

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

1 Современная

январь — март
2021

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

Драматургия

Пьесы

<i>А. Волошина</i>	3	Брак
<i>В. Азерников</i>	13	Пропавший портрет
<i>М. Малухина</i>	30	Мертвая голова
<i>И. Витренко</i>	44	Я танцую как дебил
<i>Л. Петухова, С. Азеев</i>	65	Расскажи мне про Гренландию
<i>А. Синяев</i>	77	Плохая изоляция
<i>Г. Нагорный</i>	94	Русский Хэллоуин

Зарубежная драматургия

<i>Ф. Зеллер</i>	144	Час тишины
------------------	-----	-------------------

Критика. Теория

	168—179	В пьесе и на сцене (рецензии А. Воронова, С. Лебедева, И. Сафуанова, В. Сердечной, М. Сизовой, О. Фукс)
<i>Т. Джурова</i>	180	Комната Волошиной
<i>М. Ивашквичус</i>	187	“Чаще стараюсь раздражать...” <i>(интервью С. Новиковой)</i>
<i>К. Митчелл</i>	191	“Поставить на сцене мысли людей” <i>(интервью Ю. Савиковской)</i>
<i>Т. Коростелева</i>	200	“Нетрадиционный” традиционный сбор
<i>С. Лебедев</i>	204	Семь восьмого
<i>О. Булгакова</i>	207	Это — по любви!

История. Библиография

<i>И. Сафуанов</i>	214	“Немецкий Мольер”
<i>К. Штернхайм</i>	220	Сноб
<i>М. Гудков</i>	237	Первый советский «Трамвай “Желание”»
<i>А. Сергиевский</i>	247	“Отелло” в Италии
<i>А. Старикова</i>	259	За сто лет до Шиллера
<i>Т. Курапцева</i>	268	Пусть они останутся
<i>Г. Коваленко</i>	270	“Игра всех для всех”

Хроника. Информация

27, 93, 213, 272

На обложке. Берлин в начале XX века (к публикациям на с. 214—246).
2-я стр. обл. “Соломенная шляпка” Э. Лабиса в Театре им. Евг. Вахтангова.
Постановка М. Цитриняка. Клара — Н. Гришаева, Фадинар — Л. Бичевин
(к публикации на с. 173).

Фото М. Гутермана

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Пьесы

“Расстаться настало нам время...”

Да, похоже, что так, посмотрим правде в глаза. Еще осенью, заканчивая четвертый номер, мы находились в ситуации неопределенности, вернее, убеждали себя в том, что все еще переменится к лучшему. Одновременно, как всегда, собирали следующий номер. Тем временем надежды наши таяли день ото дня. Волна пандемии продолжала нарастать, учредители, они же спонсоры журнала, сами оказались в финансовой яме. Средства редакции были давно исчерпаны, и даже офис стал непригоден для работы: нам отрубили электричество, а после аварии отопления в комнатах наступил холод. Впрочем, платить за эти блага все равно уже было нечем. Однако этот номер, первый в очередном году и, возможно, последний в истории журнала, был к тому моменту полностью укомплектован, содержание получалось очень приличное, не хуже любого за минувшие сорок лет. Но не пропадать же добру, решили мы, да и авторов подводить не годится. Поэтому сделали и этот, за свой счет, пусть только в электронном виде, но издание выпущено и все материалы увидели свет.

В этом номере заканчивается публикация пьес-победителей конкурса “Автора — на сцену!”, которую мы целый год вели по соглашению с ООО “Театральный агент”, нашим главным финансистом: как бы то ни было, обязательства надо выполнять. Последняя пьеса была столь велика по объему, что заняла почти треть раздела драматургии, нам досталось меньше места, чем обычно, притом что еще четыре текста, удостоенные дипломов конкурса, разместились на нашем электронном ресурсе в качестве приложения к четвертому номеру журнала.

А тот, что сейчас перед вами, открывают два автора, принадлежащие к разным поколениям — самому старшему и молодому, недавно пришедшему в драматургию. Валентин Азерников начал профессиональный путь ровно полвека назад: пятьдесят лет в строю, так сказать. Тогда он написал комедию “Возможны варианты”, затем ставшую телефильмом “По семейным обстоятельствам”, который, почти как “Горе от ума”, разошелся на цитаты, реплики его персонажей вспоминают до сих пор. Потом были еще два десятка фильмов и множество пьес. В нашем журнале они печатаются чуть ли не со дня основания. Нынешняя публикация, двенадцатая по счету, показывает, что рука ветерана по-прежнему крепка и мастерство тоже на месте.

Имя Аси Волошиной сейчас на слуху у театральных людей. Она начала писать и ставиться в начале 2010-х, однако настоящая известность пришла к ней не так давно, когда на сцене МХТ им. Чехова появился ее “Человек из рыбы”. Во втором номере прошлого года можно прочитать интервью с Асей, а в этом кроме ее новой пьесы “Брак” публикуется очерк о драматурге.

Так повелось в последние годы, что в первом номере появляются лучшие (по версии журнала) пьесы осеннего фестиваля молодой драматургии “Любимовка”. Москвичка Мария Малухина выступает в журнале уже с третьей работой после драмы “Замыкание” (2018) и монопьесы “Башня” (2020). “Мертвая голова” — остроумный текст, мистическое фэнтези на фоне бытовых реалий. Игорь Витренко, живущий в Рязани, в 2014 году обратил на себя внимание пьесой “Гуманист”, а сейчас публикует зрелый многофигурный текст, своего рода собирательный образ интернет-поколения. Лена Петухова и Сергей Азеев, написавшие в соавторстве социальную драму “Расскажи мне про Гренландию”, окончили Ярославский театральный институт — она стала театроведом, а он, получив диплом актера, работал затем в качестве режиссера и композитора с крупными театрами Санкт-Петербурга. Еще один дебютант, Алексей Синяев, родом с Урала, учился писать пьесы в Екатеринбурге у Николая Коляды. По первому образованию и роду занятий — чистый технар, электрик; знание этого дела заметно в его драме “Плохая изоляция”.

В номере еще много интересного — в разделе критики, историческом, все в лучших традициях, увидите сами. А мы на этом остановимся. Что дальше? “Дальше — тишина”, как сказал один принц, герой классической трагедии.

Спасибо всем, кто читал журнал все эти годы, писал для нас, печатался на наших страницах. Увидимся ли еще? Бог весть.

Андрей Волчанский, главный редактор



Народная артистка СССР Алиса Фрейндлих отметила свой 85-летний юбилей. БДТ имени Г.А. Товстоногова в Санкт-Петербурге, в котором она служит все последние годы, устроил в честь нее выставку в игровой форме. На фасаде здания повесили огромный плакат — портрет актрисы с дорисованной короной на голове и надписью: “С днем рождения, Алиса!”

Выставка начиналась с двери ярко-розового цвета во входной зоне театра. За дверью — большое зеркало, словно приглашение в некое Зазеркалье. На зеркальной поверхности было написано: “Прочитай меня. Я текст. Я проведу тебя по миру Алисы. Сейчас начнется путешествие”.

Интерактивный характер выставки придавал ей оригинальность. Она воспринималась без юбилейного пафоса, но динамично, будто неожиданное открытие прекрасной актрисы. Маршрут для этого открытия посетителям указывала розовая линия, которая вела в фойе, по лестнице театра, в буфет и Греческий зал. В тот же цвет были окрашены все предметы выставки. Розовый цвет в данном случае выбран не случайно. Во-первых, это смысловая отсылка на один из самых известных и лучших моноспектаклей артистки “Оскар и Розовая Дама”. Во-вторых, розовый цвет придает гармоничность и соответствующее настроение для выставки, исполненной в духе “Алисы в Зазеркалье”.

“При создании этой выставки мы вдохновлялись самой Алисой Фрейндлих. Мы долго обсуждали, придумывали эту выставку. Алису Фрейндлих любят за магию, она волшебница. Фрейндлих бесконечно требовательна в работе, особенно с режиссером”, — рассказал художественный руководитель БДТ Андрей Могучий.

К. Сурикова, соавтор выставки, отметила: “Каждый предмет рассказывает, как она стала той великой актрисой, которой мы ее знаем. Зритель сможет стать активным участником выставки, потому что экспонаты можно трогать, книги — листать, читать”.

Мир Алисы Фрейндлих

Значительную часть экспонатов предоставил театр, некоторые предметы были куплены на рынке, и было несколько семейных вещей актрисы. Организацией выставки занималось творческое объединение молодых художников “Группа 10”. Драматургия выставки — заслуга Ксении Никитиной.

Выставка называлась “Мир Алисы”. Ее основные объекты — роуль, платяной шкаф, буфет, книжный шкаф, овальный гримировальный столик с зеркалом, картонный столик с игральными картами, большой обеденный стол, накрытый для чаепития, с расставленными по кругу стульями, плетеное кресло-качалка и торшер с мохнатым абажуром — это разные уголки воображаемой квартиры, в которой росла, набирала силу и мастерство выдающаяся актриса русского театра. Все выполнено в старинном стиле и выкрашено в яркий розовый цвет.

“Образ квартиры в целом должен собраться в сознании зрителя. У каждого он, разумеется, будет свой. Нашей задачей было подать вам встречу с любимой актрисой в нестандартном формате. Приблизить вас к ее миру, не пересекая грани ее личного пространства, а давая пищу фантазии и воображению, играя с реальными фактами и подлинными образами из творческой жизни и судьбы актрисы по имени Фрейндлих”, — подчеркнули авторы выставки.

Также во всем выставочном пространстве были размещены большие портреты Фрейндлих в разных ролях. Множество ее театральных образов возникало повсюду: Малыш, Альдонса, арбузовские Таня и Лика, Элиза Дулитл, шекспировские Джульетта и Катарина, чеховская Раневская, Оскар, Розовая Дама, Москалева...

Экспозиция состояла из нескольких смысловых точек. В каждой спрятана своя тайна. Помимо традиционного зрительного восприятия эта выставка была нацелена и на получение посетителями обширной аудиоинформации. В этом заключалась своеобразная прелесть. Экспонатами стали зву-

чащие отрывки интервью Алисы Бруновны. Следуешь указаниям табличек: “Открой меня”, “Загляни”, “Полюбопытствуй”, “Посмотри на меня”, “Послушай меня”, “Нажми на меня”, “Дерни за меня” — и открываешь дверцу шкафа или буфета, подходишь к роулю или старинному торшеру, и неповторимый голос актрисы, с ее характерной хрипотцой, подробно рассказывает о какой-то жизненной вехе. Невольно замираешь на эти несколько минут, ловя каждую интонацию. Сам по себе ее легендарный, стопроцентно узнаваемый голос создает целую вселенную. Вся выставка будто пронизана ее голосом. “Мы не записывали какой-то специально сделанный для выставки текст, а взяли кусочки из ее интервью разных лет. Иногда это драматический рассказ, иногда — комический. И старались подобрать предметы, соответствующие образу Алисы Фрейндлих, ее рассказам”, — отметила Сурикова.

Большой шкаф содержал в себе детские фотографии актрисы, снимки с родителями и старый будильник. Это эпизод ее детства, связанный с самым тяжелым периодом — войны и блокады. “Бабушка не разрешила нам съесть весь хлеб сразу. Она человек необычайной немецкой дисциплины. Поэтому делила хлеб на части, и мы все его получали по часам. Остальное она прятала. Помню, сидела и смотрела на циферблат не отрываясь, пока стрелка не придет к тому моменту, как я получу маленький ломтик”, — слышатся трагические воспоминания Алисы Бруновны. Поэтому смысловая доминанта этой части выставки — часы, похожие на те, на которые она смотрела, будучи ленинградским блокадным ребенком и оживая заветный кусочек хлеба.

Другой шкаф — стеклянный, внутри которого русские и немецкие книги. “Мы отметили здесь небольшой смешной момент — фигурку из стекла. Она связана с историей семьи Фрейндлих, предки которой были немецкими стеклодувами”, — рассказала Сурикова.

Потянув за ручку шкафа с надписью “Открой во мне актрису”, слышишь рассказ Алисы Бру-

“Любимовка-2020”

Наедине с собой

Пандемический сезон 2019/2020 принес миру, в особенности — театральному, глобальную остановку, повод как для депрессий, стагнации и эсхатологических ожиданий, так и для переосмысления того, что происходит со всеми нами: миром, театром, информацией.

За весну и лето отлученные от живого зрителя театральные люди поняли: нужны новые формы, раз старые временно невозможны. И наряду с несколько поднадоевшими чтениями стихов или трансляциями старых спектаклей театр стал активно осваивать пространство информационных сетей: зум-спектакли и постановки в среде Minecraft, бродилки онлайн, драматические диалоги для телефона или видеочата. Спонтанная и Основная программы фестиваля “Точка доступа”, прошедшего онлайн, сконцентрировали самые яркие и показательные примеры цифрового театра.

Московские театры потихоньку стали открываться только в августе, и “Любимовка-2020”, на радость участникам, смогла пройти в урезанном, но все же живом режиме: были читки, были обсуждения и мастер-классы. Пьесы, прочитанные на этой “Любимовке”, были в основном написаны до времен самоизоляции — в глобальном смысле ее театральное осмысление, видимо, дело будущего. Правда, постапокалиптический текст Юлии Савиковской “Утечка”, даром что написан в 2017 году, кажется очень актуальным.

Пьесы “Любимовки” этого года вызвали разные оценки, которые сходятся так или иначе в одном: время больших героев и конфликтов прошло. Об этом пишет драматург Юрий Клавдиев на своей странице в Фейсбуке: “Какое-то сплошное фиксирование реальности. Селфи на фоне, не более того”. Вот как комментирует эту тенденцию Кристина Матвиенко в блоге “Петербургского театрального журнала”: “Общую интонацию можно описать как отказ от брутальности и глубокий интерес к себе: эгоцентричный стиль авторов беззащитив и часто полон обаяния, свойственного талантливому человеку, с точностью до миллиметра описывающему свои труды и дни и тем самым попадающему прямо в сердцевину времени”. Можно ли упрекнуть авторов в “мелкотемье”? И насколько своевременен такой упрек?

“Мелкотемье” — традиционный упрек литературе камерной, отказывающейся от больших обобщений. “Любимовка” этого года отражает тенденцию к атомизации общества, к выделению монологической точки зрения “простого человека” как основы сценического текста. Но сегодня простой человек засел за компьютер, и его точка зрения часто опосредована экраном.

Так, в пьесе “Big in Japan” Имана Исмаила точкой сборки и своего рода лирическим фокусом текста становятся монологи видеоблогера, который мечтает о далекой и, кажется, настоящей Японии. “Цикл индекса” Екатерины Августеняк воссоздает поток мыслеобразов прокрастинирующей девушки-дизайнера. В пьесе Дарьи Морозовой “Тихий дом” герои буквально проваливаются в некий суперглубокий darknet. Некоторые пьесы кажутся созданными наполовину в виртуальной реальности: так, в “Deinosдина” Даниила Гурского героиня встречается в квартире динозавра, а потом сносит яйцо; и все кружится в попытках осмысления той реальности, которая перестала быть соразмерна человеку.

Тяготение современной пьесы к лироэпичности, впрочем, не всегда означает уход в личные переживания. Пьеса Сергея Давыдова “Республика”¹ в монологах-верлибрах подытоживает события девяностых в Таджикистане, рефлексирова над сложными и позабытыми проблемами, которые прорастают в сегодня. О девяностых пишет и Алексей Житковский в “Коби Брайанте”, вызывая в памяти это странное время бедности и свободы, — в особом по-

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2020 г. (Ред.)

этическом ритме. Текст Викентия Брызга (Виктория Костюкевич) “Страна Вась”, поэма в верлибрах, посвящен осмыслению возможностей жизни в Приморском крае, на самом краю России.

Обращенность авторов “глазами внутрь”, постоянное самописание приводят к форме метапьес, где автор-герой сквозь ткань пьесы прорывается к описанию собственной жизни, страхов и идентичности, рефлексивует над бытовой речью и делает ее объектом эстетического осмысления. Так, Артем Ефименко размышляет над персонажным потенциалом пассажиров в пьесе “Не могу говорить — я в маршрутке”, Лидия Голованова в “Дырах” выходит к космическому экзистенциализму через беседу продавщиц, а Элина Петрова через запись вербатов приходит к монологу-самоописанию героини (“Запись прерывается”). Пьесы этой группы интересно читать, и они, несомненно, предъявляют вызов режиссерам — хотя бы потому, что здесь содержанием текста становятся наблюдения антропологические и философские, не слишком активно адаптированные к драматургической специфике.

Есть несколько сильных пьес по серьезным темам: намеренно фрагментарный текст Каси Чекатовской “Деликатно” рассказывает о существовании волонтера в психоневрологическом интернате, а монологическая пьеса Марты Райцес “Пион Селин Дион” — о том, как онкологическое заболевание бесповоротно меняет жизнь больного и окружающих.

Интересный текст в жанре мокьюментари написала Серафима Орлова: ее “Заречные. Материалы” — текст о восстании зомби ради лучшей жизни: события дробятся в отражениях монологов и возможно просто кому-то показались. Стезю магического реализма выбирает и Оля Потапова в пьесе “Спички детям”: приключения девочки, отошедшей от поезда, и ее друзей могут читаться и как скорбная поэма об утрате, и как утверждение безопасности доброжелательного мира. А в пьесе Натальи Лизоркиной “Петя из Ватуков” измененная реальность родного селения выворачивается на захватившего из столицы героя, почти поглощая его хтоническим тленом.

Можно отметить, что многим пьесам шорта не хватает объективности взгляда, внимания к реальности, формальной точности. Однако по мере чтения шорт-листа возникает ощущение, что наиболее формально “чистые” тексты, такие как “Туареги” Светланы Петрийчук или “Паспорт” Айнура Карим, оказываются и наиболее простыми по заложенной идее.

Шорт-лист “Любимовки-2020” подытожил доковидную жизнь во многих отношениях, продиагностировал болевые точки жизни людей, которых еще не сажали на карантин. Думается, следующий год не столько принесет пьесы про эпидемию и изоляцию, сколько отразит в текстах конкурсной программы изменившееся мироощущение каждого из нас.

В этом номере “Современной драматургии” — четыре пьесы из шорта и лонга “Любимовки” (некоторые из победителей фестиваля уже публиковались ранее). В “Мертвой голове” Марии Малухиной¹, остроумном металитературном тексте, магический помощник помогает главной героине вырваться из паутины повседневности и навязанных решений. “Я танцую как дебил” Игоря Витренко² — также пьеса о преодолении бытовухи, о разрешении мужчиной кризиса среднего возраста и возвращении к себе. Жесткий текст Алексея Синяева “Плохая изоляция” — о конфликте двух менталитетов, условно-интеллигентского и утрированно-народного, в условиях изоляции на буровой вышке в тайге. Пьеса Лены Петуховой и Сергея Азеева “Расскажи мне про Гренландию” выглядит мрачным размышлением над природой педагогического воздействия и однозначно отвечает на вопрос, стоит ли облагораживать жизни людей без спроса.

Вера Сердечная

¹ Ранее: “Замыкание”, 4, 2018 г., “Башня”, № 2, 2020 г.

² Ранее: “Гуманист”, № 4, 2014 г.

Окончание. Начало на с. 27

новны о ее взаимоотношениях с режиссером Театра им. Ленсовета, ее мужем Игорем Владимировым: “Не знаю,

кто был его любимой женой. Я или театр”. На полках стоят уникальные архивные кадры спектаклей, его портрет, и даже звучат фрагменты его голоса, чтобы услышать, как проходили репетиции. Рядом с этим шкафом — большой указатель:

“Тихо! Идет репетиция”.

В плетеном кресле под торшером голос Фрейндлих озвучивал ее размышления о сути актерства: “Каждому человеку необходимо иметь три “с” — совесть, свободу и смелость. Свобода выражения себя. Быть очень свободным на сцене”.

Надежда Зубакова

Ограничения из-за пандемии, введенные мэром столицы, поставили театры и зрелищные организации в очень сложные условия. Контроль температуры на входе, возможность дезинфекции рук, медицинские маски — само по себе это не влияет на показ и восприятие спектаклей.

Но заполняемость залов в двадцать пять процентов плюс распродажа через одно кресло это серьезная, очень острая проблема в общении сцены и зала — и у больших театров, и у малых. Об этом приходится говорить. Ибо это теперь та данность, которую должны преодолевать театры. Некоторые театры на “закрытые” кресла устанавливают плоские цветные манекены. Легче от этой иллюзии заполненности зала не становится. Актер все равно ощущает, что в зале почти нет людей. А манекенные лица неподвижны, от них нет встречной эмоциональной реакции и чувственной взаимоотдачи. Да и зрителям неуютно в зале на три четверти пустом. И среди манекенов, заполонивших привычное пространство.

И тем не менее, московские театры показывают спектакли — и текущего репертуара, и премьеры. Более того, проводят и фестивали. А на фестивальной стезе более всего отличаются не огромные “сценические академии”, а как раз малые и камерные театры.

Скажем, в начале октября минувшего высокого года Драматический театр под руководством А. Джигарханяна провел межрегиональный фестиваль в честь юбилея своего основателя и руководителя и на приз его имени (буквально за месяц с небольшим до кончины Армена Борисовича). В фестивале участвовали и московские театры, и коллективы из других городов

“Московская обочина” — не на отшибе

страны.

По-своему включился в своеобразную конкурсную сферу и один из театров-мастодонтов — МХАТ им. М. Горького. На своей Малой сцене он провел конкурс читок-показов по пьесам молодых драматургов. Приз — не то чтоб огромный, но все же весомый финансовый грант лучшему показу (фактически, и удачной пьесе). Грант выиграла читка по пьесе “Плоская земля” Ксандры Колесник, поставленная лауреатом “Золотой маски”, организатором театра “Чет-нечет” Александром Пономаревым. Наш журнал писал о его очень интересной постановке по “Старшему сыну” А. Вампилова в московском “Театральном особняке”. Так вот дальше речь и пойдет о фестивале, проведенном “Театральным особняком” на двух своих площадках — в Белом и Черном залах.

В октябре прошел юбилейный, десятый, международный фестиваль частных театров “Московская обочина-2020”. Организатор — театр “Театральный особнякЪ”. Фестиваль придумал создатель и худрук “Обошняк” режиссер, актер и педагог Леонид Краснов, он же директор фестиваля. Как и сам коллектив-организатор по статусу, “Московская обочина” изначально создавалась как фестиваль частных и независимых театров и сценических проектов. В нынешнем юбилейном фестивале участвовало тринадцать театров — и те, кто уже не раз показывали свои спектакли в фестивальной афише, и такие, которые впервые оказались здесь.

“Ковидные” ограничения, понятно, наложили свой отпечаток. Даже на работу жюри. Пришлось всем тем, кому 65+, “вывестись” из состава жюри. Из постоянных членов жюри остался только блоггер и театральный критик Алексей Битов. К нему присоединились режиссер Ирина Керученко, актриса Елена Стародуб и театровед Надежда Аксенова. Так что жюри “Московской обочины” сохранило высокий профессиональный уровень и традиционное для себя доброжелательное отношение к театрам-участникам. Здесь были спектакли и по классике (преимущественно русской). Постановки по собственным пьесам и инсценировки прозы (нарастающая тенденция — все более частое обращение театров и режиссеров к прозе заметно нервнрует современных наших драматургов). Но были в афише и спектакли, в основе которых современная российская драматургия.

Вот конкурсная афиша фестиваля: “Апология абсурда” по поэме И. Бродского “Посвящается Ялте” (театральная группа “Подтекст”), “Контрабас” П. Зюскинда (театр АРТ), “Зеленые берега” по роману Г. Алексеева (театр “Багаж”), “Жить” по пьесе Л. Петрушевской “Изолированный бокс” (“Маленький театр” из Нижнего Тагила), “Повесть о Сонечке” по М. Цветаевой (театр “Человек в кубе”, Ростов-на-Дону), “О таких вещах” по Ч. Буковски (творческое объединение “Агора”), “Воздушный пешеход” по пьесе Э. Ионеско (театр “Inna Vaksenburg dram”), “Николька” по рассказам И. Бунина (театр-студия “Три ступени”), “Пиромани” — пьеса и режиссура Е. Мышкина (театр “Третий

Окончание на с. 213

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Московские премьеры

Микки и Захарка

“Горбачев” в Театре Наций

Выпуск спектакля-байопика “Горбачев”, где Михаила Сергеевича и Раису Максимовну играют Евгений Миронов и Чулпан Хаматова, оказался отдельным квестом для его создателей.

Режиссер Алвис Херманис — автор нежных и сентиментальных спектаклей, где с фотографической точностью воспроизводился и быт, и отношения, и психотип человека, рожденного в СССР, и он же автор жесткой критики в адрес политической системы нынешней России, за что поплатился возможностью получать российскую визу начиная с 2014-го, попав в черный список невыездных. По иронии судьбы, вскоре после запрета Владимир Путин смотрел предыдущий российский спектакль Херманиса “Рассказы Шукшина” и даже, говорят, хвалил его, не называя режиссера по имени. Визу Херманису все-таки как-то пробили в прошлом году — недельную, для встречи с Горбачевым, которого врачи не отпускали из больницы. Однако он, дав подписку о том, что берет на себя ответственность, в последний день все же встретился с Херманисом, который ставит Горбачева по важности в своей жизни на третье место после родителей. И призывает задуматься своих ровесников: а где бы вы были, чем занимались, если бы Горбачев не начал Перестройку. Из впечатлений от этой встречи, из личной переписки, документов, опубликованных воспоминаний, из видеозаписей (с Раисой Максимовой их почти не осталось, по словам Чулпан Хаматовой) Херманис сочинил сценарий спектакля и придумал сценографию. Какое-то время репетировали в Риге. Выпуск спектакля проходил в режиме онлайн — несколько камер транслировали режиссеру ход репетиций, а он давал указания таким *deux en machine*. Премьеру свою режиссер не видел — кто же даст ему визу. Зато видел сам герой — “памятник нерукотворный” своей любви и судьбе, который проживет столько, сколько отпущено жить этому спектаклю — чудесному сплаву документа и совершенно выдающегося актерского перевоплощения и проживания.

