, а между ногами красоток — красные люди-собаки, держащие кости в пасть. Древний ритуал на Земле Санникова? В театре любви еще круче — золотой дождь из причинного цветка крепкой обнаженной валлонки или фламандки. “Кому горят их георгины?” — вопрошал по другому поводу московский молодой философ. Через сцену проезжает велогонщик — привет из мультика “Трио из Бельвилля”? Свинья-Дионис тащит на веревочке голую хозяйку с завязанными глазами, и это опять заставляет людей полностью затихнуть.

Обнаженная натура имеет четкое основание. Это флер, отблеск, аура, оживление картин Питера Брейгеля, Рене Магритта, а особенно — Фелисьена Ропса с его “Порнократией”. Но еще раньше в отделе “театра компромиссов” возникла крутая, дерзкая сцена самоокуривания ладаном причинных мест. Это не высмеивание церковных обрядов, но точное попадание в тайну. Тело наше настолько древнее и совершенное, что приходится признать, в том числе и на материале науки этологии: оно быстрее, умнее и магичнее, чем любые мысли, чувства и верования.

Отправная точка “Горы Олимп” — белая стихия античных статуй. На сцене правит белое царство мифа. Все хитоны, экзомисы, пеплосы, набедренные повязки и мантии конструируются из белых полотнищ, и редко когда им удается долго сохранять свою белизну. В белом актеры прыгают через тяжелые железные цепи, как через скакалку, — на протяжении двадцати с лишним минут, изнурительных даже для созерцающих. В белом они теряют силы и валятся на сцену, в белом жадно лижут разноцветное мороженое. В белом их герои бесстыдствуют, в белом страдают, в белом впадают в транс, белым йогуртом обмазывают друг друга, в белых спальниках затихают на недолгий сон. Но в каждой сцене и цвета обнаженного тела. Актеры при первой возможности не только обнажаются, но создают многоцветные композиции из тел. Для окрашивания тел и всей сцены идут в ход разноцветные материалы — краски, земля, цветы, листья, мясо, масло.

“Антверпен, 6 апреля 1978 года: Я нахожусь в ядре солнца. Я выгораю изнутри. Я что-то создаю”.

В-одиннадцатых, Фабр самый явный ученик Антонена Арто. Откровенность и жестокость мифа у Фабра таковы, что непременно понравились бы Антонену Арто, пытавшемуся создать “театр жестокости”. У них общий критерий зрелища — не высказывание о реальности, но сама реальность. В “Горе Олимп” реальность безусловна, потому что артисты действуют на пределе своих физических сил, а этого никогда еще не было в театре. А “Бельгийские правила” были сушим карнавалом. Как и в “Горе Олимп”, монологи и реплики звучат на пяти языках. Но если в спектакле, выстроенном на основе античных трагедий и мифов, слово воспринималось как один из звуковых, энергизирующих фрагментов общей картины, то для “Бельгийских правил” текст, написанный Йоханом де Боосом, существенен. Спектакль разбит на четырнадцать глав, втягивающих зрителя в знакомую по “Горе” структуру типа “фрактал”. Среди действующих лиц герои фламандской и бельгийской живописи: от Яна ван Эйка, Иеронима Босха, Питера Брейгеля Старшего и Питера Пауля Рубенса до Фелисьена Ропса, Фернана Кнопфа, Джеймса Энсора, Поля Дельво и Рене Магритта. Если в “Горе Олимп” просвечивает огромный миф человека Земли, то здесь Фабр называет карнавалом страну Бельгию. Карнавал — буйство обнаженной плоти и эпитафия. Карнавал, как и трагедия, успокаивает. Здесь бельгиец Фабр сходится с нашим Бахтиным.

Структурно четырехчасовой спектакль посвящен пяти видам театра: компромисса, жестокости, смерти, визуальности и любви. Однако разделение не концептуально, скорее, иронично по отношению к современным теориям “постдраматического театра”. Концептуально в спектаклях Фабра одно — неукротимое восхищение телом человеческим. В этом смысле московский спектакль можно признать небольшим филиалом “Горы Олимп”, с добавлением политического измерения.

Невероятный для насковзь ханжеской Москвы спектакль “Правила” пестрит странными изречениями, скандируя которые артисты до изнеможения предаются фитнесу: запрещено бросать котов с башни, запрещено называть собаку Леопольдом. Таковы законы Бельгии. Они прыгают через коробки с пивом, поднимают коробки с пивом, обливаются пивом. В какой-то момент становится неважно, что они делают, потому что горечь спектакля пробирает и превращается в

зависть к непостижимой степени свободы бельгийцев.

Самые удачные сцены проходили без музыки, танец смерти с позвякиванием бутылок-костей вокруг пояса обнаженной древней танцовщицы, а в финале — строгий звук трепещущих белых флагов, вспарывающих воздух. Превращение флагов разных стран в белые полотнища — уже само по себе концепт.

Все сделано Фабром по заветам Антонена Арто, внесшего в театроведение такое предложение: “Всякий спектакль должен содержать физические и объективные моменты, ощущаемые всеми. Крики, вопли, видения, внезапность, магическая красота костюмов, физический ритм движения, крещендо и докрещендо которого должны сопутствовать пульсации жестов. Речам и репликам надо придать весомость фраз, какие иногда слышишь во сне. Все служит тому, чтобы ввести зрителей в целительный транс. Для этого надо, чтобы актер научился технике неистовой спонтанности”.

“Брюгге, 9 мая 1978 года: Я хочу на всю жизнь сохранить мышление ребенка, чтобы всегда восхищаться красотой, чтобы она вела меня”.

В-двенадцатых, труппа Фабра красива. Они стройны и чрезвычайно тренированы. Фирменный пухленький Пан является точным контрапунктом. Выносливость труппы в “Горе Олимп” такова, что тянет на спорт высших достижений. Получается, “Олимп” Фабра настолько же нездешний, насколько невероятно гора Олимп на Марсе (высотой в 26 км). А ведь идея олимпийских нагрузок в театре революционна и чрезвычайно современна. Гипотетически, может быть, это вскрывает древний секрет. Допустим, наступило время, когда иссякла возможность традиционного посвящения в Элевсинские мистерии. Например, произошло постепенное уплотнение Земли и тел учеников или другие процессы, о чем современная наука ни сном ни духом. Произошло нечто, приводящее к почти полной запертости-в-телах и отсутствию экстазиса, выхода за рамки физ-тела. В этой концепции осознанный сон — тоже инициатическое путешествие, трансперсональное состояние. Ян Фабр показывает существенную, вновь оживаемую, подсмотренную у спорта высших достижений олимпийскую мистирию актеров-спортсменов, захватывающих публику генерацией единственно оставшейся для восприятия энергией. Это олимпийская энергия “агона”.

Мы смотрим специальным, театральным зрением, замечая странную действенность спектаклей Фабра. Агон имеет смысл агонии, но в предельной концентрации олимпийского состязания. Спортсмен находится в состоянии “трансперсональности”, то есть в инициатическом состоянии на грани выхода из тела. Термин “трансперсональное” впервые обосновал психолог Станислав Гроф как способность выйти за рамки “дневной” памяти вплоть до переживаний прошлой жизни. Это понятие активно использовал востоковед Евгений Торчинов в ряде работ по даосизму, буддизму и шаманизму. И вот, древнегреческие иерофанты вполне могли найти новый способ трансперсональности, продолжения практики Елевсина. Мы не театр имеем в виду, а Олимпийские игры, выводящие атлетов за грань обычного дневного состояния сознания. Это сейчас спортсмены скорее образцы нормы, далекие от инициации. Но кто знает, как оно было три тысячи лет назад? Даже если мы и шутим, то в этой шутке что-то есть. Красота.

“Брюгге, 14 мая 1978 года: Я хочу отдать мое тело на растерзание пыткам. Дать ему страдать от боли. Дать ему умереть. Дать ему воскреснуть. Чтобы в этом процессе смерти и возрождения оторвать мое тело от реальности и отдать его в дар искусству”.

В-тринадцатых, труппа Фабра свободна, нежна и мощна. Поэтому для Фабра есть вещи выше эротики и спорта. Хотя Ян Фабр мастерски эстетизирует спорт. Да, тренированность артистов такова, что они трое суток могут бежать на месте, оттого и четыре часа “Бельгийских правил” пролетели, как голубь. Еще быстрее пролетели сутки видеопросмотра “Горы Олимп”. Антверпенский культ голубей, кстати, воплотился на сцене в форме комической оперы: сначала пир у людей, потом празднуют голуби, а после них — хищный танец цветастых жуков. Итак, занятия фитнесом тянут на себе всю смысловую часть “Бельгийских правил”, в ритме упражнений оглашаются правила свободы. Но радость от символически вывешенного черного флага гезов и анархистов вся Европа — выше эротики и спорта: анархия, блаженная сестра, отведи нас в чисто поле, где нет демонов государственности!

Карнавальная спектакль о родной Бельгии для нас оказался острополитическим. На сороковом правиле, гласящем, что тирания должна быть разрушена, зал пригорюнился и замолчал, хотя все остальные правила встречал смехом и хлопаньем.

Политическая самоирония Фабра воспри-

нимается как мощный манифест райской жизни искусства, ибо жизнь нашего тела подавлена правилами социума, загнана в КПЗ привычек и автоматических жестов, под маленькое оконце восприятия, с решеткой и редкими лучами солнца на закате.

Три слова вылупились — свобода, нежность, мощь. Мощь нежной свободы? Мы опешили, совсем опешили. Если так, то залечь на дно в Брюгге — лучший выход. Для театроведения критически важно понять силу тела человеческого, а каждый спектакль Яна Фабра — земля обетованная для всех, озадаченных мощью, нежностью и свободой.

“Антверпен, 25 мая 1978 года: У меня полно шрамов. Это знаки ран. Сегодня я фотографировал эти эротические пенетрации — по отдельности. Может, мне надо устроить экспозицию из всех моих рисунков кровью и фотографий шрамов”.

Можно долго и обоснованно критиковать Фабра, причем с любой позиции. Для правоведов и каноников он слишком анархичен, для метафизиков — материалистичен, для ханжей — порнографичен. Конечно, от такого мастера, как Фабр, хотелось бы получить нечто метафизическое на сцене, а не только филиал мясного рынка и показ простых материалистических антиномий. Все и так знают, что бесформенное мясо не есть тело, а любовь не есть страсть совокупления с кустарником. Но как что-то поистине мифогенное показать на сцене? Только метафорически, причем зритель должен быть достаточно начитан и понимать — метаморфоз, симбиоз и мутации совместно с растительным и животным царствами есть истинная история генезиса царства человеческого. Человек вовсе не то, что увидел товарищ Дарвин, глядя на обезьяну.

Рассматривая сцены “Горы Олимп”, поражаешься объему и интенсивности сценических отношений артистов друг с другом. Перманентной и грандиозной, свободной и одинокой “дрожкой и трясучкой” тел, то есть танцем “тверк” проложены все сцены и части шоу. И это каждый раз прелюдия к плотнейшему телесному, попарному или групповому, взаимодействию. Кроме тверка есть и разовое козырное сиртаки, в урезанном, но зато обнаженно-мужском виде. Действительно ли древние греки плясали голами, потрясая бедрами и “жезлом Венеры”? Чрезвычайно интересно соотношение энергии танца, спорта, инициатического путешествия-во-сне и энергии Эротикона.

Если танцовщики возбуждались, то это нечто коренное, присущее детству человечества. По исследованиям современных сексологов, треть подростков, проходящих путь половой инициации, способны в возрасте 10 — 14 лет испытывать оргазм от простых физических усилий. А две трети на такое неспособны. Мало энергии. Получается, гигантское накопление энергии зрителями во время суточного погружения в дионисийство — абсолютное благо. С другой стороны, становится понятно: именно на эротической энергии двигаются во сне и транс шаманы и толтеки, если они еще есть. Как говорится, выбирай: секс, потеря сил и дети или полеты, магия и постижение реальности.

И что? А то, что только Фабр решился исследовать глубинные, мифогенные моменты эротической тайны соединения полов и даже разных царств природы. Именно о такой тайне ведают “Вакханки” Еврипида, но молчат. Зато не молчит известный гуру “вакхической йоги” Теодорос Терзопулос. Его спектакль “Вакханки” в Электротеатре по уровню тренировки хора и Диониса (Елена Морозова) приближается к “Горе Олимп”. Но важно не это, а удивительные упражнения вакхической йоги в книге Терзопулоса “Возвращение Диониса”. Греческий режиссер говорил Морозовой, что Аполлон в театре правит, поэтому драма — точка действия из горла и груди. А все, что ниже пояса, — усохло и замерзло. Дионис и трагедия убиты. Нижний череп, то есть таз, — унижен и законан, поэтому произошел полный разрыв с энергиями природы. Не знаю, знакомы ли Фабр и Терзопулос, но в “Горе Олимп” четко прописана вакхическая йога, во всех телесных движениях.

“Антверпен, 13 июня 1978 года: Моя семья — это какая-то греческая трагедия. Моя собственная мать напилась и попыталась поцеловать меня врасос”.

В эпоху симулякров, автоматического движения “мертвых форм” и тотальной зависимости сознания от социальных сетей чрезвычайно важен одинокий голос человека. Дневник Фабра, сорок лет никем не читанный кроме автора, а теперь изданный для всех, показывает гигантский потенциал феноменологического выслеживания самого себя. Без остранения на пути воспоминания можно погибнуть от горя. Только всматриваясь в происходящее, можно понять миф глубиной залегания.

Финальная сцена “Горы Олимп” — четыре девушки, стоя прямо, рожают четыре яйца, падающие с плеском в стеклянные кубки. К финалу обнажение зашло гораздо глубже тела, и реальный экстаз обуюл зрителей. А ведь и правда, жрецы нам могли что-то важное недоговорить, скрыть. Символы Книги Бытия, истории Адама и Евы только прикрытие невозможной истории человечества. Неспроста полинезийцы до сих пор реально поклоняются подводному первочеловеку Дагону, которого так любили изображать древние греки. У них что ни бог, то существо с щупальцами, лапами и змеиными хвостами ниже пояса. Дагон, правда, и голову осьминога имел. И если человек распят на всем царстве природы, когда-нибудь Ева обязательно рожала яйца, подобно священной птице Гаруде, ездовой птице солнечного бога Вишну. И хотя Гаруда мужского рода, это уже неважно, потому что из греческого мифа можно мгновенно попасть в индуистский, ведический.

“Антверпен, 18 июня 1978 года: Я слушаю мои рисунки, нарисованные синей ручкой “Bic”. Я нарисовал много разных огромных рисунков биком и все заснял на четыре мини-пленки и записал на кассетный магнитофон”.

В-четырнадцатых, Фабр чрезвычайно демократичен. Для Эрмитажа художник нарисовал ручкой “Bic” ультра-сине-фиолетовую, почти невидимую серию реплик работ Рубенса, которые во время выставки висели в одном зале с оригиналами. Демократизм Фабра зашкаливает в серии рельефов из каррарского мрамора “Мои королевы”, где на портретах женщины, которые окружают художника, — помощницы в его студии, менеджеры и секретари. После “Бельгийских правил” мы разговаривали с Яном Фабром, и я записал интервью. Так получилось, что за кофеем и сигаретой рассказал ему о нашем мастере концептуального перформанса Дмитрии Пригове и его теории “художественного симптома”, которой он осмыслял неизбежность жизни в искусстве. Симптоматика художника, по Пригову, — экстатическое изживание внутренних проблем путем непрерывной штриховки. Показал ему на экране смартфона штриховые картины Пригова. Фабр долго и внимательно рассматривал, признав все ту же шариковую ручку “Bic”. Так “Bic” становится главным орудием художественной симптоматики и даже отдельным мифом.

Мастерская

Елена Ерпылёва: “Театр — это пристань спасения”

Беседу ведет Светлана Новикова

Елена Ерпылёва — драматург, прозаик, создатель, руководитель и режиссер авторского театра “Мираж” в городе Когалым Ханты-Мансийского автономного округа. Окончила филфак (отделение журналистики) Томского университета, работала в городских и областных газетах. В 1994 году выпустила книгу прозы, в 1995-м написала свою первую пьесу и создала авторский театр. Получила премию “Событие” (ХМАО-Югры) за социальный проект “Театр как пристань спасения” по работе с социально незащищенными людьми. Как журналист и общественный деятель занимается подростками. Автор пьес “До последнего мужчины” (поставлена в семи театрах), “Пижранет”, “Черепаший бунт”¹, “Марусин остров”, “Диалоги по поводу американского джаза”, “Остров большой обиды” и других. Лауреат всероссийских и международных драматургических конкурсов. Пьеса “Жалкие”² стала победителем конкурса драматургии “Исходное событие XXI век-2019” и вошла в десятку лучших пьес “Кульминации-2019”.

Прежде чем начать интервью, я набрала в поисковике фамилию Елены и увидела такой любопытный текст:

“Значение фамилии Ерпылёва. Такому человеку свойственно стремление к стабильности и постоянству, однако жизненные обстоятельства могут заставлять его часто менять работу, семью или место жительства. Ерпылёва отличается пунктуальностью и умением принимать решения очень быстро, проявляя смекалку и остроумие. Ерпылёва пользуется успехом у противоположного пола, может вести себя нерешительно или наслаждаться любовными победами. Несмотря на стремление к стабильности и постоянству, такому человеку непросто сохранять верность и преданность”.

Я никак не ожидала, что про человека с такой необычной фамилией можно получить столько информации из Интернета, и поинтересовалась у Елены, насколько это верно.

— К сожалению, почти все не про меня. Я вот уже тридцать лет не меняю работу, семью и место жительства. Решения принимаю не быстро. У противоположного пола успехом пользуюсь не часто. Верность и преданность сохраняю. Ну вот, может, совпало, что свойственно стремление к стабильности и постоянству. Но это всегда так скучно, что лучше бы я к этому не стремилась. Да и работу уже хочется поменять, и место жительства, и выйти замуж второй раз бы не помешало. Может, тогда родились бы пьесы с авантурными сюжетами и сумасбродными героями и героинями. Как знать, как знать! Короче, не оправдала я свою фамилию. Кстати, в свое время выйдя замуж, я оставила свою фамилию, то есть фамилию моего папы, которого я всю жизнь очень любила. Так что это моя настоящая девичья фамилия.

— Елена, я всегда считала, что вы живете в Когалыме и там создали театр. А на вашей странице “Фейсбука” я прочитала, что вы живете в Санкт-Петербурге. Так где же вы?

— Я живу на два города. Семь месяцев в году в Когалыме. Остальное время в Санкт-Петербурге или у себя в усадьбе под Питером. Так получилось, потому что у меня две дочери и четверо внуков. Старшая с семьей живет в Когалыме, младшая с сыном — в Питере. В Когалыме занимаюсь театром. В Питере — внуком. На даче — творчеством.

— А как существует ваш театр в Когалыме?

— У нас в этом году юбилей. Ровно двадцать пять лет назад я создала сначала домашний театр, а потом экспериментальную студию. Ставила вначале только свои пьесы, чтобы в процессе репетиций видеть, что там не так. По ходу дела изменяла что-то, сокращала, уси-

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2011 г.

² Там же. № 3, 2020 г.

ливала. В общем, ни на какой театр студия не претендовала. Просто люди, желающие играть на сцене, помогали мне. Нам было хорошо, весело, интересно.

Студия долгое время существовала без финансирования. Костюмы и декорации делала на свои деньги. Как ни странно, спектакли зрителям нравились. Странно, потому что пьесы-то у меня не совсем обычные. Я же все время экспериментировала. Любила абсурд, притчи, антиутопии. Но находились те, кому было интересно наше творчество. Как бы там ни было, а о театре много говорили. Спорили. Отдел культуры — тогда был отдел, а не управление — должен был что-то предпринять. Или закрыть театр, или дать ему дальнейшую жизнь. Сначала пытались закрыть, изгнали из школы искусств, где мы играли на сцене. А потом пришло новое руководство. И мне предложили ставку и небольшое финансирование.

— **А что сейчас?**

— Сейчас у нас прекрасное здание в центре города, мы очень красиво там все оформили. Есть ставки. Большая труппа: восемьдесят пять человек. Дети, подростки, взрослые. Ставим не только мои пьесы, но и детскую классику, Вампилова, Володина, современную драматургию. Проводим всероссийские фестивали, устраиваем читки, учим подростков писать пьесы. В общем, живем активно и насыщенно. Но чего все это стоило, знает только тот, кто хоть когда-нибудь начинал создавать в своем городе театр. Причем в городе, где никакого театра никогда не было. И многие вообще не понимали, зачем он нужен.

— **В ваших пьесах поразительным образом соединяются быт и философия, причем иногда в одном диалоге. В “Трюке Албанова” героиня, заглядывая в холодильник, раздражается тирадой про недавно купленные и уже съеденные сардины: “Как бежит жизнь. Вот уже и сардин нет. И сыр на исходе, а мы все еще зачем-то живем”. Отталкиваясь от низменного, вам удается выходить на экзистенциальный уровень. У кого из драматургов вы этому научились? Кто ваши любимые авторы?**

— Если говорить о том, у кого училась, то тут, скорее, не драматурги, а великие прозаики. Я все-таки училась на филологическом факультете, хотя и на отделении журналистики, но всю литературу нам преподавали вместе с филологами прекрасные педагоги Томского университета. А любимых писателей у меня много. Но назову хотя бы главных: Маркес, Платонов, Кафка, Шукшин, Бунин. Больше всех оказал влияние Андрей Платонов. Ну и еще Набоков, “Приглашение на казнь”. “Процесс” Кафки. В двадцать пять лет я написала роман, который назывался “Жизнь в судебном порядке”, ну там подражание Набокову и Кафке было явное. В этом романе я прошла по судебной системе, поскольку как журналист много работала в суде, специализируясь на судебных очерках. Не раз была народным заседателем. Роман был опубликован в журнале “Урал” в 1996 году.

Что же касается сочетания быта и философии в моих пьесах, то тут есть две вещи. Одна та, что я не люблю плоского восприятия жизни. В тексте для меня важен объем, а он рождается, как правило, из чего-то не всегда сочетаемого. Из трагического и комического. Из быта и философии. Из низкого и экзистенциального.

И второе: мне нравится неожиданно выныривать на поверхность жизни, а потом взлетать. В этом есть какая-то своя прелесть. Вот я живу обычной жизнью, занимаюсь повседневными делами, а потом сажусь за письменный стол и улетаю. Мое стремление как человека все время куда-то улетаю из повседневности так или иначе сказывается на моих героях. Ведь как бы мы ни старались отделить себя от них, но в конечном счете наши герои часть нас. Или мы часть их, неважно.

— **Ваши персонажи очень разговорчивы, вы даете им пространные диалоги. Они не так много действуют, как много говорят. Для вас язык персонажа — основной инструмент?**

— Я вообще по молодости увлекалась стилистическими “изысками”. Изыски беру в кавычки, поскольку очень много было подражания маститым. Но языку я всегда уделяла большое внимание. Недавно, читая о Чарлзе Буковски, выписала для себя высказывание: «Американский язык, каким его слышит Буковски, в самом деле, довольно легко “прибить к бумаге гвоздями” — такой он конкретный и “плотно пригнанный”».

Для меня язык — одно из важнейших составляющих пьесы. Если вкусно написано, то для меня это уже немало. А если есть хоть что-то новое в содержании, то совсем неплохо.

— **Театры, когда ставят ваши тексты, не укорачивают диалоги?**

— Когда театр берет твою пьесу для постановки, то, как правило, заключается договор, где содержится пункт возможных сокращений текста с согласия автора. Но, по жизни, мало

что обговаривают с автором.

Хорошо, если режиссер талантливый и делает все сокращения разумно и на пользу спектаклю. Я не против. Я и сама люблю по прошествии времени хорошо подсократить. Чаще всего текст от этого только выигрывает.

Гораздо хуже, когда начинают сами дописывать. У меня был случай. Одна актриса попросила у меня монопьесу, в которой очень хотела играть, влюбившись, как она сказала, в текст без ума. Я всегда боюсь, когда влюбляются в текст без ума. Лучше бы с умом и не влюблялись, а просто доверились автору. Так вот, эта актриса решила в монопьесу включить другую актрису и дописать для нее текст. Там и стихи пошли в ход, и еще что-то невразумительное. Это было чудовищно. Все-таки каждый должен заниматься своим делом.

— **С чего начинается для вас работа над пьесой: с идеи, сюжета, характера героя?**

— У меня пьеса чаще всего зарождается в момент услышанной фразы. Ухо настроено таким образом, что выхватывает из потока жизни одну или несколько колоритных фраз, которые вдруг чем-то зацепили. Как правило, в таких фразах некий точный срез реальности. Или характера. И эти фразы потом крепко держат тебя и не дают соврать и сфальшивить.

Например, пьеса “До последнего мужчины” родилась из трех фраз, услышанных от пьяных мужиков в общем вагоне поезда Новосибирск — Барнаул. Один сказал: “Женщина, вы, что ли, совсем не слышите или чего? Можно я к вам, к примеру, сяду? Сумочку вашу, скажем, уберем, и я сяду. Прямо рядом с вами?” А второй: “Чё настырная-то такая? К тебе Гришуня с душой со всей, между прочим. Он, между прочим, не к каждой так вот, по-человечески. А она в книжку уткнулась, у вас дальность, что ли, мадам, в книжку утыкаетесь вся?”