Собственно, время президентства Горбачева с 1985-го по 1991-й в нем обозначено одним предложением — “шесть лет прошли как один день”, сказанным впроброс и почти с досадой. Алвиса Херманиса интересовало все, что было до и после этого “одного дня”. Даже самые подступы к началу “одного дня” интересовали его с точки зрения не политики, а человеческих отношений, тяжелой игры мужских амбиций и изумления — до какой степени все зыбко и случайно на этом “олимпе”, как легко тяжелый корабль истории мог повернуться в любую из сторон. Хотя, возможно, такой ход продиктован и простой осторожностью — в одном из интервью он сказал, что отвечает за актеров и поэтому избегает политики.

А до и после была история любви, которая оказалась длиннее жизни — не такой уж короткой. Показанной с голливудской, казалось бы, сладостью — если бы не многие детали, которые могли появиться только здесь.

Режиссер придумал очень точный ход, позволяющий остаться в пространстве документа и актерской достоверности — двойной правды. Миронов и Хаматова — а сегодня это лучший актерский, скрепленный не только ролями, дуэт — выходит к публике в репетиционной одежде: рваные джинсы, лосины, лишь бы удобно. С листочками в руках — в них документальное описание последних дней Раисы Горбачевой в немецкой клинике. Отказывалась от морфия, чтобы оставаться в сознании. Подшучивала над мужем, что не может больше носить ее на руках (а он избрал специальную повязку, чтобы носить). Беспокоилась о туфлях, которые одолжила на свою свадьбу, — вернули ли хозяйке. Такой была ее последняя фраза — одна из мелочей, из которых сложилась такая цельная

жизнь. Этот чисто документальный эпиграф, зачитанный со скоростью и бесстрастностью читки, задает интонацию всему спектаклю, который сделан совсем по другим лекалам.

Актеры садятся к гримировальным столикам. Их ждут многочисленные парики (Раиса Максимовна меняла прически, Михаил Сергеевич лысел) и фотографии их героев (для настройки), кисточки, тюбики и весь тот набор, который ждет по вечерам любого актера. В одном углу стойка с вешалками — в одежде тоже своеобразная история страны. В другом — узкая кушетка, как во мхатовских гримерках или кабинетах высоких чиновников прошлого, чтобы было где прилечь. Эта пара почти никогда не имела своего жилья — сначала общежитие, где в одной комнате ютилось шестнадцать человек, потом казенные квартиры и правительственные дачи с тяжелой аурой их прошлых жильцов, где не позволялось без посторонних глаз пригласить на обед соседа, а писать приходилось за столом, “за которым застрелился Орджоникидзе”. Собственно, своего дома Горбачевы почти никогда и не имели. Они тоже в какой-то мере жили в гримерке, где готовилась роль руководителя и его спутницы, примерялись маски и костюмы для жизни на виду. И потому так сильно ценились минуты, когда можно было побыть вдвоем, — прогулки, разговоры, письма.

Актеры примеряют первые парики, пробуют первые реплики, настраивают свои голоса и акценты на камертон чужой речи, мимики и судьбы. Миронов опускает голос на несколько тонов, пробует на вкус южнорусское “усе” и короткий хохоток с запрокинутой головой. Хаматова загоняет голос ввысь, подтягивает его, как струну, добиваясь волнующего полуразговора-полу-пения, ищет и находит характерный жест со сжатой ладонью между указом и мольбой. Это чудо превращения в других людей — не персонажей, а именно людей, которых знал весь мир — заставляет так же вытянуться в струну весь зал, точно каждому показали съемку его собственной жизни. Высокохудожественный *verbatim*. Как Микки и Захарка (домашние прозвища Горбачевых) всю жизнь точно влюблялись друг в друга и открывали друг друга заново, так Евгений Миронов и Чулпан Хаматова заводятся от игры друг друга — игра в любовь так близко от любовных игр, что кажется, грань совсем исчезла.

Все действие разбито на маленькие главки с

названиями — “Михаил и иконы”, “Раиса и рай”, “Раиса и запах метро”, “Горбачев и труп Сталина”, “Горбачев и Штирлиц”, “Горбачев и бананы”, “Горбачев и колготки”, — точно перед нами прокручивают диафильм: каждый кадр — новый поворот сюжета, новая история. А по ним, как по ступенькам, два человека из народа — из голода, войны, репрессий, дела врачей, похорон Сталина, университетской общаги, сокурсника Мамардашвили, жестокого распределения поверх вновь созданной семьи (ее оставить в Москве, его послать в Ставрополь, а значит — прощай, московский университет, муж важнее), грязных дорог, закомплексованных “в-СССР-сека-нет” женщин, пустых прилавков, запрещенной диссертации дочери про причины ранней смерти мужчин, деменция руководителей страны и “гонка на лафетах” — поднимаются к осознанию, что так жить нельзя.

В Горбачеве и его жене не было героизма. На самый верх его вынесла какая-то интрига, считанная им по переглядыванию членов Политбюро, и крестьянская закалка военного детства: кто, если не я. А жена просто встала рядом, как привыкла делать всю жизнь. Но эта нормальность произвела огулительный эффект и в стране, и в мире. Им удалось — не повернуть вспять, нет, — но сдвинуть с места в нужном направлении (наделав множество ошибок, куда же без них) огромную махину, которая, казалось, навсегда вросла в землю. Они надорвались — за форосский плен Раиса Горбачева расплатилась здоровьем, а Михаил Горбачев — главным тактическим ходом: вместо того чтобы выйти к ликующей и ждущей его толпе народа, он поехал к жене в больницу, сказав свою знаменитую фразу: “Я женат не на стране”. Он проиграл “олимп” — и спустя несколько месяцев будет записывать обращение об отречении от должности. Горло пересохнет и захочется сделать глоток чая, который впервые... забыли налить. Не их вина, что нам придется начинать все сначала.

Последние сцены Миронов играет в невероятных толщинках и маске обрюзгшего старика, под которыми почти полностью похоронено его лицо и тело. Остается только голос и точно найденная интонация человека, потерявшего все самое дорогое. Как настоящий мужчина, Горбачев взял на себя самое тяжелое — похоронить свою любовь и как-то продолжать свою жизнь.

Ольга Фукс

Голос из прекрасного далека “Причал” Г. Шпаликова в театре “Человек”

Судьба и творчество Геннадия Шпаликова стали объектом интереса в русском искусстве 2010-х. Лидер группы “Мегаполис” Олег Нестеров создал музыкальный ностальгический спектакль “Из жизни планет”, где возрождались из небытия судьбы обреченных гениев уходящей “оттепели” и их неснятые фильмы. Именно этот проект (его адрес в Интернете <http://www.planetslife.ru/>), а также книга воспоминаний Андрея Крыжановского инициировали внимание к сценариям Шпаликова в русском театре.

В сезоне 2019/2020 в России дважды поставили сценарии Шпаликова: Борис Павлович в Омской драме, Данил Чашин — в московском театре “Человек”. Омский спектакль называется “Причал. Воздух детства” и включает два сценария автора, первый и последний; между ними заключена творческая судьба автора, успешного пережить очарование “оттепели” и бесповоротное разочарование в жизни как таковой.

Московский же спектакль Данила Чашина представляет первый сценарий Шпаликова. “Причал” — история о том, как одна теплая ночь открывает двум влюбленным людям, по отдельности, гостеприимную и непредсказуемую Москву.

Сцена совсем невелика. За спинами артистов полки с архивными папками, на них время от времени транслируется видео; сбоку в проеме виден силуэт подсвеченной Шуховской башни. Стены справа и слева оформлены как неглубокие полки-ячейки, на которые артисты в течение спектакля расставляют документальные свидетельства жизни Шпаликова и его неснятого “Причала”. В финале зрители, словно настоящие посетители мини-музея, тянутся к стенам, чтобы рассмотреть документы (художники Ваня Боуден и Михаил Заиканов): фотопробы артистов, страницы сценария, суровые заключения запрещающих комиссий.

Данил Чашин отказался от идеи переделывать сценарий в пьесу: звучит полный текст Шпаликова, его поэтические и лаконичные ремарки. Четверо артистов — Арина Постникова, Андрей Савостьянов, Александр Соколовский, Антон Шурцов — говорят о своих героях и от их имени, перевоплощаются, быстро присваивают разные роли, разыгрывают комические сценки. И все это с интонацией незамутненного, нездешнего счастья: жанровый подзаголовок спектакля — “Лирическая ностальгия”.

“Причал” из тех текстов, которые трудно воспринимать вне контекста прошедшего времени. И невозможно — вне судьбы автора, самоубийство которого накладывает несмываемый

отпечаток на лирическую, зачарованную интонацию текста. Если в спектакле Павловича даны альфа и омега, старт и финиш работы Шпаликова-сценариста, то Чашин берет только начало, только чистое ожидание светлого будущего.

История-то, честно говоря, выглядит странно. Два вроде бы влюбленных человека, довольно жестко борющихся за власть в паре, жених и невеста, ночью разлучаются и бродят по Москве. Бурлящая жизнью, дерзкая Катя (Арина Постникова) встречает самых разных людей и, по нынешнему разумению, бездумно рискует: радостно заговаривает и сотрудничает с самыми разными необычными незнакомцами, вплоть до группы солдат в троллейбусе, рискуя не только опоздать на свою баржу. Но летняя благодущная Москва дарит только радостные встречи, маленькие откровения, свидетельствующие об одной глобальной истине: мир добр.

Еще сложнее в аспекте морального выбора история жениха, шкипера (Андрей Савостьянов), который, в общем-то, занимается киднеппингом: похищает у бывшей жены восьмилетнего сына, а потом, пошатавшись с ним по столице, легкомысленно оставляет ребенка спать на скамейке.

Эта разлитая в тексте вера в благодушие Вселенной очень умиляет, но и отчасти настораживает. А в историко-биографической перспективе приобретает и вовсе драматический характер: вера в то, что “друга ты никогда не забудешь, если с ним повстречался в Москве”, кажется отчаянной попыткой заглушить какие-то другие настроения и ощущения, куда более мрачные.

Наверное, главным вопросом становится именно этот: как сегодня на сцене воплощать историю, которая не была снята, историю исторически обреченного оптимизма? Данил Чашин, с одной стороны, сразу задает историческую дистанцию, но с другой — как будто стремится вернуться туда, где ходят и ездят по ночной столице разные чудики: равно

прекрасные и неповторимые, равно индивидуальные и далекие от общих норм.

В интонациях артистов, в особенности Арины Постниковой, звонкой струной звучит умиление, мечта о том времени, когда улицы были дружелюбны ко всякому пришельцу и ко всякой мечте. Девушка воплощает образ независимой и гордой красотки; мужчины — верных товарищей и целомудренных кавалеров. Несмотря на непоследовательное поведение страстного и травмированного человека, и шкипер кажется положительным и надежным парнем из прекрасного далека.

Кажется, этот флёр бесконечного ожидания счастья, чуть сглаженный лирическим туманом, наброшен на текст вполне всерьез. Или нет? Или в интонациях артистов звучит иро-

ния по отношению к такой наивной попытке Шпаликова облагородить и высветлить окружающее? Я не вполне разобралась, пока смотрела спектакль. Думаю об этом и сейчас.

Есть ощущение, что авторы постановки стремились сделать ярче противопоставление документальной и фиктивной частей, Музея Шпаликова — и истории о ночной “оттепельной” Москве. И Москва получилась такой теплой и карамельной, что сияющие глаза людей того времени, прекрасного прошлого, надолго затмили суровые реалии документальных материалов. Хорошо это или плохо? Решать, наверное, каждому зрителю. Но лично мне кажется, что ностальгических рассказов о советском прошлом у нас и так немало, это своеобразный тренд последних пары десятилетий.

Вера Сердечная

Чертоги без разума “Папа” Ф. Зеллера в театре “Современник”

Этот спектакль был поставлен Евгением Арье в непростые времена. Во-первых, во время репетиций умерла Галина Волчек: театр осиротел, и премьера была посвящена ее памяти. Во-вторых, сезон был прерван коронавирусом.

В-третьих, Сергей Гармаш ушел из “Современника” и теперь играет как приглашенный артист. Все эти факторы усложнили жизнь спектакля, однако, кажется, работают на подспудный драматизм рассказываемой истории.

Француз Флориан Зеллер прославился стремительно, написав свой первый роман в 22 года. Пьеса “Папа” — первая часть драматургической трилогии “Папа. Мама. Сын”, однако именно “Папу” активно восприняли российские театры, и за сезон она поставлена как минимум четыре раза, как в столице, так и в провинции.

Текст Зеллера выстроен вокруг образа и точки зрения главного героя. Например, в только что вышедшем фильме его играет Энтони Хопкинс. А в “Современнике” главную роль исполняет Гармаш. Артист говорит о том, что его привлекала мысль создать принципиально новый образ: “Во всех последних интервью, когда меня спрашивали, какую роль я хочу сыграть, я говорил, что мечтаю сыграть слабого, растерянного, незащищенного человека. Ну вот и накликал себе. Считаю это подарком судьбы, подарком Евгения Арье, подарком Галины Борисовны”.

Итак, Сергей Гармаш играет Андре, старого, но еще вполне довольного собой и своей памятью мужчину, у которого есть две дочери. Правда, одна из них что-то давно не появлялась у отца, а у второй какая-то странно непо-

следовательная личная жизнь. Но в целом его бытие видится ему логичным и упорядоченным, у него есть свои ритуалы и любимые вещицы — вот часы, например.

Гармаш играет Андре несколько неуверенным, но еще довольно бодрым старичком — особенно в тех эпизодах, где на героя находит былая прыть и он начинает то высмеивать окружающих, то бойко отбивать чечетку. Старик постоянно переодевается: из пижамы в брюки и обратно. Обычные дела пенсионера. Вид обнаженного немолодого тела говорит о герое не меньше, чем несколько показные в исполнении артиста наивность и рассеянность.

Вообще, центральный образ в этой пьесе поначалу выглядит достаточно простым: ну старик, с гонором и начинающейся деменцией. Однако не тут-то было. Персонаж наделен смирением и обаянием, он многогранен, раскрывается по ходу действия и заставляет себе сопереживать. Казалось бы — звездная, бенефисная роль. Но герой не так прост и, кажется, не “раскалывается” привычными актерскими средствами. По крайней мере в исполнении Гармаша Андре — старик несколько утрированный, безвольный, нарисованный чуть более резкими красками, чем нужно для того, чтобы безоговорочно поверить в него.

Порядок сценических эпизодов поначалу заставляет гадать, что из случающегося реально, а что — кажется. Однако потом становится

ясно, что драматург создал интересный аттракцион, сделав рассказчиком неверного свидетеля: человека то ли с деменцией, то ли переносящегося из одной параллельной реальности в другую. Явь Андре туманится, расслаивается. И поскольку повествование подано с его позиций, зритель стремится понять: что же реально? Что на самом деле происходит? И простой фабульный ответ: дочь в итоге сдает отца в дом престарелых — звучит несколько упрощенным выводом.

Дочь Андре — единственную появляющуюся на сцене — играет Виктория Толстогонова. Ее Анна — дочь послушная, любящая, но со все большим трудом выдерживающая напряжение, которое привносит в ее жизнь отец, теряющий память и личность. Приглашение Толстогоновой на эту роль многое дало спектаклю: присутствующая актрисе внутренняя холодность, скрытая жесткость создают образ женщины, чья драма может переродиться в жестокость. По сути, так в финале и происходит.

Драматург делает Андре не “другим”, внешним героем, а носителем точки зрения в спектакле. И потому эпизоды сменяются непоследовательно, потому в двоящейся реальности к нему приходят две разных женщины, и обе называют себя его дочерьми Аннами. Потому же Анна рассказывает о себе отцу принципиально различные вещи: она то замужем, то одинока; то живет во Франции, то уезжает в Лондон. Андре живет то в своей квартире, то в дочкиной, не узнавая эти места из-за “перестановок”. Демонстрируя расслоение реальности, одни и те же второстепенные роли играют разные артисты, и бедный Андре, потерянный, то чувствует себя в нелогичном мире, то с сарказмом говорит, что у дочери его явно не все дома, она заговаривается, ха-ха!

Эта страшноватая картина разворачивает перед зрителем образ рушащегося сознания, сообщая: это не про других, это про каждого из нас. И в этом невольном потенциальном отождествлении себя с Андре — высокий гуманистический посыл спектакля.

Главным выразительным средством, объединяющим действие и придающим ему визионерскую направленность, становится сценография Николая Симонова. Художник разделяет сцену на части: авансцена отделена от середины и задника, правая локация от центральной и левой — с помощью полупрозрачных стеклянных стен, то темных и зеркальных, то просвечивающих (свет поставлен Иваном Виноградовым). Стены

эти с противоестественной легкостью поднимаются и разъезжаются, иллюстрируя подвижную материю разума главного героя и его потерянную, нарастающую неуверенность. Кроме стен есть несколько мебельных акцентов: резной старинный буфет, стол, диван, которые также движутся, а порой и множатся, погружая публику в зрительные галлюцинации.

Гамма спектакля преимущественно серая, от почти белого до темного. Художник по костюмам Мария Данилова одевает персонажей в серые костюмы, что усиливает впечатление морока и некой офисной бездушности всего, что происходит вокруг Андре.

Однако главный герой не единственный носитель точки зрения в спектакле. Мы видим переживания дочери и оцениваем ситуацию глазами раздраженного зятя: отец в мажорном, выгоняет одну за другой сиделок, он неуправляем, он не дает дочери жить, заедает ее век. Анне тяжело принимать решение, но оно все же принято. Отца отдают в дом престарелых.

Поначалу не очень ясно, в каком мире все-таки живет Андре. Быть может, его намеренно сводят с ума? Быть может, это простроенная борьба за его наследство, за квартиру? А может быть, он прозревает параллельные миры: в одном дочка замужем, в другом — только что встретила возлюбленного?

Но постепенно, с нарастанием провалов во времени, сопоставляя реплики персонажей, понимаешь: Андре все-таки теряет связь с реальностью. В финале Гармаш играет обрюзгшего, смиренного, потерянного старика, который разлучен с дочерью и существует в холодной белизне казенного учреждения. И в тот момент, когда старый беспомощный человек вдруг кричит, зовет уже не дочь, а маму, понимаешь, что он действительно ушел в себя, впал в детство, к основам, к первым и самым сильным переживаниям одиночества и покинутости. Этот процесс разворачивается на глазах зрителей, и это самый эмоциональный момент постановки.

И все же спектакль, существующий в полтонах полутемных зеркал, не давит зрителя дидактикой, не поучает наставительно. Он скуп, неброско сообщает, что порой приходится делать невыносимый выбор, и регистрирует реальность, которая так далека от идеала.

Вера Сердечная

По законам жанра

“Соломенная шляпка” Э. Лабиша в Театре им. Вахтангова

Это самая популярная пьеса знаменитого комедиографа Эжена Лабиша (написана в сотрудничестве с Марк-Мишелем). Сочетающая достоинства водевиля (фарса с куплетами) и “хорошо сделанной пьесы” в традициях Скриба, комедия оказалась невероятно сценичной и поэтому заняла прочное место в репертуаре многих театров как в самой Франции (включая “Комеди Франсез”), так и за рубежом. Она обрабатывалась и как мюзикл (например, итальянским композитором Нино Рота), и многократно экранизировалась.

Выработались различные традиции в воплощении этой комедии, среди которых можно выделить два подхода. Первый, диктуемый самим жанром, — буффонадно-фарсовый, с безудержным нагромождением комических трюков в бешеном темпе, шутовской мимикой и жестами актеров. Второй, который встречается в некоторых французских постановках, заключается в более глубокой трактовке центральных персонажей, когда они выглядят на первый взгляд серьезными людьми, попадающими в нелепые положения и невозмутимо пытающимися совладать с ситуацией, подобно киногероям Бастера Китона или Фернанделя. В последние годы в лучших французских театрах в постановках комедии учитывается и модернистский опыт последнего столетия, когда комизм выражался в неординарных формах сюрреалистического и абсурдистского театра (творчество Лабиша в определенной степени и предвосхищало происхождение таких направлений в театральном искусстве).

Режиссер-постановщик Михаил Цитриняк в постановке “Соломенной шляпки” на Новой сцене Театра Вахтангова придерживается первого подхода. В спектакле почти нет осовременивания, если не считать некоторой условности декораций (художник Мария Рыбасова) и костюмов (художник Виктория Севрюкова). На почти пустой сцене — различные крутящиеся механизмы, в середине задника сооружение из двух огромных разрисованных сельскими пейзажами крутящихся дисков, олицетворяющих то ли старинную карусель, то ли часы. Обе интерпретации хорошо вписываются в концепцию спектакля, связанную со временем (постоянная спешка героев, быстрый темп) и движением (действие похоже на непрерывный шутовской хоровод). Уже первое появление основных персонажей на сцене напоминает вращение карусели: мужчины и женщины едут на трехколесных велосипедах, игрушечных лошадках, катят детские коляски и тележки, даже диваны на колесах. После этого своеобразного вступления, задающего

тон и темп спектаклю, сцена все же остается скудно обставленной. А ведь в произведении говорится о событиях, которые происходят и на улицах Парижа, и в садах предместья. Поэтому отсутствие декораций, указывающих на места действия, компенсируется тем, что костюмы почти всех персонажей расписаны пейзажами с изображением домов, деревьев, цветов. При этом одежда стилизована под эпоху написания пьесы (середина XIX века).

Главные роли исполнены ярко и отчетливо, на уровне, достойном вахтанговских традиций в воплощении музыкальных комедий.

На велосипеде, запряженном в деревянную лошадку, появляется на сцене главный герой Фадиар (Леонид Бичевин). Исполнитель воплощает образ уверенного в себе и неунывающего молодого рантье, которому в день свадьбы придется объездить полгорода в поисках замены злополучной итальянской соломенной шляпе, съеденной его лошадкой, только для того, чтобы, в конце концов, обнаружить точную копию женского головного убора среди свадебных подарков. Актер пластичен, уверенно держит и темп, и ритм, выглядит вполне на своем месте в главной роли.

Вторая важнейшая фигура — Нонанкур (Михаил Васьков). Не мудрствуя лукаво, актер играет нелепого и неотесанного разбогатевшего крестьянина, ковляющего по сцене в тесных туфлях, с прижатым к груди миртовым кустом в горшочке и то и дело восклицаящего: “Мой зять, я расторгаю все!”, в чисто буффонадном ключе, и вахтанговская школа и опыт позволили ему создать яркий и запоминающийся образ. Также законченными и сочными получились и роли второго плана: дядюшки Везине (Олег Форостенко), чей свадебный подарок помог благополучно разрешить интригу, Бопертюи (Андрей Ильин) — обманутого мужа, шляпу жены которого и съела лошадь. Выразительны образы владелицы шляпного ателье Клары (Нонна Гришаева), а также шестидесятидвухлетнего Тардиво (Антон Зарецкий), бухгалтера в

шляпном ателье и по совместительству национального гвардейца.

Некоторые образы выглядят построенными на актерских клише, как, например, фигура виконта Ахилла де Розальба (Владислав Демченко), но даже такой подход к небольшим ролям представляется уместным, позволяя сделать их колоритнее. Несколько в тени остались образы самой невесты Элен (Евге-

ния Ивашова) и ее кузена Бобена (Федор Воронцов), но это скорее объясняется особенностями режиссерской трактовки — совершенно клоунская по потенциалу фигура Бобена, вероятно, не должна была затмить персонажей первого плана.

В целом спектакль еще раз подтвердил репутацию коллектива вахтанговцев как блестящих мастеров музыкальной комедии.

Ильдар Сафуанов

На Неве, Волге и... Шпрее

(В)место веры

“Преступление и наказание” Ф.М. Достоевского в театре “Приют комедианта”, Санкт-Петербург

“Чаще смотрите хорошие картины”, — советовал режиссер Мейерхольд своим актерам. Тогда, пояснял он, не придется думать, куда поставить ноги и деть руки.

В случае с режиссером Богомоловым сомневаться вряд ли приходится: он если и советует, то хорошие фильмы. Любимого Вуди Аллена, к примеру. Он как-то говорил, что ему проще работать с актером, который уже видел, скажем, “Социальную сеть” Дэвида Финчера. Но начиная разговор о его “Преступлении и наказании” в “Приюте комедианта”, прежде все же вспоминаешь, что для перевернувшей театральный мир “Дамы с камелиями” отец биомеханики искал зрительный образ, пересматривая сотни гравюр старых мастеров. Также и в постановке Богомолова персонажи своей едва уловимой, но точной мимикой, тонкой нюансировкой отдельных реплик напоминают те самые гравюры или портретную черно-белую графику, некогда сопровождавшую издания русской классики. Вот там актер приподнял губу, тут вздернул бровь, и бесцветная, уже ставшая брендом беспристрастная речь приобретает четкий оценочный, эмоционально окрашенный посыл. Пусть сам режиссер перед премьерой и заявлял, что ставил Достоевского внешне рационального — без крика, страданий и рыдания. “Я вам покажу работу мозга!” — любил повторять один кинорежиссер. Тут эта работа налицо и исключительно лицом — жестикуляция актеров, а также их перемещения по сцене сведены к минимуму. Вышел, руки в карманы, и говорит. Рисунок роли проступает постепенно — под стать тому, как на серых стенах минималистически оформленного Ларисой Ломакиной интерьера не сразу виден сложно прочерченный рельеф. Единственный, кому дозволено тут покрасоваться в полный рост, — это пропойца Мармеладов, буквально вытанцовывающий свой монолог “Ну кто меня

такого полюбит?!”. Исполнитель этой роли Илья Дель сделал персонажа сильным, злым, энергичным. Мелкий бес, а не жалкий пьяница.