Из этих фраз сложилась и общая стилистика всей пьесы. Фразы, подобные этим, рожают характеры. А сама история пьесы “До последнего мужчины” появилась из жизни уже другого рассказчика — пьяного мужика из алтайской деревни, где мы отдыхали летом. Он рассказал, что семнадцать лет назад бросил жену и двух маленьких сыновей из-за того, что младший сын оказался похож не на него. И жена уехала в Казахстан... Все остальное было сочинено. И то, что он поехал через семнадцать лет в Казахстан и увидел взрослого сына, который оказался вылитый он. И этот его вопль: “И куда я, собственно, дел эти семнадцать лет?” “Куда-куда? Ясно куда”, — отвечает ему попутчик по поезду. Вот об этом “куда” и повествует пьеса. И финал, над которым я мучилась полгода, был закономерным. Ведь поезд, на котором едет герой, везет его в никуда. Герой застрял между прошлым и будущим, потеряв настоящее.

Женские монологи в этой пьесе тоже рождались из фраз. Если фразы колоритные, остроумные и точные, то написать весь монолог уже не составляет труда. Если текст сопротивляется, значит, в исходном материале что-то не то.

Через верные фразы можно увидеть целую человеческую жизнь. Например, образ библиотечарши в той же пьесе “До последнего мужчины” и все ее монологи были рождены всего лишь из нескольких фраз, услышанных мною в той же алтайской деревне: “Он когда дверь-то мне проломил, то в эту самую дыру и пролез соседский кот Василий, а на веранде-то у меня стояла потрошенная курица и три кусочка филейки по сто пятьдесят грамм. И филейку-то Василий сожрал, а курицу хоть не тронул, но обрызгал слюной”.

А толчком к написанию пьесы “Жалкие” стала фраза педикюрши, с которой я познакомилась в одном из салонов красоты. Она с детства мечтала делать педикюр, но отец запрещал ей. Она закончила экономический факультет, работала с недвижимостью, очень хорошо зарабатывала. Но по выходным убегала в салон красоты и делала маникюр и педикюр. И когда отец узнал это и возмутился, она сказала вот эту фразу, которая потом вошла в пьесу: “Папа, ты меня не поймешь. Но когда я беру в руки простую человеческую ногу, я испытываю большое жизненное удовлетворение”. Когда я услышала эту фразу, сразу поняла, что это начало какой-то пьесы.

Конечно, фразы и характеры — это только начало работы. И сюжет, и тема, и идея как-то сами собой обнаруживаются, если ты точно и художественно верно нащупал что-то такое, что уже витает в воздухе. Ты это чувствуешь и всего лишь воспроизводишь. Но сочинять пьесу в логике уже заданной жизненной ситуации — процесс крайне увлекательный.

— **Елена, я хочу предложить вам закончить две фразы. Первая: для меня театр — это...**

— Я давно дала определение, что такое для меня театр. Театр — это пристань спасения.

Это место, где мне всегда хорошо. Где есть место эксперименту. Где приветствуется дерзость творчества. Где можно жить в параллельной реальности.

Для многих актеров моей труппы театр тоже стал своего рода пристанью спасения. От рутины повседневности, от суеты, от отсутствия смысла жизни, от одиночества, наконец. А еще это место, где можно делать что-то такое, отчего хоть на время вырастают крылья.

Надеюсь, что и для зрителей наш театр стал пристанью спасения. Ведь двадцать пять лет мы остаемся единственным театром в городе. Ну а зрителю, как всякому нормальному человеку, всегда хочется прийти туда, где его ждут и заранее любят. К тому же умудряются погрузить в самого себя и заставляют многому удивиться. Таких мест по жизни не очень много.

— **И вторая фраза: драматург для театра — это...**

— А вот что такое драматург для театра, это сложнее. Автор, чьи слова воспроизводят, присваивают и делятся ими с другими? Я думаю, что драматург для театра не очень интересен. Иногда он вообще лишняя единица, особенно когда вмешивается в производственный процесс или требует большого гонорара.

Другое дело его пьеса. Вот если бы пьесы появлялись без драматурга... Есть в этом какая-то потаенная мечта некоторых директоров театра и отдельных режиссеров. Пьесу если полюбили, то носят с ней. Автор — ну автор и автор. Написал и задвинься.

У меня был случай, когда меня не пригласили на премьеру в один крупный столичный театр, потому что (цитирую по памяти): “Знаете, режиссер так полюбила вашу пьесу, так сроднилась с ней, она уже ревнует вас, боится несправедливой оценки”. И вроде материально не обидели, но как будто откупились. Было такое, было.

А был случай, когда спектакль по моей монопьесе повезли по всей стране, а на мой вопрос о гонораре написали: “Я хочу, чтобы Вы нас правильно поняли — это только наше (*речь идет о спектакле по моей пьесе*). Актеры, режиссер, композитор, художник — вот родители спектакля. Разве Вы были на репетициях, разве спорили с режиссером, выясняли концепцию, давали советы? Вы не думали над афишей, над рекламой или как заполнить залы. Вы всего лишь дали замечательный толчок для желания сделать что-то на сцене. Запомните: главный в современном театре — продюсер. И это не торговец, а человек, который хочет, чтобы вещь состоялась, чтобы был успех, и финансовый в том числе. Вот он — продюсер — и есть соавтор спектакля. Именно продюсер платит за репетиции, за интервью, создает атмосферу, арендует залы, обеспечивает еду, переезды, размещение. Он, а не автор пьесы”.

— **Вот это да! Лена, это же потрясающе хамский ответ и юридически безграмотный!**

— Знаете, что я им ответила? Что Чехов тоже не работал над концепцией спектакля, не плясал на сцене и не декламировал, но гонорары получал регулярно. И еще, что пусть они попробуют показывать этот спектакль с актером, режиссером, художником и продюсером во главе, но... без моего текста. Но в этом письме вообще было много такого, отчего хотелось и плакать, и смеяться, и... написать еще одну главу в “Театральный роман”. Боже, сколько раз я вспоминала Михаила Афанасьевича!

Хотя, если быть справедливой, все же некоторые театры автора ценят. Например, драмтеатр Нижневартовска. Там поставили три мои пьесы, поставили интересно и с любовью. Творческие отношения у нас давно переросли в дружбу. Да и таким театрам, как питерская “Мастерская”, московский “Бенефис”, Омская драма, я благодарна за трепетное отношение к автору. Так что драматург для театра — либо друг, либо ненужный придаток к его пьесе.

Семен Спивак:

“В театре надо “писать стихи” о жизни...”

Беседу ведет Елена Боброва

Театров много. С необщим выражением лица — мало. Петербургский Молодежный театр на Фонтанке, которым вот уже тридцать лет руководит Семен Спивак, свое лицо имеет — в меру аскетичное, в меру ироничное, в меру философское, в меру лиричное. Но Молодежный театр на Фонтанке — это еще и театр-дом, явление редкое на сегодняшний день. Как дома не спешат менять любимую мебель, так и этот театр может похвастать своими спектаклями-долгожителями. Двадцать два года раздаются “Крики из Одессы”, двадцать один год

исполнился “Касатке”, девятнадцать — “Жаворонку”. До недавнего времени многолетним хитом были “Дни Турбиных”. И целых двадцать два года манифестом театра был легендарный спектакль “Танго”. Подобно главному герою знаменитой пьесы Славомира Мрожека, Семен Спивак видит свою миссию в том, чтобы вылечить мир от эгоизма.

Начиналось же все так. В юности Семен Спивак сделал выбор в пользу Ленинградского инженерно-экономического института. Но однажды, на третьем курсе, без пяти минут инженер-химик попал в театр “Суббота” и понял, чем по-настоящему хочет заниматься. Там же в “Субботе” сделал свой самый первый спектакль “Старая Верона”. И вскоре в ленинградской газете была опубликована заметка о появлении нового режиссера, имевшая заглавие “Долой скуку, ханжество, демагогию”. Это и стало лозунгом Семена Спивака, через двадцать лет после “крещения” в “Субботе” возглавившего Молодежный театр на Фонтанке.

— Семен Яковлевич, гипотетический, конечно, вопрос, но все же: на протяжении творческой жизни ведь менялось ваше представление, что такое театр?

— Конечно. Вначале я думал, что театр должен провоцировать зрителя. Вообще, художники делятся на два типа. На тех, кто поднимает человека над реальностью, и тех, которые транслируют безысходность и которые предпочитают разрушать человека. Я раньше был таким разрушителем. Мне казалось, что нужно “ударить” зрителя, чтобы он подумал о своей ничтожной жизни, чем доводить его до духовных высот.

И придя тридцатилетним в Ленинградский театр Ленинского комсомола, который сейчас называется “Балтийский дом”, я поставил скандальный спектакль “Дорогая Елена Сергеевна”. Он шел на Малой сцене, где было не больше ста мест и на него пропускали по спискам. Спектакль запрещали, спасали... Мы сдавали его Управлению культуры восемь или даже десять раз!

— Если не ошибаюсь, вы ее первый и поставили.

— В России — да. Автор пьесы Людмила Разумовская жила и живет в Петербурге, и она дала мне почитать пьесу. Я сразу понял, что пьеса выдающаяся, и неудивительно, что она, кажется, прошла во всех театральных городах страны — в каждом городе есть беспринципные подростки, в каждом городе есть духовно богатые учителя. Да собственно и не только в нашей стране. Когда спустя двадцать лет мы провели Фестиваль одной пьесы, со своей “Дорогой Еленой Сергеевной” приехали и испанские артисты, и французские, и корейские. И я горжусь тем, что дал старт этой пьесе. Тогда, в начале 80-х, мой спектакль произвел эффект разорвавшейся бомбы. Там есть сцены, которые в советском театре были невозможны — например, когда школьник пытался изнасиловать одноклассницу. В этот момент зритель доходил до состояния, когда хотел вмешаться в действие.

Второй мой спектакль в Театре Ленинского комсомола был шекспировский “Сон в летнюю ночь”. Не скандальный, но провокационный по воле автора. И однажды мы поехали с ним на гастроли во Львов. В трех часах езды от Львова, в Черновцах, жили мои родители, которых я пригласил на спектакль. Когда он закончился, я подошел к маме и спросил: “Ну как тебе?” И мама, сотрудница исполкома, не проведя границу между автором пьесы и мною, произнесла фразу, которая осталась в памяти на всю жизнь: “А я и не знала, что ты такой грязный человек...”

— Да, забавно это слышать о режиссере, чей театр сегодня называют “территорией любви”.

— Со временем я начал понимать, что провоцировать в театре довольно глупо. Знаете, в истории немецкой дипломатии был один политический деятель, который, уже будучи в верхах власти, претворил в жизнь многие мудрые решения. Но в юности он убежал из дома, стал хиппи, наркоманом. А потом понял, что ненавидя мир, невозможно продержаться долго, и изменил свои взгляды. Так и я в свое время понял, что мир нужно не ненавидеть, а лечить. И людям надо не пощечины давать, а помогать, подставлять плечо. Мне очень нравится фраза, которую нередко вспоминают мои коллеги: “Театр — это мягкая сила”. Зачем зрителя раздражать, терзать его непонятными вещами, агрессией, болью? В театре надо “писать стихи” о жизни, а не выливать на зрителей ушат грязи.

Я вспоминаю один из первых спектаклей, поставленных в начале 70-х Галиной Волчек в

“Современнике” — “На дне” Горького. С одной стороны, это был очень острый социально-политический спектакль, а с другой — очень поэтичный. Спектакль об андеграунде, о людях, ушедших во внутреннюю эмиграцию. Где-то там, снаружи, шла жизнь — сложная, трудная, проблемная. А здесь, в ночлежке, ее обитателям было очень хорошо всем вместе. И даже полицейский, брат хозяйки ночлежки, охотно приходил к ним не просто поиграть в шахматы, а отдохнуть от реалий жизни. Естественно, зрители все это считывали, задумывались над окружающим их миром. И при этом в спектакле никто никого не эпатировал...

Вспоминаю и гениальный спектакль Товстоногова “Мещане”, очень трагический и одновременно очень смешной. В финале певчий, которого играл замечательный артист Павел Панков, успокаивал старика Бессеменова по поводу его взбунтовавшегося сына: “Умрешь ты, он немножко перестроит этот хлев, переставит в нем мебель и будет жить, как ты — спокойно, разумно и уютно...”. С возрастом человек меняется — Горький и Товстоногов ухватили, проанализировали эту мысль. Эволюция человека происходит практически всегда — от радикального неприятия окружающего мира до спокойного, мудрого примирения с ним. И возникает желание жить, создавать семью, рожать детей...

— **Но немало ваших коллег убеждены, что только шоковой терапией можно воздействовать на зрителя. И это вовсе не молодые режиссеры.**

— Я думаю, что многие режиссеры, которые сегодня стремятся эпатировать публику, рассказывая про черноту мира, населенного дебилами, идут на поводу у критиков, приветствующих именно такой театр. Поставить сегодня “Жестокие игры” Арбузова — надо иметь смелость, быть готовым к насмешкам коллег и неприязни критики. Представляете себе, как повернулась жизнь — простая история стала вызовом.

Такой театр ничего не дает зрителю. Он превращается в конструктор, в игрушку для ума, в которой превалирует форма.

Но увлечения формой — это путь в никуда, на мой взгляд. Михалков-Кончаловский гениально пошутил по поводу Пикассо: “А пробовал Пикассо спать с этой кубической женщиной, которую он написал?” В Мадриде в Музее современного искусства я видел раннего Пикассо — какой же это был потрясающий художник! И какой был удивительный финал у Пикассо, иронизирующего над своим творчеством, над собой, над своими натурщицами!

Великий итальянский режиссер Джорджо Стрелер в начале 70-х написал книгу “Театр для людей”. Вот я за такой театр — для людей, сидящих в зале, а не для критиков, не для снобов, не для элиты. И в этом театре не должно быть зауми ради зауми, выдумки ради выдумки, которая не доходит ни до ума, ни до сердца зрителя. Мне вообще сейчас кажется, что высшим проявлением искусства является простота. Ведь сказано же: все простое — от Бога, а сложное — от дьявола. Мне нравится эта формула. Поэтому, на мой взгляд, надо просто делать хорошие спектакли для обыкновенных людей.

— **Помню, Сергей Юрский заметил, что “тот, кто осмелится говорить о простых вещах просто, но так, чтобы не разбежались слушающие его, тот будет великим человеком данного времени”.**

— Замечательная мысль, это действительно так.

— **Вы ставите спектакли о таких прекраснодушных идеалистах, как Жанна д’Арк, чудаках, как Дон Кихот в булгаковской версии. В прагматичном мире театр — последнее прибежище для таких персонажей.**

— Да. Думаю, Булгаков написал пьесу о себе, о том, что он немножко другой и ему трудно среди людей. О том, что в его душе живет ребенок, что, дожив до пятидесяти лет, он сохранил поэтическое, непосредственное, природное, импульсивное мышление. И поэтому он теряется в этом прагматичном мире, в котором все должны не просто жить и наслаждаться, а выстраивать жизнь.

Никогда так часто не звучало слово “деньги”, как сейчас. Мы забыли, что сделал Моисей с теми, кто устроил танцы вокруг золотого тельца, пока он беседовал с Богом. А Моисей стал их убивать.

— **Но что же плохо в том, что человек хочет комфорта, хочет сделать ремонт и хочет поехать в Венецию, а для этого, естественно, он должен зарабатывать деньги?**

— В этом, безусловно, ничего плохого нет. Но мера — дар богов. Самое страшное — избыточность в действиях, в желаниях. И уж тем более нельзя ставить на первое место деньги.

— **В новом сезоне вы вновь обратились к Булгакову, на этот раз к “Кабале святош”. Почему?**

— Конечно, Булгаков писал про свое время, про то, как пытаются загнать человека в тюрьму. Но мне хочется осмыслить эту тему более широко. Это все, что я пока могу сказать. Не из суеверия, а потому, что, когда ставишь спектакль, все относительно и ни в чем нельзя быть уверенным до конца — мало ли какой персонаж “выкинет коленце” и все пойдет в другую сторону. Но в любом случае для меня важна тема сохранения искусства во что бы то ни стало. Как заметила не так давно министр культуры Ольга Любимова, в вечности остаются не указы власть предержащих, а творения художников, и только. Архитектура Петербурга, музыка Баха, поэзия Пушкина... Поэтому, когда погибает художник, мир становится темнее до рождения следующего большого творца. И возможно, в нашем спектакле будет сцена, когда Мольер, главный герой “Кабалы святош”, уйдет из жизни и вместе с ним со сцены на глазах у зрителей уйдет и свет...

— **Чтобы рассказать о сегодняшнем дне, вы предпочитаете обращаться к классике. Как будто избегаете новой драматургии...**

— Да нет, не то чтобы сознательно избегаю. Просто к тому, что называется “новая драма”, у меня не лежит душа. Слишком много депрессии, слишком много злобы. Вокруг нас достаточно агрессии и мне не хочется приумножать ее.

— **А как вы относитесь к другому тренду — когда театр создает социальные проекты? У Театра Наций есть спектакли, где на сцену выходят завязавшие наркоманы или слепоглухие люди, в БДТ им. Товстоногова идет работа по привлечению к театральному искусству аутистов...**

— Не могу ответить однозначно. Однажды в Шотландии я был на спектакле, где играли одни инвалиды. Причем играли не что-нибудь, а “Трехгрошовую оперу”, где много внимания традиционно уделяют пению и пластике. Но актеры выходили на сцену, заряженные такой мощной энергией, как бы заявляя “мы есть!”, что это придавало, в общем-то, заезженной истории особую вибрацию. Но я все же не думаю, что именно институт театра должен заниматься такой практикой.

— **Психотерапия посредством театрального искусства возможна?**

— Да, но все-таки не на профессиональной сцене. Во всяком случае, я бы не решился на это. И потом, если говорить о социальных проектах, почему надо воспринимать их в лоб? Давайте вспомним великий спектакль, который в начале 70-х во МХАТе поставил Олег Ефремов вместе с Анатолием Васильевым. Я имею в виду “Соло для часов с боем”. Это был грандиозный спектакль о том, что надо чувствовать жизнь до последней минуты. Мне повезло увидеть его из зрительного зала. Я тогда получил колоссальный урок жизни! Актрисы Ольгу Андровскую привозили в театр из больницы, со страшнейшим заболеванием, и она каждый раз играла, как в последний. И несмотря ни на что, эти мэтры сцены (М. Яншин, А. Грибов, В. Станицын, М. Прудкин), будучи уже глубокими стариками, пели оду жизни. Этот спектакль тоже можно назвать социальным проектом, ведь проблема пожилых людей относится к категории социальных. Но Ефремов с Васильевым поставили его, не прибегая к каким-то особым средствам воздействия на публику.

— **Семен Яковлевич, вы сказали, что надо делать “хорошие спектакли”. Что вы подразумеваете под этим — опять же, простым словосочетанием? В современном искусстве отсутствуют очевидные критерии оценки.**

— Для меня хорош спектакль, в котором рассказывается история. В молодости, признаюсь, я так не умел ставить. Рассказывать истории в самом деле трудно. Не сюжет пересказывать, а наполнять его смыслами и ими затягивать зрителя. Это самое главное — затянуть зрителя в свой мир. Когда драматург пишет пьесу, останавливается его частная жизнь. У режиссера, которого эта пьеса зацепила, тоже на время останавливается жизнь. То же случается с актерами, когда они начинают репетировать пьесу. И потом, если спектакль по-настоящему получается, уже зритель делает паузу — он невольно забывает о своих проблемах с ра-

ботой, разводе, любви, похоронах... И он выходит из театра немножко другой. Счастье, если воспоминания об этом спектакле зритель пронесет через всю жизнь. Но даже если этого не произойдет, что-то в нем самом изменится. Быт — страшная вещь: постоянно стремясь выжить, мы теряем чувства. Так пусть хоть театр возвращает чувства человеку, дает какую-то надежду.

— Как говорил мыслитель Ремизов, человек человеку — “бревно, подлец, но и дух-утешитель”. Современный театр старательно вычлняет из этой триады “бревно и подлеца”. Какая тут может быть надежда на что-то?..

— Я давно говорю о том, что существует два способа поднятия души. Один — религиозный, а другой — светский. Не все готовы прийти в храм, тем более на исповедь. В театр же может прийти каждый. И в храме, и в театре у человека возникает ощущение, что он не одинок и что над всем есть высший закон. Но это если театр настоящий. В противном случае он просто безделица...

Начав заниматься йогой, я понял, что на все надо смотреть через призму природы. В сутках есть день и ночь, свет и тьма. Принятие и того, и другого делает картину мира объемной. Так же и с человеком. В нем есть день, и художник должен помочь человеку эту область расширять. И есть ночь, когда приходят страхи, когда острее чувствуется одиночество. Человек постоянно пребывает между этими двумя полюсами. И ставя спектакли о человеке, запутавшемся в отношениях с другими людьми, с самим собой, человеке, стоящем перед моральным выбором, мы, конечно, должны полностью исследовать “рентгенологический снимок” его души. Должны принимать его и гадким, и жалким, и благородным в своих стремлениях. Хотя оптимистом оставаться трудно. Если вы посмотрите спектакль “Звериные истории” по пьесе Дона Нигро¹ (я его особо выделяю, потому что никогда еще не ставил таких сложных пьес), то убедитесь: мы показываем, как безумие, страх, искушение, одиночество мучают человека, и мы вместе с тем очень переживаем за его судьбу и судьбу всего человечества. При этом предупреждение зрителям быть бережнее и терпимее по отношению к близким мы не посылаем через агрессивный эпатаж...

— А то, что случилось “благодаря” covid’у?

— А что случилось? Я стараюсь к сложившейся ситуации относиться с пониманием. На кольцо царя Соломона было выгравировано: “Все проходит”, а на внутренней стороне кольца добавлено: “Пройдет и это”. Знаете, в мире было столько всего поистине ужасного, что я бы не стал паниковать из-за пандемии. Не знаю, может, все дело в том, что с годами во мне выработалось, в хорошем смысле, смирение и умение владеть своими мыслями...

— Вы написались на вопрос о возрасте. Тем более, что в этом июне отметили личный юбилей — 70-летие.

— Я возраст пока не чувствую. Есть восточные трактаты, в которых человек уподобляется реке — он одновременно находится и в ее истоке, и в середине, и в устье, где река впадает в океан. Я с этим образом согласен, потому что во мне есть и пятнадцатилетний подросток, и тридцатилетний муж и отец. Но есть во мне и старец, умудренный опытом жизни.

— Семен Яковлевич, вопрос напоследок. Прошедшее лето стало для вас не только юбилейным, но и очень хлопотным, поскольку вы набрали очередной актерско-режиссерский курс. Какой он, ваш ученик?

— Мой ученик прежде всего должен быть личностью. Одного только профессионального роста в творчестве недостаточно. Известна же замечательная фраза: «В искусстве важно не “что” и не “как”, а “кто”». И когда молодые люди приходят к нам, я сразу вижу, кто жаждет красоваться на сцене, а кто действительно ощущает свое призвание. Понятно, что в наше довольно сложное, темное время моральная планка приспущена, как флаг во время траура. Но у тех ребят, которых я называю своими студентами, должно быть четкое понимание, что такое свет и дух, что такое Бог, что есть вера, надежда и любовь.

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

Лица

Эта рубрика уже появлялась на страницах журнала, в ней были представлены люди разных театральных профессий. Сейчас речь идет о драматургах, тех, чьи имена ярко прозвучали в последние годы.

Ильмира Болотян

Андрей Иванов. Трансформация мужчины

Лет десять назад, а может, и раньше, я написала, что “новая драма” устоялась и последние авторы только тиражировали приемы, наработанные предшественниками. Это естественный процесс для любого явления, однако удачное тиражирование включает в себя не только виртуозное исполнение устоявшихся приемов, но и трансформации основных элементов пьесы: типа конфликтной ситуации, героя, сюжета, речи и т.д.

Какой бы экспериментальной ни была “новая драма”, однако в ней, как и в классической, главным объектом всегда выступал человек (или, если выразиться более литературоведческим языком, характер действующего лица, совокупность черт которого определяет развитие конфликта, сюжета и действия). Именно поэтому я исследую здесь в большей степени героев Иванова, чем речевые и композиционные особенности его текстов.

Пьесу, написанную по “канонам” движения “новой драмы” и их предшественников, не перепутаешь ни с чем: острый сюжет с неминуемой гибелью главного героя или героини, социально точные образы, “магнитофонный”, как когда-то писали о пьесах “новой волны”, язык и, конечно, особый тип конфликтной ситуации — чаще всего, между “я” и другими, который нередко оборачивался демонстрацией “жизни насекомых”. В последнем случае у публики не было шанса с кем-либо идентифицироваться, они просто наблюдали за тем, как живут “они”, непонятные люди из глубинки и прочие маргиналы, зрительское слияние с которыми было невозможным в силу экзотической подачи.