И такая психологически выверенная, но вывернутая, не хрестоматийная характеристика заложена в каждом персонаже. “Здравствуйте, я Соня Мармеладова” — буднично выходит к семье Раскольниковых актриса Мария Игнатова. Она вдвое старше Алены Кучковой, играющей маму Пульхерию Александровну. “Возраст символизирует душу персонажа” — доводилось слышать мнение экспертов. Хотя дело, кажется, в точно подобранной режиссером, но и так присущей актрисе интонации. Приглушенный, с едва заметной хрипотцой голос богат такими оттенками, что при желании уже в нем легко найти подтверждение любой интерпретации образа. При этом еще можно вспомнить и трагедии в предыдущей, десятилетней давности постановке Богомолова на этой сцене — “Лир. Комедия”: роли в нем распределялись вопреки всем мыслимым тогда представлениям.

Но в открытую поддразнивать публику режиссер тут явно не собирался. Достаточно того, что не оправдал ее протенций. От него ожидали хулиганства а ля Тарантино, благо такую версию “Преступления и наказания” Богомолов ставил три, уже четыре года назад в итальянском театре “Сторки”. Но для петербургского варианта “Криминального чтива” он избрал иную сторону культового фильма — не с топорами и клюквенным соком, а с диалогами про кетчуп, “лё бигмак” и

массаж стопы. Но без цитат из Библии. Богомоллов показательно срезал морально-нравственные углы у Достоевского, выпустив стерильный, напрочь лишенный вопросов веры текст. “Поставьте Веру на место! И не трогайте больше руками!” — выкрик из уже советского кино “Служебный роман” вспоминается тут не случайно: самой реплики героини Алисы Фрейндлих в спектакле нет, зато есть песня в ее исполнении “В моей душе покоя нет”. И в целом заглавная мелодия из этой, давно растащенной на цитаты картины сопровождает появления Раскольников. Выходит актуально и, учитывая название рязановской комедии, недвусмысленно: в обществе, где чувство верующего не подлежит сомнению, можно выстроить блестящую карьеру. В этом показательном выхолащивании классики, а не модных костюмах и стильных интерьерах, и есть ее главное осовременивание.

Ведь о преступлении Раскольникова, складывается впечатление, можно говорить не как о свершившемся факте, а только как о чистой теории. Улик нет, свидетелей нет и раскаяния, главное, нет. Из доказательств только намерения — статья, размещенная в “ВКонтакте”. Пардон, в журнале — современная полицейская форма Порфирия Петровича нет-нет да сбивает с толку. Но именно современной формы донесения на самого себя — явки с повинной — и ждет следователь в спектакле. Тоже свежо и узнаваемо. Тем более что сам оперативник, сыгранный Александром Новиковым, вечно все путает, заговаривается и даже захлебывается от переполняющих его идей — то ли почерпнутых, то ли перевернутых из сочинения Раскольникова. А тот, похоже, и сам опе-

шен таким извивам мысли. Их лоб в лоб противостояние — кульминационная точка спектакля. Полицейский то запугивает, то намеренно неумело заигрывает с подозреваемым — ампула Новикова как комедийного актера вносит свою лепту в образ сотрудника сыска позапрошлого века. Выходит “Доцент” и директор детсада в одном лице, если вспомнить во многом схожие роли не менее близкого актеру Евгения Леонова.

Самому Раскольникову, сыгранному Дмитрием Лысенковым, на первый взгляд не в чем признаваться — все его поведение только подтверждает, что вины за собой он не чувствует. Это вполне здоровый, в меру циничный и самолюбивый, а главное, очень расчетливый молодой человек. Порой хочется сверить, точно ли это Достоевский написал, а не Богомоллов почерпнул из соцсетей: “В чем я виноват перед ними? Зачем пойду? Что скажу? Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Что я им скажу? Что убил и денег взять не посмел? Так они же надо мной сами смеяться будут. Скажут: дурак, что не взял. Трус и дурак”.

Однако “если ждать, пока все станут умными, то слишком уж долго будет”, и Раскольников Лысенкова все-таки нехотя, внутренне очевидно бунтуя, но потакает толпе. По принципу: раз всем так нейдет, то и ему ничего не стоит. “Я убил” — просто говорит он не покаянно, а именно что по-актерски раскланивается на все четыре стороны. Но можно ли верить тому, в ком нет веры? Богомоллов ставит на сцене вопросы Достоевского так, что ответы не требуют ни описания пером, ни размахивания топором.

Сергей Лебедев

“И теперь горит огнем тоска”

“Как Зоя гусей кормила” С. Баженовой¹ в Кинешемском драматическом театре им. А.Н. Островского

Судьба этой пьесы ученицы Николая Коляды Светланы Баженовой завидна — “Зоя” идет сейчас во многих театрах страны, и рецензируемый спектакль наверняка не последний. Осенью 2020 года спектакль в Кинешме поставил Александр Огарев, с недавнего времени художественный руководитель Астраханского драматического театра, заслуженный артист России.

Из приземленной комедии, которую многие режиссеры ставят именно про то, что написано в пьесе буквально, Огарев попытался создать сюрреалистический, а местами трагический спектакль о любви. Любви не самых

привлекательных на свете людей, обреченных на одиночество.

Зоя Марковна (заслуженная артистка Чеченской Республики Наталья Гоголева), по всем земным меркам, задержалась на этом

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2015 г. (Ред.)

свете. Ей сто или приблизительно столько. А она все “никак”. Уже и не ест, но живет. Врачи предсказывали, что дольше нескольких дней она не протянет, а вот поди ж ты. . . Сыну ее Владимиру Ильичу (Антон Копчинский) давно хочется “пожить для себя”, с этой целью он просит друга Плоцкого (Вячеслав Митронин) познакомить его с какой-нибудь девушкой. Девушку Женю (Элина Манапова) друг находит в деревне и привозит в квартиру Зои и Владимира. Первая встреча с Володей ее не радует, но и домой ехать она никак не может. Она соглашается остаться, но оказывается, еще жива мать Володи, которую никто “не обещал”, но она есть. Начинается война — у матери за сына, у Жени — за любовь и право жить в городе. Володя интеллигентен, но себя запустил, выглядит неряшливо, одевается тоже не сказать что привлекательно. Но время идет, в Жене начинают просыпаться нежные чувства к своему “избраннику поневоле”, и просто так, без боя, отдавать Володю она не собирается. Поначалу пуливая и угловатая, Женя привыкает к новому для себя месту жительства, принимает вызов Зои, отступать ей некуда. Режиссер заботливо выстраивает для героев сцены постепенно возникающей любви, трогательной нежности. Да, Женя не пара Володе, но в сошедшем с ума мире кто считал годы? Володя не так уж плох, как это кажется на первый взгляд, он человечный, заботливый, умный. Стрелки часов в квартире Зои Марковны и Владимира движутся в обратную сторону, сколько кому лет, поди узнай, да и что происходит на свете, непонятно — то ли это в голове Зои возникают птицы, рыбы, “рогатые олени, пауки”, то ли на самом деле мир настолько изменился. Затянувшийся сон или явь — не разобрать. Зоя, привыкшая жить ради сына, из-за которого, как она говорит, “в сорок лет похоронила себя как женщина”, начинает войну, увидев, что монополия на Володю нарушена. В ход идет решительно все — и коварство, и обман, и нехитрые уловки пожилой женщины. Женя в нерешительности, а часто и в ужасе — ей кажется (кажется ли?), что на ее жизнь покушаются. А через несколько секунд выясняется, что это морок — показалось, что ее хотят убить, а на самом деле в квартире стучатся уборщицы (Татьяна Копчинская, Ольга Савченко, Маргарита Юразова), чтобы проверить здоровье Зои Марковны, они же и белки, и деревенские девчонки, и лаборантки, и, наверное, мойры. Зоя давно уже никуда не выходит, в сто лет не очень-то может и хочется переступить пределы квартиры. Поэтому ее мир — то, что она видит по телевизору (любит передачи про животных) и о чем рассказывает Володя. Это и

смешно, и грустно, и трагично одновременно. Все смешалось, как в жизни. Ну или почти как. История очень узнаваемая.

Второй акт начинается с батла молодящейся прямо на глазах Зои Марковны (приходится, иначе на глазах у матери уведут сына) с Женей на природе, в парке, куда компания отправилась на шашлыки. Причем молодуют все, и Владимир в том числе, заряжаясь юностью и задором от Жени. Владимир Ильич совсем не донжуан, с девушками обращаться ну совершенно не умеет, и тут как будто невзначай появляется его “друг” Плоцкий (говорящая фамилия), приземленный, знающий, чего хочет, и уверенный в себе. Понятно, что следует из этого: Плоцкий воспользовался ситуацией. Зоя Марковна, у которой человеческого много больше, чем у молодых, симпатизирует Жене; она уже привыкла к ней, да и чисто по-женски она не может не посочувствовать человеку, попавшему в беду. Но девушка принимает решение уехать. А Володя, разрываясь между сыновним долгом и чувствами, бежит из дома, непонятно, за Женей ли, или это его личный бунт “маленького человека”. Зоя остается одна. Происходит то, чего она больше всего боялась. Наступает финальная, очень пронзительная сцена. Зоя Марковна произносит слова Фирса из чеховского “Вишневого сада”, а затем ложится на кровать и умирает в одиночестве. От песни, звучащей в самый момент смерти Зои, подкатывает комок к горлу: это и сожаление о несбывшемся, и надежда. “И теперь горит огнем тоска, лишь бы вновь услышать, друг, тебя. Солнце уснуло, встретимся скоро...”

Спектакль, задуманный довольно давно, оказался в том числе и о безвременье, в которое попал весь мир из-за пандемии. Привычный уклад нарушен, то, что казалось вечным, дало сбой. Время пошло назад. Какой сейчас год на дворе? Двухтысячный? Две тысячи семьдесят пятый? Трехтысячный? Время смешалось и течет нелинейно. Стрелки часов в доме Зои Марковны и Володи движутся назад то размеренно, то бешено крутятся. Вопрос “вы кто?”, с которым Зоя многократно обращается к Жене и которым выводит ее из себя, в финале спектакля направлен в зрительный зал, ко всем и к каждому.

В спектакле много музыки (автор музыкальных аранжировок и хормейстер Екатерина Серебринская, музыкальное оформление — Александр Огарев, Евгений Громов). Джазовые мелодии с их нервным и неровным городским ритмом, аранжировки знакомых с

детства “Жили у бабуся”, драйвовые танцы Жени и белок / лаборанток, и музыка снов, в которые погружена квартира Зои, а также задушевное ретро Шульженко, под которое Зоя танцует во втором акте. Этот почти эстрадный номер, как, впрочем, все танцы и пластика, которые поставила хореограф Валентина Лисовская. Музыка и движение в спектаклях Александра Огарева всегда помогают раскрываться характерам персонажей. Абсолютно небытовой спектакль заполнен множеством милых деталей. Прекрасная работа художни-

ка-постановщика Ирины Бринкус — это имя еще наверняка многие услышат — позволяет зрителям погрузиться в мир Зои, в быт этой квартиры, полной снов и каких-то неясных видений, уводящих за грань реального, в мир природы и космоса.

Предыдущая постановка Александра Огарева в Кинешме (“Снегурочка” по А.Н. Островскому) получила ряд престижных наград на нескольких театральных фестивалях. Хочется надеяться, что и этот спектакль не останется незамеченным театральным сообществом.

Александр Воронов

Спектакль-предостережение “Юность без Бога” Э. фон Хорвата в театре “Шaubюне ам Ленинер Плац”, Берлин

Когда Томасу Остермайеру предложили поставить спектакль для Зальцбургского фестиваля, он сказал, что примет участие только в том случае, если ему позволят поставить инсценировку романа Эдена фон Хорвата “Юность без Бога”.

Содержание романа, на взгляд режиссера, могло служить предостережением для наших современников. Ведь речь в произведении австрийского классика идет о жизни людей в условиях надвигающегося тоталитаризма, в атмосфере нетерпимости и человеконенавистничества.

Режиссера волнует сегодняшний подъем праворадикальных взглядов и сил, успехи правых партий на политических выборах в Германии и Австрии, рост националистических настроений, ксенофобии, нетерпимости к мигрантам в Европе. Он видит некоторые параллели современных тенденций с атмосферой в Германии и Австрии в середине 30-х годов прошлого века. Эта обстановка с большой художественной силой была показана в пьесах и прозе Э. Хорвата. Не случайно в последние годы вновь наблюдается взрывной интерес к творчеству драматурга в Европе и США. В последний сезон в Нью-Йорке осуществлена монументальная постановка “Судного дня”¹, а в Лондоне поставлена инсценировка известного драматурга Кристофера Хэмптона по роману “Юность без Бога”. В Германии и Австрии из пьес драматурга самой популярной в последние годы стала “Вера, любовь, надежда” о трагедии бедной девушки в жестоком мире (часть авторских прав на эту драму до сих пор принадлежит наследникам журналиста Лукаса Кристля, на основе очерка которого она была написана). Но именно роман “Юность без

Бога” (он, кстати, включен в Германии в школьные программы) бьет все рекорды по востребованности в немецкоязычных театрах. Различные его инсценировки прошли в последние год-два в Берлине (Театр Максима Горького и “Шaubюне”), в двух венских театрах, в Гамбурге (театр Альтоны), в Дюссельдорфе, Штутгарте, Бремене, Бонне, Бохуме, Мюнстере, Баден-Бадене, Бамберге, Падерборне, Зальцбурге и других городах. В октябре готовилась постановка в кельнском “Шаушпиле”. Поскольку в немецких театрах часто служат собственные драматурги, инсценировки написаны по-разному. Некоторые постановщики переносили действие произведения в наши дни и даже в будущее, превращая его в антиутопию (как, например, в киноэкранизации 2017 года в режиссуре Алена Гшпонера), вставляли для пушей актуальности сегодняшние реалии, использовали постмодернистские приемы.

Интерпретация Т. Остермайера резко отличается от упомянутых подходов. Она предельно приближена к тексту романа (автор инсценировки Флориан Борхмайер), с одним исключением. Во вступительной сцене исполнитель главной роли Йорг Хартман зачитывает письмо 1935 года некоего простого немца Хорста Р. из Брауншвейга, который благодарит фюрера за искоренение безработицы. Это вставной пролог, отсутствующий в романе. Как говорил сам режиссер в одном из интер-

¹ Русский перевод опубликован в “Современной драматургии”, № 1, 2018 г.

вью, в процессе постановки его интересовали вопросы ответственности простых людей и левых политиков за то, что правые стали поднимать голову, и он постарался подчеркнуть именно проблему индивидуальной ответственности, мужества и моральной твердости.

Вкратце сюжет спектакля заключается в следующем. Учитель гимназии (почти ни у кого в романе нет конкретных имен, ученики обозначены инициалами), раскритиковав расистское высказывание в сочинении гимназиста Н. (Амир Авдич), подвергается бойкоту со стороны всего класса, состоящего из четырнадцатилетних мальчиков. Тем не менее, директор (в спектакле эту роль исполняет женщина — Алина Штиглер) защищает его от увольнения. Вскоре учителя посылают руководить классом в военизированном загородном лагере, устроенном во время пасхальных каникул. Там возникает конфликт между автором расистского сочинения гимназистом Н. и его соседом по палатке — гимназистом Ц. (Лауренц Лауфенберг), которого Н. обвиняет в либерализме и в том, что Ц. пишет в дневник по ночам. К тому же у одного из учеников пропадает фотоаппарат. Учитель ночью тайком вскрывает шкатулку, в которой спрятан дневник, и узнает, что Ц. связался с беспризорной девушкой Евой (эту роль тоже играет А. Штиглер), которая, похоже, и занимается воровством. Потом неожиданно погибает Н., и подозрение падает на Ц., который полагал, что Н. взломал шкатулку с дневником. Адвокат (Бернардо Поррас) доказывает, что Ц. не мог быть убийцей, поскольку даже не знает, каким камнем была проломлена голова Н. Подозрение падает на Еву, однако она говорит, что хотела бросить камень, но кто-то отобрал его у нее и погнался за Н. Выясняется, что убийца — гимназист Т. (Мориц Готвальд), сын владельца

концерна: ему было любопытно посмотреть, как человек умирает. На суде учитель признается, что сам вскрыл шкатулку. Его изгоняют из гимназии, и он вынужден уехать в Африку, в колониальную школу.

Роман Хорвата основан на материалах незаконченной пьесы “Der Lenz ist da” (“Весна пришла”), задуманной под сильным влиянием пьесы Ф. Ведекинда “Пробуждение весны”. Разумеется, отголоски влияния пьесы Ведекинда ощущаются и в романе. Спектакль Остермайера в какой-то мере отвечает на вопрос, почему Хорват решил закончить свое произведение в прозе. Вероятно, это содержание трудно для воплощения на сцене. Декорации Яна Паппельбаума изображают густой лес на заднем плане — воплощение темных сил, господствующих над умами и судьбами персонажей. В остальном декорации условны, и места действия — школьный класс, суд, кафе, жилища — почти никак не обозначены. В романе много внутренних монологов, размышлений героя, и эти речи воплощают другие актеры — те же, что играют других персонажей. Некоторые эпизоды (эротические сцены, картина обнаружения мертвого Н.) представлены в виде видеоклипов (оператор Себастьян Дюнуэй). Из-за того что каждый актер играет сразу по нескольку ролей, недостаточно выражены характеры главных героев (можно отметить только самого учителя, а также Еву в великолепном исполнении молодой актрисы А. Штиглер), и порой спектакль напоминает просто читку. Возникает даже ощущение, что постановка готовилась в спешке. Тем не менее, в ряду многочисленных сценических интерпретаций романа спектакль выглядит незаурядным явлением.

Ильдар Сафуанов

Исчезающая красота

“Человек в маске”, спектакль-променад, Санкт-Петербург

На одном из маршрутов нового формата site-specific театра мне посчастливилось побывать, протапывая шаг за шагом одну маленькую горизонталь Обводного канала.

Самое интересное в жизни любого города — подложка. Культурный слой, память стен, разговоры улиц, дыхание уходящей эпохи в прогнивших рамах. Все то, из чего складывается генеалогия места. В Петербурге очень много парадной истории: памятников, мостов, знаменитых дворцов, казематов, полезного и фотогеничного для туристов. Но есть в этом северном

царско-пролетарском красавце и обратная сторона медали — индустриальная изнанка, скрытая маршрутными картами от туристов, но открытая диким сердцем детям подворотен.

Летом 2020 года выпускник магистратуры РГИСИ Кирилл Люкевич сочинил спектакль-променад “Человек в маске”. Его главным героем стал реальный человек — моло-

дой граффити-художник Касьян, который ничего не должен был делать. Просто ходить вместе со зрителями по глухим дворам-колодцам от метро “Пушкинская” до Боровой и рассказывать о себе, вернее, о месте, которым он себя определяет. А определяет он себя, конечно же, пространством этих улиц: стенами, крышами и граффити на них. Из коротких минутных пикировок стало понятно, что Касьян актер, то есть не просто граффити-художник, а человек, владеющий искусством сторрителлинга, готовый уболтать любого самого трезвого скептика на земле. Петля между гаражей и разлитых луж, Касьян в первые десять минут хождения подвел нас к обтрескавшейся стене железной дороги. И гордо и уверенно показал на броскую надпись “Gasp”: “Моя работа, а вот рядом — Пашок. Пашок до сих пор в деле, а это офисные ребята. Раньше рисовали чаще, сейчас по выходным. Неделю в офисе сидят, в пятницу закупаются баллонами с краской на ползарплаты и всю ночь рисуют. Такие дела”.

От Касьяна мы узнали практически про все сферы жизни граффити-художника: от одежды “дельных марок” и ярких цветов кед-газелей до статей Уголовного кодекса, по которым сесть за граффити на “фанерке” (электричке) можно на пять, а если в метро — на пятнадцать лет. Про камеры слежения, расположенные в обозримых уголках стен практически каждой индустриалки Обводного — тридцать пять штук на несколько кварталов. Про ментов и чоповцев, лютых и беспощадных, про разницу между красивыми стрит-арт объектами и четкими граффити, о жизни улицы в сквотах и гаражах.

При этом с каждым новым словом актера очарование романтической доли граффити-художника рассеивалось и чувствовалось пульсирующее напряжение такой жизни, где каждый день — без пяти минут последний. А безразмерный Обводный канал, казалось бы, принадлежащий этим молодым бунтарям, съезжался до размера камеры приемника, куда с легкостью можно загромить без особых причин и планов. И вот уже озадаченный резонностью такого риска, через разбитые кирпичи и рывины ты заходишь в просторный двор Лиговского проспекта, испещренный граффити-работами. И стоишь безмолвно минут десять, замороженный этой живой красотой стен красного кирпича, выбитых окон и ветра в лицо, между этой и другой, мнимой благопо-

лучной жизнью. Аккуратно интересуешься, как в Эрмитаже: чьи это работы. Слушаешь увлекательный рассказ Касьяна с обязательным набором неважных деталей биографии героев. Сверяешь стиль, техники. Понимаешь, что всю жизнь каждый граффити-художник пишет только одно слово, но на очень разных пространствах, в меняющейся колористике и подрастающем объеме. Пишет в тринадцать, пятнадцать, двадцать, тридцать лет, а потом растворяется в городе, как бы становясь частью совершенно другой истории — со сметами, отчетами, пеленками и серьезными разговорами в барах. Но иногда случаются и романтические сюжеты, как у Пашка, когда жена (необязательный костыль молодых романтиков) вдруг начинает стоять на стрёме, высматривая охрану и давая возможность любимому мужчине рисовать. Настоящая лав стори. Романтики кроме вербальных сюжетов нагоняет музыка на телефоне исполнителя. С одной стороны, подбадривающая нас в двухчасовой ходьбе по рельсам, мостам и разбитым тротуарам, с другой — пропевающая сокровенное, городское.

Еще одной тайной и гордостью любого граффити-художника является альбом с фотографиями работ и марок, стикеров, привезенных, выписанных из других стран. Новые стены — новые города: Москва, Рим, Новгород, Берлин. Все предельно серьезно и опасно. Вдруг тишину этого частично проработанного Настей Федоровой (она драматург и вербатим-интервьюер) диалога нарушает совершенно не специальный звонок мамы Касьяна. И мы видим, как “крутой граффити-художник” становится мальчишкой. А в действии, вернее за его пределами, появляется мама, готовая поддержать, подбодрить и подождать, если что.

Ноги гудят, усталость от долгого хождения нарастает, Боровая встречает нас полуснесенными стенами и вставшими на бессрочный капремонт домами. Под ногами хрустят сваленные матрасы и консервные банки, а под самой крышей, как кораблик на Адмиралтейской игле, гордо красуется еще один рисунок, пробивающийся вьюном поверх индустриального декаданса.

Мы идем дальше. Растягиваем между двух берез пищевую пленку и по очереди, все шесть человек — зрителей спектакля, пишем “Gasp”. И расходимся по домам продолжать каждый свою историю большого города.

Мария Сизова

Лица

Татьяна Джурова

Комната Волошиной

Пьесы Аси Волошиной всегда можно узнать, так как в них осуществляется проект (говоря словами Иосифа Бродского) “избегания языка толпы”.

Чем сложнее речь — тем сложнее устроен человек. “Просто человек” не назовет виноградную улитку Освальдом. Язык, речь определяют сознание. Круг чтения — нравственное состояние сознания.

“Скажу только, что — не по опыту, увы, а только теоретически — я полагаю, что для человека, начитавшегося Диккенса, выстрелить в себе подобного во имя какой бы то ни было идеи затруднительнее, чем для человека, Диккенса не читавшего. И я говорю именно о чтении Диккенса, Стендаля, Достоевского, Флобера, Бальзака, Мелвилла и т.д., т.е. литературы, а не о грамотности, не об образовании”.

Эта формула Бродского отвечает за надеяние, за этический выбор в пользу бездействия. Но что делать, когда история кричит тебе: “Действуй!”

В последних пьесах Волошиной человек представлен изолированным в замкнутом пространстве. И напряжение строится на контрасте этого герметизма, пространства, заполненного речевыми актами, и невыносимой внутренней необходимости выйти из него, из “комнаты Бродского”, возможно, главного для Волошиной автора, в диалоге-полемике с которым она пребывает.

«Одна из заслуг литературы и состоит в том, что она помогает человеку уточнить время его существования, отличить себя в толпе как предшественников, так и себе подобных, избежать тавтологии, то есть участи, известной иначе под почетным названием “жертвы истории”» (И. Бродский).

В пьесы Волошиной с той или иной степенью интенсивности задувает ветер истории. И внутренняя динамика Волошиной-автора — это выход из пространства литературы на ветер истории. Этот ветер, как в одноименном рассказе Брэдбери, может звучать как нестройный хор голосов его жертв. А иногда в них воцаряется полный штиль. И только два голоса, мужской и женский, плетут речь. В последних пьесах Аси, “Дания тюрьма” и “Брак”¹, как сказал бы персонаж Чехова, “мало действия”. Рефлексия, та область, за которую, как мы знаем по книжкам о нейро-

биологии, отвечает хорошо разработанный участок ЛКГМ (лобной коры головного мозга), препятствует, тормозит спонтанные акции-реакции. У героев Волошиной их “сложность” — тормозящий механизм.

Эти герои непринужденно оперируют культурным наследием, свободно владеют ссылками и пользуются цитатами. Их круг чтения становится чем-то вроде системы шифров, разбросанных на пути Мальчика-с-пальчика хлебных крошек, который не даст заблудиться в лесу и попасть в лапы людоеда. Если получатель сообщения распознает шифр, значит, им есть куда двигаться дальше вместе.