Примерно так же, на первый взгляд, написана самая популярная пьеса Андрея Иванова “С училища”¹, однако здесь зритель сможет себя идентифицировать скорее с представителями “креативного класса”, учителем философии и его модным другом Славиком, которых мы впервые не случайно видим в барбершопе. Сережа, преподающий в местном ПТУ, рассказывает мажору Славiku про учащуюся Таню, которая, несмотря на свою юность, хрупкость и красоту, бьет парней и гоняет их от себя, так как

бережет свою девственность для единственного. Славик, переживающий муки выгорания, подбивает Сережу развлечься, а заодно повеселить и Камарилью, некую тусовку успешных ребят, в которую так хотелось бы попасть нищему учителю. По пьянке заключается пари, в ходе которого Сережа должен онлайн “трахнуть шкуру” за макбук и возможность, наконец, получать достойные гонорары за лекции в одном из модных мест Минска, а именно там происходит действие, и навсегда уехать из страны. По политическим причинам. Протрезвев, Сережа и рад бы отказаться от спора, но с одной стороны на него давит Славик (требуя, в свою очередь, макбук в качестве компенсации), а с другой — Таня учителю и правда нравится. На его беду — взаимно.

Кого же представляет собой главная героиня? Танька появляется в самом начале пьесы и сразу экзотизирована в силу ее языка и работы — торговкой рыбой в ларьке. Она звонит учителю под предлогом вопросов о реферате, но на самом деле, чтобы позвать его в театр. Иванов сразу показывает ее трогательной, но “гопницей”, необразованной и вряд ли способной к обучению, судя по тому, как она упорно называет Софокла “Сопоклом” и ничего не знает про “Отелло”, куда приглашает Сережу. В сцене с ее лежачим отцом выясняется, что мать ее умерла и что она сама полностью ухаживает за больным, который кроет ее на каждом шагу на белорусской трясанке: “Куда ты ужо навастрьлась, блядз...на? С тобой разгаварываю! Танька! Ты чо, не слышишь? Насраць цябе на бацьку, да? Бацька расциу, бацька кармиу, и пи...уй, бацька! Сюда иди, блядз...на! Гнида! Дай пажраць!...”²

По классике жанра Таня должна была бы

¹ “С училища” написана Андреем Ивановым в 2016 году во время Международной драматургической лаборатории в Минске, вошла в шорт-лист “Любимовки-2017”, признана лучшей на фестивале “Кульминация-2017”, стала номинантом фестиваля “Золотая маска-2018”, была поставлена в нескольких региональных и столичных театрах. Опубликована “Современной драматургией”, № 2, 2018 г.

² Все тексты цитируются по рукописям, переданным автору Андреем Ивановым.

стать жертвой, да и интрига со спором подводит к этому, но не тут-то было. Решив, что именно Сережа и есть тот “единственный”, кому она вручит свою девственность и всю себя, она настойчиво берется за дело, невзирая на гендерные условности. Ей не нужны ухаживания, подарки, даже сердечко из свечек она делает каждый раз сама, ей нужно, чтобы Сережик, как она его называет, был милым и полностью ей подчинялся, иначе она уничтожит его, как убивала в детстве поцарапавших ее (для Тани это равно “обманувших”) котов. Сережик тоже не невинен, он в детстве был причастен к смерти мальчика, именно поэтому логично, что и смерть своей возлюбленной подстроит он, воспользовавшись ее бывшим ухажером, который отсидел да вернулся за девственностью подруги. Однако до этого Таня учителя изрядно помучает, ведь ее принцип: “Если хочешь чего от человека, надо его пи...ить”.

Поэтому мы не можем сказать, что Иванов в пьесе развивает идею о том, как интеллигент развратил простую девушку из народа, нет. Эта девушка сильна, изворотлива и хочет быть счастливой так, как она это понимает, невзирая на волю другого человека. Она победительница в худшем смысле и не остановится, даже если ей нужно изнасиловать, избить или убить (в пьесе она в качестве мести убивает собаку Сережи). “С училища” — текст о власти и о том, как спасатели, преследователи и жертвы постоянно ходят по кругу, меняясь ролями, пока кто-то из них не убьет себя или другого.

Иванову виртуозно удалось соединить в одной пьесе героев трагедии с персонажами драматическими, где Танька и ее бывший возлюбленный зек Костя, конечно, обладают свойствами героев первого жанра, несмотря на свое происхождение и язык, а рефлексирующий, сомневающийся Сережа — второго. Как ни странно, именно он, дважды совершивший предательство (сначала обманув Таню ради макбука, потом — чтобы избавиться от нее), остается жив, добивается своего (уезжает за границу) и проявляет человеческие качества: просит Славика завести продуктов отцу Тани и занести ей на могилу цветы. Да, он противен и жалок, и мелок, и слаб, а за границей всего лишь выступает в хоре статистов, но он человек меняющийся, а значит, как бы банально это ни звучало, “подающий надежды”. А Таня и Костик нет, они от своего не отступят, они высечены раз и навсегда. Поэтому пьеса Иванова все же выбивается из того потока текстов, которые критики когда-то называли “чернухой”, а потом — “перформансами насилия” в “новой драме”. Она про механизмы возникновения насилия в деформированных отноше-

ниях и про то, что оно неизбежно ведет к трагедии.

Об этом же и другая популярная пьеса Иванова “Это все она”. В ней параллельно идут два монолога, матери и сына, в которых мы видим, как по-разному эти два родных человека воспринимают одни и те же события. Сын Костя кажется грубым, он прямо сообщает, что ненавидит мать, мать же прикрывается своим страданием по умершему мужу так, как будто ее страдание больше переживаний сына. Ведь и он потерял отца, не только она — мужа. За своим горем она не видит Костю, того, что он вырос и уже не тот ребенок с ямочками на щеках, который радовался подаренному попугайчику. Мать ждет уважения, благодарности, а не получив, кричит, истерит, бьет и убивает птицу, выбросив ее на мороз, — это снова образ женщины, всеми способами пытающейся получить счастье, игнорируя потребности другого человека.

Подросток, впрочем, не отстает и мстит, символически кромсая ножом костюм отца. Отец мертв, сын хочет идти дальше, но пока он ребенок и живет с матерью, единственное место, где он может жить, — игры и социальные сети. Туда и приходит мать под видом девочки Тоффи, чтобы выяснить, не стал ли ее сын вдруг геем. Неожиданно Тоффи и Тауэрский ворон (никнейм Кости) находят общий язык и влюбляются друг в друга. Мать настолько увлекается этой историей, что начинает писать стихи, покупает сыну телефон, оплачивает интернет и болтает с ним ночами. Там она интересна своему сыну, там он открыто общается с ней и делится всем, что с ним случилось. Там он признается ей... в любви. А узнав все, выходит в окно, на мороз, погибает, как в ярости выброшенный попугайчик.

В пьесах Иванова есть еще мотив о хрупкости мужественности, о том, как не сразу и не просто она формируется. И как женщина зачастую играет роковую роль в этом становлении. Мать не может сделать сына взрослым, понимающим ее и любящим, она требует этого, хотя в роли Тоффи она вдохновляла его на поступки. Сережа из пьесы “С училища” “взрослеет”, спасая себя от победительницы Таньки. А в пьесе “Красный волк”¹ хлипкий, с едва пробившейся бородкой Рома оказывается с ножевым ранением в палате с тремя мужчинами: быдловатым Сявой, интеллигентным Чурило и суровым Стасом, “настоящим мужиком”. И здесь девушка / женщина у Иванова — это та, кто испытывает мужественность парней. Марина, из-за которой друг Ромы Бульков ранил его, заявляет влюбленным в нее парням, что она дикое животное и выберет только волка. Она, в отличие от Таньки или

¹ Там же. № 1, 2016 г.

матери Кости, не пытается сделать из недомужчин зрелых самцов силой. Она просто ставит их между собой и выбирает того, кто пырнул противника.

Раненая мужественность присуща и Сяве, и Чурило, и Роме, который называет себя ламберсексуалом (тем, кто придерживается нарочитой мужественности во внешнем виде). Кажется, только Стас, прошедший одну из недавних постсоветских войн, знает, что такое быть реальным мужчиной. И постепенно он, как старец Лука из горьковского “На дне”, соблазняет всех из своей палаты образом Красного Волка: “Отец всех мужчин — Красный Волк. И в каждом он есть внутри. Он убийца. Он все решения принимает легко. Ни о чем не жалеет. А вы все трое — ссыкливые щенята. Уперлись в свои экранчики... Даже драки у вас слабые. Вы рычите шепотом. Вы боитесь Красного Волка, который живет внутри. Боитесь того, что он может сделать. Боитесь всего настоящего, что в вас есть...”.

Стас подначивает Рому убить предателя, того друга, кто пырнул его, а сейчас приходит изви-

няться. Вся группа готова помочь ему, скандируя: “Кровь на клыках!” Однако в самый последний момент Рома осознает, что реализует не свою ненависть, а Стаса, которому когда-то так и не удалось отомстить предателю. Уже все готово к тому, чтобы убить Булькова, но Рома отпускает его. Герой отказывается ненавидеть, заявив: “Красный Волк не хочет, чтобы я убивал. Красный Волк хочет, чтобы я через свою ненависть прошел. Это и будет его сила. Красный Волк дает жизнь, а не забирает. Понял, мудака? Дает жизнь... (Невесело смеется.) Только я могу сам себя сделать взрослым”.

Поразительна трансформация героя “новой драмы”, героя Клавдиева и Сигарева, братьев Пресняковых и Дурненковых, который был то жертвой, то преследователем, то идейным насильником, а иногда и убийцей, то просто потерянным, ни за что не отвечающим парнем, изображающим жертву. Герой, жалкий, хлипкий, в чем-то нелепый, наконец берет ответственность на себя. Каким он будет в дальнейших трансформациях “новой драмы”, думаю, мы увидим скоро.

Полина Богданова

Алексей Житковский. Социальная реальность

В художественную жизнь активно и уверенно вошло поколение драматургов, которые стали писать во втором десятилетии XXI века, ближе к 2020-м годам. Алексей Житковский — один из них. На что обращаешь внимание, читая его пьесы? Прежде всего на то, что они сугубо социальные, в них много документалистики. Житковский проявляет очень большой интерес к актуальным проблемам страны.

Я вижу, что на новом историческом витке социальность — повтор того, что было в театре 1950—1960-х, что родилось на гребне “оттепели”. Прошло более пятидесяти лет, срок немалый. И сам Алексей Житковский, конечно, ничего о тех временах не знает, может, правда, что-то читал, но этот опыт, который пережил наш театр и вся культура в период “оттепели”, остался только в литературе и критике. Однако все повторяется. Кое-что возвращается вспять, в прошлое. Подробно на вопрос “почему” здесь отвечать не будем, это бы увело далеко на сторону от предмета нашего разговора о драматурге. Но следует отметить, что период социальности, активной гражданственности проходит наша страна уже второй раз. Это говорит о волнах гражданского самосознания. Процесс от одной волны к другой идет, и тем активнее, чем больше ощущается давление со стороны власти. Мы все никак не можем выпутаться из сталинской модели и психологии. Тень репрессивного государства словно нависает над нами. Тем важнее протест

против этого, который мы видим не только в пьесах, но и в настроениях большого количества людей, в нелюбимых высказываниях против государственной власти, в митингах и пикетах. Протестные настроения нарастают.

В своем интервью Алексей Житковский признавался, что хотел бы, но не может еще написать пьесу о любви. Это очень показательное высказывание. Оно говорит о том, что опыта сугубо человеческих отношений у Житковского еще не накоплено. У него очень обнажено именно гражданственное начало. Он не случайно берет материал своих пьес из старых газет, документов. Он изучает историю страны, историю города Нижневартовска, в котором живет. Причем его интересует особая история. История репрессированных, история политических нравов, как он об этом написал в “Охоте на крыс”¹. Драматург для своей пьесы нашел материал в старых газетах 1930-х годов. Тогда партия и правительство командировали школьников на массовые заготовки шкурок крыс, хорьков, сусликов. Чтобы получить та-

¹ “Современная драматургия”. № 3, 2020 г.

кие шкурки, зверьков надо было убивать. В пьесе рассказывается история пятиклассника Леньки, который пошел в лес в поиске крыс и утонул в болоте.

Тема репрессированных не умирает в нашей стране. Реабилитацией репрессированных сталинским режимом стали заниматься с 1950-х годов. Театр О. Ефремова, А. Эфроса, Ю. Любимова и других тоже был остросоциальным. Поколение шестидесятников стремились создать такое искусство, которое бы способствовало обновлению социума, преодолению ошибок и перегибов сталинского периода. Мое поколение тоже испытывало интерес и в определенном смысле поклонение перед репрессированной культурой — поэзией Мандельштама, Ахматовой, Бродского. Сегодня эти фигуры прочно вошли в наш культурный обиход. Житковский пишет не о культуре. Он пишет о жизни обычных людей. Он представитель другого времени. Культурных переживаний сегодня почти нет. Сегодня вопрос стоит о политических и экономических моментах в жизни страны, о ее прошлых ошибках, о сталинизме.

В пьесе “Лета. Док” встают вопросы сохранения памяти о жертвах политических репрессий. Это тоже документальный материал об истории современного Нижневартовска. Не суть, что речь идет об одном городе страны. Сколько таких городов на карте современной России, которые хранят трагические истории людей расстрелянных, сгинувших в тюрьмах и лагерях. Нижневартовск тем отличается от других городов, что это было еще и место ссылки, далекий край, куда руководство страны сгоняло кулаков, людей труда, ставших жертвами бесчеловечного режима.

Судя по пьесе “Лета. Док”, не все жители Нижневартовска готовы хранить память о жертвах репрессий. Есть много таких, кому это неинтересно, кто не хочет очернять нашу историю, кто и сегодня является сторонниками жесткой государственной машины. Это вопрос сложный. Драматург как будто никого не осуждает, он просто констатирует. Но такая констатация задевает за живое, и ты понимаешь, насколько несовершенен мир, готовый повторять исторические ошибки, не делать никаких выводов из трагедии. И это, конечно, не только вопрос человеческой слепоты и недальновидности, нравственной глухоты, но и вопрос политики государства, которое должно было бы извлечь смысл из исторических уроков. Но вместо этого государство готово вернуться в те страшные времена, считая их для себя примером.

У Житковского есть и пьесы другого характера. Такие, которые рассказывают просто о

людях. Вот пьеса “Дятел”¹. Ее герой — странный человек, возможно с немного неустойчивой психикой, хотя врач-психиатр в пьесе утверждает, что он здоров, просто в его жизни “не хватает гармонии” и он “к ней тянется”. Саша, так зовут героя пьесы, постоянно слышит песню дятла, который кричит в небесах и поет о любви. Именно это выбивает его из обычной, нормальной жизни, в которой есть работа, жена и ребенок. Саша опускается все ниже и ниже до того момента, пока не оказывается на дне, среди бомжей, которые его избивают. Врач “скорой помощи” относится к нему с брезгливым чувством, на его стоны в полубессознательном состоянии и признания в любви ко всему живому, людям и весне отвечает жестокостью, бьет по голове, и Саша умирает.

Мысли автора в этой пьесе прозрачны. Высокие стремления, поиски гармонии несовместимы с обыденной жизнью, которой живут миллионы. Хотя мне все-таки кажется, что это юношеская по характеру и переживаниям пьеса, правда автор писал ее не в двадцатилетнем возрасте, а уже приближаясь к сорока. Поиск гармонии — романтическая тема, тема удивления перед несовершенством мира. Но не только в этой пьесе драматург проводит эту тему — несовершенства. Почти в каждой его пьесе окружающая героев действительность уродлива и бесперспективна. Житковский осуждает реальность современной России, у него нет красок, чтобы обрисовать положительные стороны жизни страны. Повышенная критичность сегодня в тренде. Тем активнее и ярче должны звучать призывы к изменению этой действительности. Но эти призывы раздаются на протяжении уже более семи десятилетий. Срок немалый...

Самая зрелая на сегодняшний день пьеса Алексея Житковского, на мой взгляд, “Космос”. Она рассказывает о том, как ее героиня Татьяна, школьная учительница английского языка сорока двух лет из небольшого города Бугульмы, вдруг понимает, что прожила фальшивую, ложную жизнь.

У Татьяны был муж, который погиб двадцать с лишним лет назад в одной из “горячек точек”. Татьяна называет его героем и ставит его в пример их уже повзрослевшему сыну, которого мало любит и даже унижает.

Вот они с сыном приходят на кладбище к могиле отца. Кругом памятники молодым ребятам, погибшим от наркотиков. Общая безрадостная картина.

Герой Ильдар, так звали мужа Татьяны, — это благополучный, торжественный фасад ее жизни, которая, как постепенно выясняется в пьесе, скрывает в себе много ложного.

¹ Там же. № 2, 2018 г.

В школу должен приехать бывший одноклассник, а ныне известный на всю страну космонавт Сережа. В старших классах он был влюблен в Татьяну и вырезал на внутренней стороне ее парты сердечко. Сережу в школе обижали, особенно не любил его Ильдар, который уже тогда тоже был влюблен в Татьяну. Она вышла замуж за Ильдара, а о Сереже даже не думала. И вот предстоит торжественная встреча с земляком-космонавтом. Вся школа в суматохе готовится к ней. Татьяну просят выступить по местному телевидению. И тут, может даже неожиданно для самой себя, она публично признается в любви к Сереже и говорит, что с нетерпением ждет его. Это как внезапное озарение, которое произошло с Татьяной. Возможно, такого внутреннего поворота в себе она и сама не ожидала. Но теперь она готовится к новой жизни: убирает со стены фотографию Ильдара и вешает фотографию Сережи.

Но Сережа не приезжает, у него важные дела и обстоятельства. И у Татьяны случается срыв. Она в приступе ярости рвет его фотографии и опять остается одна со своим сыном, которого недолюбливает, потому что не любила его отца.

А заканчивается пьеса тем, что ученица Татьяны пишет ей сочинение по-английски русскими буквами и в нем избитыми шаблонными фразами из школьных учебников рассказывает о своей жизни, благополучной семье и успехах, что на самом деле не соответствует реальности, потому что в реальности ее бьет отец и семья вовсе не является такой благополучной. Это сочинение — своеобразная метафора внешнего фасада жизни, который человек выстраивает себе, скрывая за ним противоположные вещи. То же и у Татьяны, ее память о герое Ильдаре — тоже только фасад. Потому что на самом деле Ильдар не был идеальным, это был простой татарский парень, который бил ее, когда она была беременной.

И английский русскими буквами, исковерканная иностранная речь — тоже метафора. Это Европа по-русски, страна, где за “заграничным” фасадом царят бескультурие и тяжелая беспросветная жизнь.

Пьеса “Космос” посвящена не просто отдельной человеческой судьбе, она выходит на широкие обобщения и рассказывает о целостной современной реальности России. Это пьеса зрелого автора, у которого есть своя определенная позиция в творчестве. Житковский многое осуждает в современной реальности. Самой больной для него становится проблема войн. Этой теме он посвящает свою пьесу “Битва за Мосул”.

Пьеса написана как монолог, который мо-

жет читать один человек, а может несколько. Но в этой пьесе, по существу, нет драматической истории, героев и характеров. Это некое высказывание в публицистической форме, направленное против войн как таковых. Пафос этого страстного произведения нельзя не разделить.

По этой пьесе режиссер Александр Огарев поставил спектакль в “Школе драматического искусства”. Он занял в нем большое количество актеров и создал страстное, темпераментное зрелище, в котором звучит и гражданский пафос, и боль за детей, которых рожают матери, чтобы потом отпустить на войну, и мощный антивоенный пафос.

Помимо гражданственных мотивов у Алексея Житковского в пьесах есть выраженная лирическая струя. Она есть в пьесе “Дятел”, в том, что герой постоянно слышит песни птицы о любви и гармонии. Эта струя входит в жестокий мир реальности, в которой бьют и убивают. Лирическая струя есть и в пьесе “Охота на крыс”. И тут тоже она противостоит бесчеловечной реальности. В “Охоте...” появляются мотивы, связанные со сказками и чудесными мотивами коренного сибирского языческого племени остяков. Герой Ленька был воспитан на этих сказках. С детства мать ему пела песни и рассказывала о духах, которые живут в лесу. И вот в его предсмертном сне, когда он тонул в болоте, ему являлись все эти фантастические существа, и он погружался в мир чудесного. Этот мир контрастен той жизни, которой жил Ленька в городе. Его старший брат увез его сюда, “к цивилизации”, и теперь он становился в строй пионеров, выполняющих важное задание областного начальства, которое учило школьников убивать зверьков. Убивать природу и тот языческий поэтический мир, о котором Леньке рассказывала мать еще со времен его младенчества. “Охота на крыс” — об убийстве живого. Старший брат Леньки после его смерти уходит с завода и готов стать изгоем, и в этом выражается его личный протест против жестокой цивилизации.

Важно и то, что эта пьеса написана о 1930-х годах, довоенном сталинском времени. То, что детей тогда учили убивать, — очень важный мотив. Он говорит об общем нравственном климате сталинской державы, о милитаристской реальности, главная примета которой — убийство, ему учат со школьных лет.

Пьеса “Горка”¹ — о современной реальности. Реальность эта неприглядна. Типичный детский сад “Сибирячок”, где героиня Настя работает воспитательницей. В этом детском саду такие же замшелые порядки, как и в советские времена. Празднование Нового года с

¹ Там же. № 1, 2019 г.

разучиванием песен, стихов, сооружением горки, с которой надо успеть в срок. Нудная бескрылая атмосфера, которую создала грозная Зульфия Фаридовна с психологией не детского педагога, а бездушного чиновника. Настя крутится в круге детсадовских будней между заведующей, угрожающей ей увольнением, музработником Мариной, имеющей привычку доносить начальнице о промахах Насти, и детьми, у которых свои проблемы. То у кого-то обнаружили глисты, то за одним мальчиком — таджиком, плохо говорящим по-русски — не приходят родители. В общем, проблемы обыденные, типичные для всего уклада современной детсадовской жизни.

По-своему выразительна речь героев. Она подчеркнута провинциальна (хотя именно так разговаривают сегодня и в столице) и характеризует те широкие народные слои, которые не слишком заботятся о грамматике и уж тем более о литературности языка. “Типа”, “я вся такая...”, “прикинь” и другой словесный мусор, включая ненормативную лексику, — все это окрашивает речь героев, создавая образы не высококультурных, а приземленных людей. Какие у них могут быть интересы? Вот Олег, сожитель Насти, ему бы прийти с работы и “отдохнуть”, посмотреть детектив. Он не вдается в душевные переживания Насти, в ее страхи не успеть с подготовкой праздника и сооружением злополучной горки.

В общем, у Насти довольно унылая жизнь и с этим Олегом, и с остальными. Она и сама очень простая девушка. Звезд с неба не хватает, но отличается честным, прямым характером. А главное, любит свою работу, этих детей, и после срыва, который случается с ней, когда она попадает словно бы в капкан простоятельств, нервной спешки и на время пропадает, прячась ото всех, но в финале все-таки вновь возвращается в садик. И с возгласом “родные мои” опять погружается во весь хаос детсадовских будней. Она не бросит детей, которых любит. Не бросит работу, в которой так много ненужных, мешающих делу амбиций и в поведении начальства, и в поведении коллег.

Житковский, очевидно, хочет сказать, что на таких, как Настя, земля держится. С виду ничем особо не выделяющаяся девушка обладает ответственностью и совестью. Только на таких негромких героев может рассчитывать социум, чтобы не пасть окончательно.

Стоит рассказать и о том, что современные драматурги не во всем соблюдают законы классической драмы. Алексей Житковский учился во ВГИКе, возможно поэтому его некоторые пьесы похожи на сценарии. К примеру, “Охоте на крыс” присуща не столько драматическая конфликтность, сколько кинема-

тографическая повествовательность в развертывании сюжета. “Битва за Мосул” — вообще монолог, в нем нет драматургической формы. “Лета. Док” тоже нельзя назвать пьесой. Но такого рода произведения стали появляться в театре нового времени.

Сейчас никого не заставишь писать характеры, рассматривать их во взаимоотношениях с другими. Стала преобладать именно монологическая форма. Даже в тех эпизодах, где вроде бы есть конфликты и драматизм, все равно преобладает монологическая форма высказывания. Герои откровенно и прямо декларируют свои намерения и мысли, которые обращены в зал. Так построены монологи Саши в пьесе “Дятел”, где они раскрывают тот поэтический, возвышенный мир, в котором существует герой: “Я жив, я здесь, я человек. Я человек, я творение Божье, его образ и подобие. Я человек, человек. Я слышу тебя, мой дятел, я слышу твои позывные, я иду, иду к тебе”. Кому он все это говорит? Никому конкретно. Это речь в воздух, в окружающее пространство. Некая декларация, после которой он прыгает в окно. Эта речь и этот прыжок и создают своеобразную драматическую ситуацию, своеобразный конфликт. Этот конфликт возникает не из столкновения одного персонажа с другим, а из эмоциональной сшибки поэтической речи и этого прыжка.