Сама Волошина не любит вспоминать ранние пьесы, написанные еще во время учебы в РГИСИ, например. На ее персональном сайте — пьесы, в основном написанные после 2013 года. А сборник “Гибнет хор” с подзаголовком “Четыре пьесы о России” тоже ведет отсчет с 2013 года. Они позволяют говорить об авторе именно как об авторе, а не о библиотекарке, скриптологе и комментаторе, блуждающем в лабиринте культурных ассоциаций.

Пьесы после 2013-го — это осуществление “выхода из”.

Авторский сборник Волошиной открывает пьеса, название которой взято из “Нобелевской лекции” Бродского: “Гибнет хор”.

“В России он (XIX век. — Т.Д.) кончился; и если я говорю, что он кончился трагедией, то это прежде всего из-за количества человеческих жертв, которые повлекла за собой наступившая социальная и хронологическая перемена. В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор”. Так звучит цитата, содержащая эти два слова.

Год написания пьесы, 2014-й, совпал с началом “состояния войны”, в котором мы тотально пребываем последние шесть лет. Для описания этого состояния понадобился образ войны, универсальной (в отличие от сакрализованного мифа о Великой Отечественной) и вместе с тем “нашей”, войны, которая открыла счет другим мировым войнам XX века.

Действие происходит в 1915 году в движу-

¹ Публикуется в этом номере, с. 3. (Ред.)

щемся санитарном поезде “где-то между Российской империей и Австро-Венгрией”.

В пьесе только три персонажа: военврач Михаил, сестра милосердия Софья и Хор. Их голоса образуют полилог. Хор, персонифицированный образ народа, живущий в сознании Михаила, говорит цитатами из документального сборника “Народ на войне”, изданного в 1917-м. Этот голос бесстрастно транслирует образы военного зверства, насилия над детьми, смердящие в пшенице трупы или простые письма деревенских солдаток, где одной строчкой про яйца, а другой “Миколка твой умер”. Что зверства, что любовные послания изложены одинаково просто, это свидетельствует, в которых нет рефлексии. И только в голове у военврача Михаила они соединяются в образ рыжего солдата, криков которого он не выдержал и застрелил прямо на операционном столе.

Филолог Лидия Гинзбург говорит: “Жалость не пропорциональна объему бедствий, разве что обратное пропорциональна. Мы вмещаем чужое страдание только в ограниченном пределе. Что сверх того — лишь отупляет чувство. Кровь, война, тысячи смертей, вкоренившийся страх, катастрофический быт — это школа равнодушных, и близлежащее страдание становится суммарным и статистическим, как рассказ из времен египетских фараонов”¹.

Для того чтобы массовая бойня стала трагедией, ее надо пропустить через индивидуальность. И вечно пьяный, оскотинившийся врач Михаил становится такой точкой сборки этой боли. Преступником, который, по Аристотелю, и виновен и невиновен, или “виновен невольно”. Это то, что делает трагедию трагедией. Михаил заглушает ее водкой и цинизмом. А внезапно появившаяся в поезде медсестра невольно становится катализатором трагедии.

Наивная экзальтированная Софья выступает и своего рода искусителем, внушая Михаилу убеждение, что он сможет спасти раненого солдата и тем самым искупит вину за смерть того, другого.

Но солдат умирает на операционном столе. А вместе с тем рушится богочеловеческий проект. Осколки стекла ослепляют Михаила. И вот уже Софья ведет его как Антигона — Эдипа.

Более открыто публицистична “Антигона: Редукция” (2013). Волошина решает античный миф теми же примерно инструментами, что до нее использовал, например, Ж. Ануй или кто-то другой из представителей интеллектуальной драмы, для которой был характе-

рен открытый поединок воли и позиций.

У античных Фив узнаваемые российские черты. Например, здесь есть персонаж по имени Антибунт — тот, кто укрепляет имидж системы, рисуя правильные сюжеты при участии отца народа на красно- и чернофигурных амфорах. А зомбированный Тиресий — медиатор фейк-ньюс с патриотических полей родины. Антигоне удается, хоть и ненадолго, перенастроить его принимающую систему, и Тиресий начинает говорить как радио “Свобода”, пока его не перенастраивают вновь на нужную волну.

Антигона — в открытой оппозиции системе. Она готова хоронить Полиника, потому что это запрещено под страхом смерти. Невозможность не совершить и открытая жажда жизни — на этих полюсах существует новая Антигона.

Пьеса начинается в канун ее свадьбы и ведется как серия диалогов: Антигоны и Исмены, Антигоны и Гемона, Антигоны и Антибунта. Тех, кто открыто и цинично служит власти или конформен по отношению к ней. Не появляется только Креон. У власти, у системы нет лица. Антигона в оппозиции к безличности.

Редукция здесь — не художественный инструмент. “Редуцируют” Антигону, которая исчезает из сюжета задолго до финала, сразу после акта неповиновения. Гемону подсовывают новую невесту. А Антигону стирают с амфоры, изображающей свадьбу. И только Народ-младший робко заикается о какой-то “другой невесте”. Но и эта память, вероятнее всего, скоро сотрется.

Апелляция к мифу, к литературному наследию человечества, интертекстуальность — в той или иной мере качества драматургии Волошиной. И предельной степени открытости оно достигает в ее драматургических адаптациях классической прозы для театра. Выпускница драматургической мастерской Н.С. Скороход, Волошина здесь в чем-то наследует принципам своего мастера, теоретически претворившего драматургический опыт (“Покойный бес” по пушкинским “Повестям Белкина”, “Танго беллетриста” по прозе Чехова и многое другое) в монографии “Как инсценировать прозу”. Сразу оговорим: инсценизация в терминологии Скороход не является актом служебным и вторичным по отношению к первоисточнику. “Именно немецкое *Inszenierung*, а не английское “adaptation” является для нас примечательным, — пишет Скороход. — Как и то, что русский аналог

¹ Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 488.

adaptation — адаптация, адаптировать — редко или почти никогда не употребляется в связи с процессом инсценирования литературы; не потому ли что означаемое “адаптацией” сопрягается в нашем языке с упрощением?”¹

Инсценирование — авторский акт пересоздания прозы по драматическим законам, “превращения в литературный сценарий для театра”. В инсценировках Волошиной всегда есть элемент режиссерской композиции. В тандеме Аси Волошиной и режиссера Дениса Хуснирова (“Дьявол” и “Отец Сергей” по Толстому, “Шинель Гоголя” и “Души Гоголя”) нет иерархии, здесь ситуация не заказа, но сотрудничества.

Как и чем производится трансформация прозы, мы сейчас и рассмотрим.

В повесть Толстого “Дьявол” Волошина вчитывает контекст времени. Сегодняшний человек расколот на тысячу осколков. В “Дьяволе” Толстым формулировался конфликт духа и плоти (Евгений хочет крестьянку, но хочет оставаться нравственным человеком) — отсюда и двойственность финала. В одном варианте герой убивает Степаниду, в другом — себя. У Волошиной человек представлен множественностью голосов, множественностью мнений, кругом чтения образованного человека рубежа XIX—XX веков. Герои пьесы говорят цитатами из самого Толстого, Ницше, Отто Вейнингера, современной им периодики. Право внутреннего голоса получает и женщина. У Толстого что Степанида, что Лиза — объект (демонизированный или, наоборот, этически стерильный). Пьеса же осуществляет акт эмансипации, мы слышим, мы читаем дневник жены Лизы как отдельно стоящего человека, в отличие от Степаниды, остающейся смутным объектом желания.

Драматическое действие идет по пути субъективации. Голоса людей, населяющих пьесу (старуха-птичница, песни Степаниды, реплики дядюшки-либертена), звучат как голоса сознания героя, вступают в переключку, спорят, раздирают его на части; все требует отрыва на внутренний призыв “перерву” (он становится лейтмотивом пьесы). И только выстрел может заставить их замолчать.

Авторские переработки Гоголя у Волошиной как “театр синтезов” (не “Ревизор”, а “весь Гоголь”). Только ее пьесы стремятся покрыть куда большее пространство, чем “весь Гоголь”. Невозможно не учитывать опыт, полученный человечеством после Гоголя / Тол-

стого / Чехова. Это всегда Гоголь плюс.

Чичиков в “Душах Гоголя” — персонаж без свойств. Пустотность героя восполняется множественностью авторских оптик. Лицами “от автора” выступают то Богдан с Селифаном, своего рода дзанны, перевоплощающиеся и в дам, “приятных во всех отношениях”, и в души крестьян; то Конферансье, то кто-то еще. Пьеса, в трехчастной конструкции которой есть “пир”, “бал” и “тюрьма”, начинается с “Пира”, где реплики помещиков Манилова, Собакевича, Ноздрева, Плюшкина сплетаются, звучат как внутренние голоса Чичикова. Вторая — “Бал у губернатора”, где появляется некто Конферансье, чьи реплики с комментариями, данными “Мертвым душам” Мережковским и Андреем Белым, вторгаются в диалог Губернатора, Почтмейстера, Прокурора, гадающих, что же такое Чичиков, Наполеон или капитан Копейкин. В последней, “Тюрьма”, Чичиков — Поприщин заточен в тюремную камеру с одним из самых назойливых внутренних голосов, Ноздревым-дьяволом. Причем в реплики Ноздрева вплетаются цитаты из “Братьев Карамазовых”.

“Души Гоголя” — это смертный сон автора о России. Голоса перебивают друг друга и фактически перебивают голос персонажа, представленного под именем Третьей души с ее робкими, застревающими на полуслове репликами про “птицу-тройку”, ее “наводящим ужас движением” и мечтой о победе.

В “Шинели Гоголя” функцию “от автора” берут на себя три ведьмы, “пузыри земли”, вспучившиеся на болотистой почве Санкт-Петербурга. Их реплики — продырявленное рубище гоголевского текста — словно приносит злой зимний ветер. Такое же рубище, заплатка, напозлающая на заплату, реплики самого Акакия, набор не слов, а букв: “покой, веда, червь, иже, ижица”.

Комментарием к злоключениям Акакия становятся городские легенды о другом сумасшедшем, который потерял всех в наводнение, а теперь ходит грозить “истукану на бронзовом коне”.

“Шинель” размыкается в Серебряный век. Мавра (она же Мать) поет Акакию колыбельную в виде стихов Блока (“ты и во сне необычайна”) и приходит просить за Акакия Значительное лицо, которое здесь — сенатор Аблеухов, еще одна жертва, еще один косноязыкий персонаж русской культуры, завороненный геометрией Невского проспекта.

¹ Скорород Н.С. Проблемы театрального прочтения прозы. Дисс ... канд. искусствоведения. М., 2008. URL: <https://www.dissertac.com/content/problemy-teatralnogo-prochteniya-prozy> (дата обращения: 23.10.2020).

Пространство текста ткется как предельно фрагментированный, подобно “Петербургу” Белого, аудиоландшафт звуков, слов, свистов, песен, голосов истории. Тема гибельности города и тема катастрофичности российской истории переплетаются. Призрак Башмачкина грозно несется над городом как всадник Апокалипсиса, провозвестник грядущих бурь. Теперь он обрел дар речи, финальное пророчество Акакия — это вольное переложение текста “Белой гвардии”; на силуэт Святой Софии в Киеве ложится силуэт Исаакия в Санкт-Петербурге: “От шара, с трудом сияющего сквозь завесу облаков, мерно и далеко протягиваются полосы запекшейся крови и сукровицы. Солнце окрасило в кровь главный купол, а на площадь от него легла странная тень, так что стала толпа мятущегося народа еще чернее, еще гуще, еще смятеннее. И видно, как по скале постамента карабкаются серые, опоясанные лихими ремнями и штыками — пытаются сбить надпись, глядящую с черного гранита. Но бесполезно скользят и срываются с гранита штыки”.

“Гоголевские” пьесы Волошиной пронизаны образом движения — к распаду. Они и есть распад.

В пьесе “Человек из рыбы” (2016) есть политизированный персонаж-француз, которого очень возмущает поведение его русских друзей и соседей по квартире:

“Бенуа. Ребята, пора устроить каких-то декабризм! У вас реакции ноль. Как моллюск...

Салманова. Ну вот и “приговор”.

Бенуа. Жизнь тебя бьют по лицу — отдай ей. И я хочу сказать, во-первых, что думал: здесь будет очень страсть, как у Достоевский. А вы все очень, наоборот, спокойный. Как будто не бороться за свое счастье”.

Или:

“Если вы там в правительство уже какой-то старый козла, вам нравится в старый прошлый, то постройте себе какой-то дач, сделайте там как в Советских Союз и идите в жопь. Не позволяем вам выбирать за себя. Дайте нам жить в наш собственный время”.

Такой персонаж, как Бенуа, существует на некой дистанции от всех остальных персонажей, которые снимают комнаты в петербургской квартире на Караванной. Этим героем Волошина вводит политическую позицию человека, с возмущением наблюдающего ослабленную иронию компании, поставившей себя “над” тем, что “все плохо” и с этим “надо что-то делать”. Вот только позиция Бенуа уязвима. Это позиция человека из другого теста и вне контекста, который не знает, что

“мы родились в мертвой стране”, где уже невозможно ничего исправить.

Как раз начиная с этой пьесы, пространство жизни героев сжимается, становится герметичным. Ситуация героев “Человека из рыбы” и ее героев — это ситуация людей, поселившихся в башне из слоновой кости. Моделирование пространства жизни — аналог жизнетворческих стратегий культуры художников модерна. Только моделирующим пространство инструментом становится язык (“**Бенуа.** Вы все — в этой квартира — как будто занимаетесь языque!”).

Герои — компания филологов, давних друзей, совместно снимающих трехкомнатную квартиру на Караванной. В одной комнате живет журналист, блогер Гриша со своей подружкой Лизой. В другой — риелтор (но вообще-то тоже филолог Салманова) с восьмилетней дочкой Умкой — Одри. В третьей — француз-экспат Бенуа, изучающий эркерную архитектуру Петербурга.

В первом действии — непринужденный интеллектуальный треп. Герои занимаются производством речи. Фоном — ожидание появления Юльки, еще одного члена компании, два года назад уехавшей без внятно видимых на то причин в Пермь.

Тема “человека из рыбы” (зadolго до того, как одна из героинь впервые произнесет эту идиому) wpłyвает в разговор исподволь. Как тема Крысолова. Как план будущего рассказа Гриши, в котором маленькая девочка в Париже бежит по улицам, завороженная радужными переливами мыльного “воздушного шара”.

Второй акт — герои расходятся по комнатам. И мы слышим три отдельных разговора. Юлька исповедуется спящему Бенуа в своей любви к Грише. Салманова говорит по скайпу со своим мужем, который на заработках где-то на Севере (этот разговор мы слышим в одностороннем порядке, без реплик мужа). Диалог Гриши и Лизы в их комнате также постепенно трансформируется в монолог: Лиза читает вслух фрагмент из его будущего романа, название которому дала цитата “кандалами цепочек” из стихотворения Мандельштама; действие происходит в 30-е годы в той же самой квартире на Караванной. “Провидческий” дар Гриши обращен в прошлое, где он обнаруживает героиню, способную видеть будущее, себя и других как жертв репрессивной машины.

В какой-то момент стены квартиры становятся как бы прозрачными. Все три монолога соединяются. Но это не хор, не полилог, где одна логически не связанная с другой реплика все равно образует ассоциативное созвучие.

Голос каждой из женщин кричит о своем. Но чересполосица этих реплик создает силовое поле, где напряжение растет и растет и в конце концов происходит электрическое замыкание. Как “гниение” космоса изнутри, Юлька чувствует свою невысказанную любовь. А “человек из рыбы”, явившийся во сне Умке — Одри, становится визуальным воплощением этой гнили. И это созвучно рассказу Салмановой, в котором материализуется “человек из рыбы”, во сне явившийся Умке — Одри как воплощение этой гнили.

“Юлька. Космос сгниет без тебя.

Салманова. Она просто расталкивает меня ночью и говорит: “Мам, извини пожалуйста, вот мне приснилось, что меня забрал Человек из рыбы”. Вот и все. Вот и все. Вот и все.

Юлька. Это как прокисший суп.

Салманова. Мне очень страшно. Я не знаю, почему мне так страшно.

Юлька. Это как плесень — не та, что на сыре.

Салманова. У нее был такой взгляд.

Юлька. Как мне объяснить.

Салманова. И она говорила так, как будто Человек из рыбы — это что-то хорошо известное и понятное, как Баба Яга.

Юлька. Это такое тошнотворное зеленое воняющее месиво.

Салманова. Она же совершенно отважное существо.

Юлька. Гной. Червяки.

Салманова. А тут в глазах такой ужас.

Юлька. Опарыш.

Салманова. “Человек из рыбы”.

Юлька. “Блевотная вонь”.

Салманова. Лингвистическая конструкция.

Юлька. Вместо космоса”.

Высказанное, проговоренное вслух воплощает кошмар. И третье действие — уже не катастрофа, а реакция на случившееся. Крысолов, “человек из рыбы”, служба опеки, система забирает Умку — Одри. Это событие парализует героев. Прием контрапункта вводится некто Стасик, пьяный промышленный альпинист, случайно попавший в квартиру — как Прохожий во втором действии “Вишневого сада”. Стасик путается под ногами, приносит невольный выпад пьяные монологи про своих женщин, и эта курьезная клоунская фигура помогает острее почувствовать катастрофу. Персонажи, умело оперирующие словами, оказываются не способны что-то сделать. Дар

речи изменяет им — никто не в состоянии сказать о случившемся вернувшейся домой матери. И только “время тянет себя”. Тогда в повествование вводится авторский голос, эпический прием. Говорит актриса, исполняющая роль Салмановой, которая в отличие от героини “уже знает”. Тот, кто знает, что происходит сейчас с Одри (“это мы уже знаем как артисты, потому что герои в этом месте никогда не были, а мы ходили делать наблюдение, и там нам объясняли “процедуру”, да”), видит, как колыхается ива на острове Сите, чем думает Юлька и что снится промышленному альпинисту Стасику. Та, кто знает, что “мы должны” как-то вытащить ее.

В “Дании тюрьме” (2018) пространство схлопывается. Метаморфоза завершилась.

“За стенами нашей жизни шумят протесты в Беларуси и война в Карабахе. “Сны о чем-то большем” отошли на второй план и “тюрьмы идея” уже не кажется столь острой. Мы привыкли. Десять лет, поколение, о котором идет речь в спектакле, работало над собой. Ощущение надвигающейся гуманитарной катастрофы, сохранявшееся, кажется, еще в начале 2020-го, миновало — мы погрузились в него с головой, теперь это периферийный сюжет”¹ (из рецензии на первую и пока единственную постановку пьесы в Камерном театре Малышицкого).

“Отбирая волю, отбирают волю” — программный каламбур Волошиной воплощается в ситуации принудительной изоляции. Выбор, поступок в классического типа драме — двигатель действия. В “Дании тюрьме” вместо событий — производство “актов понимания” в трех вечерах, которые проводят вместе в тюремной гостинице приехавшая навестить отца Аня и заключенный Митя.

Но сначала — интро. Это своего рода и развернутая ремарка, экспозиция, и синопсис, но не безличный: в ней Она рассказывает Ему, как именно выглядит гостиница города N, какого цвета в ней стены и пыльные игрушки в кровати “комнаты отдыха”, сколько осталось отцу до УДО и т.д.

Волошиной важен этот прием “театра в театре”, ввод рассказчика и отграничение реальности реальной от реальности художественной, эмансипация субъекта / рассказчика (возможно, прототипа) — от объекта / героя. Также важно обозначение происходящего как процесса, как акта письма — производства художественной реальности пьесы.

В переводе с языка художественного на

¹ Кантор В. Мы есть, но нас нет // Летающий критик. 21 ноября. URL: <http://flyingcritic.ru/post/mi-est-no-nas-net> (дата обращения: 21.10.2020).

язык аналитический это прозвучит пафосно, но поколение тридцатилетних ровесников автора, Ани и Мити, это поколение Гамлетов, тех, кто производит “слова”, тех, на ком лежит кровь, пролитая отцами. Закадровые события пьесы — убийство отцом Ани своей второй жены, сиротство Мити, чей отец погиб в аварии. События прошлого, как в пьесах-ретроспекциях Ибсена, не воспоминания, а факторы настоящего. От прошлого — от преступления “отцов”, от попустительства “дедов” этому преступлению, от неспособности старших поколений брать на себя ответственность, испытывать раскаяние — герои отстраивают свое настоящее. Возвращаясь к Бродскому: читающий герой не способен убить, но все, что он может — это производить речь.

В “Человеке из рыбы” персонажи сравнивали себя с пингвинами, жмуцмились друг к другу в ледяной Антарктиде. В “Дании тюрьме” герои отапливают Вселенную словами. А на третий вечер Аня будет отапливать вселенную Мити своим телом, совершая акт не любви, а дарения.

Тотальное ощущение несвободы персонажа — то, в чем он не равен Бродскому. Но он заключен в “клетку”. Временный выход из клетки своего сознания возможен только через диалог.

“Брак”, самая новая пьеса Аси, написана уже в карантин 2020-го и выглядит так, будто создана специально для показа в Zoom и специально для актеров Алены Старостиной и Ивана Николаева (зум-преьера спектакля Семена Александровского прошла в рамках фестиваля “Точка доступа”). В финале пьесы героиня “саморазоблачается”, выступая как актриса Алена.

Похожий прием, в котором актер-рассказчик выходит из пространства действия, встречался и в “Дании тюрьме”, и в финале “Человека из рыбы”.

Общего физического пространства в “Браке”, который можно было бы назвать “Баг” (компьютерный сбой, ошибка), уже не существует. Герои встречаются в “Зуме”. Это ретро-свидание мужа и жены, пятнадцать лет назад познакомившихся здесь во время карантина-2020. Герои встретились офлайн, поженились, а потом мир был оцифрован и заложен в своего рода “облако”. С тех пор — действие происходит в 2035 году — изоляция стала естественной, а технологии связи — совершенными. Например, мужчине и женщине необязательно заниматься сексом физически, субстрат персонифицированного (индивидуализированного) наслаждения, которое дает тебе

секс с любимым человеком, можно получить удаленно, прямо в мозг. Негатив (вроде стыда, страха или хотя бы сопутствующего сексу запаха собственного пота) оставлен за скобками. Можно договориться о свидании и пережить все синхронно, вдвоем.

Кроме того, Миша и Нора идеальная пара, у них 86 процентов совместимости.

Отдаю себе отчет, что в моем описании заложен больший скепсис, чем даже у самого автора, которая позволяет своему герою убедительно, от души формулировать апологетику такого рода связей. В моем изложении сразу выходит антиутопия. Но в том-то и дело, что, читая пьесу, ты жестко подключаешься к одному из “дискурсов”, мужа или жены. В структуру пьесы Волошина вводит закадровых свидетелей, безмолвный “хор” персонажей-ботов, бывших профайлов “Зума”, которых Миша пригласил на свидание. К их мнению апеллируют герои в своем споре, а зрители, участвовавшие в спектакле Александровского, могли проголосовать по той или иной проблеме, формулируемой героями, от лица “ботов”.

Для чего эти молчаливые согладатаи?

Исходное событие произошло за рамками пьесы. Нора нарушила запрет и склонила Мишу к “старинному” сексу. И теперь он боится встречаться с ней наедине.

О том, что до поры остается за рамками и о чем мы еще узнаем в ходе несимметричного диалога героев, перемежающегося неологизмами вроде “дуорелевация”. Здесь в основном Миша раздражается длинными монологами. Реплики Норы односложны. Это только “подколки”, загадки, ассоциации. Героиня молчит, и в ее молчании скапливается напряжение. Хотя в общем-то героям свойственно говорить о себе, апеллируя к культурному опыту человечества. Оба интеллектуалы. Миша — историк-медиевист — теперь работает на правительстве и сочиняет “энциклики” для народа, формулирующие блага эволюционистского пути, по которому пошла новейшая история и цивилизация в ее стремлении самоизолироваться. Нора — консультирующий психотерапевт — апеллирует к опыту своих клиентов. Биологически им все так же тридцать, как при первой встрече. Достижения человечества и здесь шагнули далеко вперед.

Просьбы, увещевания, логические доводы, которые приводит Миша, — это просьба вернуться в рамки. В те рамки, где им обоим было хорошо, где они были счастливы. И это все тот же спор Антигоны и Гемона.

“Идеальный” мир будущего действительно оказывается антиутопией. Есть Верхний мир,

в нем существует элита, правительственная и интеллектуальная. Есть Нижний мир, мир нулов (видимо, от слова “нуль”), это физическая реальность, где стерилизованные (и возможно, люмпенизированные) люди, лишённые высших благ цивилизации, продолжают контактировать непосредственно.

По пьесе, разделение произошло в 2020 году. В нашем “сейчас”. Когда многим из нас кажется, что, если не выстроить стену, не обозначить границы — катастрофы не миновать. И что мы живём в то время, когда эволюционистская теория Запада потерпела провал (пишу это на следующий день после того, как новость о том, что фанатик-фундаменталист отрезал голову французскому учителю, облетела весь мир).

Поэтому Миша, в чьи монологи постоянно влетает “лестница Ламарка”, — не конформист. Если только не подпитываться стереотипом, что “конформизм” — биологическое свойство мужчины, а прерогатива женщин — совершать нелогичные и самоубийственные поступки. Это его позиция, позиция, что человек и человек должны идти по пути самосовершенствования. И то, что мешает этому, те “темные” 14 процентов, разделяющие Мишу и Нору, надо отсечь, изолировать, как изолировали нулов.

Тем не менее важно, что спор Миши и Норы — это спор позиций мужчины и женщины. Потому что человек в художественном мире Волошиной действительно осуществляется через гендер. И гендер — явление не столько социальное, сколько биологическое. В споре биологий люди никогда не смогут понять и договориться. У “обнимать” и “понимать” один древний корень — так говорит Юлька, героиня “Человека из рыбы”. Понимать — значит трогать друг друга, выходить из границ, телесных и физических, сливаться. И это то, чего больше нет у Миши и Норы в их настоящем.

Бунт Норы (да-да, той самой, ибсеновской) — бунт биологический. Героиня зачинает ребенка — так велит ей пол. Героиня покидает Верхний мир — так велит ей то сосущее чувство вины, которое вело Антигону (“Антигона: Редукция”) и уничтожает Михаила (“Гибнет хор”). И это равноценно самоубийству. Лирическая героиня Волошиной выходит из пределов — так она устроена. Главный герой — тот, кто чувствует вину, кто несет ответственность, кто осознает себя как часть чего-то большего, чем он сам.

Для Волошиной на данном этапе важен

прием “театра в театре”, потому что он позволяет заложить и обозначает дистанцию между автором, исполнителем и персонажем. Не воспринимать пьесу как лирическую исповедь.

Желание признать, закрепить за текстом “Мамы” (2016) статус лирической исповеди, обнаружить в монологе-письме 28-летней Оли факты биографии самой Волошиной, возможно, испытали многие читатели. И действительно в этом монологе есть биографические и фактические совпадения.

Не случайно, мне кажется, первым сценическим прочтением “Мамы” стала акция Юрия Бутусова, несколько месяцев читавшего на Камерной сцене Театра им. Ленсовета этот текст с листа в присутствии зрителей. Эта акция была необходима как акт сепарации текста от автора посредством исполнения женского монолога мужчиной — не актером (бесстрастно, без попыток присвоения или адаптации), посредством восприятия / присвоения текста зрителями, для которых этот болезненный монолог становился внутренним монологом.

Грязноватый, иногда обрывающийся на полуслове текст — ответное письмо Оли мертвой матери, отсутствие-присутствие которой сыграло в ее жизни важную роль. Груз наследственных свойств и ответственности за то, что ты не совершал, — эти мотивы отчетливо звучали в диалогах героев “Дании тюрьмы”. Для героя пьес Волошиной семья, корни, связь с предками — своего рода биологический и социальный рок, который препятствует его индивидуации.

В письмах уже покойной матери (по письму на каждый год рождения) есть неосознанное желание запрограммировать судьбу дочери на “счастье” и на воспроизводство и такое же неосознанное желание продолжиться после своей смерти. Ответное письмо Оли — бунт человека, чей внутренний опыт уже превосходит опыт матери, и вместе с тем приятие и смирение.

Для Волошиной диалектика того, что связывает человека с другими (любовь, вина, ответственность) и связывает изнутри (биология, пол, социальная страта), и стремление разорвать, освободиться, индивидуализироваться — принципиальна. В этой диалектике входа-выхода, разрывов-связей осуществляется та самая непрекращающаяся полемика с Бродским, которая лейтмотивом проходит через ее пьесы.

Мастерская

Марюс Ивашкявичюс: “Чаще стараюсь раздражать, чем нравиться”

Беседу ведет Светлана Новикова

Литовский драматург, прозаик, режиссер. Родился в городе Молай. Окончил филфак Вильнюсского университета. Начинал как журналист в литовских изданиях, в 2000-е — редактор культурных программ Литовского телевидения. В 1996 году издал дебютный сборник новелл “Kam vaikui” (“А кому детишек?”), в 2002-м — роман “Zali” (“Зеленые”). В 1998 году дебютировал как драматург. Пьесы “Малыш”, “Мадагаскар”, “Мистрас”, “Сосед”, “Кант”, “Ближний город”, “Изгнание”, “Русский роман” поставлены и отмечены премиями. В 2014 году награжден орденом “За заслуги перед Литвой”. В 2016-м назван “Человеком года” за идею и воплощение Марша памяти к месту убийства молетайских евреев в 1941 году, в котором литовцы участвовали наряду с немецкими оккупантами. Как режиссер выпустил несколько документальных фильмов о выдающихся литовцах. Произведения Ивашкявичюса переведены на английский, белорусский, итальянский, немецкий, польский, русский, словенский, французский и другие языки.

— Марюс, ваши пьесы “Изгнание”, “Малыш” — это бомба в сознание благополучного человека. “Малыш” много лет назад потряс меня, это было первое мое знакомство с вашим творчеством. Жаль, не помню, какого театра была постановка. И совсем недавно я видела на “Золотой маске” — уже другой театр привез другого “Малыша”. И этот текст, которому чуть не двадцать лет, по-прежнему работает. Вы, когда задумываете пьесу, ставите себе целью долгую жизнь текста?

— Вы знаете, начиная каждую новую пьесу, у меня бывает очень сильное чувство неуверенности, что из этого что-нибудь получится. Да, раньше получалось, но на этот раз уж точно — нет. Заканчиваю работу, и это чувство только усиливается: не получилось, увы. И на премьерах, когда ты все же понимаешь, что получилось, большого счастья не испытываешь, потому что это уже для тебя прошлое, ты пишешь новую пьесу, с той же неуверенностью, и удача твоей прежней работы только усиливает чувство, что ты себя уже никогда не превзойдешь, все самое лучшее у тебя уже позади. Поэтому, конечно, никаких претензий на долгую жизнь пьесы у меня и в мыслях не бывает. Дай бог, чтобы кто-нибудь вообще захотел это ставить, а кто-то прийти и смотреть.

— В интервью журналу “Театр” вы сказали интересную мысль о том, что люди в романах Льва Толстого более сдержанны, чем в романах Достоевского. И это объясняется тем, что у Толстого большинство героев из аристократического слоя, где принято носить маску. Слово “маска” сейчас самое горячее, но мы говорим не про пандемию, а в другом контексте. Как вы считаете, кто в сегодняшнем обществе больше всего под маской?

— Естественно, всякая социальная маска требует хотя бы и небольших, но все же интеллектуальных усилий. Поэтому более просвещенный человек всегда легче найдет способ ее надеть. Но еще более просвещенный будет искать способ, как ее с себя снять или сделать так, чтобы она стала невидимой для окружающих.

— Ваша пьеса о Льве Толстом “Русский роман” сделала центральной фигурой несчастную Софью Андреевну, и вы проводили параллель между ней и Анной Карениной: обе сходили с ума от ревности. А по-моему, между ними большая разница. У Софьи были причины для этого, поскольку у Льва Николаевича были женщины и даже внебрачный сын. Анна же страдает, ревнуя Вронского не к женщине, а к его свободе. Анна отвергнута

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2006 г. (Ред.)

обществом, а Вронский может жить социальной жизнью. Анна, такая живая, чувствует себя запертой, выброшенной из жизни.

— Я не согласен. Софья Андреевна ревнует его к его прошлому. То есть к его жизни до нее, в которой он ей признался и даже покаялся. Это фантомная, даже немного маниакальная ревность, как и у Анны Карениной к Вронскому. Они обе хотят иметь мужчину полностью, и ревность выходит наружу, как только эта полнота нарушается. А разве Софья Андреевна не ревнует мужа из-за его свободы? У него есть друзья, поклонники, ученики, а она заперта в их семейных отношениях и никого кроме него и их общих детей у нее нет.

— **“Русский роман” настолько окунул вас в русское, что вы, кажется, впервые, написали пьесу не на литовском, а на русском языке. А потом сами делали перевод на родной литовский. И получили проблему, которая часто стоит перед переводчиками: как передать диалект? В русском тексте крестьяне говорят, как говорили сто лет назад в Тульской губернии. В литовском варианте пьесы вы использовали аукштайтский говор. Вспоминаю чудесный ваш “Мадагаскар”, опубликованный в “Современной драматургии”. Вы для этой пьесы придумали собственный язык, и делавший перевод на русский поэт Георгий Ефремов нашел удивительно поэтический аналог — тоже специально сочиненную лексику. После “Русского романа”, написанного на чужом для вас языке и получившего “Золотую маску” как лучшая пьеса на российской сцене, вы можете считать себя двуязычным писателем, как Набоков или Ионеско. Будете дальше сочинять на русском или все же на родном литовском, а потом делать перевод?**

— Я не считаю себя двуязычным писателем, поскольку не смог бы, к примеру, написать роман на русском языке. Никак бы не хватило знания языка. В драматургии ты можешь немного хитрить, обойти свои слабые стороны и иногда свои недостатки даже сделать преимуществом. Например, естественно не быть чересчур многословным, потому что попросту тебе не хватает на это лексики. Конечно, очень интересно попробовать поиграть другим языком, это как музыканту поменять инструмент, со скрипки перейти на фортепиано. Но он все равно останется скрипачом, несмотря на то что пару раз у него получилось неплохо сыграть на другом инструменте.

— **Ставя вашу пьесу “Изгнание” о жизни мигрантов-литовцев в Лондоне, Миндаугас Карбаускис в Театре имени Маяковского выкинул мат. А Оскарас Коршуновас в Национальном театре Литвы — оставил, что изменило состав зрительного зала: пришла другая публика, зал заполнила молодежь. Интересно: благодаря “Изгнанию” молодые литовцы теперь ходят и на другие спектакли или только на ваш? Он еще идет, ведь это постановка, если не ошибаюсь, 2011 года?**

— Да, спектакль в Литве не то что идет, он теперь играется на концертных аренах Литвы, вмещающих по две-три тысячи зрителей, поскольку Национальный театр, где он шел, находится на реконструкции. Продолжительность литовского “Изгнания” шесть с половиной часов, но билеты раскупаются мгновенно. Я встречал людей, которые мне хвастались, что смотрели этот спектакль уже по тридцать и больше раз. Спектакль стал феноменом, своеобразным новым литовским эпосом. Никто, конечно, этого не мог предвидеть девять лет назад. Когда я сидел на премьере и видел, как из зала выходят толпы зрителей, думал, что это будет полный провал — отыграем пару премьерных показов и на этом жизнь “Изгнания” закончится. Я не знаю, идет ли та публика, которую этот спектакль призвал открыть для себя театр, на другие спектакли, но думаю, что часть ее — точно да. Ведь когда ты ужеходишь во вкус чего-то, тебе хочется попробовать еще.

— **Задумывая новую пьесу, вы как-то представляете будущего зрителя или вам это не важно: зритель заинтересованный найдется на любой качественный материал?**

— И да, и нет. То есть я, конечно, хочу зрителя, пишу для него, это меня вдохновляет и мотивирует. Хочу, чтобы его волновало, нравиться необязательно, даже чаще стараюсь раздражать, чем нравиться. Но я его не знаю. Ведь зритель — это обобщенное понятие. Это сотни людей, и каждый придет со своим отдельным настроением смотреть

твой спектакль. Невозможно и не нужно нравиться всем. Я сам в театре чаще зритель, чем автор, и мне не все нравится. Поэтому первая задача, чтобы то, что я делаю, было интересно мне самому. А поскольку мне в театре нравятся сложные вещи, которые заставляют работать мой мозг, я и сам стараюсь делать что-то подобное.

— Вас ставят в разных странах, а в России — особенно. Больше всего в московском Театре Маяковского: там ваши сразу три спектакля — “Кант”, “Изгнание”, “Русский роман”. Так много пьес в одной афише может быть только у Александра Николаевича Островского или Антона Павловича Чехова, и то в исключительном месте. Ну еще вспомнила: у Николая Коляды в “Современнике” тоже играли несколько названий сразу. Как вы думаете, возможен театр, в котором будут ставить только ваши пьесы? Вам было бы интересно писать для “вашего” театра?

— С Театром Маяковского у нас сложились почти семейные отношения. Мы много ездили вместе, многое пережили, и это, конечно, благодаря Миндаугасу Карбаускису, который поверил в меня. Мне в какой-то степени очень повезло: он мог прочитать мои пьесы на литовском языке, оценить их и захотеть поставить в своем театре. Да, там идут три мои пьесы, и надеюсь, будет еще не одна, хватило бы только всем времени и жизни. А насчет своего театра, где бы ставились только мои пьесы... Нет, я никогда об этом не думал. Я думаю, это был бы ад и для автора, и для зрителей. То есть я бы должен был кормить свой театр постоянно новыми пьесами, а я пишу медленно и люблю делать паузы между произведениями, чтобы измениться за это время и не повторяться. А для зрителя это было бы как ресторан, где много блюд, но все из курицы. Есть такие рестораны, но часто туда ходить неохота.

— И еще, Марюс, я хочу вспомнить ваше участие в организации мемориального шествия в память погибших евреев в вашем родном городе Молетай. Вы рассказывали, как были потрясены, узнав, что в 1941-м было уничтожено две трети жителей этого города, в убийствах участвовали сами жители, но об этом никто не вспоминает. Имущество убитых разошлось по домам литовцев, а на братской могиле разбит парк и гуляют мамы с малышами. Знаю, что израильтянин, внук чудом выжившего еврея из Молетай, решил поставить памятник на месте гибели. А его друг — снять документальный фильм об этом. И что вы со своим переводчиком и другом Георгием Ефремовым развернули многих литовцев лицом к тому, что любому народу хочется забыть. Я имею в виду — народу, послужившему черному делу. Дети расстрелянных евреев этого забыть не могут. Это мероприятие было спусковым крючком. Вслед за ним в Литве начался процесс признания одними и отрицания другими, аналогичный — мучительный, но необходимый — несколькими годами раньше прошел в Польше. На эту тему польский драматург Тадеуш Слободзянек написал потрясающий “Наш класс”, где не только рассказаны истории реальных поляков и евреев, жителей города Едвабно, а подняты колоссальные нравственные вопросы. Из них самый острый для меня — память и право на месть: имеет ли жертва право мстить? Вы, вдохновившись историей евреев Молетай, не вышли в своем творчестве на тему Холокоста и покаяния?

— Я это сделал совершенно эмоционально. Разозлился на ситуацию, написал в этом гневе несколько статей — и нам удалось сделать событие, созвать на марш тысячи людей. Но зарабатывать на этой трагедии или делать карьеру я не хочу. Мне не раз и литовские, и российские режиссеры предлагали писать разные киносценарии на тему Холокоста, но я всегда отказывался. Не говорю, что никогда в жизни ни в коем случае не буду касаться этой темы. Если что-то, какая-нибудь история, придет естественным путем и так захватит меня, что я не смогу жить, пока не напишу ее, конечно, я это сделаю. Но пока что этого со мной не случилось.

— Копаюсь в этой гнойной ране, не могу отрешиться от того, что произошло с историком Юрием Дмитриевым. Он занимается много лет расстрельными списками репрессированных в 1937-м, казненных и зарытых в Сандармохе, примерно в ста километрах от Петрозаводска. Это граждане СССР разных сословий и национальностей. И сколько бы ни звучали здоровые человеческие голоса экспертов, адвокатов, писателей с мировым име-

нем и других порядочных людей — Дмитриева держат в тюрьме по надуманному обвинению и увеличивают ему сроки заключения. Что это на государственном уровне — нежелание признать ошибки, раскаяться в содеянном? Но ведь не сегодняшней властью, а предшественниками? Нечто похожее мы видим в сегодняшней Польше: нельзя говорить о вине поляков перед своими евреями. Турция отказывается от признания геноцида в отношении армян...

— Да, одно дело, когда часть общества не готова и отказывается принимать преступление своего народа в прошлом, и уже совершенно другое, когда этим занимается государство: судит и сажает в тюрьму людей, которые пытаются поднимать эти вопросы. Именно это сегодня происходит в современной России, в меньших масштабах, но все же — и в упомянутой вами Польше, и это, конечно, влияет на народы, которые живут по соседству. Это очень плохой пример, радикалы говорят: посмотрите на них, они даже не собираются признавать своих преступлений и каяться, так почему же мы должны? Зачем нам это унижение? Хватит чернить наш народ и наше прошлое, нам нужно поднимать свое достоинство, гордиться страной, а не унижать ее. Куда это все ведет, понимают все, кто хоть немного знает историю. Но история любит повторения. Я сам из семьи репрессированных, моя мама родилась в ссылке, где из-за нечеловеческих условий умер ее брат и остался где-то там похоронен. Это в Архангельской области, мои бабушка и дедушка принудительно отбыли там двадцать лет. Потом вернулись без ничего и начинали жизнь заново. В моем теперешнем возрасте...

— Так вот откуда, Мариус, в вашей пьесе “Мальш” такие режущие сердце бытовые подробности, такой стукот болезненной неустроенности! Ваш герой, отправляясь летом в ссылку, рассчитывает до зимы вернуться: он же ни в чем не виновен. Откуда ему знать, что там, на Севере, выжить без шапки и теплой одежды невозможно?! Спасти может только человеческое тепло, сострадание... Ваша семейная биография многое в вас и в вашем творчестве объясняет. Драматург Тадеуш Слободзянек — я горжусь многолетней дружбой с ним — родился в ссылке, куда его родителей, ничем не провинившихся молодых поляков, отправили в 1940-м. И во многих его пьесах я вижу смелость в выборе темы, героев и — что самое для меня удивительное — не обиду и ненависть к России, а безмерный интерес к русской культуре. Простите, я вас перебила: эта тема просто режет сердце.

— Тогда я продолжу. Семья со стороны отца была вывезена в Казахстан и Узбекистан, прадед там пропал без вести, других раскидало по миру так, что встретиться вновь они смогли только в старости, уже в конце восьмидесятых. Все это один комплекс страшных человеческих трагедий тридцатых-сороковых годов прошлого века, и никуда мы от них не денемся. Все равно кому-то придется в этом копать. Если не нам, то нашим детям и внукам. Просто так это все в забвенье не уйдет.

— Недавно благодаря Центру Андрея Вознесенского я посмотрела интернет-читку “Спящих” Ивашквичюса, срежиссированную Оскарасом Коршуновасом с первоклассными актерами, находящимися в разных городах, странах и даже континентах. Для моего опыта последних месяцев это редчайший, даже единственный пример колоссального впечатления от онлайн-театра, где нет контакта с залом и нет контакта между исполнителями. “Спящие” — это фэнтези, действие перенесено в страшноватое будущее, человечество решает проблемы, разрывающие его уже сегодня. Когда-то фантасты сулили читателю радужные перспективы: страна Утопия Томаса Мора, стеклянные здания Чернышевского, счастливые люди через двести-триста лет, о которых говорят чеховские герои. Но начиная с середины XX столетия фантастическая литература рисует в будущем разочарования, беды и мировые войны на полное уничтожение. Максим Курочкин написал лет пятнадцать назад «Истребитель класса “Медя”», где показана неистребимая агрессивность человечества: даже когда врага не остается в живых, его выдумывают. У Константина Костенко есть отличная пьеса о том, как наши военные выводят сорт людей, неспособных к иронии, до идиотизма послушных, и к чему это ведет. Мне очень хотелось спросить Ивашквичюса: неужели человечество ждет только плохого? Если настроиться на ужас, так он и будет. Но наше интервью прервалось и продолжить его не удалось.

Кэти Митчелл: “Поставить на сцене мысли людей”

Беседу ведет Юлия Савиловская

Кэти Митчелл (род. 1964 г.) — британский театральный и оперный режиссер, одна из самых востребованных и известных режиссеров мира. Закончила Оксфорд, испытала сильное влияние восточноевропейского театра и метода Станиславского. Много работала в Германии, Франции (Авиньонский фестиваль и отдельные театры) и других странах Европы, не считая большого числа постановок на родине — Великобритании. Особенно много спектаклей в Британии Митчелл поставила в Национальном театре — “Волны”, “Покушения на ее жизнь”, “Три сестры”, “Чайка”, “Женщина, убитая добротой”, “Болезни молодости”, “Иванов”. Также Митчелл известна как оперный режиссер. Так, в Большом театре в Москве она поставила “Альцину” Генделя, а в числе ее последних — “Пеллеас и Мелисанда” на фестиваль Экс-ан-Прованс, “Уроки любви и жестокости” (Лондонская Королевская опера) и “Написано на коже” (фестиваль Экс-ан-Прованс) Джорджа Бенджамина. Митчелл в течение многих лет сотрудничает с драматургом Мартином Кримпом (он был автором либретто опер Бенджамина, а также адаптации пьес Чехова для постановок Митчелл и пьесы “Покушения на ее жизнь”).

— Если говорить о способах выражения себя в искусстве: чем театральный режиссер отличается от художника, музыканта, писателя, актера?

— (Смеется.) Вы из России, поэтому сразу задаете очень сложные, метафизические вопросы. Я не художник и не музыкант, поэтому не могу сравнивать. Но когда я была маленькой, мне больше всего хотелось рисовать, стать художником. Поэтому, когда я впервые обратилась к театру, это была моя реакция на неудачу с живописью. Меня всегда очень интересовал визуальный образ. А потом я, конечно, осознала, что неправильно фокусироваться только на картинке. Вы должны интересоваться актерами и многими другими вещами. Но даже сейчас визуальный образ сильно влияет на меня и мое воображение, и если в его основе лежит сильная интеллектуальная идея, то я начинаю работать над ним.

— Как вы думаете, на вас как на режиссера повлияло то, что вы родились в Британии?

— Я не думаю, что это важно с точки зрения конкретного влияния на мою работу. Меня всегда тянуло к международным проектам, которые приезжали в Англию. Я ездила на Эдинбургский фестиваль, всегда следила за польскими и русскими театральными труппами, часто в Лондоне проходили очень крупные фестивали. Я помню, как увидела “Серсо” Анатолия Васильева — мне эта постановка показалась очень интересной. Поэтому, когда я решила по-настоящему изучить ремесло театрального режиссера, я отправилась учиться в Россию, Грузию, Польшу и Литву, потому что увиденные мной спектакли из этой части мира оказали на меня самое большое влияние.

— Вы часто упоминаете о своей поездке в Россию как сыгравшей важнейшую роль на раннем этапе вашей карьеры. Расскажите о ней подробнее — как прошло то время?

— На самом деле эта поездка была очень короткой. Я провела много времени в Польше и гораздо меньше в России. Мне помнится, она длилась всего шесть недель. Я была две или три недели в Москве, две или три недели в Санкт-Петербурге, а затем две недели в Грузии и две недели в Литве. Я уехала через две недели после падения Берлинской стены. Поэтому на каждой репетиции мне были открыты все двери. Можно было везде встретить самых крупных режиссеров и артистов своего времени. Помню, как была в Польше и смотрела репетицию Вайды — внезапно появился Вацлав Гавел, и потом мы просто сидели с ним и пили чай. В политическом и художественном отношении это был, несомненно, переломный момент. Традиция сопротивления и та художественная практика, которая сформировалась на протяжении всей истории русского театра от

Станиславского до 1989 года, была в своем расцвете тогда, когда я приехала. Каждый вечер я смотрела новый спектакль, и это было потрясающе. В Москве я познакомилась с Васильевым, и он оказал на меня самое большое влияние. Мне пришлось бороться, чтобы попасть в его мир, так как он не хотел допускать меня в свой круг. Но потом я увидела, как он работает со своими актерами и молодежью, студентами ГИТИСа. В Петербурге то же самое было у меня с Додиным. Васильев и Додин оказали на меня очень большое влияние. У меня был доступ к их рабочему процессу, и поэтому я стала изучать историю русского театра, чтобы по-настоящему понять суть их метода. Метод режиссуры, который практиковал Додин, шел от Станиславского через Товстоногова, а от Товстоногова уже к Додину. Так что в этом отношении я оказалась очень близка к самому Станиславскому. Кстати, у меня был свой переводчик — мой грант включал оплату его работы. Итак, я открыла для себя дверь в тот путь существования театра, на который я затем потратила около двадцати лет, пытаюсь добраться до самой сути — метод Станиславского в интерпретации Додина.

— **У Додина есть практика репетировать спектакль несколько лет — вы не применяли ее в своей работе?**

— Нет. Но я увидела, как Додин работает с молодыми режиссерами, и заметила, что он учит своих учеников наблюдать за процессом, а затем давать очень четкие инструкции исполнителям. И это блестящий способ работы в репетиционном зале — всю его продолжительность я не увидела, так как была в России недолго. Но когда смотришь, как мастер работает с режиссерами, его метод сжимается, прессуется, ты видишь его суть. Поэтому, конечно, я не стала копировать то, как он использовал время, но я переняла то, что он делал за это время — то, как он наблюдал за происходящим на сцене, это было похоже на взгляд следователя-детектива, он схватывал все так подробно, так точно, что захватывало дух. И я захотела научиться так же видеть процесс работы актеров и затем давать очень конкретные указания.

— **Вы сказали, что на вас всегда сильно влиял визуальный образ, но для Додина слово имеет первостепенное значение. Вы тоже переключили свое внимание на слово и текст после того, как увидели, как работает Додин?**

— Самая большая проблема Британии — логоцентричность ее театральной культуры. Я всегда этому сопротивлялась. Я всегда знала, что меня интересует человеческое поведение и выстраивание на сцене человеческой жизни как поведения, а не произнесение идеального текста. Для меня это совершенно разные вещи. А Додин помог мне понять, как выстроить жизненное поведение на сцене. Так что я не следила за его работой с текстом, потому что не это было мне интересно. Мне нравится изучать человеческую психологию и визуальные образы, я не люблю слушать только слова. Именно поэтому мои спектакли не всегда хорошо принимались в моей собственной стране. И кстати, не зная русского языка, я просто не могла оценить тонкости работы Додина со словом.