Многое в стилистике пьес Алексея Житковского определяется влиянием фестиваля “Любимовка”, в котором он принимал участие. В частности, увлечение документалистикой, вниманием к современной реальности с ее социальными проблемами, общим критическим пафосом пьес драматурга. Этот фестиваль воспитал уже не одно поколение авторов. Его влияние на драматургический процесс в России трудно переоценить.

Процесс переосмысления драматического в современных пьесах говорит о каких-то подспудных тенденциях в современном мире, которые мы, возможно, еще не осознали до конца.

У Житковского есть и более традиционные пьесы. Это те же “Горка” и “Космос”. Тут есть типажи современных людей, драматические истории, взаимоотношения между персонажами. Эти пьесы — попытка создать образ современной России в лицах.

Портрет героини в пьесе “Космос” мне кажется наиболее интересным и объемным. Сорокадвухлетняя Татьяна пошла на поводу у реальности с ее ложными понятиями о героизме. Татьяна недостаточно культурная женщина, чтобы понять, что гибель ее мужа Ильдара в “горячей точке” случайна и бессмысленна, как бессмысленны все подобные войны. И во все не следует записывать Ильдара в герои,

скорее следует обратить свой гнев против тех, кто эти войны развязывает. За образом Татьяны, учительницы средней школы, встает портрет современных российских женщин, чьи жизни строятся на ложных понятиях и идеалах, продиктованных ложной реальностью.

Интересно, что в герои современных пьес попадают представители определенных слоев российского населения. Это, как правило, самые широкие народные слои России, объединяющие людей довольно низкого достатка и культурного уровня. Они вошли в драматургию еще с конца 1990-х годов, когда собственно и родилась новая “новая драма”. Герои, обладающие самобытной индивидуальностью, талантом, достаточно высоким культурным уровнем, встречались в прошлом советской драмы, в 1960—1980-е годы, начиная с А. Володина и В. Розова. Хотя их герои тоже были простыми представителями общества. Женька Шульженко из пьесы Володина “Фабричная девчонка” — обыкновенная работница. Надя, героиня “Старшей сестры”, до того, как у нее открылся актерский талант, работала учетчицей на заводе. В “Похождениях зубного врача” героем был интеллигент, врач. В это время драматурги наделяли “простых людей” чертами осознающей себя глубоко индивидуальной личности. Тогда в реальности было престижным звание интеллигента. Поэтому все “простые герои” 1960-х были, по существу, интеллигентами. Хотя уже у В. Славкина и Л. Петрушевской возникала более низкая в культурном отношении среда. Инженер Бэмс из “Взрослой дочери молодого человека” В. Славкина еще в 1960-е был бы значимой фигурой, но уже в 1980-е, когда вышел спектакль по этой пьесе, инженер со стосорокарублевой зарплатой опустился уже на ступеньку ниже по социальной лестнице и несколько отставал

в своем понимании жизни. Его интеллигентность, тонкость восприятия искусства и человеческих отношений уже померкли в системе ценностей общества.

С 1990-х годов интеллигенция практически ушла с дороги истории, по крайней мере, она не является сегодня ведущим классом и не задает особые стандарты поведения и мышления. На арену истории вышло массовое российское народонаселение, оно является главной электоральной силой, оно и диктует в обществе свои понятия и психологию. Это объективный процесс. Каждая революция или перестройка, как правило, понижают общественную среду и в обществе круг активно действующих слоев становится шире, впуская тех, кто раньше был на периферии. Так было после революции 1917 года, так случилось и в 1990-е.

В связи с этими процессами, в частности, упала роль классической литературы. И классическая литература на сцене “опростила” персонажей, являвшихся доселе, как, скажем, пушкинская Татьяна, примером нравственности или, как Онегин, примером сложного человека. Сегодня сложность уходит, а нравственность больше не является примером. Все это входит в глобальный процесс смены системы ценностей, десакрализации культуры, характеризующий современный мир, и не только российский. Поэтому такая героиня, как Настя из пьесы Житковского “Горка”, сегодня современна. Настя не обладает личностью исключительностью, это просто добрая и ответственная по характеру девушка, что, правда, тоже немало.

Пьесы Алексея Житковского тем и хороши, что они помогают всмотреться и проанализировать процессы современной действительности, увидеть картину развития нашей страны.

Мария Сизова

Олжас Жанайдаров. О жертвах и палачах

Современный русскоязычный драматургический контекст последнего десятилетия прочно прощит мелодраматической канвой: будь то монодрама с исповедальным монологом в центре композиции или остросоциальная антиутопия в лучших традициях Хаксли и Оруэлла. В центре повествования практически всегда прочно стоит молодой герой / героиня, которые путем прошлых и грядущих испытаний / инициаций приходят к пониманию сермяжной правды жизни и любви. Исповедь, пьеса фидбэк, психоневрологическое признание практически всегда служат поводом для проживания лирической истории разочарования. Герой взрослеет на глазах читателя, тексты отчасти исчерпывают себя моментом самого этого взросления.

Примечательно, что тексты Олжаса Жанайдарова, активно использующего мелодраму как прием, уходят от нее далеко в сторону и переходят на новый уровень интеллектуального (с примесью социального) диалога — драмы дискуссии, главными действующими лицами

которой являются люди улицы, не побоюсь этого слова — классы или социальные маски, прошитые автором филигранными нитками юнгианских психотипов. И это странное сочетание почти что социалистического накала пьес в лучших традициях драматургической

публицистики М. Горького и одновременно с этим внесоциальное доскональное исследование природы личного, нутряного рождает на свет драматургию идеи с примесью сюжетной детективности. Но если быть до конца честным, то и детективная линия русскоязычной литературы, напрямую уходящая в беллетристику, была близка мелодраме как никогда. “Дело” Сухово-Кобылина, “Воскресение” Толстого, практически весь Достоевский и добрая половина пьес Островского начинаются схожим путем и уходят в дебри человеческой множественности. Схоже с ними тексты Жанайдарова с героями социального и ментального “дна” исследуют колоссальные возможности человеческой подлости и патологичности в определении себя в роли жертвы или палача.

Первым шагом в этом продолжительном социальном эксперименте стала пьеса “Магазин”, достаточно громко прозвучавшая с момента ее выхода на фестивале “Любимовка” во многих театрах России (Альметьевске, Театре Наций, Екатеринбурге). В ней от лица двух женщин — держательницы магазина продуктов Зияш и ее подчиненной (фактически рабыни) Карлыгаш — рассказывается первая и вторая версия “человеческих отношений”: найма, отъема паспортов у “понаехавших”, социального и ментального рабства. Используя материалы судебной хроники, драматург день за днем описывает историю чужого плена в самом центре России, в городе Москве. Феодальные законы, по которым живут и мыслят обе героини, ужасают и притягивают читателя одновременно, словно та самая бездна, которая с середины пьесы начинает смотреть в тебя и проверять на прочность. В тексте нет постскриптума, горестных выводов о России, которую мы потеряли, но есть четкое осознание синдрома вымученной беспомощности, которым мы совершенно точно живем. Жертва Ласточка — Карлыгаш не просто превращается в финале пьесы в обрусевшую Катю, но множит свои мучения, испытывая патологическую привязанность к боли и унижению, не раз и не два пережитым. В одной довольно компактной пьесе вырисовываются два противоположных, перекрещенных сюжета: острой социальной драмы про эмигрантов (что лежит на поверхности) и абсолютной психологической драмы о жертве и палаче с мерцающими ролями обоих. Начиная долгий разговор о природе насилия, фактически первой пьесой Олжас Жанайдаров бросает зрителям и читателям вопрос о том, зачем мы так любим мучиться и мучить других? И любим ли?

И словно отвечает на него пьесой “Мания”¹

(2018) о жизни простой семьи, где каждый из немногочисленных родственников самим фактом своего существования вынуждает другого к убийству. Марат, Света и пьющий отец строят равнобедренный треугольник зависимости, в котором главный герой несвободен по факту своего рождения: мать умерла, отец алкоголик, а сестра страдает тяжелым нервным расстройством и требует неотлучного контроля. Жизнь Марата была бы однообразна и состояла бы в массе своей из варки пельменей и разговоров о рецептах на кухне, если бы не феи (работницы секс-индустрии), к которым ходит герой при любом удобном случае. Его миссией становится обман и унижение уже униженных — проституток, которых он буквально подлаживает в последний момент, освобождаясь от контрацептивов и фактически пытаясь зачать ребенка. Вся эта грубая сюжетная матрица нужна автору для того, чтобы воронкой закружить читателя в карусели событий, укачать короткими флешбэками из семейной саги на кухне возле плиты. И привести к грубому убийству отца в подворотне, в котором смерть становится своеобразным сыновьим возмездием за несложившуюся жизнь и одновременно оголением героя, выбирающего путь притягательных трикстеров русской литературы (Свидригайлова, Лужина и многих других). Странные эмоциональные качели, на которых мы взлетаем от маленькой подлости к иезуитским высотам “идей и концепций” нового человека, выстроенных Маратом, позволяют нам, как читателям, заглянуть в очередную бездну маленького ничем не примечательного героя из соседней многоэтажки, фактически проживающего макбетовские страсти на том уровне, на котором он к этому готов и способен. И это странное сочетание ничем не примечательной жизни, достойной не просто маленького рассказа, но целой пьесы о бедном Марате, бесконечная цитатность и зарифмованность, с одной стороны, с большой литературой, с другой стороны — с сегодняшним днем придает колоссальный объем и без того предельно объемного и социально укорененного текста. Короткие монологи втиснутых в норки мегаполиса людей рифмуются с длинными монологами жителей ночлежки из горьковского “На дне”, а сам мир складывается в множество лабиринтов сознательного и бессознательного пути, в финале которого одинаковая для всех остановка.

Долгое кружение героя с явным ускорением от пьесы к пьесе разрешается одним из последних текстов, “Алдар”² (2019), в котором наравне с социальным всплывает этнический — достаточно важный и отраженный в преды-

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2018 г.

² Там же. № 3, 2019 г.

душих пьесах — вопрос самоидентификации “внутреннего казаха” в псевдоурбанизированном мире большой культуры: будь то Советский Союз или сегодняшняя Россия. Главный герой Алдар Алданов, юрист, пытающийся помочь эмигрантам в Москве, оказывается втянутым в религиозный конфликт правоверных мусульман и ФСБ, которая фактически пытается обвинить его в готовящемся теракте. Два мощных пресса, обозначенные выше, маячили и в более ранних текстах, построенных драматургом на противостоянии человека и системы. Будь то “Джуг”¹ или чуть более поздний “План”². В первом тексте через историю семьи раскрывалась тема Голодомора 30-х годов в Казахстане, вызванного официальной политической уничтожения кулачества как класса и коллективизацией. “План” фактически является диалогией с “Джутом”, с новыми героями и сюжетами исторической памяти.

Реинкарнировав картины забытого прошлого, в последнем тексте, “Алдар”, Олжас обратился к настоящему дню среднестатистического беженца в Москве. Но в отличие от “Магазина”, в центре внимания оказался мужчина с достаточным интеллектуальным и социальным опытом, но по факту столь же незащищенный, как и Карлыгаш. Странно описанное полумифологическое противостояние восточной культуры и современной России

выливается в надвигающийся крестовый поход, но не Востока против Запада, а системы против маленького человека, практически шепки на пути ураганного предупреждения о стихии, накроющей всех. Алдар подобно Акакию Акакиевичу дублирует в фамилии свое собственное имя — Алдар Алдаров. Он не переписывает документы, а ведет собственную, почти миссионерскую практику, помогая переселенцам с решением юридических вопросов. У него, безусловно, есть мелодраматичная личная жизнь со страдающей от несчастной любви и мужского харассмента русской женщины. Но все это напластование в итоге не выливается в долгий экзотический плач, а становится поводом для раздумий о схожей и такой отличной ментальной подоплеке каждого. О подступающей трагедии человечества, которую не видно, но слышно в отголосках ситуаций. О новом дивном мире, который ничем не отличается от прежних постколониальных империй.

Пьесы Олжаса Жанайдарова — безусловно череда детективных историй с мелодраматическим подтекстом, расследующих природу человеческой подлости и силы одновременно. Это новая и старая литература, соединенная настроением современного скандинавского кино нуара и, как ни странно, открывающая этническую подоплеку идентичности автора.

Татьяна Купченко Юлия Поспелова.

Пишем “Лёха” — читаем “любовь”

Юлия Поспелова — драматург со своей не похожей ни на что лирической интонацией, поэтическим взглядом на обычных людей и обыденный мир. Какие пьесы ей нравятся, Юлия прекрасно определила сама, описав при этом форму и своих пьес: “Просто люди сидят и болтают всю пьесу. А в конце из этого мусора, из этих, на первый взгляд, ничего не означающих фраз, рождается что-то очень важное. Такие мне нравятся пьесы”.

Она вошла в мир драматургии написанной эпическим трехсложником пьесой “Лёха” — о деде и его поздней любви. Как сказала в интервью сама драматург, каждый раз, когда герой в пьесе (а это монолог главного героя) произносит обращение “Лёха!” — это означает любовь. Пьеса представляет собой монолог о любви старого, ничем не примечательного пожилого человека. В таком выборе героя ощущается слом канона, потому что о любви все-таки дано говорить молодым, особенно если это не воспоминания. В то же время драматург таким образом продолжает “доконскую”, а если копнуть в глубину — давнюю тра-

дицию русской классической литературы с ее темой “маленького человека”. Поспелова в своей пьесе ближе к Пушкину, чем к Гоголю и Достоевскому, ее герой полон смирения, а не бунта, и автор милосерден к нему.

Форма монолога героя — это только первое впечатление. На самом деле монолог этот не прямой, а ведется от третьего лица и представляет собой не собственно прямую речь. Ближе к финалу выясняется, что рассказчик — внучка, хотя герой все время обращается к своему сыну, это он Лёха. Дед давно умер, и то, что мы слышим и видим — своего рода сумма всех прижизненных его разговоров с сыном, кото-

¹ Там же. № 2, 2014 г.

² Там же. № 2, 2017 г.

рые слышала внучка ребенком. Она, неназванная, в этом спектакле — свидетель и медиум. Это ее сознание переложило монологи пожилого деда на речитативный современный рэп. Так что мы видим и слышим одновременно и деда, и внучку, и прошлое, и современность, вернее, как живет это прошлое в современном нам сознании, слушаем эту историю и вспоминаем свои, о своих дедушках и бабушках.

Текст развивается не только сюжетно, но и формально. Сюжет завершается смертью деда, фабула (то, каким образом выстроен сюжет) — нашим пониманием, что рассказывала нам всю эту историю внучка. Неожиданное, странное появление в тексте о мужской любви, с обращением к мужчине и озаглавленном мужским именем, женщины обращает на себя внимание, становится неожиданной развязкой, хотя весь этот текст о загадке женщины, о природе любви. Последняя и настоящая любовь деда — соседка по верхнему этажу Любовь Ивановна Кузнецова, она для него женщина своенравная, так никогда и не принадлежавшая ему до конца. Внутри его любви — восхищение. Поэтому ритмизованная форма, которую нашла для рассказа внучка, в своей глубине имеет что-то по-настоящему древнее, мифологическое, из историй героев и богов, волшебных путешествий, испытаний. Не случайно в этой любовной истории такое значение имеет белая “копейка” деда. Это его дар своей “богине”, и только она знает волшебные слова, которые позволяют им ехать свободно “с богом, в добрый час, трогай, Саша” и что-то такое уметь говорить ментам, что они тут же отпускают.

Есть и еще одно женское сознание в пьесе — маленькой девочки Лидочки, которая и становится причиной катастрофы, потому что не принимает Любовь Ивановну. И так, эта история, рассказанная линейно, как бы монолог одного персонажа, на самом деле рассказывает сложную, многоперсонажную историю, охватывающую жизнь нескольких поколений одной семьи. Так при простоте и лаконизме формы достигается подлинная глубина, драматизм. И ритмизованная форма, и рассказчица женщина, повествующая от имени мужчины, заставляют вспомнить творчество раннего И. Вырыпаева, в особенности его “Июль” и “Бытие № 2”.

Катастрофа в жизни героя, конец его любви подсвечиваются ассоциативной сценой — воспоминанием о войне. Улица Генерала Карбышева, где находится дом деда и где теперь живет вспоминающая о нем внучка, хранит воспоминания о смерти замученных пленных военных и генерала Карбышева в их числе. Сейчас на месте сожженной деревни располагает-

ся стадион. Смерть побеждена желанием жить, быть здоровым, закаляться. В той не очень далекой истории пленные погибли на морозе, облитые ледяной водой. Их сердце не выдержало, как не выдержало сердце деда, что его отвергла Любовь Ивановна. И этот стадион — победа жизни после войны, стремление деда жить и любить даже в пожилом возрасте, воля к жизни в его внучке, как бы само желание жить.

“Внутренний спортсмен” — так названо сердце. И вот это стремление к умолчанию и непрямому говорению о самом главном — любви как тому, что является стержнем жизни. И самые простые метафоры и парафразы из обыденности, ничуть не поэтические, которые найдены драматургом для обозначения этого чувства, — отличительная особенность ее стиля: сквозь обыденность проглядывает глубина. Про Любовь Ивановну говорится “ребенок войны”, а их почти незаметный конфликт с Лидочкой, сидящей в песочнице, сопоставляется с военным сражением, а внутренние мучения, через которые проходят герои и о которых ничего не говорят, — с мучениями пленных солдат. Конфликт этот отнесен к финалу, это очень короткая сцена, событие описано буквально в нескольких словах. При этом про Лидочку до этого в пьесе упоминалось всего один раз, в начале. Но она становится тем героем, который разрушает мир главного героя, деда, становится причиной его трагедии. Главное событие и буквально описано как конфликт в песочнице, на детской площадке, и в то же время сопоставляется со сценой фашистских изуверств по своей силе. Образ напоминает телевизор, передающий взрывы, в “Уроках музыки” Л. Петрушевской: всего-то бытовой конфликт, но на самом деле — сражение на жизнь или на смерть. И дед, главный герой, не замечает и не знает, что произошло. Он как Ромео (это сравнение есть в тексте), чья жизнь разрушена и уничтожена его же семьей.

Такое не прямое название, фиксация событий без явного указания на конфликт, развязку и завязку, на распределение амплуа в пьесе, на ранг персонажей, когда магистральное и периферийное не выделено в тексте, когда главные события закамуфлированы или вовсе не названы и о них говорится обиняками, не напрямую — это способы фиксации потока жизни, в которой никто для человека не выделяет главного и не сообщает, героем какой драмы он является и становится ли происходящее с ним сейчас основным конфликтом его жизни.

Поспелова по образованию историк. И она умеет увидеть прошлое в обычных историях простых людей. Это такие маленькие вол-

шебные зеркальца, которые направляют внимание в историю страны. У нее каждый человек — история, и каждый человек рассказывает свою историю. Человек стоит в центре ее драм, и это простой, заурядный человек и очень часто уязвимый: ребенок, душевнобольной, старик. Перед нами разворачиваются разные аспекты его жизни, но связанные не логически, а эмоционально. Мир раскрывается в человеке.

В этом смысле особенно интересна пьеса “Серые мальчики”, которая, начавшись как многофигурная пьеса, в финале “схлопывается” до сознания одного человека, и человек этот — женщина, а главные герои — мальчики. Не просто женщина, но и автор пьесы, чье сознание вмещает всех ее героев (более широко масштабная развитая система “Лёхи”). Она имеет власть над их жизнью и смертью. Она убивает своего героя-подростка (“А что мне оставалось делать?”), не считая еще одного героя, погибающего в пьесе.

Юлия развивает чеховскую традицию, и подлинная драма происходит у нее всегда не прямо, а на периферии. Ее главный герой часто оказывается не центральным персонажем, внимание не приковано к нему. В “Серых мальчиках” подлинный главный герой, и вообще герой, то есть тот, кто переживает трагедию — ментально больной мальчик Лёвка. Он становится жертвой своего отца, “рассуждающего” алкоголика, который специально, для исцеления и обретения экстрасенсорных способностей, ставит его с мобильным телефоном под грозу. А как бы главный герой Семен прекрасно подходит для того, чтобы обрисовать несправедливость этого мира, тот факт, что “если ты полюбил мир, это не значит, что он полюбил тебя”, как говорит об этом персонаж “Я”. Его идеалистическое сознание бунтующего подростка — лучшее зеркало для драмы безрефлективного Лёвки. Мы как читатели получаем драму одного героя через зрение другого, самого чувствительного к ней персонажа, максимально способного ее осознать.

Это очень интересный прием, вид формалистского остранения на уровне сюжета. Драма существует, если кто-то способен ее увидеть, и в то же время драма незаметна, хотя она рядом. Что случается с Семеном, который погибает и которого как бы убивает драматург? Почему он не является подлинным героем и случившееся с ним не является подлинной драмой? Почему он не сможет достичь бессмертия (максималистское подростковое стремление), ведь египетская жрица, как сказано в финальном монологе автора (“Я”), мумифицирующая тело, тоже он сам, а он “знает о балъзамировании недостаточно”? Настоящий волшебный взгляд и высвечивающий из

тмы фонарик — у Лёвки, который долго не мог запомнить свое имя и научился считать только до двадцати пяти, у ребенка, который смотрит непредвзято и описывает мир через прямое название: “мальчик желтый”, “телефон черный”. У него “нет претензий к этому миру”, а у бунтующего подростка с абсолютно глухой семьей — есть, но последний не положительный герой. Он каждый день испытывает судьбу на прочность, идя против толпы в метро и агрессивно расталкивая ее, и в итоге погибает. Однако его смерть не является подлинно трагической в отличие от незаметной смерти беззащитного и мало что осознающего Лёвки.

В детской пьесе “Бах-бах-бах!”, как говорит сам автор, война показана «...глазами собаки городской, у которой хозяин ушел на фронт, и эта собака попадает в деревню к животным, козе и гусю, которые сидят в холодном сарае и слушают звуки и пытаются понять, что происходит, почему нет еды, почему в их сарае стало холодно и что это за громкие звуки стали раздаваться. Для них война в этом. Для них это “бах-бах-бах...”». Периферийное сознание признается не только равноправным, но даже более важным, чем более осознающее и понимающее, может быть, в силу его смутности, хрупкости и тревожности. А событие, доносящееся до него как отголоски, как нечто не поддающееся doskonaльному пониманию, кажется еще более трагическим. Рисует трагедия, которая случается, но ее нельзя до конца осмыслить. Но от этого она не менее, а даже более травматична. Можно сказать, что пьесы Поспеловой — пьесы-синекдохи.

Семен — один из геймеров, что нарисованы в начале. Геймеры — это не только те, кто играет в компьютерные игры, но и вообще все, в том числе мужики-рыболовы, все, кто ощущение жизни, любовь к жизни подменил игрой. Но эта игра противопоставляется настоящей детской как неистинная. Она напоминает сидение в туалете. Именно такое сравнение находит для нее драматург. Одна из сцен показывает рыбака, сидящего дома в уборной, потому что ему некуда пойти и нечем заняться (образ, похожий на “Запертую дверь” П. Пряжко). “Этот дом, в котором я живу, во всем похож на мой: то же расположение комнат, тот же запах в прихожей, та же мебель и свет, косые лучи утром, мягкие днем, слабые под вечер; все — такое же, даже дорожки, и деревья в саду, и эта старая, полуразвалившаяся калитка, и мощный дворик”. Можно продолжить: эта жизнь похожа на мою, но это симулякр (если воспользоваться терминологией Ж. Бодрийера).

Игра Семена — представлять себя египетской жрицей и даровать бессмертие. Другая его игра — идти против толпы в метро, против

социальной жизни в тех формах, как она существует, и при этом делать это под землей, в подземном мире. Это сражение с безликой толпой, с “мальчиками серыми, серыми, серыми”. Интересно, что именно Семен делает для Лёвки театр, а Лёвка не придумывает для своего представления ничего специального, а просто помещает в театральную коробку самого себя и всех, кого видит — людей в метро и зрителей пьесы. Мир — театр, мир — все, что я вижу, все, что я люблю, внимание как благословение и приглашение быть — так можно охарактеризовать Лёвкино навечно детское сознание.

Если посмотреть внимательно, то видно, что мир в пьесе обрисован не объективно, не авторским сознанием, а глазами Лёвки. Он видит его как набор, с одной стороны, бессмысленных звуков и знаков, как набор предметов, которые можно сосчитать, с другой — как пространство, где все отлично друг от друга, “земля влажная”, “мобильные телефоны черные”, “девочка желтая”. Получается такая незамысловатая поэзия и одновременно древняя наивная магия. Существует то, что я могу назвать, вычленив из потока всех чувственных явлений, которые плотным потоком проходят вокруг меня. И то, что получает имя, начинает жить. Так что Лёвкин прямой язык гораздо более осмыслен, чем язык всех остальных людей в пьесе, которые выражаются либо набором бессмысленных “ритуальных” фраз (“Как в институте?” — все время спрашивает Семена его отец), либо закольцованных мантр — потрясающий эпизод “Молитва”, в котором мать Семена из повторов звуков, с каждым разом как бы наращивая, “доводит” их до словесной формы и создает телеграмму-молитву: “Одет. Обут. Сыт”. Через остраенное сознание Лёвки мы видим одновременно красоту и убожество мира, потому что знаем настоящую цену этим “серым мальчикам”, ментам, описанную в предельно простых словах и рифмованную с древним сознанием, со словами, которые говорит египетская жрица. Так что мир одновременно выглядит волшебным и убогим, и это бросает тень на простоту древности и истинную цену этой простоты, но одновременно и увеличивает неоднозначность мира сегодняшнего.