— **Говоря об этом умении передавать человеческое поведение на сцене, можно спросить: не этим ли вас привлекает Чехов? Вы уже упоминали в своей книге о той радикальной перемене, которую он привнес в театр, сумев объемно передать жизнь человека в своих пьесах.**

— Именно так, и то, что он был врачом — самое важное, что нужно о нем знать. Даже, пожалуй, две вещи: первое — то, что он писал короткие рассказы и хорошо освоил краткую, сжатую форму передачи смыслов. И второе — что он был врачом, и это, пожалуй, самое главное. Он может выстроить человеческий характер вполне научным способом. Он подходит к нему как ученый. Он умеет понимать депрессии и патологии, а в начале своей карьеры врача он подробно изучал психологию. Поэтому он создает характер не литературным, а научным способом, плюс у него есть фантастический навык сжатия смысла, вынесенный им в короткий рассказ, поэтому он может блестяще формулировать в краткой форме. Всякий раз, когда вы изучаете любого из чеховских персонажей, вы можете как угодно разворачивать их, на все 360 градусов, так как они все выстроены автором объемно. Они не литературные, они живые, из плоти и крови.

— Вы также упомянули в одном из своих интервью о Чехове, что пытаетесь убрать из его пьес все историческое, связанное с определенным периодом времени. Это для вас способ сделать его пьесы общечеловеческими, лишенными русского колорита и историчности?

— Может быть, так оно и есть, это интересно подмечено. Но я думаю, что сделала это еще и потому, что хотела передать революционность его подхода. Когда глубже исследуешь Чехова, понимаешь, как радикально то, что он сделал, — и я хотела это передать. В Британии есть устоявшаяся традиция ставить Чехова в определенном стиле, она идет еще из 1970-х годов — там все говорят очень медленно, гуляют по деревенским садам, это очень похоже на жизнь викторианской эпохи. Для спектаклей создают костюмы 1890-х годов — ведь мы очень любим костюмированную драму (вспомните сериал “Аббатство Даунтон”) и сбегать в мир тех эпох. Мы немного зашли в тупик, застряли в своем понимании Чехова — мы делали его похожим на викторианскую Англию. Только еще более размеренную, вялотекущую. А я всегда чувствовала в его пьесах радикализм и огонь. Они не реалистичны, они символичны, по крайней мере большинство из них. Поэтому я подумала — если я уберу театральные условности XIX века, просто вырежу их все, это сделает чеховские пьесы более радикальными. Я действительно сделала это в “Чайке” (мне помог драматург Мартин Кримп), и тогда британские зрители и критики были очень, очень недовольны нашей работой. Была невероятная какая-то реакция, отторжение.

— Может быть, причиной было то, что в Британии Чехова относят к натуралистической традиции театра? А вы перевели его на другой уровень — возможно, символистский?

— Может быть, но мой спектакль был тоже очень натуралистичным. Там не было никакого излишнего символизма, это был натурализм, во многом копирующий жизнь. Например, даже момент с самой чайкой — мы положили чайку в коробку, и зритель не видит ее до того момента, когда Треплев упоминает об этом и поднимает коробку — только тогда мы видим саму чайку. Мы просто несколько укрупняли, заостряли некоторые чеховские идеи и делали их именно настолько радикальными, как в моем представлении они должны были восприниматься в то время, когда пьесы были написаны. Интересно, что я повторила этот спектакль в Дании, с датскими актерами. И там писали о том, что режиссер обновила понимание чеховского радикализма — там все восприняли совершенно иначе, спектакль получил приз за лучшую постановку. А в Британии все были в шоке. *(Смеется.)*

— Если брать весь ваш британский и зарубежный опыт постановок чеховских пьес, какой путь вы прошли как режиссер? Как развивались, менялись с течением времени?

— Даже не знаю, не могу точно сформулировать. Дело в том, что сначала я стала ставить Горького. Я поставила “Вассу Железнову” и последние его пьесы и уже от Горького перешла к Чехову. Кстати, когда я в 1989 году ездила в Россию, я посетила Мелихово и уже тогда начала изучать пьесы Чехова. Я всегда очень боялась их ставить и поэтому не обращалась к ним довольно долго. Чехова не ставила до конца 1990-х или начала 2000-х. Я была очень осторожна — знала, насколько они трудны. А потом в Национальном театре я поставила очень много чеховских пьес. Интерес к нему был связан с исследованием метода Станиславского и моей интерпретацией его подхода, а также с написанием моей собственной книги о работе режиссера. А потом я вдруг начала заниматься мультимедийными постановками, и это вывело меня в другое русло, вдобавок ко всему я начала работать в Германии, Франции и Голландии. Так что мой интерес к Чехову потихоньку угас, а я не осознавала этого, пока не начала несколько лет назад работать над “Вишневым садом” — он был поставлен в театре “Янг Вик”. Возможно, мне уже не стоило его ставить, или, по крайней мере, надо было сделать это в другой стране, чтобы позволить себе больший радикализм — например, в Германии.

— Это хороший момент для того, чтобы перейти к другим вашим работам и вашему постоянному режиссерскому присутствию в трех странах — Великобритании, Германии и Франции. Я хотела спросить вас о ваших постановках, активно использующих мультиме-

дийные возможности. Интересно, что в вашей книге вы сосредоточены на раскрытии и анализе текста. Но когда я увидела в Национальном театральном архиве Лондона записи ваших спектаклей “Волны” и “Покушения на ее жизнь”, поняла, что зрители видят в первую очередь не текст, а коллаж из множества звуков и образов.

— Это возвращает нас к началу нашего разговора, когда мы говорили о конце 1980-х и начале 1990-х годов и о возможных национальных влияниях. Конечно, здесь сказались восточноевропейское влияние, но было и американское влияние (например, театральная группа “Wooster Group”), а также и британское влияние — в 1980-е годы у нас существовали такие театральные группы, как “Сомневайся и показывай” и “Воздействие”, использовавшие авангардные театральные практики. Все они много работали с видео. В 1980-е годы на меня оказывали влияние две вещи. Я очень много внимания уделяла русскому театру, Станиславскому и тексту, и я провела со всем этим около двадцати лет, но также у меня был сильный интерес к радикальным формам 1980-х годов — он сидел где-то глубоко во мне, я всегда хотела этим заниматься и поэтому в итоге начала это делать. Но для этого пришлось подождать около двадцати лет. К настоящему времени я и моя команда сделали около двадцати мультимедийных постановок, и теперь техника стала гораздо более продвинутой по сравнению с одним из наших первых спектаклей, упомянутым вами “Покушения на ее жизнь” по пьесе Мартина Кримпа. Тогда все было сделано довольно грубо, а сейчас у нас очень сложная техника и приемы съемок в театральном пространстве.

— **Означает ли это, что вы как режиссер развиваетесь по мере внедрения новых медиа и технологий в этой области? Следите ли вы за новыми разработками в этой сфере, чтобы потом использовать их в своих спектаклях?**

— Нет, не совсем так. Все началось с того, что я очень захотела поставить роман “Волны” Вирджинии Вульф. Но тайне хотела также перейти из натурализма в другие формы. Я часто обращала внимание, что театр существует без синхронизации с визуальным искусством. У нас нет ни кубизма, ни сюрреализма. Поэтому я искала другие жанры, другие способы создания смыслов на сцене. Для этого я обратилась к невозможной для постановки книге, которая посвящена мыслям. В “Волнах” нет диалога, там речь идет только о мышлении людей. Поэтому я поставила себе самую невозможную задачу — поставить на сцене мысли людей. Это даже не монологи, это в буквальном смысле мысли. Как можно поставить мысли? Я установила сверху камеру, а мыслями был голос за кадром. И это было очень волнительно для меня, так как это был еще один шаг в моем интересе к психологии и поведению, потому что теперь на сцене я передала сознание, что даже более интересно. Вам не нужно смотреть на все происходящее как на объективный документальный снимок, вы действительно можете проникнуть в головы людей. Вот что на самом деле тогда меня заинтересовало. Но я ничего не знаю о технологиях, это уже дело моей рабочей команды. Поэтому я просто обычно говорю: “Давайте осуществим эту идею”, а они мне предлагают: “Тогда мы используем это оборудование”. Таким образом, в моих спектаклях сохранились тот же тон и фактура, что и в театральном натурализме, но новым стало то, что я смогла приблизиться к субъективности, оказаться внутри чьей-то головы, и это еще один шаг на пути нашего представления о том, что значит быть человеком.

— **На ваш взгляд, существуют ли конкретные области человеческого опыта, которые театр особенно хорошо передает, и каковы, наоборот, его ограничения?**

— Не так-то просто в театре забраться в голову человека, не правда ли? Когда мы смотрим, как актер стоит и произносит монолог — например, монолог Гамлета, — мы думаем, что в этот момент находимся внутри его головы, но это не так, потому что то, что у нас в голове, гораздо более хаотично. Поэтому я считаю, что в этом плане у театра есть ограничения, потому что с точки зрения передачи субъективности он не может, например, сделать то, что может кинофильм. Но я стремилась именно к этому — увидеть, что может сделать театр, насколько субъективным он может быть. Можно ли проникнуть в чью-то голову и посмотреть на мир с этой точки зрения, вместо того чтобы

стоять снаружи и смотреть как документалист на поведение и угадывать, что у человека внутри? Можно ли с помощью театра попасть внутрь и узнать, что там внутри? И это очень интересная граница для режиссерского и актерского и, конечно, зрительского исследования.

— **Считаете ли вы, что аудитория должна быть готова к тому, чтобы уловить все заложенные вами сложные смыслы? Не окажется ли так, что зрители определенных стран, например Германии, окажутся лучше подготовленными для ваших исследований, поскольку в них есть более опытная аудитория для восприятия новаторских театральных экспериментов?**

— Безусловно, публика в немецких театрах больше заинтересована в этом радикализме. И поэтому их театральные деятели провели исследования новых форм гораздо обширнее, чем наши британские режиссеры. В свое время я начала работать в Германии по необходимости — мне нужно было зарабатывать на жизнь, у меня был ребенок — и в итоге поставила там свои самые радикальные спектакли; и думаю, что окружавшая меня там среда определенно подтолкнула меня идти дальше и действительно очень сильно поощряла мои исследования. Помню, когда берлинский “Шаубюне” заговорил со мной после моей первой постановки в Кёльне, они сказали: “Нам для постановки нужна какая-нибудь известная пьеса”. Я спросила: «“Мисс Джули” подходит?» Они ответили, что да. Тогда я спросила: “Есть ли какие-то правила, как я должна это делать?”, а они ответили: “Нет”. Поэтому я вырезала восемьдесят процентов текста и сделала только сцены, которые видит наименее важный персонаж, и им это понравилось. В Британии зрителю бы такое было сложно воспринять и спектакль не был бы принят.

— **Говоря о восприятии и понимании, важно ли вам как творцу и мыслителю быть понятым? Ведь есть позиция “непонятый гений-творец”, а есть люди, которые действительно хотят донести свои идеи до общества. Какова ваша позиция?**

— Ну, я точно не думаю, что я гений или что-то в этом роде, или что здорово быть непонятой людьми. Я хочу, чтобы зрители получили представление о работе, которую сделали я и моя команда. Дело не в том, что я хочу, чтобы меня хвалили, но думаю, каждый хочет, чтобы его работа была ясной для других и чтобы аудитория понимала содержание и идеи, лежащие в основе того, что получилось, а также, возможно, смогла оценить концепцию и экспериментирование с формой. Нравится им это или нет — это, я думаю, уже другой вопрос. Вообще это сложная тема, правда? Потому что если вы человек, создающий что-то, ваша позиция сильно отличается от взгляда того, кто находится снаружи и наблюдает за эволюцией вашего творения. Я всегда делаю одновременно пять или шесть спектаклей. Я не действую линейно, всегда работаю трехмерно, у меня нет такой перспективы, такого взгляда на свое творчество, как, допустим, у вас. Однако я точно знаю, что должна быть ответственна за свою работу в интеллектуальном плане. *(Смеется.)* Мои спектакли должны быть высокого качества, они должны быть основаны на хороших, сильных идеях, сделанная работа должна быть очень продуманной. Это для меня очень важно.

— **Насколько вы позволяете себе передавать что-то личное в своих спектаклях? Некоторые исполнители и писатели часто пытаются создать своего рода автобиографию в каждой своей работе, в то время как другие подходят к творчеству более интеллектуально и исследуют определенные выбранные темы. Где вы в этом спектре?**

— В рамках вашего вопроса можно выделить то, что мы осознаем, и то, чего мы не осознаем, но что тоже с нами происходит. Я думаю, что когда вы начинаете свою карьеру и работу, вы не осознаете, что вы делаете по отношению к своей собственной биографии. Но, конечно, с течением времени вы начинаете осознавать некоторые тенденции с точки зрения содержания и того, каким способом вы создаете вещи, какие формы используете. А затем вы должны подвергнуть эти вещи сомнению и спросить себя, есть ли смысл навязывать аудитории или выбранному вами материалу не относящуюся к делу автобиографическую информацию. Вы здесь должны пройти через своего рода джунгли, а когда вы из них выйдете — осознавая все, что вы делаете, — тогда вы уже

сможете сознательно выбрать, исследовать ли тот или иной тип материала или нет. Так, например, когда мне было почти пятьдесят лет, я сознательно решила сосредоточиться на исследовании женского опыта в театре. Я решила, что пока могу работать, просто буду это делать. И я также собираюсь попытаться расширить рамки того материала, который принято считать возможным для интерпретации в театре. Моя задача сказать зрителям: давайте продолжим смотреть на женский опыт и получим больше доступных для театра текстов, которые изначально не являются привычными театральными текстами. Работу в этих двух направлениях я делаю очень сознательно.

— **Мне было интересно узнать, что вы поощряете своих коллег-женщин думать, что же на самом деле правильно для них, так как в женщине этот голос всегда приглушен. На ваш взгляд, чем же женский опыт писателя, режиссера, творца отличается от общечеловеческого опыта?**

— Я в свое время перечитывала “Второй пол” Симоны Бовуар, она там цитирует феминистку, которая говорит, что просто хочет иметь право быть человеком. Я думаю, проблема заключается в том, что некоторые женщины чувствуют, что они сразу классифицируются как женщины и только женщины, а не как люди, и эта классификация отличается от опыта мужчин. Мужчины не могут быть классифицированы как женщины в той же степени, в какой женщины классифицируются как женщины. Поэтому я думаю, что для меня важно просто равенство. Я выросла в 1970-е годы, в то время была вторая волна феминизма, и это был действенный толчок к экономическому равенству. Равенство — в идеале основа любого общества. И это меня по-настоящему интересует. Теперь мы находимся уже в четвертой волне феминизма, и здесь мы уже на гораздо более тонкой почве. И я знаю, что есть предел в моих исследованиях женщин. В своих постановках я исследую только мужчин и женщин внутри патриархальных структур. Я не исследую альтернативные способы представления гендера — транслюдей и так далее. Я не исследую это, но нахожу и то, что я делаю, чрезвычайно важным. Вы знаете, в 1990-е годы кто-то изменил слово history (его история) на her-story (ее историю), и когда я рассказала об этом своей двенадцатилетней дочери, она была очень довольна. *(Смеется.)* Я думаю, нам еще многое предстоит сделать в достижении равенства. И теперь, когда я добилась признания в этой и других странах, я должна нести ответственность за этот процесс. Я должна взять на себя ответственность за то, что я одна из очень немногих женщин, работающих на высоком уровне в области искусства. И люди будут прислушиваться к моему мнению. Я считаю это политической и моральной ответственностью и буду продолжать исследовать равенство и положение женщин в нашем мире.

— **Интересно, что вы всегда упоминали вашу команду в работе, в то время как в России до сих пор существует традиция богоподобной фигуры театрального режиссера. Вы пытаетесь каким-то образом изменить такое восприятие, такое отношение к режиссеру?**

— Я не была в России с 1990-х годов. Я ни на что не могу повлиять в вашей стране. Я, вероятно, не могу оказать никакого влияния на что-либо и в моей стране или в любой другой, но я могу моделировать альтернативные системы и режиссерские практики, которые являются более демократичными, я могу моделировать новые способы превращения текстов из других областей в театральные тексты, я могу моделировать альтернативные способы быть матерью, а также быть художником для других поколений женщин, и эти модели затем станут доступны всем. И я не думаю, что могу сделать что-либо непосредственно с патриархальными структурами и моделями общественного поведения, которые порождены патриархальной социальной структурой. Я не могу этого изменить, но я могу доказать, что вы можете сделать что-то как женщина, работающая на очень высоком уровне, и что это будет очень полезно для других женщин. Например, на моих репетициях всегда много людей, наблюдающих за процессом работы. Это очень насыщает кислородом мою театральную практику — иметь контакт с молодыми людьми из разных областей творчества.

— **Считаете ли вы себя человеком, продвигающим молодую драматургию — женскую и не только? Ищете ли вы новые тексты, новых авторов для сотрудничества?**

— Я не занимаюсь активным поиском, но у меня есть рабочие отношения с молодыми талантливыми авторами, такими как Элис Берч или Корделия Линн, и мы работаем вместе. Мне нравится долгосрочное сотрудничество, поэтому с Элис Берч мы сделали уже несколько постановок. Также один из моих давних коллег — современный драматург Мартин Кримп, мы вместе работали как в театре, так и в опере.

— **По вашему мнению, насколько политически ангажированным должен быть театральный режиссер? Я смотрела ваш спектакль “Десять миллиардов” на Авиньонском фестивале несколько лет назад — он касался экологии. Считаете ли вы, что это тоже ваш путь — делать больше спектаклей, которые поднимают важные политические, экологические и социальные вопросы?**

— Окружающая среда действительно очень важна для меня, но очень трудно найти способ сделать об этом спектакль. Да, мы сделали “Десять миллиардов”, затем мы сделали спектакль с другим ученым — “2071” в театре “Ройял Корт”, а затем мы сделали адаптацию романа Себальда “Кольца Сатурна”, и там тоже главной стала тема окружающей среды. Но сейчас я остановилась, потому что больше не знаю, как по-новому говорить об этом и о других насущных проблемах. На самом деле я даже чувствую себя немного виноватой.

— **Думаете ли вы, что в будущем театр потеряет свой национальный характер — например, свою “русскость”, свою “английскость”, свою “немецкость”? Есть ли способ, чтобы театр и его создатели стали представителями международного сообщества, а не национальных культур?**

Не думаю, что это произойдет в ближайшее время, сейчас сильный период политического национализма. Вы это знаете, и я это знаю. Вот у нас в стране уже вступил в силу Брекзит. Таким образом, весь послевоенный оптимизм Европейского союза теперь действительно под угрозой, и мы забыли, зачем мы его построили. Очевидно, что никогда не было никакого культурного соглашения, это всегда было экономическое соглашение. Но это экономическое устройство было своего рода символом интернационализма. Этот панъевропеизм возник из-за ужасных военных условий Первой и Второй мировых войн, вот почему мы его построили. И даже забыли, что именно поэтому мы его построили. Таким образом, это действительно похоже на исторический период, когда интернационализм и связи между странами стали очень уязвимыми экономически и политически.

— **Но может ли театр преодолеть его?**

— Думаю, что пока нет. В каком-то идеальном, платоническом смысле мы, конечно, надеемся, что так и будет. Но дело в том, что важно помнить, что даже при Европейском союзе нет и не было никаких культурных соглашений, никаких культурных соединяющих перемишек между странами. Поэтому требуется огромное усилие воли отдельных художников, чтобы установить эти связи. Это труднее сделать национальным организациям, потому что они неизбежно оказываются втянутыми в политику. Таким образом, Национальный театр как организация не может встать и сделать что-то интернациональное, потому что это национальная организация, получающая государственное финансирование. Поэтому я не знаю, что возможно, а что нет для создания международного театрального пространства, но я оптимист. *(Смеется.)* Поживем — увидим.

События

Татьяна Купченко
Сложный, экспериментальный, театральный
Фестиваль “Территория-2020”

Фестиваль, героически проведенный в самое тревожное время, на этот раз объединился с “Brusfest” (фестивалем в честь режиссера и театрального педагога, исследователя технологии документального театра Дмитрия Брусникина), чтобы показать разнообразный экспериментальный российский театр, который существует у нас сегодня.

Открывал программу грандиозный многочасовой концерт новой академической музыки “Русская музыка 2.0” (режиссер Дмитрий Волкострелов), представлявший только новые сочинения современных композиторов. Зал с шахматной раскладкой мог быть полным только наполовину, но велась прямая трансляция в Интернете, и может быть, присутствовало даже больше людей, чем вмещает действительное пространство ЦИМа. Такая примета времени.

Параллельно в Боярских палатах показывали “Университет птиц” Театра Взаимных Действий — содружества художников Леша Лабанова, Шифры Каждана, Ксении Перетрухиной и продюсера Александры Мун. В ковидной реальности они говорят с нами о несвободе. Птицы — крылатые создания, символ свободы, души, полета, связи с небесным, устремленностью к высшим силам. Спектакль построен как променад, и, передвигаясь по комнатам, мы переживаем череду инсталляций и перформансов, посвященных разным аспектам птичьей темы.

Первая комната как раз раскрывает тему неволи, в которой мы все оказались и имели возможность прочувствовать ее полномасштабно. Скворечники — птичьи домики под фонограмму “коровую пищу клюет за окном” и другие тексты напоминают о недавнем и грозящем вновь карантине. Но что значит для человека оказаться узником, если его душа — птица?

Следующий зал отдан под инсталляцию потрясающей красоты: портреты птиц, уничтоженных человеком, и картины, раскрывающие, как это было. Этакие комиксы, да еще и созданные в карандашной технике как свидетельские рисунки. В полумраке, подсвеченные голубым, в особенных рамах, как от старинных русских икон, они создают в сводчатой кирпичной узкой галерее залат почти храмовое пространство. Не случайно, проходя в конец этого узкого зала, мы оказываемся на литургии, исполняемой по погибшим птицам. Разбрасываемые перышки, легчайший пух служат аккомпанементом пению. И это — человеческий ответ их уже больше не могущим прозвучать голосам. Перышко как легкое дыхание и почти невесомое птичье тельце, способное парить по воздуху.

Следующий зал и следующий перформанс — ожившие птичьи голоса. Их воспроизводит левница, предваряя табличкой с расшифровкой смысла тех звуков, которые она повторяет. Птичье царст-

во во взаимодействии с человеком — это нереализованная утопия. В “Птицах” Аристофана герои строят небесный город, потому что на земле человеческие государства плохо и несправедливо устроены. Счастье на небе с пернатыми созданиями кажется более возможным. На деле же на земле разворачивается борьба с птицами, которых обвиняют в съедении урожая (уничтожение воробьев в коммунистическом Китае). Горы уничтоженных человеком телец оборачиваются страшным голодом, и мы оказываемся-таки на небесах. Ангельские крылья может надеть каждый желающий. Так, двигаясь по кругу, смысловому и физическому, возвращаемся к начальной посылке: действительно, как гласит надпись в первом зале, “человек человеку птица”. Но получили ли мы свободу и делает ли нас это счастливыми?

Спектакль “Азбуки” по произведениям Дмитрия Александровича Пригова, поставленный Александром Вартановым с брусникинцами, хоть и тоже променад-спектакль (он идет как прогулка в парке “Зарядье”), окунает в стихию очень словесного театра. Пригов — концептуальный художник и поэт. Проводник его особого мира, Милитанер, ведет нас сначала в подземелье, на парковку, попадая на которую мы оказываемся в пространстве художественной выставки, посвященной ковиду. Бродский в маске, искусство в процессе, осмысляющее карантин и вирус, хоть это и не часть спектакля, но входит в него органично, тем более что фоном в наушниках идут воспоминания о Пригове и его собственный голос мы тоже слышим, а это и голос художника. Как будто он и сейчас с нами и переживает коронавирус. Между тем, пространство парка “Зарядье”, наполненное, по словам режиссера, властными символами, осмыслено им как вертикаль, то, что присуще поэзии Пригова: от самой мелкой бытовой детали, от самого заурядного происшествия, вроде мытья посуды, перейти к самым последним метафизическим вопросам. Начинаем из подземелья. На парковке нас встречает Уборщица (Марина Клешева), продвигаясь дальше и встречая еще некоторых колоритных персонажей, оказываемся около лифта. Около него Василий Буткевич читает советские газеты, пытаясь из официозного текста достать какой-то смысл, пробуя через интонацию делать это и так, и этак. Удивление, печаль, восторг, радость, тревога сменяют друг друга, пока не переходят в захлеб, почти истерику, раж из-за невозможности проникнуть, подобрать-

ся к его сущности. Вместо слов — взрывные согласные. И этот взрыв словно бы выталкивает нас вверх с помощью лифта. Там, наверху, под стеклянным куполом вечнозеленого зимнего сада, откуда так прекрасно виден Кремль, на Милицанера (Илья Чихачев) нисходит то ли Любовь, то ли Смерть (Эва Мильграм), но он, низверженный этой встречей на колени, оказывается открыт космической вертикали. И снова режиссер прокладывает путь вниз, снова текст в наушниках, воспоминания родных и друзей, интервью Пригова, но теперь это не только спуск под землю, но и выход — к реке Лете, но и обычной нашей Москве-реке, с пароходами и подсветкой дореволюционных производственных корпусов. Но именно здесь на полной скорости летят, но все же и стоят на месте два велосипедиста, избывая свой земной срок, яростно отдаваясь жизни. И снова физическое, телесное поддержано затрудненной сложно построенной и произносимой речью. Актеры читают ее с пиюпитров, установленных перед велосипедистами. Завершение — путь в светлые дали, освещенный подземный проход, поперек которого установлен стол, и все персонажи, разыгрывая Тайную вечерю по-русски, лепят пельмени под умильную советскую песню. В спектакле Вартанова документальность и сайт-специфик-театр становятся приемами, выявляющими архитектонику построения сложного поэтического текста и, конечно, открываемых внутри него смысловых пространств и измерений.