Языковая бессмыслица, которая составляет значительную часть звукового континуума пьесы “Серые мальчики”, переводит обыденный мир в другую сказочно-мифологическую реальность, недаром в ней есть и рыбаки, одно из древнейших занятий человека. Они, конечно, не только древние охотники, но и ловцы человеческих душ. Только сейчас им надо поймать не чужие, а вновь обрести собственную. Таджик-уборщик в метро, повторяющий бессмысленную для него тарабаршину из

стандартных метро-объявлений на суконном официальном языке, продираясь через затруднительную для него фонетику, вдруг рождает новые и весьма поэтические и одновременно мифологические смыслы: “О лисах, о лисах, о курящих лисах”.

То, что детям дано переходить на другую сторону мира, видеть иначе и по-другому благодаря игре, показано и в других пьесах Пospelовой. Маленький мальчик Андриша, герой детской пьесы “Всего лишь игра”, играя в охоту на мамонта, попадает в мир мертвых, ведь мамонтов больше не существует, и встречает там погибшего на современной войне юного сына соседки.

Также и прием языковой бессмыслицы встречается в других пьесах. “Нитко не забит” — пьеса о войне, чье название — символ нашего искаженного восприятия истории и искаженного сознания в целом.

В “Серых мальчиках” это искаженное сознание — основной предмет исследования. Разные языки: официальный, геймерский, древний, наивный, детский, язык школьных работ — призваны показать не столько одиночество персонажей, их социальный “аутизм”, сколько множественность и одновременно ограниченность каждого взгляда на мир. Все эти взгляды в финале уместаются в голосе драматурга, персонажа, который назван “Я”. Таким образом, пространство пьесы имеет матрешечную структуру, которая характерна и для “Лёхи”, но является там не такой разветвленной. У пьесы также есть монологическая рама авторского сознания, которая соединяет в себе множество других сознаний и голосов. Мир может разворачиваться до множества сознаний и сжиматься до одного-единственного. В финале “Серых мальчиков” Лёвка переживает удар молнией и становится миром, частью грозы, частью природы. И это трагическое событие описано глазами девочки из класса, где всех вызывали к доске по алфавиту, как из каталогизированного Лёвкиного списка, которого у него нет, но можно представить, что он мог бы у него быть, и они описывают все природные явления, которые видят совсем как Левка. Так же описывается последняя в его жизни гроза, которую видит и школьница Оля Иванова. И это самая широкая и самая объективная картина мира за всю пьесу, максимально объемный взгляд на ситуацию.

В каком-то смысле “зуммирование” — сворачивание и разворачивание фокуса объектива пьесы — универсальный механизм пьес Пospelовой. Ведь и в первой ее пьесе “Человек на фоне пейзажа” нейтральный фон, “пейзаж”, оказывался свидетелем непреднамеренного убийства и хранил тайну произошедшего. Бессмысленная оптимистическая история про

танго и счастье, которую старик соглашался произнести перед камерой на фоне дерева, становилась способом оживания настоящей истории его сына. И оживала и воплощалась она актом публичного говорения, пусть поначалу и бессмысленного пластикового монолога для ТВ-фильма. Это иллюстрация того, как “далеко заводит речь”, если давать ей случаться, если на тебя направлено внимание. Это то чудо, которое происходит в театре, в пьесе, когда на человека направлен волшебный фонарик внимания — сначала драматурга, а потом режиссера, зрителей спектакля.

Часто способом проникновения за границы обыденного мира становится историческое прошлое, как это было в “Лёхе”. Как правило, это тема войны. И не только Великой Отечественной, но войн последнего времени (“Всего лишь игра”, “Нитко не забит”).

Для Пospelовой важно, что ее истории — это всегда какой-то рассказ, а не конфликт и не состояние мира. “Это история про человека, который вышел из дома”. Почти цитата из Хармса (“Из дома вышел человек...”). В стихотворении-считалочке человек исчез, и в этой пьесе-считалочке “Серые мальчики” происходит то же самое. Реальность распадается на отдельные картины, истории, наслаиваются воспоминания, оживает историческое прошлое как одно наше общее воспоминание.

Поскольку самым главным героем пьес Пospelовой является окружающий мир во всех его природных, божественных, исторических, социальных аспектах, мир как пространство, в котором мы живем, как время, как та единственная, но очень сложная многоаспектная среда, которая дана нам для бесконечного осмысления, то особенное значение получают места действия. Это квартира на окраине, спортивная площадка рядом, станция метро и бетонная плита на берегу пруда, “расположенного на окраине большого города”, подъездная площадка, или балкон, или скамейка перед подъездом, песочница. При таком мировоззрении, когда нет точного ощущения, что в мире важнее — люди или неодушевленные предметы, гриб в банке по имени Фриц или Лёха, к которым обращается дед, прошлое или настоящее, или даже будущее (как в детской пьесе “Рай”, где действие происходит в допетровской сказочной Руси, но детали, например нанотехнологии и одержимость царя выглядеть как демократический лидер, неизменно заставляют вспоминать наше время и из-за этого кажется, что перед нами сатирическая антиутопия наподобие “Льда” или “Опричника” Сорокина), пейзаж или человек (“Герой на фоне пейзажа”), интеллектуал или душев-

нобольной, — конфликт отходит на второй план. Создается подлинно гуманистическая горизонтальная структура, о которой так много говорил Михаил Угаров и которая была основой идеологии “Театра. doc”. Весь мир всеми своими голосами, событиями настоящего и памятью рассказывает свою историю.

Интересно, что в пьесе “Нитко не забит”, написанной в соавторстве с Романом Волковым, тема войны и памяти о ней решена очень характерным для Пospelовой способом, хотя вся она написана в более традиционной драматической манере. Героями являются подростки и их проблемы, их отношения с родителями и через это со всем взрослым миром, с тем, что он представляет из себя, с теми ценностями, которые в нем в ходу. Взрослые показаны как застывшие и неживые, погруженные в успешные социальные роли, в денежные махинации, в пропаганду того, во что они абсолютно не верят, в частности в ценности патриотизма и Дня Победы, или даже в экологию и мир во всем мире. В основном это уход от реальности и самих себя, самопредательство. Война и семьдесят пять лет спустя оказывается глотком свободы. Ложный ветеран, дед Викентий, как в детстве, играет в войну, в бравые воспоминания, бои, ранения и погибших товарищей. Благодаря этой “детскости” (вспомним пьесу “Всего лишь игра”) он способен дружить с подростками, а в финале на торжественной церемонии в честь Дня Победы рассказать свою настоящую историю о том, как его не пустили на фронт, а оставили работать на консервном заводе в Мурманске. Конфликтом становится не то, что он всех обманывал ради почестей и славы, более высокого социального статуса хотя бы раз в год, но его нереализованное детское желание воевать, быть не хуже других, перестать стыдиться, что был в тылу. Это обнаружение внутри очень пожилого человека его юношеского страдания, его почти детской боли, это безыскусное признание, что он так и не смог за всю жизнь пережить неслучившееся. И когда в финальном монологе он, как мальчик, стреляет колбасой, которую делал на комбинате для солдат, — это пронзительные слова и жест. Официозу противостоит очень наивное сознание, оставшееся свежим и непосредственным. Способность увидеть и раскрыть беззащитное сокровенное, спрятанное под слоями социальной ответственности сознание — настоящая тема Пospelовой. И в финале перед нами оказываются эти неповзрослевшие дети — сами герои-подростки, хиппи Гулливер, отец одного из них, и ложный фронтовик дед Викентий. Все еще чувствующие, все еще живые, пока так и не ставшие взрослыми.

Тенденции

Вера Сердечная

Героиня и драматургиня: к вопросу о “женской драме”

В качестве эпиграфа расскажу не так давно случившуюся историю. Я была в небольшом издательстве и меня спросили, нет ли у меня на примете хороших малоизвестных писателей. Я сказала о знакомой писательнице, и женщина-редактор спросила: “Ну это не ЖЭПэ”? Я не сразу сообразила, что эта аббревиатура означала “женская проза”. Это название (бытующее еще в варианте “жепа”) — довольно красноречивое обозначение отношения к женщине-автору даже в самой творческой среде. В английском языке похожий термин — chick lit, “литература цыпочек”.

В начале 2020 года в России прошел конкурс “Первая читка”, где девять из десяти пьес-победителей оказались написанными женщинами. Организаторы конкурса вдохновенно написали в сопроводительном посте в соцсетях: “подавляющее большинство текстов в лонге — женские. В том смысле, что написаны они женщинами. Это маленькое частное свидетельство глобального процесса меняющегося мира”. За что и получили массу критики: мол, жюри судило “по знакомству” или исходя исключительно из соображений женской солидарности. Андрей Волчанский, комментируя итоги прошлогодней “Любимовки”, писал: “Новая русская драматургия все нагляднее обретает женские лицо”. Это яркие примеры, может быть, и не отражающие статистику, но отражающие тенденции.

Вопрос о том, что такое вообще “женская драматургия” — вопрос весьма непростой. Так, известный критик Марина Дмитриевская пишет: “Для меня женская драматургия — как термин, а не как реальность — подразумевает отсутствие глобальных подходов. Ну, вот чем Толстой отличается от Тэффи. Или чем Ивашкявичюс от Волошиной. При этом Петрушевская никогда под этот термин не подходила”. Это интересная позиция, в которой есть стремление теоретизировать понятие “женской драматургии”. Но в то же время, если под этим термином не подразумевается именно *женская* драматургия (то есть, например, не Петрушевская), то какова ценность и, более того, содержание данного понятия?

Более резко мысль сформулировала при мне однажды очень опытная и уважаемая женщина-критик на разборе спектакля по пьесе Анны Яблонской: “Кто дал этой бабе в руки перо?” Очевидно, что несмотря на всю эмансипированность советского и далее русского общества мизогинное суждение “женщина — не писатель” все еще очень востребовано даже среди женщин.

Есть представление о том, что женская литература редко затрагивает “большие темы”. Однако современная литература это опровергает: вспомнить хотя бы такие недавно прогремевшие имена и названия, как Маргарет Этвуд с ее “Расказом служанки”, Донну Тарт с ее “Щеглом”, Ханью Янагихару с “Маленькой жизнью”; творчество Светланы Алексиевич, Дорис Лессинг, Эльфриды Елинек и других авторов.

Или авторок: лично я не слишком люблю феминитивы, но у них есть свои обоснования, в частности, основанные на гипотезе лингвистической относительности. Если в языке есть только слово “писатель” мужского рода, то носители языка воспринимают как “нормальных” писателей-мужчин. А в целом — у языка огромные силы и историческая мудрость, и будущее языкового узуса всех рассудит.

Существует огромный объем феминистской критики, в которой рассказывается, почему и как случилось в европейской истории, что женщин-писателей меньше количественно и они часто недооценены. Я пройду только по краю этого объема, затронув лишь несколько иллюстраций.

Сферы самореализации мужчин и женщин в новой европейской истории, да и не только в ней, были разделены и закреплены: для женщины это дом, для мужчины весь остальной мир (служба, политика, война — и литературное творчество). Так было и в России, и в Европе, и в Америке.

В наиболее консервативных русских дворянских семьях (преимущественно провинциальных) образование для женщин считалось чем-то вовсе неприличным. Прочитав фрагмент из мемуаров Екатерины Сабаневой: «Прадед... за порок считал, чтоб русские дворянки, его дочери, учились иностранным языкам. “Мои дочери не пойдут в гувернантки, — говорил Алексей Ио-

нович. — Они не бесприданницы; придет время, повезу их в Москву, найдутся женихи для них»».

В XVIII веке около двадцати русских поэтесс печатались в периодике или издавали стихи (например, Мария Пospелова, Александра Мурзина), были даже случаи коммерческого успеха (Александра Хвостова). Но к женской литературе коллеги по цеху относились несерьезно. Сложилась определенная схема отзывов на стихи, написанные женщиной: в большинстве из них присутствует мысль, что само по себе женское писательство — это милое и симпатичное явление. «Литература — для женщин — одни розы без шипов, ибо какой педант, какой варвар осмелится не похвалить того, что нежная, белая рука написала», — говорится в одном из откликов.

В Европе в XIX веке, когда «женщина пишущая» только начала очерчиваться, влечение к письму для женщины считалось девиацией, психическим расстройством. Архивы хосписов и лечебниц полнятся историями таких «расстройств». Например, швейцарская крестьянка попала в кантонский госпиталь только за то, что отгивала работу ради утреннего письма.

Аргументы против женского писательства приводились разные, самый распространенный таков: занятия литературой противны женскому естеству. Женщина не может тягаться силами с мужчинами, потому что заведомо слабее и потому что это неприлично. Белинский в начале карьеры высказывался: «Нет, никогда женщина-автор не может ни любить, ни быть женою и матерью». Пушкин писал, как вы помните: «Не дай мне бог сойтись на бале / Иль при разъезде на крыльце / С семинаристом в желтой шали / Иль с академиком в чепце».

Таким образом, существовало две важнейших причины того, что женщины просто меньше писали, а также их творчество более низко оценивалось. Во-первых, у них исторически было мало времени, поскольку их реализация была связана с семьей и домохозяйством, требующими постоянного присмотра. И во-вторых, для женщины считалось писать почти что неестественным, а уж если она писала — это воспринималось как милая, декоративная забава, что-то вроде вышивки. Причем такое отношение к области женской реализации находило себе вполне научные обоснования, и достаточно долго.

Так, философ Отто Вейнингер в своем трактате «Пол и характер» (1902) на полном серьезе писал про женские четверичные половые признаки, а именно рукоделие (кстати, у мужчин, по Вейнингеру, тоже есть четверичные признаки: это выпивка и курение).

В книге Сандры Гилберт и Сьюзен Джубар

«The Madwoman in the Attic» говорится, что сама возможность женского письма затруднялась отсутствием предшественниц и, как результат, уверенности. Основываясь на этом конструкте, авторы выработали понятие «боязнь авторства» — недуг, подпитываемый патриархальной монополией на искусство. Отсюда не только мужской псевдоним Жорж Санд, но и инициалы в первых изданиях Дж. К. Роулинг: издатели не хотели, чтобы имя женщины-писателя на обложке отпугнуло потенциальных читателей.

А кроме того, женщина была занята — прежде всего своим мужчиной. Марта Фрейд не только готовила для Зигмунда одежду каждое утро, она даже выдавливала пасту ему на зубную щетку. Селеста, служанка Марселя Пруста, не только приносила ему каждый день кофе, круассаны, газеты и письма на серебряном подносе, но готова была часами его слушать. Жена Карла Маркса жила в нищете с тремя детьми (выжившими из шести), пока он писал свои труды в Британском музее.

Поэтому времени на письмо было не много. Жорж Санд работала по ночам. Время на книги Франсин Проуз было ограничено школьным автобусом. Алис Монро писала урывками между уборкой и заботой о детях. А Майя Энджелу сбегала из дома и запиралась в соседнем отеле.

Только в середине XX века нейрофизиология доказала, что женщины, вопреки твердому предсказанию, не подвержены истерии больше, чем мужчины, а интеллектуальные занятия не приводят женщин к бесплодию и безумию.

Сегодня женщины много пишут. В частности, в России: ситуация такова, что писательство (и в особенности драматургия) редко способно прокормить, а потому все реже становится мужской профессией (как и, например, учитель). В то время как женщина, привыкшая к многозадачности, может более органично включать в свои задачи и письмо.

Женщины-драматурги в современной России — это серьезные авторы, поднимающие глобальные темы и серьезнейшие проблемы. Я перечислю сейчас только несколько наиболее значимых имен: Людмила Петрушевская, Ольга Мухина, Ярослава Пулинович, Юлия Тупикина, Ирина Васьковская, Светлана Баженова, Наталия Мошина, Настя Букреева, Мария Огнева, Полина Коротыч, Светлана Петрийчук, Юлия Пospелова, Ася Волошина, Марта Райцес. Я сосредоточусь в наибольшей мере на текстах последних нескольких лет.

Важно отметить, что эти авторы (авторки) пишут тексты, которые (я обобщаю, но только для того, чтобы выявить какие-то важные черты):

а) далеко не уступают «мужским» по глобаль-

ности темы и глубине проблемы;

б) раскрывают ту оптику женского взгляда, которая не всегда доступна, или просто недоступна, автору-мужчине;

в) напротив, пишут тексты, ни в чем внешне не проявляющие “женскости”.

Начнем с последних. Одна из самых пронзительных, “производственных” и в то же время “неженских”, пьес последних лет написана Натальей Милантьевой: это “Пилорама Плюс”, рассказ о том, как тридцатилетний рабочий Саня постепенно сходит с ума, разговаривая со станками. От комедии про завод пьеса вырастает к трагическому обобщению судьбы человека, который так и не ушел с внутренней войны.

Но вернемся к “женской” теме. “Женские” темы сами по себе проблемны в том смысле, что традиционный для патриархального общества взгляд не оценивает их как важные, отказывает им в содержательности.

Например, к особенностям женской психологии и физиологии обращается пьеса-манифест Ольги Шиляевой “28 дней”. Это пьеса, посвященная менструации. Тому, как это естественное явление стигматизируется в обществе — и тому, как циклические изменения влияют на женщину, заставляя ее вновь и вновь сомневаться в своей идентичности. Здесь исследуется ритуальное, древнее понятие женской нечистоты, связь с греховностью и ПМС. Здесь звучит многоголосый, многоуровневый разговор на эту тему:

“На работу из-за боли
не выходить?
Да я б поразгоняла
таких “работниц”
к едрене фене.
Это же так удобно —
нить и ничего не делать.
А в деревнях
все работали!
И в месячные,
и до самых родов,
и после,
и во время болезней.
Потому что иначе работать
было некому,
корову твою никто
доить не придет,
урожай не соберет.
Это же
насколько себя
надо не уважать
как женщину,
чтобы ради одного
выходного дня

перед начальством
трусы выворачивать!”

“28 дней” — это не только физиология; это история о том, как женщина конструируется в социальном бытии мужским взглядом: она то кошечка, то ведьма; как она зависима от мужской и вообще социальной оценки. Это важный текст, который стремится запечатлеть важные темы.

Перекликается с “28 днями” “Глина” Екатерины Бронниковой. Это текст о беременности, ЭКО, проблемах зачатия, суррогатного материнства. Текст-мозаика о том, как мир вокруг этого сосредотачивается; вот финал пьесы:

“А у вас есть донор спермы с рыжими волосами?”

А как это — спермограмму сдавать? В баночку? А если не пойдет?

Сколько это стоит? Почему так дорого?

Я вам муксуна привезла. Наш, местный, хороший. Спасибо вам, ешьте.

Родила, все было хорошо. Ребенок умер от почечной инфекции. Не могу уже плакать, все.

А это больно?

Давайте еще раз попробуем?

Мужу нужен только мальчик. Вы можете точно пол определить?

У меня ВИЧ, но муж не знает, не говорите ему! Как у него гонорея, серьезно? Вот гад!

Как замершая беременность?

Как бесплодие?

Как не лечится?

Сделайте что-нибудь!

Помогите мне!

Помогите нам!

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

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

Почему?

За что?

Только не одна полоска, умоляю.

Беги к мамочке, малыш.

Идите. Вставайте на учет по месту жительства”.

Женская драматургия отражает, подробно и ясно, жизнь женщины сегодня. Взгляд изнутри демонстрирует проблемы и болевые точки, в частности, бич современной женщины — конфликт социальных ролей, когда ты должна быть успешна в самых разных аспектах жизни, от материнства и хозяйствования до внешнего вида и профессии. Вот как об этом пишет Елена Шахановская в пьесе “Секта свидетелей Мелании Трамп”¹:

“у меня проект — утром мне нужно встать и почистить зубы

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2019 г.

потом проект одеться, выпить прозак, который скрываю от других, пьющих его же

потом — доташиться до офиса, наградить подчиненных отсутствием увольнения (они будут рады)

проект бизнес-ланч, на десерт — проект про-фитроли

потом кейс — как заехать с подругой (не то чтоб с подругой, она мой издатель, я ее ненавижу) в театр на модный спектакль

<...>

проект добраться до дома

проект снять с себя лифчик

проект посмотреть сериал

проект лечь спать в пять утра, точнее, в шесть тридцать

проект поставить будильник на восемь

проект завтра снова не сдохнуть

такое”.

Для современной женской драматургии характерно отражение особого современного состояния общества, soft power, попытки построить общество максимально спокойное и отрешенное, где все проблемы можно легко решить. Такое общество описывает Ирина Васьковская в “Рейп ми”¹ и Юлия Воронова в “Мы живем в чудесное время, Оля”: хипстеры, айфоны, доставка, медитация, веганство. И тоска! И в каждом из этих текстов героиня делает шаг из этой прилизанной реальности в другую, более резкую и маргинальную, где и любовь, и агрессия проявляются ярко.

Впрочем, проблема слишком спокойного мира, который пытается преодолеть проблемы медитацией, — не самая сложная проблема современного общества. В ряде женских текстов последних лет происходит исследование такой темы, как передача травматического семейного опыта по женской линии. Любовь, которая выражает себя как насилие, — история не новая; некоторые социологи возводят образ жесткой, жестокой матери и бабушки в России к военным и послевоенным временам, когда главное было выжить.

Этой теме посвящены “Семью восемь” Дарьи Слюсаренко — пьеса о бабушке, которая занималась педагогическим насилием, и внучке, которая перенимает эту схему жертвы и агрессора. Прочитую также переплетающиеся женские голоса в пьесе Влады Хмель “Все нормально”:

Ж2: почему ты без шапки?

Ж1: я в шапке.

Ж2: нет я смотрела в окно и ты без шапки.

Ж1: значит мне не холодно.

Ж2: что значит значит тебе не холодно? ты ребенок!

Ж1: раз я сняла шапку, значит мне не холодно.

Ж2: а я думаю, это значит, что ты плохая дочь”.

К текстам о наследуемой, передаваемой травме примыкают тематически тексты о травме недавней пережитой, #metoo. На вопрос: зачем писать о травме, зачем плодить пессимистические тексты — главный ответ состоит в том, что осмысленная и пережитая в театре драма помогает осмыслить травму в жизни и работать с ней. Это и есть арт-терапия и социальная работа, важнейшие функции современного театра.

Например, в пьесе Екатерины Бондаренко “Женщины и дети” один из героев — мальчик-аутист, и в какой-то момент понимаешь, что все мы немного аутисты. Мельчайшее воссоздание деталей порождает почти медитацию, и мир переосмысливается: “Мама едет в лифте. Когда дверь лифта открывается, на телефоне включается приложение, напоминающее о необходимости выпить воды. Мама, выходя из лифта, открывает сумку, допивает воду из бутылки. Мама кладет пустую бутылку обратно в сумку. Мама уходит от дома к метро. Мама смотрит на сквер не дольше чем на детскую площадку перед ним. Мама в метро. Мама прислонилась к двери вагона. У нее влажное лицо и волосы. У нее в руках пальто, мокрый зонт и телефон. Она записывает в записную книжку на телефоне: где можно кричать. Кричать можно в поле. Можно кричать там, где никого нет. Можно кричать во сне. На людей нельзя кричать. На животных нельзя кричать. На детей нельзя. Как кричать, если нет голоса кричать. Что делать, если не умеешь кричать. Как научиться кричать”.

Или, например, другой текст о травме и ее переживании: “Ганди молчал по субботам” Насти Букреевой². Это текст о том, как молчание способствует выяснению лжи, прояснению отношений героя с миром. Текст о дауншифтинге и о том, что наше стремление к социальной норме иногда бывает самооценным.

Многие авторы-женщины работают над историческими темами: в частности, всегда интересно читать шорт-лист исторического раздела конкурса “Исходное событие: XXI век”. Назову несколько наиболее ярких текстов последних нескольких лет, посвященных истории конкретных мест и явлений. “Рашн лалабай” Виктории Костюкевич (под псевдонимом Викентий Брызъ) — это страшный, яркий, очень поэтический текст о том, как проходили 90-е во Владивостоке, что это за часть страны, оторванная от России и вместе с тем живущая ее жизнью. “Ле-

¹ Там же. № 1, 2020 г.

² Там же. № 1, 2018 г.

тящей походкой” Айнура Карим¹ — пьеса о женщинах-челноках, которые на своих сумках вывозили свои семьи и страну в 90-е. На историко-социальные темы обращает внимание и Светлана Петрийчук в пьесах “Вторник короткий день”, “Финист Ясный Сокол”², актуальных текстах о важных процессах современности, от наркотрафика до интернет-замужеств.

Современность коронавирусная, серьезно изменившая нашу реальность, также отразилась в женской драме: текст Аси Волошиной “Брак” создан как проекция нашей зум-жизни в будущее, просчитывает возможности дивного нового цифрового мира, где личное общение сведено к минимуму.