“Lorem Ipsum” — еще один сложный авангардный спектакль этого фестиваля, построенный на тексте, которого на самом деле будто бы и вовсе нет. Драматург Екатерина Августеняк вдохновилась идеей создать пьесу-каталог, построенную по воле зрителя. (Но ведь и азбука, вдохновившая Пригова, это тоже своего рода каталог всей той советской жизни, которую он наблюдал вокруг себя, а изначально — букв как понятий главной книги, книги жизни.) Зрителям нужно выбрать перед началом спектакля категорию: “Философия”, “Спорт”, “Юмор и развлечения”, “Дом и семья” и др. — пять из них попадут в спектакль, остальные останутся неувиденными. Но им может повезти в следующий вечер. Таким образом, зрители формируют текст спектакля. Ну а текст внутри этих категорий-сцен, а в чем-то и отдельных спектаклей, генерируется автоматически. Ведь загадочные слова в названии — болванка для проверки различных типографских форматов, но родились они, как выяснилось, из ошибки средневековых наборщиков, которые в качестве “рыбы” использовали слова трактата Цицерона. Где смысл, где ошибка и можно ли найти смысл в бессмыслице — в который раз задается вопросом человечество. Но известно, что человеческий мозг везде склонен искать смыслы, которые помимо лексиксы кроются еще и в грамматике и самом строении слова, его аффиксах. Кураторы проекта режиссер Дмитрий Волкострелов и художник Ксения Перетрухина отдали каждую часть разным режиссерам (Андрей Гордин, Нина Гусева, Сергей Карабань, Эмилия Кивелевич, Алиса Кретова, Алексей Мартынов, Алина Насибуллина, Игорь

Титов, Яна Гладких).

Кажется, постановщики ориентировались именно на жанровые установки выпавшей им категории, создавая сверхзнаваемый шаблон спектакля. Хитом стала “Русская классика”, спектакль с признаками русской психологической школы. Часть “Спорт” оказалась решенной про сущность власти в России и ее отношения с поддерживающими ее сторонниками. Все благодаря подобранным типажам провластных спортсменов — прообразами героев этого внутреннего спектакля-сцены. Философия рядится в маску абсурда, как и положено, а развлечения — комедия положений, она же телешоу или антрепризный спектакль, семья — современная бытовая комедия. Набор бессмысленно сочетаемых слов, проставленных наобум машиной в соответствии с выставленной категорией, позволяет актерам давать чистую театральность, без опоры на литературу и смысл, создавая безусловно смешной, яркий интеллектуальный спектакль для продвинутой публики, выдавая за один вечер каталог всего современного театрального продукта.

Для поискового театра нет ничего невозможного. Устраивая на площадке фестиваля еще один кураторский проект (Анна Абалихина), пусть и танцевальный, но с множеством авторов-хореографов (танцовщики балета “Москва”) внутри, вступая в коллаборацию с Музеем современного искусства (МОМА) и проходящей там выставкой, в качестве помощника визуального и пластического ряда вновь выбирается текст. Как и в “Lorem Ipsum”, прямыми участниками спектакля становятся зрители. Иногда они просто свидетели (в комнатах с Ольгой Тимошенко и Андреем Тихоновым), иногда пробуют предлагаемое на себе (Алексей Нарутто), иногда дают материал для импровизации танцовщика (Андрей Остапенко). Герои и одновременно авторы в своих маленьких спектаклях рассказывают о себе, личных переживаниях, связанных с написанием диссертации, путем в танце, возможностями танцоучинга как способа влияния на жизнь. В любом случае, все отведенное небольшое время они не только двигаются, но и обязательно говорят, поясняя, сопровождая, комментируя движение словом. И эта мини-документальная драматургия заканчивается встречей со зрителями, возможностью для последних взять крошечное интервью у каждого из авторов спектакля. Основной избранной куратором метафорой была шахматная игра, которую мастер проводит, сражаясь сразу с множеством любителей, которыми здесь становятся зрители. Прямое общение с профессионалами оказывается невозможно без текста, без финального шеринга или знакомства, счастливой встречи в свободном пространстве.

Фестиваль “Территория”, оказавшийся без привычной зарубежной программы, раздвигающей горизонты, показал, что современный российский театр способен предоставить не менее интенсивную живую повестку, сочетающую различные жанры, опирающуюся на межинституциональные и чисто театральные ресурсы. Да здравствует эксперимент!

Татьяна Коростелева

“Нетрадиционный” традиционный сбор

На XXX театральном фестивале “Балтийский дом”

В 2019 году на завершении фестиваля “Балтийский дом” прозвучало заверение, что уже начата работа над следующим, юбилейным фестивалем. Мог ли тогда кто-то предположить, что жизнь внесет такие жесткие, непреодолимые коррективы? Из-за того что невозможно осуществить ряд замыслов, нельзя пригласить верных друзей, в 2020-м году пришлось объявлять “нетрадиционный сбор”. Тем не менее, 30-й юбилейный “Балтийский дом” состоялся — и по факту, что по нынешним временам уже диво, и как представительный культурный форум, расширивший возможности привычного бытования театра.

Как отметил генеральный директор “Балтийского дома” Сергей Шуб, любые трудности способствуют развитию новых технологий. Фестиваль проходил в двух форматах: впервые в программе онлайн прошли прямые трансляции спектаклей из Литвы, Эстонии и Швейцарии, они отвечали за международный статус; другая программа проходила в традиционных формах коммуникации со зрителем, афишу “в реале” составили спектакли Петербурга, Москвы, Екатеринбурга.

Между тем все традиции были соблюдены, состоялись “Някрошюсовские чтения” (Эймунтас Някрошюс на протяжении многих лет был центральной фигурой фестиваля), главным со-

бытием которых стала премьера “Монологи тишины”, где артисты Някрошюса читали монологи из главных спектаклей великого режиссера.

Вполне в русле традиций оставались и заполненность зрительных залов, и горячий прием публики. Похоже, опасения за судьбу репертуарного театра в его переломный период пока несколько преувеличены.

Программа офлайн открыла одну интересную особенность. Почти все названия фестивальной афиши имеют свою традицию, свою историю в Северной столице, некий питерский бэкграунд, отзеркаливают в нашумевших постановках петербургской сцены.

“В ожидании Годо”, Малый театр Вильнюса, Литва

На спектакль Римаса Туминаса зрители собрались в Малом зале “Балтийского дома”, при этом спектакль был доступен в онлайн. Все-таки театр — это совместное переживание. Постановки замечательного литовского режиссера тоже традиционно присутствуют на фестивале, к тому же созданный Туминасом Малый театр Вильнюса — ровесник “Балтдома”, в этом году ему исполнилось 30 лет. Поэтому все крупным планом — и вступительное слово режиссера, и лица актеров, может быть, впервые играющих эту историю при пустом зале.

А это действительно история — история двух друзей, которые нужны друг другу значительно больше, чем некий неведомый Годо.

Если говорить о питерском бэкграунде, то это, конечно, спектакль Юрия Бутусова в Театре Ленсовета, открывший миру актерский ансамбль Константина Хабенского, Михаила Трухина, Михаила Пореченкова. В этом спектакле присутствовала яркая театральность, стихия игры, азартно разрушалась “фишка” драматургии Беккета — отсутствие прямого общения героев. Герои Хабенского и Трухина были дружелюбны, коммуникабельны, подвижны, вместе они отправлялись в увлекательное путешествие, где им, возможно, и встретится Годо.

Римас Туминас тоже менее всего озабочен тем, что ставит драму абсурда. Герои пьесы каждый раз приходят на одно и то же пустынное место — здесь двери, ведущие в никуда, сиротливое деревце, камни, на которых они сидят и спят,

здесь все пропитано одиночеством. Но приходят они сюда не столько в ожидании мистического Годо, сколько в ожидании новой встречи друг с другом. Они очень разные: Владимир (Арвидас Дапшис) — земной, кряжистый, основательный, он немного снисходительно опекает Эстрагона (Андриус Жебраускас) — худого, суетливого, издерганного, вечно избитого. Находясь в пустыне времени и пространства, они, тем не менее, прозревают звездное небо над головой, и в финале светильники над сценой красиво загораются, создавая иллюзию мерцающих звезд и луны.

В спектакле Туминаса огромную ценность приобретает подробнейшая, до малейших деталей выстроенная актерская игра. В ансамбль входит и нервический истерик-эгоист Поццо (Миндаугас Цапас), и заторможенный, зомбированный Лакки (Балис Латенас). Эта пара ненавязчиво противопоставлена Владимиру и Эстрагону, между Поццо и Лакки нет привязанностей, хотя они связаны одной веревкой. Потом другая пара безуспешно пытается повторить этот трюк. Итог — свалившиеся штаны Владимира, лишённые подвязки.

Спектакль Туминаса длится долго, режиссер погружает в реальное ощущение ожидания. И скрашивает умышленную повторяемость приемов мастерством актеров, которые не играют ни абсурд, ни гротеск, а просто придумывают милые забавы для себя и для нас, превращая жизнь в ежедневный театр, в ритуал. В котором не больше (но и не меньше) смысла, чем во многих других ритуалах.

“Мама”, Центр драматургии и режиссуры

И вновь встает фигура Юрия Бутусова, открывателя талантов. Своей четкой пьесы “Мама” он открыл широкой театральной общественности драматурга Асю Волошину¹. Что-то подвигло его прочесть на публике сочиненный Асей монолог 28-летней Оли, которая каждый год получает письма из прошлого — от матери, которая в свои 28 лет умерла от рака. В истории много составляющих — череда драм и психологических травм, обиды, нанесенные мужчинами, одиночество, депрессия. Героиня не согласна с уготованной женской долей, артикулирует бессмысленность продолжения жизни. Бутусов назвал четкую акцией. Догадливые театроведки высказывали мнение, что Бутусову стало стыдно за всех мужчин и поэтому он взялся читать текст. Акция была и актом милосердия, стремлением обратить внимание на тех женщин, которым больно живется, дать им возможность быть услышанными. Бутусов читал негромко, с листа, почти не окрашивая текст, как читал бы пьесу режиссер на труппе в застольный период. И эта женская история в бесстрастном мужском исполнении производила сильное впечатление, приобретала звучание моноспектакля.

В отличие от минимализма акции Бутусова, в спектакле Владимира Панкова много всего — стильная декорация, игра света, фотовспышки, огромные проекции на экран, обилие музыки (SoundDrama — детище режиссера) — девушка с виолончелью, мальчики с гитарами... И много женщин. Героиней стала как бы некая большая Мама, расщепившаяся на ряд ипостасей: маленькая Оля, собственно Оля (Людмила Гаврилова), ее мама Настя, ее две бабушки — патриотка и диссидентка (Анастасия Сычева). В финале брезжит еще не родившаяся дочка. Елена Яковлева, играющая Настю, все время находится на сцене, декламирует свои письма, приглядывает

“с того берега” за домашними. Хорошей актрисе, по сути, здесь нечего играть, только изображать волнения, страдания, иногда бьющую через край истерику.

Как ни странно, в спектакле, где столько травматических событий, столько эмоций и видимых страстей, совсем нет внутреннего драматизма. Переживания не проживаются, а демонстрируются как проекции на экране, дублирующие события. Даже сцена изнасилования подана красиво — крупно Олино лицо в стоп-кадре, разметавшиеся волосы, буйство спецэффектов, рок-музыка. Актриса кричит в микрофон и бьется в конвульсиях на руках у мамы и бабушки. Ярko отыграли эпизод — и больше никаких рефлексий на эту тему. Ну случилось, ну было — проехали.

Спектакль активно сопротивляется пьесе, где преюбреженность женского удела, продолжение жизни в детях представляется героине роковой обреченностью, отсутствием свободы. В спектакле В. Панкова наступает хеппи-энд: Оля примет то, против чего бунтовала, звонко приветствует появление новой жизни.

Луч света в темном женском царстве — маленькая Оля в очаровательном исполнении Николь Плиевой. Ребенок смотрит на мир ясными глазами, чистым детским голосом декламирует стихи, активно участвует в действии, оценивает события. Умиляясь, тем не менее, гадаешь, как из этого светлого ребенка выросла такая депрессивная взрослая Оля. И еще одно. В спектакле ведь действительно тяжелый событийный ряд — болезнь, смерть, изнасилование, отчаяние, попытка суицида... Правомерно ли нагружать этим психику ребенка? Это ведь не фильм, где юному артисту дают задание перемножить в уме двузначные числа, а потом снимают его сосредоточенность. Театр требует погружения в предлагаемые обстоятельства...

“Раскольников”, “Коляда-театр”, Екатеринбург

Слава богу, “Коляда-театр” жив, и все так же приветлив и общителен его талантливый создатель. На фестиваль Николай Коляда привез масштабную эпопею “Оптимистическая трагедия” и недавно поставленный минималистский спектакль “Раскольников”.

Последнее требовало некоторой отваги, поскольку в Петербурге по сей день в ранге событий числится “Преступление и наказание”, поставленное в “Приюте комедианта” Константином Богомоловым.

Спектакль Богомолова — яростный конфликт идей, выраженный предельно сдержанным, лаконичным сценическим языком. Артисты с колоссальным внутренним напряжением существуют в пространстве текста Достоевского, присваивают и проживают текст. В центре конфликта — интеллектуальная дуэль антагонистов: нераскаянного нищанца Раскольникова и Пор-

фирия Петровича, который выступает носителем гуманистической, даже христианской идеи. Для следователя преступна сама мысль о тварях дрожащих и тех, кто право имеет.

Если у Богомолова “ты, мысль моя, кровавой быть должна”, то в спектакле Коляды напоминают о реальной крови, на нее у каждого из персонажей узкая красная ленточка — как стекающая струйка. Сцена обложена массивными цепями, символизирующими тяжесть греха, тотальную несвободу. По Достоевскому, дьявол и Бог борются в душе человека. Здесь за душу Раскольникова (Константин Итунин) борются два дьявола, соблазняют, терзают, камлают, пугают так, что тот прячется от них (и от себя) под скамейку. Демонов Раскольникова, а заодно других действующих лиц — старуху-процентщицу, Лизавету, Лужина, Порфирия — играют два актера: Игорь Баркар и Владислав Мелихов. Действие, по-

¹ В этом номере публикуется новая пьеса Волошиной “Брак” (с. 3) и очерк о ней (с. 180). (Ред.)

строенное как цепь ключевых эпизодов, открывается потрясающей сценой убийства лошади. Эпизод с лошадей — опосредованный отсыл к Ницше. Зарождается у Роды догадка о своем праве на любое нарушение морали в этом бессмысленно-жестоким мире. И демоны сидят на плечах, влекут в квартиру старухи... А он, жалкий, уже и лапки послушно сложил, стоит в позе кенгуру, покорившись голосам из виртуальной бездны.

И Порфирий приобретает для этого Раскольникова дьявольское обличье, становится выражением крайнего ужаса. Какой там интеллектуальный диспут по-богомоловски! Герой тут и пикнуть не посмеет, падая в бездну возмездия.

Соня в этом спектакле — внесценический персонаж, шустрим “двум из ларца” с такой ролью не справиться. Текст сцены с Соней и Притчу о Лазаре все трое читают по книге. Читают по-школярски, запинаясь и путая ударения: ве-

роятно, проблемы с образованием. Нет, этот Раскольников не писал никаких умных статей в газету. Так, нахватался всяких мемов из Интернета и сам поддался соблазну хайпануть. Ну хотя бы и убийством, демоны уговаривали, что за этим стоит интересная идея.

С Соней Раскольников объясняется потом по телефону. А центральный монолог про то, что “я не старуху убил, я себя убил”, адресует прямо в зал, робко, непривычно исповедуясь, недоумевая: как такое со мной могло случиться.

В сцене каторги Раскольников сражается с цепями и пачкает лицо грязью. Понятно, он запятнан и закован. И так же, как в спектакле Богомолова, не готов раскаиваться и страдать. Но гуманный Коляда помнит, что, по Достоевскому, “их воскресила любовь”. Надежду герою дает воспоминание о Соне и встреча на берегу реки. После ёрнических мелодий демонов в финале звучит русская народная песня “Ах ты, степь широкая”.

“Дорогая Елена Сергеевна”, театр “Сатирикон”

Пьеса Людмилы Разумовской на невских берегах имеет особенно долгую историю. Первую ее постановку осуществил в 1982 году Семен Спивак на сцене Театра Ленинского комсомола (ныне “Балтийский дом”). “Идейно порочный” спектакль принят был только с “третьим актом”, когда Сергей Шуб, тогда завлит театра, вынужден был выходить и объяснять публике правильное понимание увиденного. Но спектакль все равно вскоре закрыли, он родился вновь лишь в конце 80-х на сцене возглавленного С. Спиваком Молодежного театра на Фонтанке. Это был прекрасный спектакль, ставший легендой ленинградской сцены. В 2007 году в рамках фестиваля одной пьесы (а это была именно “Елена Сергеевна”) Спивак решил на рискованный эксперимент — единственный раз возродить прежний спектакль с теми же артистами. Актерский состав легендарного спектакля Молодежки вновь собрался вместе, хотя с тех пор изменились они, изменилось время. В этом возобновившемся споре, конфликте поколений, уже представлялось, как могли сложиться судьбы учительницы-идеалистки и прагматиков-учеников. Артисты изумительно играли на той уникальной премьере. Прозвучали первые реплики пьесы, и через секунду забылось, что исполнителям ролей

школьников под сорок лет. Это была победа над временем, победа живой поэзии театра, дрящееся воспоминание, какой-то новый, пронзительный жанр. Зрители в зале не скрывали слез...

Что касается спектакля Владимира Жукова в “Сатириконе”, то артисты честно сыграли то, что написано. Очень хороша Наталья Вдовина в роли Елены Сергеевны, она настоящая учительница, милая, приветливая, внимательная, детям поначалу не пришлось сильно притворяться в проявлениях любви и симпатии к ней. Спектакль строится как нравственный спор, идейный диспут между принципиальной учительницей и типичным первым учеником, карьеристом и циником Володей (Никита Григорьев). И спор этот ничем не завершается. Если в некоторых спектаклях Елена Сергеевна кончала самоубийством, а в спектакле Спивака через силу собиралась и ехала навещать больную мать, то в постановке В. Жукова финал остается открытым.

Но остается и вопрос со временем. Спектакль решен в эстетике и антураже 80-х — времени создания пьесы, но с тех пор много воды утекло, что требует от постановщика решения отношений с эпохой. И неплохо бы объявить мораторий на красные клоунские носы.

“Безприданница”, “Школа драматического искусства”

Хедлайнером юбилейного “Балтийского дома” стал Дмитрий Крымов, проведший два мастер-класса и показавший два событийных спектакля.

В случае с пьесой Островского сложно следовать избранному методу сопоставления и сближения. Упомяну лишь недооцененный спектакль Дениса Хусниязова в Театре на Васильевском, там актеры располагались на сцене, как много позже в спектакле Д. Крымова. Там и Ка-

рандышев, и Робинзон утверждали право заявить о себе, право на свободу и желание оставаться самим собой.

В спектакле Крымова много чего “без”. Без совести, без сочувствия, без любви, просто без чувств. Спектакль — антология почти всех видов искусств: музыка, театр, поэзия, эстрада, балет, анимация, кино. Герои переходят на сцену с огромного экрана. Затем они усаживаются перед экраном, чтобы смотреть кино про себя. Лариса

здесь эстрадная певичка, потерявшая голос из-за измены Паратова. К этому нужно добавить стриптиз и бокс, демонстрируемые маскулинной маменькой Огудаловой (Сергей Мелконян), а еще футбольные страсти, кипящие на экране.

Крымов давно известен эксцентричной, гротесковой игрой с классическими текстами. В "БеЗприданнице" режиссер долго играет на поле фарсового снижения: отсюда и появление внесценических сестер Ларисы (одна — с кинжалом в груди), отсюда и недотепа Карандышев (Максим Маминов), и пошлый фат Паратов (Евгений Старцев), и почти сказочный злодей Кнуров (Константин Муханов), готовый буквально проглотить маленькую, хрупкую Ларису. Ее роль на грани буффонады и лиризма играет, конечно же, невероятная Мария Смольникова, главная актриса театра Крымова.

Но похоже, режиссер здесь горько иронизирует, смеется не только над пресыщенной публикой у экрана, добру и злу внимающей равно-

душно, но и над самим искусством, его бессилием перед деловой прозой жизни. Все вроде как не всерьез — и пародийный вокал Ларисы и Робинзона, и команды осветителям и звуковикам, и заигрывания со зрителем, порой чрезмерные, вплоть до выноса в зал шампанского от Карандышева. Возможно, это дань продюсерскому участию Л. Робермана. Но, как заметил один из критиков, смех смехом, а жестокий и кровавый финал никуда не делся.

Рискованный ход — в финале Лариса — Смольникова почти полностью читает стихотворение Марины Цветаевой "Уж сколько их упало в эту бездну...". Обходит ряды безучастных зрителей на сцене, затем обращается к публике в зале, просит монетку, которую "не сможет вернуть". И провоцирует Карандышева повторить фокус Паратова, когда тот выстрелом вышибал монетку из ее руки. Карандышев не то что промахивается, но, конечно, попадает не в монетку...

"Все тут", "Школа современной пьесы"

В премьерном спектакле "Все тут" Крымов, наоборот, утверждает великое влияние искусства на судьбу человека. И сильное воздействие самого спектакля, думается, лучшего на фестивале, этот тезис только подтверждает.

Об этом спектакле необходимо говорить отдельно, и возможно, журнал "Современная драматургия" к такому разговору обратится. Поэтому — только кратко.

У каждого из нас, любящих театр, есть спектакли, которые "всегда с тобой". Для Дмитрия Крымова таким спектаклем стал "Наш городок" театра "Арена Стейдж". После представления он шел домой в слезах, потом пришел вместе с отцом и матерью, и они плакали вместе. Как хорошо, что фигуры знаменитых родителей только обозначены — тоненькая Наталья Крымова в скромном беретике (Татьяна Циренина), молодой, открытый миру Анатолий Эфрос (Павел Дроздов)...

Перед началом действия зрители обнаружили на сиденьях серое вещество, подобное пеплу. Пепел прошлого, который стучит в сердце... Жанр спектакля — память. Силь, тон постановки — чуткость, бережность и такт. Это во всем — в нежном воспроизведении любимого спектакля, в забавной пародии на грузинский театр, в воскрешении колоритного образа верного завлита Эфроса Нонны Skeгиной — вновь блистательная роль М. Смольниковой. Есть среди персонажей и Дмитрий Крымов, роль самого себя

он доверил Александру Овчинникову.

Собственно, во "Все тут" несколько спектаклей — сюжеты, выплывающие "по волне моей памяти", сцены из американского "Нашего городка" и грузинского спектакля, сцена из несостоявшейся постановки "Чехов. Остров Сахалин", где Сонька Золотая Ручка диктует Антону Павловичу реплики из "Чайки". Скрепляет эпизоды образ Помощника режиссера, это персонаж из пьесы Уайлдера, он проходит через весь спектакль в прекрасном исполнении Александра Феклистова. Громогласный, мудрый, благородный, все понимающий старец под финал произносит: "Каждый в глубине души чувствует, что есть что-то вечное, и это вечное как-то связано с человеком..."

Это ведь и про театр, и про человека в нем. Вспомнилось, как в спектакле "Мама" камера обернулась в зал и на экране появились наши бедные, замученные лица в масках. И это была правда жизни, пусть и в несколько умышленном спектакле.

Вспомнилось, как "В ожидании Годо" артисты, игравшие в пустоте, вышли на поклон и мы в зале захлопали. А они выглянули из-за кулис и снова поклонились, будто нас услышали. И это была истина театра, который доходит через годы и расстояния, через все виртуальные пространства.

Как все-таки здорово, что мы — все тут.

Сергей Лебедев Семь восьмого

Сказки для детей изрядного возраста на фестивале “Артмиграция-2020”

“Артмиграция” — это ежегодный смотр лучшего из того, что недавние выпускники столичных театральных вузов поставили в российских регионах. В антракте между двумя отделениями коронавирусной пандемии 2020 года в Москву успели привезти семь спектаклей для восьмого по счету фестиваля.

Он и открылся “Семью восемь” — рассказом о семейном терроре, который якобы во благо. О том, как человек сызмальства терпит измывательства над собой ради хороших оценок, крепкого здоровья и будущей карьеры. Только все это ему не пригодится. В отличие от собственно уроков жестокости, которые сполна вернет своим мучителям. Пьеса Дарьи Слюсаренко “Семью восемь” тем и отличается от уже хорошо известных текстов этого рода — “Похороните меня за плинтусом” Павла Санаева или сигаревского “Волчка”, что показывает и обратную сторону фамильного медаллона: насилие — не частный случай, а цепная реакция, идущая от поколения к поколению. На этом и сделал акцент режиссер Михаил Лебедев в Самарском академическом театре драмы им. А.М. Горького. В его камерном, минималистически решенном спектакле живы только воплощенные злоба и отчаяние — бабушка и внучка. Только эти роли разрабатываются в полном объеме. Физически и психологически подробный портрет сначала деспотично-холодной, а затем беспомощно-плаксивой бабушки (Екатерина Рузина) и отстраненный, бесстрастный, но больше и беспомощный образ внучки (Алена Шевцова). Именно последняя ведет диалог со своим прошлым, иллюстрацией которого служат ее отношения с разными людьми. Все они тут же, на сцене, в тени по периметру выхваченного светом игрового пространства. Под софитами они оказываются лишь благодаря силе ее воспоминаний, оттого и сыграны довольно схематично и даже карикатурно. Кто жирной краской, кто лишь пунктиром. И все проверяются по заданному бабушкой алгоритму “получится — не получится”. Хотя счастливому исходу она никого так и не научила. Ни свою дочь, ни ее ребенка. Оттого после инсульта сама оказывается на их месте: для того чтобы получить элементарную помощь, ей приходится напрягаться изо всех сил, особенно при ответе на самый для нее и теперь сложный вопрос “семью восемь”. И только ее смерть позволяет внучке осознать содеянное — и ей самой, и бабушкой. Но главное зрителю придется унести с собой: означает ли это остановку самой цепи насилия? Даст ли сбой эта прошитая в сознании схема отношений уже в воспитании собственных детей героини? Если они, конечно, у нее появятся. И далее: насколько бесповоротно меняют мир поколения миллениалов и зуммеров, а в целом — так называемая “новая этика”? Ведь последний опыт нашей страны показывает, что и тридцать лет хожде-

ния без пелены советского — еще не срок.