Работают женщины-драматурги и с мифами, то есть основанием нашей истории и мировоззрения. Так, “Dead Moroz” Марты Райцес на трагикомическом материале — смерть на утреннике — исследует миф о Деде Морозе, сущность и свойства насаждаемой детям веры в него. Наталия Мошина в пьесе “Розовое платье с зеленым пояском”³ переворачивает миф о бездарной Наталье из “Трех сестер”, вырастив из нее героиню века. Светлана Петрийчук в “Туарегах” накладывает модель архаичного матриархального общества на современную русскую деревню. Забавно преломляются мировые мифы в пьесе Марии Малухиной “Мертвая голова”, когда карнавалом преломленный опыт мировой культуры помогает современной женщине выбраться из сложной ситуации.

Среди жанров интересно представлен травелог, путешествие. Так, “Камино Норте” Евгения Алексеевой⁴ — текст о том, как женщина потащила сына-подростка с собой на паломнический пеший путь в Испании. Несмотря на комедийную природу, это текст о перерождении человека, о пересмотре ценностей и обретении себя, о пути от самолюбования — к самопознанию и открытости миру.

“Благополучие” Марии Белькович — текст о том, как сходить до банкомата, оказывается вызовом и приключением, о том, как мы сами формируем проблемы вокруг себя. Главная героиня

чувствует, искренне и болезненно, что мир против нее. И пьеса посвящена выходу из этого состояния: “Соседка (печатает). Терпение (срабатывает автозамена) Тернии (исправляет) Терпение кончилось. Я пойду са... (срабатывает автозамена) спать (исправляет) сама укукошу (срабатывает автозамена) лукошко (исправляет) укукошу (срабатывает автозамена) кокон (исправляет) ус... (срабатывает автозамена) усы (исправляет) усыплю (срабатывает автозамена) посыплю (исправляет) Убью эту собаку!!!”

Совершенно особое место в современной драматургии занимает стихотворная драма. Пьесы Юлии Поспеловой “Говорит Москва”⁵, “Лёха” и другие представляют женский поэтический взгляд на мир:

«но особенно дед любил, когда она готовила для него,

когда ставила прямо на стол сковородку с золотой картошкой внутри

и румяными отбивными (она называла их шницеля),

дед ел, молча смотрел на нее, пытался слушать, что она говорит,

но не слышал ничего.

в такие моменты его давление повышалось, под ногами его плавился линолеум, из-под ног его уходила земля.

мой дед говорил: “Лёха...”».

Подобным образом работает Ирина Васьковская в поэтическом монологе “Визит”. Можно вспомнить и “Похмелье” Полины Коротыч, которое воссоздает универсальное состояние заторможенности сознания, когда человеку не только и не просто плохо, но когда приоткрываются жабры, жалюзи жизни, и сквозь них скользит потустороннее.

Даже длинной статьи не хватит, чтобы произвести полноценный разбор современной женской драматургии: тут нужен размах диссертации. Однако и такой небольшой обзор помогает понять, что “женская драматургия”, брать ли ее в кавычки или не брать, — явление многостороннее, глубокое, не случайное и далеко не уступающее “мужской”.

¹ Там же. № 1, 2020 г.

² Там же.

³ Там же. № 1, 2019 г.

⁴ Там же. № 1, 2020 г.

⁵ Там же. № 3, 2017 г.

Опыт

Ольга Булгакова

Театр окнами в море

От древнего Херсонеса до “новой драмы”

На страницах столичных средств массовой информации редко появляются упоминания театров Крыма и в частности Севастополя. А жаль, потому что некоторые из них однозначно заслуживают более пристального внимания театральной прессы. В городе четыре профессиональных коллектива и несколько любительских студий, успешно работающих уже много лет.

Нечасто приходится создавать портрет целого театра. Но знакомство с командой и репертуаром Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского побуждает написать не только об одном спектакле или премьере, но о работе всего коллектива в целом. Тем более есть замечательный повод: театру в этом году исполняется сто десять лет.

Театральное искусство Севастополя начинает отсчет с третьего века до новой эры, когда в греческом амфитеатре на территории Херсонеса Таврического стали проводиться первые представления. Театр этот просуществовал около семисот лет. А вот нынешняя театральная эпоха началась на этой земле только в XIX веке, после основания здесь нового города.

Поначалу, когда в Севастополе еще не было постоянной труппы, город баловали гастролями знаменитости. В сентябре 1854 года здесь играл Михаил Щепкин (в поездке его сопровождал Виссарион Белинский). В разные годы здесь гастролировали Вера Комиссаржевская, Мария Савина и другие. Весной 1900 года Севастополь посетил коллектив МХТ во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко. Было показано четыре спектакля: “Дядя Ваня” и “Чайка” Чехова, “Одинокие” Гауптмана и “Гедда Габлер” Ибсена. В 1917 году, уже в революционном Севастополе, пел свою знаменитую “Блоху” Федор Шаляпин.

В 1910 году на Приморском бульваре было построено здание театра “Ренессанс”. Здесь до революции проходили гастроли приезжих трупп. Летом 1920 года в нем обосновался коллектив, состоявший из оперной труппы, а затем и драматической. Этот коллектив получил название Первого Советского театра. 14 декабря 1920 года был издан приказ отдела народного образования Севастопольского ревкома о переименовании его в Театр имени Луначарского.

Первое здание театра, к сожалению, не сохранилось. Но нынешнее, на открытии которого присутствовал в 1957 году лично маршал Жуков, — одно из самых красивых и величествен-

ных в Севастополе. Боковым фасадом оно выходит на берег Артиллерийской бухты; с противоположной стороны — платановая аллея Приморского бульвара. Так же как и многие дома на окружающих центральных улицах, здание театра построено из белого инкерманского камня, благодаря которому выглядит светлым и нарядным.

Окна центрального зрительского фойе выходят на море, и летом для зрителей перед началом спектакля и в антракте открываются балконы. В самом фойе выставляются картины крымских и севастопольских художников, экспозиция меняется каждые полтора-два месяца. По периметру фасада расположены фотографии актеров, составляющих нынешнюю постоянную труппу, там же можно прочесть сказанные каждым из них слова о родном городе. О том, почему он им важен, почему они гордятся быть его жителями, о том, какие места здесь самые любимые и значимые. Проект такого оформления здания называется “Севастопольские рассказы” — это одна из замечательных задумок нынешнего руководства театра.

Театр пережил разные времена. Например, с первых дней Великой Отечественной войны его коллектив перешел на казарменное положение. Артисты жили в театре. Они считали себя мобилизованными и выступали на боевых позициях, батареях, кораблях.

Навсегда в истории театра останутся имена его замечательных руководителей. Целая эпоха — пятнадцать лет жизни театра — связана с одним из выдающихся режиссеров, Владимиром Магаром, он руководил луначарцами с 2000 по 2015 год.

Если говорить о новейшей истории, то, например, лет пятнадцать назад на многих спектаклях балконы первого и второго ярусов и амфитеатр зачастую не заполнялись (зрительный зал Большой сцены рассчитан на 700 мест), некоторые премьерные постановки выдерживали не более десяти представлений. Однако с приходом нового руководства многое поменялось в

здании на Приморском бульваре.

В 2015 году коллектив возглавил Григорий Алексеевич Лифанов. С 2006 по 2011 год он выпускал на этой сцене спектакли как приглашенный режиссер, то есть уже был знаком с труппой непосредственно по процессу совместной работы. Среди его работ в тот период были выпущены “Всё в саду” (2010), “Ханума” (2011), “Фабричная девчонка” (2009). Последний спектакль — один из главных хитов театра, спектакль-долгожитель, имеющий своих постоянных зрителей, преданных фанатов, многие из которых посещают практически каждое представление. Вместе с Лифановым в театр пришли новый директор театра Ирина Николаевна Константинова, помощники главного режиссера Аксинья Норманская (в настоящее время секретарь местного отделения СТД) и Дмитрий Кириченко (сейчас возглавляет работу PR-службы театра).

Главреж полностью поменял стиль работы театра, который стал открытым для зрителя. “Семейный театр” — основное направление деятельности коллектива, обозначенное Григорием Лифановым после вступления в должность. Благодаря нововведениям и активной деятельности новой команды, их увлеченности своим делом и преданности родному театру он стал значимым местом притяжения в городе. Возобновилось и издание газеты о театре, которая не выходила с 2001 по 2015 год.

Последние пять лет зрительный зал заполняется на каждом представлении практически полностью. Теперь новые спектакли идут не менее тридцати раз. Первой премьерой театра при новом руководителе стала постановка режиссера Никиты Гриншпуна “#ТодаСё” (2015). Созданный на основе пяти рассказов Чехова, этот спектакль объездил несколько городов России, был показан на фестивалях “Мелиховская весна”, “Славянские театральные встречи” (Брянск), “Сезон Станиславского” (Москва) и вошел в лонг-лист номинантов на “Золотую маску”. Спектакль пользуется огромным зрительским успехом; даже необычный для воспитанной на строгой театральной классике публики Севастополя формат названия сразу привлек ее внимание. Одновременно с этим спектаклем в театр пришел новый стиль менеджмента и рекламы. Начиная с этой постановки, актеры стали делать пресс-подходы в костюмах и в гриме, проводятся презентации премьер с обязательным приглашением журналистов и друзей театра. Каждая кампания по представлению новой работы разрабатывается индивидуально, продумываются необычные ходы и интересные мероприятия.

Театр Луначарского — театр актерский. Его огромное богатство — великолепная труппа, где

много и молодых сотрудников, и корифеев, работающих в театре много лет. Артисты, среди которых есть и севастопольцы, и переехавшие в Крым выпускники разных театральных школ страны, демонстрируют в каждой работе высокий уровень актерской игры, прекрасную вокальную и пластическую подготовку, отличную физическую форму. Они готовы к сотрудничеству с различными приглашенными и местными художниками, умело погружаются в различную стилистику авторской режиссуры.

Репертуар основной сцены очень обширен и разнообразен, преимущественно состоит из постановок классики. Его украшением являются два совершенно разных спектакля по произведениям Федора Достоевского. Один из них — поставленный приглашенным режиссером Василием Сениным “Дядюшкин сон” (2016), ироничный и мистический. Партитура ролей — это практически музыка: здесь Василий Сенин явно опирается на одну из характерных черт фирменного стиля режиссуры своего легендарного учителя Петра Фоменко. Персонажи повести Достоевского “Дядюшкин сон”, которая при инсценировке на сцене иногда звучала как трагедия, где явно выделялись обидчики и пострадавшие, здесь производит впечатление анекдота, в котором положительных персонажей нет вовсе. Здесь все друг друга только и мечтают облапошить, при этом они столь простодушны, действуя по своему недалекому разумению, и настолько в ироничном смысле “все хороши”, что вызывают только смех, вполне беззлобный. Первое действие играет в более реалистичной манере, второе и третье — изумительной красоты фантазмагория, где прекрасна и игра актеров, и костюмы, и декорации, выполненные под влиянием офорта Гойи. Великолепно и световое решение, благодаря которому у зрителя создается впечатление, что все происходящее — то ли сон дядюшки или еще кого-нибудь из персонажей, то ли коллективный морок-гипноз.

“Бесы” (2019) по одноименному роману Федора Михайловича в постановке главного режиссера Григория Лифанова — действие совсем другого плана, очень жесткое. Спектакль непростой, бьющий наотмашь, ломающий тебя как зрителя. На сцене практически полностью преобладают черно-белые тона, таковы костюмы главных героев — Ставрогина, Шатова, Кириллова, Верховенского. Сопровождают действие четыре женских персонажа, танцующих на сцене балетные партии из “Лебединого озера” — два черных лебедя и два белых. И только Мария Лебядкина, тоже в образе балерины, одета в красное. Жесткий рэп звучит со сцены во время заседаний тайного общества Петра Верховенского; молодые, полные разрушительной энер-

гии люди видят свое будущее только в революции, жестокой и беспощадной, как и каждый, словами классика, русский бунт. Сопровождающий действие видеоряд воспроизводит на экране все непростые моменты отечественной истории от 1917 года до современности. Общество Петра Верховенского — молодые люди, новое поколение революционеров, неустроенных и обозленных, оторванных от своих корней, не чувствующих связей ни с родителями, ни с родиной — режиссер проецирует их агрессию на сегодняшний день. Для них нет будущего, нет веры, есть только желание разрушать и убивать. По задумке режиссера, за “заседаниями” общества наблюдает подрастающее поколение, два мальчика в белых одеждах. Рядом с ними игрушечная церковь, в ней светятся окошки. И этот свет, к слову, согревает руки Шатова в одной из мизансцен. Образование, религия — какую роль все это для них сыграет в их будущем? Какие из деструктивных идей Верховенского повлияют на их жизнь через много лет, какой цвет выберут они? Они пока играют с кубиками, на которых написаны буквы, из которых дети складывают слова — какие? И что-то строят — что? Имея совершенно другую литературную основу, спектакль по своему смысловому посылу перекликается с “Отморозками” Кирилла Серебренникова в “Гоголь-центре”. Спектакль также номинирован на “Золотую маску”, вошел в лонг-лист.

На Малой сцене театра идет еще один спектакль по произведениям Достоевского, это действие, сочетающее в себе черты таких современных театральных жанров, как спектакль-бродилка и иммерсивный спектакль: “Достоевский. Экспедиция” (2018); автор его идеи и постановщик Николай Нечаев. Во время этого представления зрители проходят по разным помещениям театра, от подвала до Малой сцены, по очереди зачитывают отрывки из “Преступления и наказания”, “Подростка”, монолог князя Мышкина, монолог Ставрогина. При этом зрители передают друг другу “топор Раскольникова”, пытаясь разобраться в чувствах каждого персонажа и своих собственных. После этого участникам предлагается проголосовать за судьбу Ставрогина. Эта часть представления происходит в подвале театра. После все поднимаются на Малую сцену, пьют чай с бубликами и смотрят вторую часть действия — “Белые ночи”.

Театр хоть и начинается, как известно, с вешалки, но представляют его зрителю в первую очередь актеры и режиссеры. Однако есть и другие члены команды, и их немало, которые не очень известны широкой публике, но зачастую делают для театра так много, что определяют его облик и характер, его, одним словом,

портрет.

В спектакле Дмитрия Крымова “Му-Му” (Театр Наций) звучит замечательный монолог о значимости для театра помощника режиссера, о его вездесущности, незаменимости — и, к сожалению, незаметности. Для Театра Луначарского такими людьми являются Аксинья Норманская и энтузиаст родного театра, коренной севастополец Дмитрий Кириченко, который и стал для автора этой статьи проводником в мир закулисья одного из старейших на территории Крыма театрального здания и его замечательного коллектива.

Помощник главного режиссера Аксинья Норманская курирует свои авторские проекты: “Класс плюс театр” (для школьников) и “Студенческие вторники”. Школьные спектакли проходят в 15:00, и спектакли для этой аудитории подбираются ближе к произведениям школьной программы. Юные зрители обсуждают просмотренные спектакли, сами покупают билеты в театр, а не приходят из-под палки, потому что мама отвела за руку. Спектакли для студентов играют в 17:00, цена билетов на эти мероприятия дешевле, чем в кассе. Они сами выбирают, какой спектакль текущего репертуара хотят посмотреть, для них играют всё, даже премьерные спектакли. После таких просмотров обязательно проводятся обсуждения. Так театр воспитывает и выращивает свою публику.

Кроме того, Аксинья Норманская создала — или здесь лучше будет сказать созвала — так называемый “Зрительский ареопаг” театра. Это сообщество, которое работает уже около года, состоит из самых активных поклонников театра, которым были выданы специальные клубные карты. Их приглашают на генеральные прогоны спектаклей; члены ареопага организуют значительную поддержку проектам театра в социальных сетях, они придумывают затейливые подарки ко дням рождения актеров и режиссеров, организуют праздники. Например, на Новый год коллективу был преподнесен огромный торт с украшениями в стиле декораций из спектакля Театра Луначарского “Щелкунчик”. Членами клуба являются зрители самого разного возраста: от 15 до 50-ти и старше.

Авторскому проекту Дмитрия Кириченко “СО_участие: новая драма” уже два с лишним года, он стартовал на Малой сцене в феврале 2017-го. Задумка заключалась в том, чтобы познакомить зрителей с текстами современных пьес, что, как представляется, как раз очень нужно некоторым драматическим театрам из провинции. Севастополь сложно назвать провинциальным городом, но театральные зрители и актеры воспитывались все-таки преимущественно на классических постановках.

Поначалу для читок выбирались произведе-

ния современной зарубежной драматургии, а затем и российские новые пьесы. Сама форма читки была непривычна актерам, получившим классическое актерское образование. В дальнейшем появились эскизы спектаклей с мизансценами, профессионально выстроенными светом и звуком. Но актеры могут во время представления читать распечатанный на бумаге текст. Если первые события проекта были бесплатными и собирали не более двадцати зрителей (треть вместимости зала Малой сцены), то сейчас вход на эти мероприятия по билетам, они собирают полный зал, и существует небольшая очередь из желающих попасть на представление.

В рамках проекта на данный момент прочитано девять текстов. Это, например, знаменитая “Королева красоты” Мартина Мак-Донаха (1996), “Две дамочки в сторону Севера” Петра Нотта (за эту пьесу автор в 2008 году был назван лучшим драматургом Франции), “Временно недоступен” немецкого автора Петры Вюлленбер (номинация на Мюльхаймскую премию за детскую драматургию в 2012 году), “Коля против всех” (2018) тольяттинского драматурга Сергея Давыдова, “Старая женщина высиживает” (1966) Тадеуша Ружевиша, “Балерина из фастфуда” (2012) ученицы школы Коляды Светланы Баженовой. Пьесы по своему желанию отбирает лично автор проекта, который иногда выступает и в роли актера. В планах “Человек-подушка” (2003) Мартина Мак-Донаха и “Путешествие Алисы в Швейцарию” (2005) Лукаса Бэрфуса. По словам Дмитрия: “Проект “СО участие: новая драма” — там все пьесы так или иначе меня задевают, связаны непосредственно с моими внутренними потребностями, также являются выражением моей личности”.

Принцип построения ролей в этих читках таков, что артист должен донести до зрителя ту эмоцию, с которой он сегодня пришел в театр. То есть каждый раз получается другое произведение. Актеры театра, как молодые, так и корифеи, с огромным удовольствием участвуют в этом проекте.

Небольшой эскиз пьесы “Балерина из фастфуда” длится всего тридцать минут. Но в этот небольшой промежуток времени актерам удалось показать целые судьбы, целые жизни. Истории балерины бывшей, вынужденной когда-то в силу обстоятельств оставить сцену, и балерины нынешней, молодой, красивой и любимой, звучат на контрасте пронзительно и трогательно. Это небольшой рассказ о том, как короткая случайная встреча двух женщин изменила отношение каждой к себе и к собственной жизни. Такие моменты не забываются, как и спектакли такие, пусть и очень небольшие по

времени, остаются в памяти у зрителя.

Тема преобразования человеческой души под влиянием обстоятельств звучит и в эскизе спектакля по повести Людмилы Улицкой “Мой внук Вениамин”. Две старейшие актрисы театра блестяще сыграли двух еврейских кузин, которые прожили сложные жизни и которые потеряли многих родных во время войны. Эта история о том, как русская девочка из детского дома изменила сложившиеся представления о жизни старой еврейской мамы, которая до этого была занята исключительно поисками невесты для своего сына.

В рамках этого проекта хочется отметить и в плане режиссуры, и, особенно, в отношении прекрасного актерского исполнения следующие работы: моноспектакль о крушении юношеских надежд “Коля против всех”; изумительную, легкую и в то же время грустную историю “Две дамочки в сторону Севера” о немного сурасшедших, но очень трогательных сестрах-француженках, разыскивающих могилу отца; написанную вроде бы по-немецки строго, но очень эмоционально насыщенную пьесу “Временно недоступен” — о семье, объединившейся только после горькой потери.

У Дмитрия Кириченко есть мечта: он хочет запустить подобные проекты в других театрах. Развивать коллективы, деятельность которых ограничена только показом спектаклей текущего репертуара. Попробовать себя на другой плоскости: “Я хочу приехать в театр, посмотреть репертуар, впитать воздух этого нового театра и запустить проекты, которые нужны именно этому городу, театру, зрителю, которые будут интересны с культурологической, культуртрегерской точки зрения”.

Еще один проект Дмитрия для Малой сцены “СО_беседник” — это старый добрый формат творческих встреч с актерами, проект, который получился из личных потребностей его основателя. На Малую сцену раз в три месяца приглашается один из членов команды: актер, режиссер или художник Театра Луначарского. Формат подразумевает сближение творца и зрителя, помогает последнему преодолеть барьер восхищения, нерешительность и подойти к кумиру, к звезде. Кроме вопросов и ответов возможно совместное фото и автограф. Получается, что здесь Дмитрий Кириченко — проводник и посредник между зрителями и звездами. Фигура ведущего настолько популярна в театре, что зрители предлагали ему сделать “СО_беседник” с самим основателем и ведущим проекта.

В рамках “СО_беседника” состоялось уже девять таких встреч. В планах Дмитрия, когда таких встреч будет пятнадцать и более, — собрать все эти интервью и издать их одной книгой.

Кроме этого Дмитрий Кириченко проводит экскурсии по театру. Экскурсии очень подробные, каждая не менее двух часов. За это время экскурсанты успевают побывать и в подвале театра, и под сценой, и на “Седьмом небе”. Заглянуть в пошивочный цех, понаблюдать за тем, где и как изготавливаются декорации к спектаклям, побывать в музее театра и узнать, где находятся актерские гримерки. Экскурсии проходят в неформальной атмосфере; посетители узнают, как устроен сложный механизм театра, о его истории, о передающихся из поколения в поколение актерских байках и суевериях — ведь в каждом театре есть свои традиции и хорошие приметы. Например, перед началом каждого сезона вниз к зрительским местам опускают уникальную хрустальную люстру (в ней более пятисот лампочек), и вся труппа, в том числе старейшие работники театра, ее моют: считается, что тогда новый театральный сезон пройдет успешно. Экскурсии проходят всего два раза в месяц и попасть на них сложно из-за большого количества желающих.

Экскурсионный проект назывался поначалу “Мой театр” и задумывался как актерский вариант. Каждую такую экскурсию должен был проводить артист театра и показывать посетителям театр таким, каким он его видит и представляет. Ведущий мог выбрать свой формат общения с пришедшими: даже, например, два часа рассказывать им театральные байки, сидя у себя в гримборной. И действительно, первые экскурсии проводили актеры театра. Но они люди занятые: репетиционный процесс, спектакли отнимают практически все время. Поэтому в дальнейшем экскурсии стал проводить сам Дима. Основная задача здесь, по его словам, — максимальная реклама спектаклей текущего репертуара, привлечение в театр и завсегдаев на премьерные спектакли, и новых зрителей. Главный успех экскурсии — когда сразу после нее люди идут в кассу за билетами.

В театре служит немало артистов старшего поколения. Одна из них — народная артистка Украины и Татарстана Людмила Борисовна Кара-Гяур, пришедшая работать в Театр Луначарского в 1961 году, человек для Севастополя легендарный. Значение ее для истории крымского культурного поля ничуть не меньше, чем Татьяны Дорониной или Юлии Борисовой для театральной Москвы. В следующем году 85-летний юбилей актрисы.

Идея книги о Людмиле Кара-Гяур возникла у Дмитрия Кириченко с желания поддержать актрису в не самый легкий период ее жизни.

Были собраны письма от ее поклонников, отзывы, вырезки из газет и создавался альбом для подарка самой Людмиле Борисовне. Дима искал информацию и отзывы о ней по крупицам и даже писал в казанский театр, где Кара-Гяур какое-то время работала в расцвете своей профессиональной карьеры.

Оказалось, что актриса хранила свой немаленький архив у себя дома и даже время от времени избавлялась от той или иной части сильно разросшегося количества артефактов. В 2016 году работа была начата. Сейчас книга под названием “Лично в руки” готова, сверстана и готовится к печати. Написана она отнюдь не в скучном академическом стиле: это подборка монологов-рассказов актрисы о себе, телефонных разговоров с автором книги, посвященные Людмиле Борисовне стихи, выдержки из статей, написанных о ней в разные годы жизни, ее воспоминания и, конечно, главы о важнейших ролях. Получился живой образ женщины, актрисы с непростым характером, сильной, мощной творческой личности.

Таким образом, театр работает и в области классического репертуара, и с современной западной и российской драматургией. Если раньше, чтобы увидеть в театре новые формы, зрителю-севастопольцу нужно было ехать, например, в Москву, то теперь в Театре Луначарского все это или уже существует, или будет осуществлено в обозримом будущем. В планах театра построить и открыть третью сцену, современно сконструированную и оснащенную, с залом-трансформером. Но и сейчас представления, авторские проекты, прогоны и показы проходят во всех уголках театра, от подвала до комнаты на седьмом этаже, называемой “Седьмое небо”, расположенной точно над зрительным залом — в этом помещении под крышей режиссер Роман Мархолия проводил репетиции спектакля “Пиковая дама”, который должен был выйти в апреле нынешнего года, но премьере помешала злосчастная пандемия, она, к сожалению, неожиданно нарушила планы буквально каждого театра страны.

А как же традиции античного театра? И они продолжают жить на севастопольской земле. Актер Театра Луначарского заслуженный артист Украины и России Евгений Журавкин является режиссером спектаклей, которые играют в театре Херсонеса. В репертуаре древнегреческие пьесы, комедии и трагедии. “Ангел стаи” и “Отравленная туника” Николая Гумилева, многие другие постановки в открытом амфитеатре пользуются большой популярностью у зрителей.

Окончание. Начало на с. 165

мый пестрый, самый яркий эскиз, оставивший ошеломительные впечатления. Одни зрительницы молча плакали, другие клялись, что это про них, и так далее. Никто не мог объяснить, что их так проняло, но “непронятых” было не сыскать, недаром из зала никто не хотел выходить.

“Двое бедных румын..” на самом деле был точно тем спектаклем, который в лучшем случае мог бы получиться на этом драматургическом материале: историей о том, что

люди не перестанут валять дурака, дурачиться, рядиться в чужие смешные одежды, запутывать и запугивать окружающих, лишь бы самим себе не признаваться, кто они есть на самом деле. Самое страшное — это смотреть в глаза самому себе и выносить вердикт. Но ведь и дурака-валяние в этой истории дорого обходится окружающим.

Режиссер Мачей Виктор так трепетно с каждым из актеров поработал, что хоть бери каждого и любуйся. Денис Чайников буквально обливался потом от страха, когда к нему в машину подсади “эти мерзкие румын и румынка”. А Нина Валенская в элегантно рыжей шубе сначала показала, как ей ничего в прошед-

шем и своей жизни не жаль, а чужих людей — случайных пассажиров — пожалела. Примечательно, что в этом эскизе сошлась вся “соль” лабораторного движения и особенного “заполярного” творческого настроения. В том, чтобы играть хорошо, прекрасно и еще лучше, чем можешь, никаких чудес нет — здесь так работают все. На лабораториях, где спектакль репетируется всего четыре-пять дней, актеры порой разыгрывают усталого режиссера, обещая выдать импровизацию. И не обманывают: зачастую превосходят самих себя, повышая ценность каждой отдельно взятой пьесы, сцены и лаборатории.

Ирина Ульянина

Под таким названием в Театральном музее им. А.А. Бахрушина в Москве прошла выставка, посвященная 75-летию со дня рождения народного артиста РСФСР Николая Петровича Караченцова.

Экспозиция памяти актера театра и кино включала восемь тематических разделов: детство и семья, начало актерского пути и поиск себя, учеба в Школе-студии МХАТ, работа в “Ленкоме”, роли в кино, Караченцов — поющий актер, спортивная жизнь, детская Школа искусств Караченцова в Красноармейске Московской области. В специальной тематической зоне “кинозал” шел показ фрагментов фильмов и спектаклей, в том числе эпизода фильма “Белые Росы. Возвращение”, где актер сыграл свою последнюю кинороль, уже после автокатастрофы.

Выставка была организована при активном участии семьи Караченцовых и его родного театра “Ленком”. На открытии присутствовали близкие актера — вдова, заслуженная артистка России Людмила Поргина, и сын Андрей Караченцов — генеральный директор Культурного фонда Николая Караченцова.

Пространство выставки было заполнено сценическими костюмами, раритетными афишами, редкими фотографиями как из семейного архива, так и театральными

“Без дублера”

кадрами, а также личными вещами актера, среди которых часы, очки, телефон, гитары, ботинки с металлическими набойками для ступни, смокинг от модельера Вячеслава Зайцева как знак их давней дружбы, теннисные ракетки, виниловые пластинки фирмы “Мелодия”, награды, подлинные документы, предметы, которыми он пользовался в последние дни жизни. Экспонировались также генеалогическое древо Караченцовых и “Антология песен Николая Караченцова” из двенадцати компакт-дисков. Всего около сотни экспонатов, большинство из которых представила семья. Эти вещи рассказывают биографию и помогают понять характер артиста. Одна из показанных на выставке гитар знаменита тем, что с ней артист исполнил свою известную песню “Кленовый лист” в фильме “Маленькое одолжение”.

Самый большой раздел выставки посвящен работе Караченцова в театре. “Ленком” предоставил сценический костюм актера для роли графа Резанова из легендарного спектакля «“Юнона” и “Авось”». «На подкладке жилета написано “Колечка”. Это очень показательно как выражение отношения к Нико-

лаю Петровичу сотрудников театра, особенно тех, кто его одевал, костюмеров. Они не написали просто фамилию Караченцов, они написали “Колечка”» — так прокомментировала костюм заместитель генерального директора по научной работе ГЦТМ им. А.А. Бахрушина Ирина Баканова.

Название выставки, придуманное организаторами, не случайно: оно отражает отношение актера к профессии, к жизни и отношению к нему публики и коллег. Без дублера актер играл все свои спектакли в театре “Ленком”. Семнадцать лет в постановке Марка Захарова “Тиль” — именно с этого спектакля началась славная история восхождения “Ленкома”, и это был первый успех Караченцова на театральной сцене. Свою главную роль, графа Резанова в рок-опере «“Юнона” и “Авось”», Караченцов исполнял почти четверть века, сыграв полторы тысячи раз. В кино и на сцене все свои роли, даже рискованные, и сложные трюки Караченцов стремился исполнять сам, без каскадеров.

С приветственным словом выступил генеральный директор Бахрушинского музея Дмитрий Родионов: “Для нас большой праздник сегодня открыть выставку, посвя-

Окончание на с. 275

История. Библиография

Наталья Пахсарьян¹ Этот загадочный Клодель...

Один из самых знаменитых французских драматургов конца XIX — первой половины XX века Поль Клодель (1868—1955) практически неизвестен российскому зрителю и читателю. Об этом пишут все, кто обращается к творчеству писателя. Немногие переводы клоделевских пьес стали появляться в современной России лишь в самом конце 1990-х — 2000-е годы. До этой поры можно вспомнить только перевод М. Волошиным пьесы “Отдых седьмого дня” (1908), а также не опубликованный до 2015 года перевод-переработку И. Аксеновым первых двух частей трилогии о Куфонтенах под названием “Тиара” (1921—1922). Сегодня русскому читателю доступны пьесы 1894 года “Златоглавый” и “Обмен” в переводах Е. Гинзбург и В. Мильчиной (2011), “Благая весть Марии” в переводе Л. Цыбьяна (2006), “Атласный башмачок” (2010) в переводе Е. Богопольской, “Полуденный обмен” в переводе Е. Наумовой, А. Наумова, Л. Черняковой, Е. Гальцовой (1998).

Это практически все наиболее известные драмы Клоделя, признанные шедеврами его драматургии и чаще всего появляющиеся на сценах театров. Но целостное представление о театре Клоделя на основании только этих источников получить нельзя.

Конечно, французские читатели и зрители имеют более широкий доступ к наследию великого драматурга. Но и во французской критике его театр изучен далеко не полностью. Есть пьесы, постоянно находящиеся в орбите внимания — таков, например, “Атласный башмачок” (1929), а есть те, что гораздо реже оказываются объектом и историко-литературного анализа и сценической интерпретации. Если сосредоточить внимание на трилогии о Куфонтенах (“Заложник”, “Черствый хлеб”, “Униженный отец”), легко заметить, что у этих трех пьес довольно скромная судьба — как в области театральных постановок (хотя режиссеры время от времени удостаивают вниманием две первых драмы, впервые вся трилогия была поставлена на французской сцене в 1963 году, во второй раз она появилась в театре в 1995-м), так и в ряду литературоведческих и критических интер-

претаций: восторженная трактовка трилогии Ж. Лаканом появилась в его семинаре также только в начале 1960-х годов², но это не означало единодушного признания достоинств этого сочинения. Так, А. Жорж в статье 2009 года заявлял (как раз в связи с анализом первой пьесы трилогии — “Заложник”): “Нужно признать, что Клодель, что бы там ни говорили его подпевалы, которых сегодня развелось очень много, — посредственный автор для театра”³.

Конечно, большая часть специалистов видит в драматургическом наследии Клоделя достойные мировой и национальной классики, однако в сравнении с многочисленными специальными трудами о “Благой вести Марии” или “Атласном башмачке” исследований, посвященных трилогии, не слишком много⁴. В отечественных работах о Клоделе трилогия упоминается, но подробный специальный анализ посвящен другим драмам⁵. На русский язык были до сих пор переведены лишь две пьесы из трех: в 2013 году в журнале “Современная драматургия” был напечатан “Черствый хлеб” в переводе А. Демина, а в 2018-м там же — “Заложник” в переводе К. Акоюяна.

В значительной степени такая судьба — результат особой сложности клоделевской драматической трилогии, которую Ж. Лакан высоко ценил и считал аналогом “Антигоны” Софокла. Поль Клодель вообще сложный писатель, по-разному трактуемый критиками. В ряду творцов “католического возрождения” он занимает особое место, ведь, по верному замечанию Франсуазы Дюбор, “сколь бы ни была бесспорна католическая вера Поля Клоделя, драматург всегда находил пути свободы и неведомого, которые его вера не могла обуздать тем или иным способом”⁶. Отсюда проистекало порой то, что католицизм Клоделя подвергали сомнению иные толкователи, и то, что драматург стремился доказать не только свою приверженность католической вере, но и то, что, по его мнению, союз католицизма и драматического искусства полезен и органичен для них

¹ Доктор филологических наук, профессор МГУ.

² См.: *Lacan J. Le Séminaire Livre VIII (1960—1961) // Le transfert. P., 1991.*

³ *Georges A. Le sacrifice impossible dans l’Otage de Paul Claudel // Studi francezsi. 2009. N 159 (LIII/III). P. 577—584. P. 583.*

⁴ См.: *Brunel P. L’Otage de Paul Claudel ou le théâtre de l’énigme. P., 1964; Cattani G. Le Cycle des Coufontaines et le mystère d’Israël. P., 1968.*

⁵ Назову важнейшие: *Сабашникова А.А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905—1924: проблема жанра. Дис ... канд. филол. н. М., 1989; Некрасова И.А. Поль Клодель и театр. Дис ... канд. искусствоведения. СПб., 1995—на основе этой диссертации была опубликована одноименная монография (2009); Гришин Е.В. Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя (“Полуденный раздел”, “Извещение Марии”, “Атласный башмачок”). Дис ... канд. филол. н. Самара, 2007.*

⁶ *Dubor F. Le théâtre de Claudel: création vivante d’un répertoire // L’Annuaire théâtral. 2013. N 53-54. P. 187—200. P. 190.*

обоих, а “вера побуждает всякого современного человека жить в драматической по существу среде”¹. Клоделевская эволюция на протяжении творческого пути, стремление к экспериментам, к новаторскому поиску стиля и формы, одновременно обращение к разнообразной драматургической традиции — от античной до романтической и символистской — затрудняют однозначную оценку каждого из его сочинений.

Однако трилогия о Куфонтонах оказывается особенно загадочной, поскольку, написанная на материале реальной истории, она несет в себе множество символических напластований, а ее три пьесы, именуясь часто “историческими драмами”, предстают особым жанром, не вписывающимся в привычное определение исторической драмы.

Франсуа Анжелье выделяет три смысловых уровня текста трилогии: исторический уровень (описан постреволюционный период), психологический уровень (в каждой пьесе есть портрет самого Клоделя, проступающий в чертах различных персонажей) и символический или даже теологический уровень (каждая пьеса предстает как размышление над нравственной истиной и как особая теология жертвенности)². По мнению Натали Массе, исторические факты, ставшие источником событий трилогии, вообще играют не слишком существенную роль, особенно — в последней пьесе, “Униженном отце”, где они отступают перед любовной и духовной драмой, перед конфликтом между религиозным призванием и человеческой любовью³. Мишель Лиур полагает, что история в конечном счете предстает в трилогии в виде вечного возвращения персонажей и ситуаций, поскольку “концепция истории, представленная в



трилогии, демонстрирует постоянное и упрямое усилие Клоделя примирить и в жизни одного человека, и в судьбе всего человечества две равно существенных и противоположных составляющих, каковыми являются контекст времени и жажда вечности”⁴, а в “Униженном отце” конкретный исторический контекст показывает “вечное противостояние Христа и земного мира”⁵. Символичность исторических событий пьес проявляется, в частности, в том, что наряду с персонажами реальной истории (несущими также мистико-символический смысл) в трилогии действуют вымышленные персонажи-символы со значащими именами (их значение и роль подробно раскрыта в примечаниях переводчика).

При этом в каждой из пьес обнаруживается сочетание страстности и поэтичности, связь мистицизма, ирреальности — и глубокой правдивости (не равной правдо- и жизнеподобию), что, по мнению Флоранс Ногретт, дает основание провести параллель между драматургией Клоделя и Гюго⁶. Конечно, это не единственная возможная театральная традиция, имеющая значение для драматурга, хотя он сам писал о сильнейшем театральном впечатлении, которое, наряду с Вагнером, произвел на него В. Гюго. Он ценил и любил Софокла и Еврипида, Шекспира и Расина, он восхищался поэтичностью Мольера... В его пьесах обнаруживали определенную элитарность, причастность к высокой философско-религиозной мысли и одновременно — связь с приемами народного театра⁷. Любопытно и даже парадоксально, что сам Поль Клодель определял себя как “единственного на сегодняшний день автора действительно народного театра, обращающегося ко всем душам, приемлемого для всех сердец”⁸. И этот

¹ Клодель П. Мои мысли о театре. СПб.: Евразия, 2019. С. 47.

² Angelier F. Paul Claudel. Un mystique a l'état civil. P.: Pygmalion, 2000. P. 166.

³ Macé N. La trilogie des Coufontaine: saga dramatique ou parabole mystique // Coullisse: Publication de l'Université de Franche-Comté, 2003. N 2. URL: paul-claudel.net/oeuvre/oeuvre dramatique

⁴ Lioure M. Claudeliana. Clermont-Ferrand: Presses univ. Blaise Pascal, 2001. P. 101.

⁵ Ibid. P. 94.

⁶ См. об этом передачу с участием Ф. Ногретт: Passion Claudel. France culture. 16.12.2018.

⁷ См.: Fleury R. Paul Claudel et le théâtre populaire // Bulletin de la Société Paul Claudel. 2010. N 198. P. 29—45; Fleury R. Paul Claudel et les spectacles populaires, le paradoxe du pantin. P.: Classiques Garnier, 2012.

⁸ Claudel P. Préface // Barjon L. Paul Claudel. P.: Editions universitaires, 1953. P. 10.

парадокс — лишь одна грань из загадочно сложного облика драматурга.

Обращение к толкованию и оценке трилогии о Куфонтенах обнаруживает серьезный разброс в определении практически всех аспектов его поэтики — жанра, конфликта, характеров персонажей, основных идей каждой из пьес и т.п. Возможно, такой разброс продиктован глубокой многозначностью текста каждой из драм, требующей чрезвычайно пристального вчитывания в речь каждого из персонажей, анализа связей и ассоциаций между возникающими образами и идеями.

Известно, что Клодель постоянно и много размышлял о сценическом искусстве, писал о значении режиссерской интерпретации, актерской игры, о музыке в драматургии, о жестах и сценическом движении в целом, о декорациях, о роли публики и т.п. Он воспринимал и воплощал драматургию как целостное, синтетическое действо.

Однако кажется, что так или иначе главенствующую роль в пьесах Клоделя всегда играет слово, диалоги героев, текст. И понимание текста, его адекватная интерпретация становится важнейшим условием верного восприятия драматургического замысла автора. Потому-то так важно для русского читателя иметь возможность познакомиться с переводом, который был бы результатом не только основательного знания языка, но и всего философско-эстетического контекста, в котором рождалось произведение. Думается, что в данном случае мы имеем дело именно с таким типом перевода: в нем проявилось умение переводчика, известного культуролога К. Акопяна, уловить парадоксальную многослойность смыслов, разнообразные нюансы, оттенки интонации автора, что, возможно, не даст полной разгадки творческого обаяния драматурга, но, безусловно, приблизит к ней читателя.

Карен Акопян Об именах

Заметки переводчика

Если традиционный театр (чаще всего) начинается с вешалки (пусть даже вам нечего оставить там из уличной одежды, вы можете взять бинокль, позволяющий не пропустить многие важные подробности происходящего на сцене), а бутылка вина (обычно) — с названия на этикетке, то произведению искусства (непрерывно) предшествует становящееся его же составной частью его *имя* — написано ли оно на обложке книги, на титульном листе партитуры, на афише у театрального подъезда, на раме картины, на пьедестале / постаменте скульптуры... И пусть этим именем будет лишь “Песня без слов”, как, например, у Ф. Мендельсона, “Сцена (Действие) без слов”, как у С. Беккета, “L.H.O.O.Q.” (а чем оно хуже любого другого?), как у М. Дюшана, или даже “Без названия”, как у многих, — в конце концов его все равно признают тем особым (пусть и условным) *именем*, в неразрывном единстве с которым протекает творческая жизнь любого вновь сотворенного мира, каковым, конечно же, является и художественное произведение.

Стройность нарисованной картины несколько нарушает то обстоятельство, что мы далеко не всегда можем с уверенностью ответить на вопрос “что возникло раньше: этот мир или его имя?” Однако в любом случае в дальнейшем можно говорить лишь об их сосуществовании.

Оно, это имя (название), как особый, очень важный, хотя и чаще всего (парадоксальным образом) беззвучный, камертон, призвано в той или иной мере настраивать и подготавливать зрителей, читателей, слушателей, стремящихся предугадать своеобразные черты и особенности еще не-

знакомомого им творения художника, вызывая у них до поры до времени неясные (предварительные) ожидания и предчувствия, которые постепенно отливаются во все более четкие и содержательные образы и представления? в причудливую смесь мыслей и чувств, размышлений и переживаний, разнообразных реакций на увиденное / услышанное, в рамках которых актуализируются собственный жизненный опыт и воспоминания личного характера тех самых читателей, зрителей, слушателей.

Подробно вопрос эстетической установки (а в данном случае, по большому счету, говорится именно о ней), который (в том числе) связан с широко используемыми в специальных исследованиях понятиями “очуждение” (Б. Брехт), “остранение” (В. Шкловский), “неуместное слово” (М. Бахтин), раскрывается, в частности, в “старинной” книге грузинского ученого Д.Н. Узнадзе¹.

Однако, как представляется, в театре Поля Клоделя, в частности в его трилогии о Куфонтенах, ситуация с соотношением содержания пьесы и ее названия, точнее с ролью последнего в восприятии сценического действия, “следующего за ним”, им же характеризуемого (в той или иной мере) и одновременно скрываемого (в большей или меньшей степени), несколько иная. Этим я отнюдь не собираюсь утверждать, что казус П. Клоделя в истории театра (или, тем более, в искусстве вообще) исключителен и что со всеми остальными художниками (в широком смысле слова) дело обстоит просто и понятно. Для подтверждения того,

¹ Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установок. Тбилиси, 1961.

что это не так, достаточно вспомнить множество названий и некоторых театральных пьес (прежде всего “театра парадокса”: “В ожидании Годо”, “Лысая певица” и др.), и бесчисленных произведений дадаистов, абстракционистов и представителей иных направлений авангарда всех времен, и даже безликие “этикетки” произведений, условно говоря, “классического искусства”, как то: Дивертисмент № 17, Соната № 8, Симфония № 9, Мазурка до диэз минор, Прелюд до мажор и т. д. И все же, даже на этом фоне, название (имя) в творчестве французского драматурга играет, как представляется, особую роль.

Поясню. Если в ходе просмотра / чтения первой пьесы трилогии и даже после его завершения вы будете пытаться определить, в чью же “честь” она была названа именно так, то вам вряд ли удастся найти однозначный и единственный ответ на заданный вопрос. Более того, единства по поводу перевода (а следовательно, и толкования) этого названия нет даже среди специалистов: одни склонны переводить его как “Заложник” (не принадлежа, к сожалению, к касте специалистов, я, тем не менее, также считаю такой перевод наиболее точным), другие — как “Залог”, а третьи — вообще как “Заложница”¹, что, естественно, склывается на предварительных ожиданиях зрителя; если во второй драме вы будете искать *черствый хлеб* как таковой, то можно сказать заранее, что ваши поиски успехом не увенчаются; наконец, если в заключительной пьесе трилогии вы понадеетесь встретить главного героя, в котором сразу узнаете *униженного отца*, то и здесь вас будет ждать хотя бы относительное разочарование. Поэтому, посмотрев спектакль или прочтя текст пьесы, входящей в трилогию Клоделя, вы, вероятнее всего, будете должны (вынуждены) вновь обратиться к их названию и приложить немалые усилия, дабы получить — хотя бы для самих себя — более или менее удовлетворительный ответ на вопрос о характере его связей с содержанием увиденного и / или прочитанного. Примерно такая же по своей сложности картина возникает и при обращении к соотношению названия и содержания (сути) других важнейших пьес драматурга — в том числе, конечно, “Атласного башмачка” и “Благой вести Марии” (“Извещения Марии”), которых мы сейчас, естественно, касаться не будем.

Попутно лишь отмечу, что, по мнению французской исследовательницы М. Отран, “женская туфелька, этот изящный и легкий аксессуар, неожиданно становится волшебным ключиком, открывающим мир, полный препятствий...”². Однако у меня возникают серьезные сомнения в обоснованности восприятия атласной туфельки в качестве волшебного ключика к тайнам этой драмы Клоделя. (Как представляется, настаивать на

этом тезисе можно еще в меньшей степени, чем утверждать, что название “Корова” служит ключом к секретам второй, самой длинной и необыкновенно сложной, суры Корана, где это слово употреблено лишь в четырех идущих друг за другом аятах.) Это название скорее ставит перед зрителем/читателем трудноразрешимую задачу, чем дарует ему надежду на то, что с его помощью можно получить содержательный ответ на вопрос о фундаментальной идее этой пьесы или хотя бы разгадать какие-то из многочисленных “частных” загадок, которыми она изобилует. Тем не менее я не исключаю, что это всего лишь мое субъективное мнение и что г-же Отран действительно все стало ясно именно благодаря атласному башмачку (или туфельке).

Учитывая все сказанное, представляется вполне логичным заняться поиском ответов хотя бы на некоторые из загадок, предположительно содержащихся в названиях пьес, которые составили трилогию о Куфонтенах, попытавшись применить в рамках этого поиска некий общий подход, чему и будет посвящена эта небольшая статья, ни в коей мере не претендующая на безупречность содержащихся в ней выводов.

Прежде всего хотелось бы обратить внимание на то, что, как уже было отмечено, ни одно из интересующих нас названий — “Заложник”, “Черствый хлеб”, “Униженный отец” — не имеет в соответствующей ему пьесе единственного, если воспользоваться “ученой” терминологией, денотата, или же конкретного и уникального носителя придуманного автором имени. Как представляется, эта черта является общей для всей трилогии.

В первой пьесе в том или ином отношении *заложником* можно признать любое действующее лицо (см. подробнее об этом в упомянутой выше статье), а выражение “черствый хлеб” во второй драме, как можно предположить, в целом характеризует ту “пищу”, которая в различные периоды жизни большинства ее персонажей была для них привычной, повседневной, а порой и единственной. Даже, казалось бы, умело лавировавшие в бурном житейском море видный государственный деятель Франции Туссен Тюрлюр и богатч-предприниматель Али Хабенихтс оказывались вынуждены питаться этим “лакомством”: первый — как минимум, в рамках своих отношений (правда, сведенных к временному минимуму) с ненавидящей его женой и нелюбящим его и нелюбимым им сыном (не говоря уже о том, что довелось пережить ему самому перед смертью), а второй — например, в связи с мыслью о неумолимости смертельной угрозы его здоровью

¹ Отмеченный разброс мнений в определенной степени обусловлен и многозначностью французского существительного “Totage”. См. об этом подробнее: Аюпян К. Трудности перевода // Современная драматургия. 2018. № 4. С. 214.

² Отран М. “Атласный башмачок” — пьеса века // Клодель П. Атласный башмачок. М., 2010. С. 9.

(и не только с ней, как нетрудно предположить: ведь как он прожил последние годы своей жизни и как ушел из нее, мы так и не узнали).

В заключительной пьесе трилогии по сравнению с остальными ее частями связь между названием и содержанием выявлена, возможно, в наименьшей степени, поскольку (на первый взгляд) ни к одному из двух фигурирующих в ней “отцов” — ни к Луи Тюрлюру, ни к Папе Римскому (если ограничиться “видимым”, т. е. тем, что происходит на сцене) определение “униженный” не относится.

В этом отношении не должно вводить в заблуждение даже, казалось бы, недвусмысленное замечание Меньшого брата (см. второе действие, сцена первая), который говорит о “глубоком унижении” Папы Римского, поскольку униженный отец в этой пьесе — это не просто и не только он (подробнее об этом см. ниже).

Однако, немного приглядевшись и собрав кое-какую информацию, мы можем обнаружить, что на протяжении всей пьесы Луи воспринимается и как персонаж, вызывающий по отношению к себе если и не презрение, то очевидное пренебрежение, а может, и недоверие со стороны окружающих; и как человек, опасный для страны своего пребывания и особенно — для Папы Римского (роль, которую он, условно говоря, получил по наследству от своего отца Туссена: см. пьесу “Заложник”); и как посол, т.е. официальный представитель того государства, чьи действия за последние несколько десятков лет (естественно, по отношению ко времени развертывания событий в комментируемой драме) редко вызвали особое одобрение у жителей Аппенинского полуострова; и как лицемер (или, проще говоря, лгун), пытающийся приукрасить явно непривлекательный образ своего покойного отца, хотя подлинную цену ему он знает лучше других; и, наконец, как отец, не вызывающий нежных чувств даже у своей единственной дочери.

Кстати, в своем “Предупреждении” к пьесе “Черствый хлеб”, драматург пишет, что “одной из составляющих ее сюжета является мысль о разрушении различных барьеров и о столкновении разных наций”¹. Однако в его трилогии эти самые барьеры не только остаются неразрушенными, но, пожалуй, даже укрепляются, а столкновения случаются, условно говоря, не только на макро-, но и на микроуровне, являясь результатом проблем, возникающих внутри семей, что, естественно, вряд ли может способствовать объединению (в том числе и наций).

С другой стороны, продолжая затронутую тему, полезно бросить ретроспективный взгляд на всю историю Куфонтен, благодаря чему мы сможем увидеть действительно униженного отца, каковым во второй части трилогии стал триумфатор первой ее части Туссен Тюрлюр, над которым практически открыто глумятся и собственный сын, и отстаивающая свои интересы возлюблен-

ная последнего, и молодая любовница самого Тюрлюра. В то же время публично казненные революционными властями Франции *родители* (т. е. в том числе и *отцы*) Сини и Жоржа (об этом рассказывается в пьесе “Заложник”) воспринимаются не как люди униженные и понесшие наказание, но как герои и невинные жертвы революционного террора.

Это действительно *отец униженный*, печать унижения которого несет на себе и его сын, ни в коей мере не осудивший ни свое прошлое, ни преступного и жестокого отца, ни все тем совершенное.

Попутно следует признать, что затронутый аспект проблемы взаимоотношения поколений — отношения сына к памяти и деяниям своего отца — к сожалению, не получил развития в завершающей драме трилогии. Как представляется, было бы интересно подумать над причинами этого.

Гораздо в большей степени, чем Луи Куфонтен, униженным в третьей пьесе трилогии все-таки оказывается другой ее персонаж — Папа Римский, наместник Бога на земле и Святой Отец всех христиан-католиков. Об этом можно судить и по приведенному выше замечанию Меньшого брата, и по собственным словам папы. Тем не менее, его унижение не становится предметом подробного описания в пьесе; оно не только не выставлено автором напоказ, но, скорее, лишь подразумевается, будучи укрыто от публики между строк и “за кулисами”. В результате недостаточно осведомленный зритель может вообще не заметить его, не догадаться ни о нем, ни о приведших к нему обстоятельствах.

В связи с этим следует отметить, что зрителю / читателю пьес Клоделя, по большому счету, необходимо знание (в случаях с другими драматургами это условие, конечно, тоже немало важно, но обычно, как представляется, не в такой степени) историко-социального контекста происходящего на сцене, тем более если учитывать ту свободу, с которой драматург обращался с историческими фактами.

В данном случае имеются в виду происходящие как бы параллельно сценическим событиям, но “за кулисами” очень важные для Италии в целом и для папства в частности процессы, в рамках которых общенациональным освободительным движением (Рисорджименто) был достигнут решительный успех, Папское государство прекратило свое существование, а светские власти, как известно, в высшей степени католической страны насильственно лишили папу его прежнего положения (и даже состояния), отобрав у него Рим и ограничив его территориальные владения Папской областью — Ватиканом, где тот, как видно пытаясь сохранить лицо, как бы самоизолировался и — будто налагая на себя своеобразную епитимью

¹ Claudel P. L'Otage. Le péin dur. Le Père humilié. Gallimard, 1956. P. 155.

— объявил себя “вечным пленником” итальянского государства.

В то же время все свершившееся “за кулисами” сценического действия обсуждаемой пьесы можно воспринимать как окончательное (конечно, в рамках трилогии, так и не превратившейся в тетралогию, о чем мечтал драматург) завершение описываемых в этом театральном цикле событий, начало которым было положено в “Заложнике”, где действительно униженным был показан Римский Папа, преследуемый Наполеоном, похищенный Жоржем де Куфонтемом, спрятанный в родовом поместье этой семьи и в конечном итоге спасенный лишь благодаря сверхчеловеческим усилиям принесшей себя в жертву Сини¹. “Своих” униженных отцов, питавшихся черствым хлебом, можно обнаружить и во второй части трилогии. И это не только фактически затравленный и в конце концов по сути дела убитый Туссен Тюрлюр, но и оскорбленный и (с его точки зрения даже) опозоренный Али Хабенихтс, отец Зихель, который, узнав о ее намерении стать женой француза-католика, так выразил свое отношение к происходящему: “Мой отец был известным раввином... Как вы думаете, если бы он узнал, что его внучка выйдет замуж за неверного и что его кровь смешается с нашей, счел бы он это за честь?”² Тем не менее, он сразу же дал согласие на брак дочери, не обращая, таким образом, никакого внимания на, по его же словам, утрату чести.

Кстати, немаловажным можно признать и то обстоятельство, что драматург не дал никаких пояснений по этому поводу и не подсказал читателю путей для поиска мотивации действий своего персонажа, оставив открытым вопрос, ответы на который располагаются в границах достаточно широкого смыслового спектра, простирающегося от отцовской уступки чувствам любимой дочери ради достижения ею счастья в любви до далеко идущих планов по устройству ее будущего с помощью выгодного замужества, которое сулило в том числе и ему самому обретение прочного положения во французском (следует читать: чуждом, инородном для говорящей на немецком языке еврейской семьи) обществе.

Таким образом, как представляется, определение “униженный отец” (как и “заложник” и “черствый хлеб”) имеет отношение не только к соответствующей ему пьесе цикла, но и ко всей трилогии в целом. Более того, принимая во внимание роль имени Пий, которое встречается и в первой и в последней частях трилогии (подробнее об этом см. прим. 2 и 9 к тексту пьесы), можно предположить, что униженными оказываются не только и не просто конкретные наместники Господа Бога на Земле и преемники апостола Петра, фигурирующие в этих драмах, но и все папство как самостоятельный институт, постоянно (т.е. не только

на протяжении действия трилогии) претерпевавшее различные унижения, что, естественно, очень болезненно воспринималось ревностными католиками, каковым, как известно, был и П. Клодель. Можно пойти еще дальше, поскольку свою долю унижения, пусть и косвенного, “испытало” в этой трилогии и христианство в целом, ярким свидетельством чего являются разрушение цистерцианского аббатства, уничтожение живших в нем монахов (“Заложник”), пренебрежительное отношение к “замученному” бронзовому распятию Спасителя и акт циничной продажи его по бросовой цене лома (“Черствый хлеб”). Наконец, как уже было сказано, есть основания предполагать (примерно с той же долей неуверенности), что если и не все, то многие персонажи всех частей трилогии являлись *заложниками* самых разных обстоятельств и других ее действующих лиц, а кроме того, практически всем им был знаком вкус *черствого хлеба* жизненных невзгод.

Таким образом (в какой-то степени противореча самому себе), я полагаю, что названия отдельных частей трилогии Клоделя в известной мере все-таки являются ключами к пониманию, причем не только каждой из них в отдельности, но и всего цикла в целом, внося свою лепту в “общее дело” и способствуя, таким образом, как восприятию и истолкованию трилогии в качестве целостного произведения, через которое “красными нитями” проводится целый ряд значимых для автора идей, так и признанию того, что все ее части, несмотря на их явное несходство по множеству более или менее значимых характеристик и особенностей, органично вписываются в те сюжетные (смысловые) русла, которые изначально были задуманы, а затем и проложены драматургом. В качестве небольшого дополнения к основной теме настоящей работы хочется сказать несколько слов и о другом виде “названий” — об именах собственных действующих лиц пьес Клоделя (хотя этот разговор был уже фактически начат обращением к имени Пия), многие из которых (составляющих достаточно длинный список) отличаются очевидной неординарностью: Сиз, Мезб (“Полуденный раздел”), Анн, Виолена, Марб (“Благая весть Марии”), Пруэз, Двойная тень, св. Адлибитум (“Атласный башмачок”), Тюрлюр, Синь (“Заложник”), Зихель, Лумийр, Хабенихтс, Мордефруа (“Черствый хлеб”), Пансе, Ориан, Леди Ю. (“Униженный отец”) и др. Не пытаюсь отрицать того, что знание этимологических корней и (возможного) символического смысла этих и подобных им имен (особенно в тех случаях, когда они действительно сами “говорят” о себе: Пансе, Ориан, Хабенихтс, Мезб, Изэ и др.) способно сыграть определенную роль в бо-

¹ Здесь уместно напомнить, что собственно спасение Папы в “Заложнике”, как и унижение Папы в “Униженном отце”, также происходит где-то “за кулисами”.

² Claudel P. L’Otage. Le péin dur. Le Père humilié. P. 286.

лее глубоком понимании авторского замысла, я с определенной осторожностью позволю себе предположить, что ключ от значительного числа подобных тайн (если таковой все-таки существовал) драматург унес с собой.

В то же время причудливость некоторых клоделевских имен, как представляется, можно объяснить не только запрятанными в них смыслами и загадками, но и (а возможно, даже прежде всего) игрой креативной мысли и эстетической фантазии драматурга, которого, вероятнее всего, не удовлетворяли имена привычные, уже существующие, а значит, бывшие в употреблении и достаточно затертые. В какой-то степени это проявилось и в его отношении к любимой женщине, которой он дал необычное — и по написанию, и по звучанию — “прозвище” (как ни грубо звучит это слово) Изз (я не касаюсь сейчас его этимологии). Можно предположить, что самоценными для Клоделя были его музыкальность, само его звучание, соединяющее в себе и эстетическое, и символическое, и эротическое начала и, пожалуй, по своему стилю и духу перекликающееся с книгой “Песнь песней” (о которой автор, кстати, вспоминает практически на протяжении всей заключительной пьесы трилогии). Возможно, сила чувства драматурга к своей возлюбленной станет понятнее, если мы всего лишь сравним имя, придуманное им для нее, с прозвищем Зихель (“серп”), данным своей любовнице жестоким садистом Тюрлюром.

Завершая это краткое (и естественно, неполное) рассмотрение необыкновенно интересного вопроса, который, пожалуй, с необходимостью возникает в связи с творчеством П. Клоделя, хочется заметить, что наследие этого писателя, поэта, драматурга невозможно заключить в прокрустово ложе какого-либо одного художественного направления, даже если мы назовем последнее “символизмом без берегов”. Поэтому мне трудно согласиться с уже цитировавшейся М. Отран, по мнению которой “символизм... с “Атласным башмачком” находит свое завершение и блестящую реализацию в театре...”¹.

Попутно хочется отметить, что, завершая эту мысль, французский исследователь пишет: «...точно так же, как в этот же период в литературе — в романе Пруста “В поисках утраченного времени”» (там же). Согласиться с этим выводом мне еще труднее, чем с предыдущим, поскольку, на мой взгляд, творчество гениального французского писателя (равно как и творчество Клоделя) совершенно недопустимо вписывать в рамки какого бы то ни было художественного направления, которое в любом случае окажется тесным для него (и для него), и тем более — превращать Пруста в завершителя символизма (хотя символы в своем творчестве, если иметь в виду знаменитую “мадленку”, он использовал достаточно широко)

в европейской литературе.

При этом я, естественно, не собираюсь возражать против оценки этой пьесы как “блестящей”.

Во-первых, как представляется, творчеством П. Клоделя история символизма в мировом искусстве (и даже, в частности, в театре) отнюдь не завершилась. Скорее, следует говорить о том, что после его драм (а также параллельно им и, возможно даже, благодаря им) символизм принимал лишь иные, еще более причудливые, формы, продолжая играть важнейшую роль в новом искусстве XX столетия, которое просто не могло бы существовать, не будучи насыщено разнообразными символами и не используя их. А во-вторых, для “атрибутирования” творческого стиля писателя, на мой взгляд, гораздо в большей степени подошел бы предложенный в конце прошлого столетия композитором А. Шнитке термин “полистилистика”. Однако для серьезного обоснования этого тезиса пришлось бы написать, как минимум, самостоятельную статью.

Клодель не терпел однозначности и прямолинейности, он был поэтом общих (и высоких) смыслов, художественно-смысловых обобщений и философски значимых образов, а своими произведениями и в своих произведениях, как уже говорилось, обожал задавать загадки, не слишком заботясь о том, найдет ли к ним верные ключи критик / зритель / читатель. Тем самым он стимулировал творческую мысль — притом не только свою, но и всех тех, кто обращался и продолжает обращаться к его творчеству, — побуждая их целиком погружаться в его загадочные тексты (а порой и в усиливающие, хотя нередко и проясняющие эту загадочность контексты) и пытаться постичь содержание и смыслы его сочинений, давая при этом свободу игре интуиции, эстетического чувства, фантазии.

Тем не менее, можно с уверенностью сказать, что найти единственно верные и сопровождаемые безупречными обоснованиями ответы на клоделевские загадки и наполняющие его произведения тайны если и не невозможно, то необыкновенно трудно. Но именно благодаря этому (в том числе) его творчество обладает непреходящей ценностью для всего человечества.

P.S. И в заключение — необходимая информация. Текст представляемой драмы изложен версетами — в данном случае это короткие фрагменты фраз, более или менее короткие фразы или даже отдельные слова, в результате чего своей формой он напоминает, например, стихи, из которых состоят библейские тексты. По ряду причин в этой публикации принято сплошное изложение, без разбивки на версеты.

¹ Отран М. Цит. соч. С. 11.



Окончание. Начало на с. 221

ценную легендарному актеру российского театра Николаю Петровичу Караченцову, герою нескольких поколений и нашему современнику. Первое мое яркое впечатление — премьера «Юноны» и «Авось» в «Ленкоме». Это было энергетическое и эмоциональное потрясение. Как будто из другого измерения на меня обрушилась музыка, движения, энергетика Караченцова. Выставка — это не энциклопедия жизни, в ней взяты конкретные темы из его биографии и творчества. Для посетителей представлены личные вещи актера, в которых должна ощущаться его энергия, — надеюсь, вы это почувствуете!»

Ирина Баканова, куратор выставки, подчеркнула: «Николаю Петровичу всегда раскрывались люди — они сразу расцветали. И мне бы очень хотелось, чтобы все, кто приходят на выставку, тоже получили эту эмоцию, чтобы они также открывались тому искусству, которое дарил нам этот великий артист».

В столице отметили 160-летие со дня рождения Антона Павловича Чехова. В Главном архивном управлении Москвы прошла выставка, посвященная этой круглой дате. На экспозиции под названием «Без Москвы не могу себя представить...» были представлены редкие материалы, связанные с жизнью и творчеством писателя.

Выставка рассказала о московских страницах в биографии Чехова. Он впервые посетил Москву в семнадцать лет, приехав из Таганрога на школьные каникулы. Город произвел на юного Чехова ошеломляющее впечатление. «Если только кончу гимназию, то прилечу в Москву на крыльях, она мне очень понравилась!» — писал Антон Павлович своему двоюродному брату в 1877 году. После окончания гимназии в Таганроге Чехов приехал в Москву и подал прошение в Императорский Московский университет на медицинский факультет.

Людмила Поргина, вдова Н.П. Караченцова: «У Николая было то, что в людях встречается редко — чистота, закалка души. Он мог сочетать в себе разные амплуды, был и комедийным артистом, и романтическим героем, героем-любовником, социальным героем. И при этом он играл драматические роли. Я очень горжусь, что этот актер имеет честь быть представлен в этом музее».

Андрей Караченцов, сын: «Время подготовки выставки было радостным для нас — мы вспоминали папу, рассматривали фотографии. Сейчас с каждым днем я прихожу к мысли, что нужно поддерживать на постоянной основе память о моем отце, о дорогом любимом нам человеке, об актере, который внес такой заметный вклад в культуру нашей страны. Я должен на сто процентов согласиться с названием выставки «Без дублера», потому что, видя всю жизнь папу перед глазами, я могу сказать, что он всегда старался жить и работать без дублера. Это действительно так — он хотел все постичь сам. Хотел научиться единоборствам, ездить на мотоцикле. Не все сразу ему удавалось. Он и падал, и ломал руки, ноги. Он готов был себя на сто процентов принести в

жертву искусству — настолько он любил свою профессию, настолько ей отдавался, у него можно было бы научиться жить».

Именно на ленкомовских подмостках состоялось рождение Караченцова как самобытного, поющего и танцующего драматического актера с особой пластикой и энергетикой. На архивных театральных фотографиях из фондов «Ленкома» и Бахрушинского музея рядом с Николаем Петровичем запечатлены его знаменитые партнеры по спектаклям: Инна Чурикова, Елена Шанина, Евгений Леонов, Олег Янковский, Александр Абдулов, Александр Збруев, Леонид Броневой и другие.

Телефильм «Старший сын» сделал знаменитым Николая Караченцова как киноактера. А запел в кино он впервые в «Собаке на сене». Фильмография актера — это более ста пятидесяти кинолент, совершенно разных по жанрам.

Авторы экспозиции «Без дублера» в Бахрушинском музее смогли показать Николая Караченцова в гриме и без, как актера высочайшей профессиональной самоотдачи и как разностороннего человека, семьянина и друга.

Надежда Зубакова

Москва и Рязань — к юбилейной дате Чехова

Семья Чехова также перебралась в Москву, где первые годы бедствовала, пока отец Павел Егорович не поступил на службу конторщиком к купцу И.Е. Гаврилову.

Среди представленных документов — свидетельство о присвоении Чехову звания уездного врача с его подписью и автографом Николая Склифосовского, декана медицинского факультета Московского университета; подлинная актовая запись о бракосочетании Антона Павловича и Ольги Книппер; кадр, на котором была запечатлена заковка арестантов в кандалы, — фотография, привезенная Чеховым с Сахалина.

В экспозиции также были представлены ранние публикации

Антон Чехова в московской прессе, рисунки его брата, художника Николая Чехова, и известного карикатуриста Михаила Чемоданова, с которыми начинающий писатель сотрудничал в журналах «Свет и тени» и «Будильник». Антона привел в «Свет и тени» (1882) его брат Николай, много рисовавший впоследствии для этого издания. Писатель опубликовал в нем два своих ранних рассказа: «Сельские эскулапы» и «Скверная история». В 1881—1882 годах в доме купца А.Б. Мичинера размещалась редакция сатирического журнала «Будильник», в котором в студенческие годы работал Чехов. Вначале он там публиковался без подписи, а потом под псевдонимами А. Чехонте и Брат моего брата. На выставке был показан дружеский шарж, нарисованный Чемодановым, иллюстрирующий редакционный день «Будильника».

В выставочных витринах были

размещены номера литературно-художественного журнала “Зритель”, в которых выходили в свет ранние чеховские произведения (под псевдонимом М. Ковров) с рисунками Николая Чехова.

Была представлена старинная гравюра с видом Сретенки, поскольку в течение нескольких лет Чеховы жили рядом с этой улицей — в Малом Головином переулке. Когда Антон Павлович окончил Московский университет, то к двери своей квартиры в этом доме он впервые прибил табличку: “Доктор А.П. Чехов”. Он был крепко связан с Москвой и в мелховский период жизни (1892—1899).

В Русском драматическом театре Корша на Петровке впервые была поставлена первая пьеса Чехова — “Иванов”. На представленных фотографиях — частный театр антрепренера Ф.А. Корша, молодой Чехов и В.Н. Давыдов (настоящее имя Иван Горелов, о котором Чехов был высокого мнения как об актере) — первый исполнитель роли Иванова в одноименной пьесе и затем Светловидова в пьесе “Лебединая песня” (“Калхас”).

Главархив представил в экспозиции журнал изящных искусств и литературы “Артист” за 1894 год с первой публикацией повести “Черный монах”.

Выставка состояла из тематических блоков: “А.П. Чехов в кинематографе”, “А.П. Чехов в музыке”, “Постановки произведений А.П. Чехова в московских театрах”, “Международные театральные фестивали имени А.П. Чехова в Москве”.

Отдельный раздел выставки организаторы посвятили сотрудничеству Чехова с Московским Художественным театром и его создателями Константином Сергеевичем Станиславским и Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Среди экспонатов — театральные афиши, программы и билеты на спектакли МХТ. 17 декабря 1898 года в здании театра “Эрмитаж” состоялась премьера спектакля, поставленного Московским Художественно-Общедоступным театром по пьесе “Чайка”. В витрине — телеграмма Немировича-Данченко Чехову в ночь после премьеры: “Только что сыграли “Чайку”, успех колоссальный. С первого акта пьеса так захватила, что потом следовал ряд триумфов. Вызовы бесконечные. Мое

заявление после третьего акта, что автора в театре нет, публика потребовала послать тебе телеграмму. Мы сумасшедшие от счастья”. На той же сцене в здании театра “Эрмитаж” были поставлены “Дядя Ваня” и “Три сестры”. Чуть позже, 1 мая 1899 года, труппа театра повторила спектакль “Чайка” специально для автора пьесы: это был единственный закрытый спектакль для одного зрителя, показанный в стенах театра “Парадиз” на Большой Никитской. На старых фотографиях — фасад здания (ныне это Театр им. В. Маяковского) и Чехова в окружении актеров театра. Главархив Москвы извлек из своих запасников раритетные программки тех лет, хранящие память о премьерах. Необычной оказалась программка к спектаклю “Дядя Ваня”: сцены из деревенской жизни с зарисовкой усадебного дома и карандашным портретом Чехова.

Интересные экспонаты — пропуск, выданный для доставки тела писателя из Баденвейлера (Германия), где он скончался, в Москву, и актовая запись о его смерти в метрической книге Смоленской церкви Новодевичьего монастыря. На архивном снимке — траурная процессия на Кузнецком мосту в день похорон Чехова 9 (22) июля 1904 года. Цитата из журнала “Русская мысль” 1904 года: “Чехова несли на руках через всю Москву. Все балконы были заняты, усеяны людьми окна домов. Процессия останавливалась у тех мест, которые были освящены именем Чехова, и там служили литии. Служили их у Тургеневской читальни, у осиротевшего Художественного театра, у памятника Пирогову... У входа в Новодевичий монастырь стояли сотни людей. <...> Долго ждали речей, даже когда гроб был уже засыпан. Но передали, что покойным было выражено желание, чтоб над его могилой не было речей. Двое-трое ораторов из необозримо огромной толпы сказали заурядные слова, досадно нарушившие красноречивое молчание, которое было так уместно над свежей могилой грустного певца сумеречной эпохи”.

Еще один раздел выставки рассказал о сохранении памяти писателя. Здесь можно было увидеть документы о создании дома-музея на Садовой-Куринской улице, афиши спектаклей и вечеров, посвященных памяти писателя, фо-

тографии памятных, установленных Чехову в Москве. Например, одним из экспонатов был журнал “Рабис”, выпущенный к 25-летию со дня смерти Чехова, со статьями о нем, в частности заметкой его жены “Чехов любил все смешное...”. Хроникальная фотография запечатлела толпу людей в 1908 году, в день освящения памятника на могиле писателя. Памятник был выполнен близким другом Чехова архитектором Л.М. Браиловским. Надгробие напоминает собой псковскую придорожную часовенку из тесаного белого мрамора. На лицевой стороне укреплена бронзовая доска с распятием. Часовенку окружает ажурная чугунная решетка, ее рисунок перекликается с рисунком занавеса МХТ, Браиловский лишь видоизменил мотив округлых завитков, словно слегка их надломил, придав им тревожный ритм.

Если в Москве юбилейную чеховскую дату отметили весьма подробной выставкой в Главархиве, то в Рязани, в областной филармонии, состоялся авторский чтецкий спектакль “Чехов в Вене”, исполненный Саидом Баговым — известным актером театра и кино, заслуженным артистом России, народным артистом Республики Адыгея. Основу театрального вечера составили малоизвестные факты биографии и малоизвестные рассказы Антона Павловича, в основном его ранние юмористические новеллы. В частности, прозвучали произведения: “Весь в дедушку”, “В почтовом отделении”, “Ушла”, “Пережитое”, “О драме”, “Рассказ, которому трудно подобрать название”, “Патриот своего отечества”, “Он и она”. Выступление имело внутреннюю логику и свою режиссуру: Саид Муратович помимо первоклассного чтецкого мастерства продемонстрировал режиссерский талант. Актер побывал в чеховских местах Вены, поэтому ему было что показать, рассказать, сыграть. Он превратил свое выступление в интеллектуальную, прочувствованную беседу. Багова как чтеца отличает особое проникновение в творчество автора, умение задать верную психологическую атмосферу и тон повествования. Благодаря мастерству Саида Багова малоизвестные произведения Чехова получили новое оригинальное сценическое воплощение.

Надежда Зубакова