О том, как разыгрывается еще один вариант поколенческой “сказки с несчастливим концом”, — спектакль ТЮЗа им. А.А. Брянцева “Спички”. Пьесу минского драматурга на питерской сцене поставил самарский актер и режиссер Артем Устинов. Текст, написанный в 2015 году, завязан на песнях Цоя, так же как и его своеобразный сиквел 2016 года — “Летели качели” на хитах Егора Летова. Последний, правда, российский театр еще только осваивает. Зато первый прошел неоднократно обкатку на подмостках страны. Это драматическая диалогия о людях, про которых еще в 1990 году журналист и музыкант Александр Липницкий сказал: “Я очень надеюсь на тех, кому сегодня восемнадцать. Среди них миллионы выросших на песнях Виктора Цоя, а он как никто мог поднять человека с колен”. Четверть века спустя драматург Константин Стешик взялся разобраться, отчего это поколение если с колен и встало, то дальше цоевских же пивных ларьков не двинулось. Оно примеряет на себя песенные образы и кино-роли “последнего героя”, но в лучшем случае как-то все бездарно и безрезультатно. В худшем, хотя и творческом, — с трагическим исходом. Об этом как раз и “Спички”¹.

Для своего спектакля Артем Устинов выбрал неяркие краски и негромкие интонации. Здесь лейтмотивом колыбельная со всеми сопутствующими коннотациями. На один мотив пропеваются и серый волчок, и цоевская “Группа крови”. При этом режиссер еще и визуализировал этот, спрятанный у драматурга в интертексты, слой — стай то волчков, то гули-гули-гуленек сшивают наживую то и дело обрывающуюся ленту повествования. Таким же разорванным от постоянных метаний предстает и главный персонаж Толя (Дмитрий Ткаченко). Он пытается ухватиться за любую нить, которая позволит ему удержаться на этом свете. За явно разваливающуюся семью, за дочь, для которой сочиняет на ночь сказки, за друзей или даже хотя бы за уже готовое завещание одного из них — лишь бы еще прожить, а лучше и пережить всех, “чтобы никому больно не было из-за меня”. Но не удастся — неизжитый максимализм заставляет всюду требовать смысла, правды, самоотдачи, да и в целом ходить по краю. Где и получает в бок перочинным ножиком от простой собачницы. Ирония, а не “спички судьбы”. Хотя на такой велимировский уровень обобщений ни авторское, ни режиссерское высказывания не претендуют. Траге-

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2016 г.

дия отдельно взятого поколения разворачивается здесь вне исторического и социального контекста. Точнее, он считывается, но только в песнях, написанных в прошлом столетии и для другой жизни.

Иной ракурс для личной судьбы как части большой истории выбирает Степан Пектеев в спектакле “Йыван Кырла. Путевка в жизнь”. Это история марийского киноактера и поэта Йывана Кырлы (Кирилла Иванова), прославившегося ролью беспризорника Мустафы в фильме Николая Экка “Путевка в жизнь” (1931) и попавшего под суд за хулиганский же проступок в духе своего героя. Шесть лет почивания на лаврах для него сменились шестью годами лагерей. Эта символика и даже мистика — неотъемлемая часть атмосферы этой постановки. Большой частью она строится на документальном материале, собранном Марийским национальным театром драмы им. М. Шкетана для спектакля о Кырле 1996 года, — Пектеев не только использует эту фактуру, но и отдельные эпизоды отдает актеру Ивану Смирнову, исполнявшему тогда главную роль. На эти два диалогичных и двуязычных, русско-марийских, слоя накладывается еще пара — история съемок фильма и фрагменты самого фильма. И все это переложено интерактивными вставками: актер Акпарс Иванов выходит к залу с вопросами о том, что такое “память”, “драма”, “постдрама” и “постпамять” — собственно, и жанр спектакля обозначен как “постдокументальный”.

Такой многоуровневый байопик о марийской легенде сделан очень технично и технологично. Но подробно, порой даже чересчур, Пектеев заикливается на отдельных сценах. Виной ли тому предзаданный кинохронометраж, трезвый расчет на возможности труппы или же чрезмерное увлечение возможностями поворотного круга. Его-то монотонное вращение с, казалось бы, бесконечно заиклившей сценой суда над Кырлой позволяло отвлечься от интенсивно до того развертываемой истории с вопросом: а где такое уже было? У Мейерхольда, учившего и ценившего Кырлу? Да здесь же, на этом самом месте — Марийская драма выступала на сцене московского Театра им. А.С.Пушкина — семь лет назад показывали четырехжды номинированный на “Золотую маску” спектакль Максима Диденко и Николая Дрейдена “Ленька Пантелеев. Мюзикл”, поставленный в ТЮЗе им. Брянцева. Пектеев как раз оканчивал тогда мастерскую Праудина в СПбГАТИ. Бог весть, прошел ли он тогда мимо гремевшей на обе столицы постановки. В любом случае в рассказе о той же эпохе он смог, отталкиваясь от пореволюционной динамики и авангардных плясок, выйти к серьезному постдокументальному высказыванию.

А в “Бал. Бесах” татарстанский режиссер Туфан Имамудинов пляшет от забора. И к забору — этой мелкой, но часто встречающейся и многое характеризующей детали в романе Достоевского. У классика и просители-рабочие сравниваются со стадом овец у забора, и Петр Верховенский то и дело пробирается по своим делам вдоль забора, и дом злополучных Лебядкиных показательно зажат меж заборов. И, наконец, на обломок забора после пожара взбирается губернатор фон Лембке, вы-

крикая: “Если что пылает, то это нигилизм!” И с него же он бросается затем спасать перину. Вот этот выщербленный обломок и становится основой всей сценографии спектакля Казанского ТЮЗа (художник Лилия Имамудинова). Он превращается в помост, который поднимается под любым углом “да кружит по сторонам” — пушкинский эпиграф к роману здесь находит буквальное воплощение. Имамудинов вообще отбирает для своей инсценировки все, что касается “бесов”, и всех, кто к ним причастен, и выпускает на бал в доме предводителя дворянства. Здесь оба Верховенских — Степан Трофимович (заслуженный артист РТ Павел Густов) и Петр Степанович (Ильнур Гарифуллин), губернатор фон Лембке (Эльвина Булатова), штабс-капитан Лебядкин (Камиль Гатауллин), господин Шигалев (Полина Малых), Кармазинов (Егор Белов), Кириллов (Эльмира Рашитова) и некто, в программке обозначенный просто “маньяк” (Гузель Валишина). Их выходы, по замыслу режиссера, должны восприниматься как единый монолог по нисходящей — от “Я люблю Россию!” с последующей длинной тирадой на французском Верховенского-старшего и программного “мы сделаем смуту” Верховенского-младшего — до лепета фон Лембке про склейку ратуши и совсем уж откровенной графомании Лебядкина. И это уже не иначе как выходы, которые подпадают под описание из все того же стихотворения Пушкина — “Домового ли хоронят, / Ведьму ль замуж выдают”. Похороны тут, правда, устраивают Кириллову и — с Кирилловым: под “Камаринскую” вся камарилья заставляет плясать совершенно безвольное тело актрисы, исполняющей роль самоубийцы. Танец, а он тут у каждого тоже свой, — это не менее значимое, чем монолог, высказывание: Туфан Имамудинов с соавтором своих предыдущих, номинированных на “Золотую маску” спектаклей, хореографом Марселем Нуриевым выстраивает довольно сложную музыкально-пластическую композицию. Здесь Лебядкин ведет танго с обритым наголо, причем на сцене, Кармазиновым в женском платье, а Степан Трофимович вытанцовывает ни много ни мало, а “русскую идею”. Сын его Петр, главный сеятель провинциальной смуты, швыряет мелкий щебень в струнный ряд — на сцене вертикально смонтирована чугунная рама роая. Или гулко сыплет его по планшету забора.

При этом режиссер всего одним росчерком приближает эту вакханалию к тематике наших дней: “Mad in USSR” пишет Шигалев кровавыми буквами на торсе Лебядкина. Затем к “Mad” добавляет в окончание “е”, а на спине выводит “Sale”. И таким показным — нараспашку да на продажу здесь все. Даже слезы, впрочем, крокодилы — в финале весь октет рыдает, предварительно приложив к глазам половинки лукавиц. А после бала, известно, наступает кровавая развязка с убийством Лебядкиных, поджогом их дома, а затем и расправой толпы над Лизой Тушиной.

С ликования толпы футбольных фанатов на Чемпионате мира 2018 года — сборная России играет в четвертьфинале — начинался спектакль Нижнетагильского драмтеатра им. Д.Н. Мамина-Сибиряка. На фоне общего накала — встреча

рассказчика с приятелями к тому же происходит в сауне с девушками — и предвкушения грандиозной победы режиссер Андрей Гончаров развернул грустную историю “О любви”. У Чехова к концу XIX века других уже и не случилось. Но ставить такое по написанному, да без иронии, в современном театре уже и не принято. Поэтому рассказ о том, как двое влюбленных — холостяк Алехин (Юрий Сысоев) и замужняя Анна Луганович (Татьяна Исаева) — так и не открылись в своих чувствах лишь потому, что это могло разрушить их уже устоявшийся уклад, режиссер показал, используя приемы и пародийности, и пародичности. Гончаров собрал коллекцию актерских штампов и заезженных поп-хитов, контрапунктом введя отстраненную речь а ля Богомолов и аллюзии на отечественный архаус, в первую очередь “Нелюбовь” Звягинцева. Даже в постель к чете Лугановичей режиссеру удалось затаскать Рифеншталь с Бутусовым — абсурд и пафос в одном пакете из популярной торговой сети. С такими вот бумажными пакетами из супермаркета персонажи то и дело появляются на протяжении всего спектакля. Когда же доходит до серьезной поклажи — Анна Алексеевна навсегда уезжает, тут-то и оказывается, что жизнь так необремененно и прошла. А в руках пусто, как у вратаря, только что пропустившего решающий мяч.

Последний шанс выиграть битву за горку для группы “Пчелка” в спектакле Нижневартовского драмтеатра получили воспитательница детсада “Сибирячок” (Ольга Горбатова), его сторож дядя Ваня (Роман Горбатов) и... медведь. А что поделать: когда страна прикажет быть героем, у нас героем станет и медведь. Именно такой пафос царит в “Сибирячке” — маленькой, но точной копии большой страны, где тоже есть свое “кольцо Сталинграда” и свои Карбышевы и для которой даже снегоуборочные лопаты делают из титана, космического металла. Ведь тут не до шуток: “Никаких Снегурочек, никаких Дедушек, никаких Морозко, Снеговичков, всяких баб и прочей херни не бывает. Ничего этого нет! Есть только работа. Тяжелая, нудная, ежедневная тупая работа. Работа. Ра-бо-та” — такую установку дает руководство детсада у Алексея Житковского, к слову, жителя Нижневартовска, в пьесе “Горка”¹. Медведя, кстати, в тексте нет — его Иван Миневцев, ученик Крымова и Каменьковича, придумал. Он же сочинил для спектакля мультикультурный музыкальный ряд, за видео-арт к которому отвечает Роман Горбатов. В таком спектакле нашлось место эскимосам, узбекам, славянам и даже грекам, хотя бы и древним. Здесь не боги горшки отмывают, зато любой воспитатель имеет право на чудо. Как по разрядке начальства, так и лично, пускай только в виде мечты. И ее, мечты, присутствие придает постановке то космическую глубину, то комический масштаб. Так, к примеру, сразу за дверью кабинета директора открывается путь на трибуну Мавзолея к членам президиума очередного По-

литбюро (художник Варвара Иваник). Но вместо громогласно вещающего кремлевского небожителя из-за ширмы появляется заурядный мелкий самодур, убийца веры в снегурочек и дедов-морозов. Но вера в то, что дети дороже всего, не убивается здесь никакими циркулярами. И в этом “Горка” Миневцева достигает необычайной высоты.

Но “корни зла ищите тоже в детстве”, — писал поэт Возрождения. Об этих корнях “Беруши”² — ранняя пьеса ныне одного из самых известных молодых драматургов Олжаса Жанайдарова. Этот довольно условный, со многими натяжками текст меж тем был отмечен целым рядом премий и постановок. Но версия Салаватского государственного башкирского драмтеатра даже в этой чреде — эксперимент довольно смелый. Режиссер Ильсур Казакбаев обстоятельства текста перенес на региональную почву: главные персонажи пьесы братья-казахи у него стали башкирами. “Неправда!” — некоторые авторские инвективы получали отпор у зрителя на фестивале: в зал на Страстном пришло уфимское землячество. Зато национальный уклад на сцене нареканий не вызывал. За его счет спектакль легко выходил на те социальные обобщения, к которым через все допущения пробивался драматург в своей пьесе. Конфликт в “Берушах” предопределен отчасти родительской любовью: старший, умный, талантливый, но ленивый Булат (Мирас Юмагузин), ненавидел, очевидно взаимно, отца, но его сценическая часть квартиры опирается в отцовскую мастерскую. Здесь на протяжении всего спектакля что-то чеканил, а иногда подыгрывал на курае — башкирской флейте — Отец (народный артист республики Риза Магадеев). Территория младшего, хитрого и предприимчивого Уразбая (Радмир Давлетбаев), — кухня, где покровительствующая старшему Мать (народная артистка РБ Гульчачак Шарипова) пела и лепила, а под занавес выпекала пирожки. И такой перекосяк у братьев во всем и в жизни: старший окончил с отличием пединститут, но подрабатывает ремонтом, а учителем в столичную школу устроился младший, строитель по образованию. Невесту (Гульчачак Зарипова) в дом привел меньший, но в любви она объясняется старшему. Если это, конечно, можно считать объяснением: у нее, бывшей девушки по вызову, после череды абортных только одна мечта — приемный ребенок, для оформления опекуна над которым необходима полноценная семья. Какая угодно, даже такая, как у братьев. Точнее, одного из братьев. Другого можно устранить любым способом — младший пытается организовать убийство старшего. Только вот порознь, оказывается, они жить не могут. Вот этот раздрай уже сценические братья Юмагузин и Давлетбаев воспроизвели в башкирском варианте “Берушей”. Хотя от башкирского у него в итоге остается лишь оболочка — несмотря на весь колорит, он довольно скоро перерастает в довольно емкое метавысказывание о разобщенном, расколотом обществе, не помнящем своих корней и не желающем объединяться ради своего же будущего.

¹ Там же. №1, 2019 г.

² Там же. № 3, 2011 г.

Ольга Булгакова Это — по любви!

В Перми в четвертый раз прошел ставший уже традиционным театральным фестиваль, посвященный драматургии популярного во всем мире и очень любимого в России ирландского драматурга Мартина Мак-Донаха. Учредители фестиваля: Министерство культуры Пермского края, Департамент культуры и молодежной политики администрации города Перми. Организаторы: Пермский театр “У Моста” и ГКБУК “Центр по реализации проектов в сфере культуры”.

Если честно, сомнения в том, что этот заранее запланированный и очень ожидаемый многими специалистами и любителями праздник состоится, были немалые. 2020 год, к сожалению, внес неблагоприятные коррективы в работу театров нашей страны и всего мира. Пандемия коронавируса заставила организаторов многих театральных фестивалей перенести мероприятия на неопределенный срок или попросту отменить их. То, что четвертый Мак-Донаховский не был отменен, а осуществился в полном объеме, хоть и со значительным уменьшением присутствовавших на нем зрителей, заслуга, как представляется, бесценного президента фестиваля Сергея Павловича Федотова и его страстно увлеченной команды. Все случилось только благодаря феноменальной энергии этого невероятного человека и его огромной любви к своему детищу — уникальному фестивалю. События проходили на сценах руководимого Федотовым театром “У Моста”, Пермского театра кукол, Дворца культуры имени Солдатова, а также на территории Завода Шпагина, где в ближайшие годы появится новое, более современное и вместительное здание театра “У Моста”.

Как и всегда, в программу вошли постановки именитых, крупных, известных театров и работы совсем молодых коллективов (восемь стран, двадцать театров, двадцать четыре спектакля).

Несмотря на ограничение перемещений между странами, международная программа фестиваля была представлена в значительном объеме. Но в отличие от предыдущих биеннале, показы спектаклей зарубежных коллективов проходили в формате онлайн.

Все российские участники смогли приехать на фестиваль лично. Причем для многих театров это было первое после весеннего локдауна появление перед публикой, что называется, вживую, так как многие из них к началу октября еще не были открыты для полноценной работы.

Если попытаться сформулировать девиз третьего Мак-Донаховского фестиваля, проходившего в 2018 году, то получится примерно

так: “Против вражды и взаимной ненависти”. А вот главная тема четвертого фестиваля, как представляется, такова: “Это по любви!” (здесь имеется в виду любовь к творчеству ирландского драматурга, к театру, актерскому ремеслу, своим и чужим ролям, персонажам пьес и живым людям, которые могли бы послужить их прототипами, к своей большой и малой родине). Поэтому и речь здесь, в этом тексте, пойдет о тех фестивальных спектаклях и коллективах, которые наиболее полюбились автору: о трех постановках молодых независимых трупп и четырех работах именитых государственных театров. Именно эти работы были высоко оценены жюри фестиваля и награждены заслуженными призами. Все спектакли, о которых здесь пойдет речь, — российские: как представляется, сложно сравнивать живые показы театров на сцене и онлайн-записи постановок. Кроме того, в этот раз журналисты не имели возможности поговорить с командами зарубежных трупп во время творческих встреч с их коллективами при непосредственном живом общении. Поэтому речь пойдет о самых ярких отечественных фестивальных спектаклях.

Ребята из питерского “Ночного театра” познакомились во время учебы в Санкт-Петербургской театральной академии. Лидер коллектива Дмитрий Тарасов увлекся творчеством Мартина Мак-Донаха, посмотрев его фильм “Залечь на дно в Брюгге”. После этого, стараясь найти больше информации о режиссере, он выяснил, что тот не только снимает фильмы, но и пишет пьесы. И кроме того в Перми проходит фестиваль, посвященный творчеству этого драматурга. Недолго думая Дмитрий поехал в Пермь. Побывал на первом и третьем фестивалях, познакомился с Сергеем Павловичем Федотовым. А на нынешнем, четвертом, уже поучаствовал в качестве режиссера, представившего свой авторский проект, читку-эскиз пьесы “Безрукий из Спокана”¹ (он же выступил здесь как сценограф и художник по костюмам). Группа молодых актеров под руководством Тарасова — а он сумел сделать своими единомышленниками еще троих ребят — репетировала спектакль по ночам, отсюда и

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2011 г.

возникло название этой небольшой независимой труппы.

В репертуаре театра только эта единственная постановка. У ребят нет помещения, нет своей сцены. И прошедший Мак-Донаховский фестиваль — первый опыт игры данного коллектива на публике. То есть мы были свидетелями фактического рождения нового театра.

Эскиз получился полностью готовым спектаклем малой формы. Увлеченность этой драматургией явственно чувствуется у каждого из участников коллектива, материал проработан, прожит и присвоен. Уровень актерской игры далеко не “студенческий” в расхожем восприятии — это высококлассная, точная, профессиональная игра, в которой присутствуют молодой кураж и задор, характерный для студенческих постановок элемент импровизации, удачный и, что называется, в тему. Кармайкл (Гарий Князев) похож при первом взгляде на чудаковатого, но вполне благообразного университетского профессора; тем более неожиданно раскрывается образ этого инфернального персонажа в процессе дальнейшей игры. Актер Александр Чураев, исполнивший роль портье, сказал на встрече с журналистами, что он сам и есть Марвин — маленький человек, который хочет быть нужным, хочет совершить что-то героическое, важное, полезное. У ребят получилась мощная режиссерская версия пьесы, зрители увидели и оценили четыре прекрасных актерских работы, Кармайкл и Марвин удивили и запомнились. Совсем молодые артисты, которые репетировали по ночам после работы, по-настоящему дали жару. Режиссер читки Дмитрий Тарасов, актеры: Гарий Князев (Кармайкл), Александр Чураев (Марвин), Егор Матва (Тоби), Виктория Чумак (Мэрилин). Спектакль награжден фестивальным жюри премией в номинации “Дебют”.

Молодой коллектив “Один театр” основан актерами Краснодарского академического театра драмы имени Горького Виталием Борисовым, Арсением Фогелевым и Алексеем Мосоловым, которые решили создать независимое объединение, так как хотели играть *другой*, отличный от классического репертуар и познакомить зрителей с современной драматургией: до появления этого независимого коллектива на краснодарской сцене таких постановок попросту не было. Арсений Фогелев в 2016 году поставил с учениками студии при Театре драмы дипломный спектакль “Сиротливый Запад”¹, который вошел в репертуар “Одного театра” (эту работу и привезли в 2020 году в Пермь). Студенты восприняли идею поставить Мак-Донаха с огромным энтузиазмом. Тем более что и до настоящего времени в театрах города пьесы этого драматурга не идут. Получи-

лась очень основательная, подробная работа с множеством мелких деталей, характеризующих персонажей и их взаимоотношения.

Актеры во главе с режиссером придумали и разыграли не только сюжет самой пьесы, но и события, которые происходят как бы за пределами ее текста. В этих сценах участвуют персонажи из других драм “линэнской трилогии” (ее пьесы связаны между собой общим местом действия, а герои одной из частей упоминаются в других) — и это получилось очень органично и интересно. По их собственным словам, актеры театра старались донести до зрителя, что персонажи пьес Мак-Донаха не придуманные, не жанровые, а обычные, живущие среди нас люди, неудачливые, с трудом проживающие свою не очень счастливую жизнь. Хотели изобразить на сцене не “плохих людей”, а “живых людей”. Герлин, которую обычно играют совершеннейшей оторвой в соблазнительно-пошловатом прикиде, здесь носит скромное темное платье. По признанию актрисы Дарьи Жениховой, в роли Герлин она играет в первую очередь настоящую любовь — и это ей удалось, ее глубоким чувствам к священнику Уэлшу безоговорочно веришь. Тему любви здесь ведут и другие артисты: Артем Акатов (Отец Уэлш) — любви к людям и о вере в них, Михаил Золотарев и Михаил Хмыз (братья Вален и Коулмен Конноры) — непростой братской любви-ненависти, которая является основной составляющей их существования, и о глубоком страхе эти непростые отношения неожиданно потерять. Их драки и вражда — обратная сторона любви, ведь зачастую именно так и бывает в нашей реальной жизни.

Ялта — абсолютно нетеатральный город, там нет профессиональных театральных коллективов — об этом рассказали журналистам участники Лаборатории современной драматургии МБУДО “ЦДЮТТ”, молодого творческого объединения, образованного в этом крымском городе в 2017 году. Его руководитель Сергей Филиппов (режиссер, ученик Марка Захарова) однажды переехал жить в Ялту и захотел организовать там театр. Спектакль “Калека с острова Инишмаан”, с которым коллектив приехал на фестиваль, вышел в январе 2019 года и побывал уже в Санкт-Петербурге на “Невских театральных встречах”.

Сергей Филиппов участвовал в знаменитом дипломном спектакле курса Марка Захарова, который в 2006 году был поставлен Романом Самгиным и получил награду как лучший дипломный спектакль Москвы. Что примечательно, эта постановка была осуществлена раньше, чем спектакль “Калека с острова Инишмаан” самого Федотова (2009 год). И даже раньше, чем на мхатовской сцене появился “Чело-

¹ Там же. № 3, 2005 г.

век-подушка”¹ Кирилла Серебренникова: то есть это была первая постановка Мак-Донаха в Москве. А нынешняя работа Сергея Филиппова — премьера пьесы Мак-Донаха в Ялте.

Кроме основателя этого театрального коллектива (по первой специальности он врач-хирург, кандидат медицинских наук), профессионального театрального образования нет больше ни у кого из его участников. В спектакле доктор играет Владимир Ежов, практикующий врач, доктор медицинских наук. Чуму-Хелен играет Ольга Коваленко (яркая, рыжеволосая — настоящая ирландка), филолог-китаист по специальности. Главную роль Билли Клейвена исполняет культуролог по образованию Андрей Малов. Он, как это принято говорить, человек с ограниченными возможностями из-за врожденного заболевания. Несмотря на большое стремление на сцену, Андрей понимал, что стать профессиональным артистом у него не получится, и, по его словам, “поступил на культуролога, чтобы актером быть”. С режиссером спектакля Андрей впервые встретился на Волошинском фестивале в крымском Коктебеле. И эта встреча определила выбор пьесы для постановки. Сам Андрей, прочитав пьесы Мак-Донаха, подумал: это же язык коренных жителей нашей российской глубинки! Жанр спектакля его создатели определили так: русская комедия ирландского автора. По их словам, ощущения, что это написано про кого-то другого, не было — это про нас!

Эти люди собрались специально для постановки этой самой пьесы — так родился еще один новый театр. Сейчас они репетируют чеховскую “Чайку” и планируют организовать в Ялте постоянную точку, где будут проходить читки современных пьес.

Спектакль из Ижевска “Калека с острова Инишмаан” в постановке Государственного русского драматического театра Удмуртии был очень ожидаем поклонниками и постоянными участниками фестиваля. Первый режиссерский опыт работы с этой драматургией режиссера Дмитрия Удовиченко — “Человек-подушка” — на первом Мак-Донаховском был оценен очень высоко, а Катурия в исполнении ведущего актера театра Михаила Солодянкина до сих пор многими оценивается как одно из лучших воплощений этого персонажа на отечественной сцене. Посмотреть еще одну постановку Удовиченко по Мак-Донаху с участием Солодянкина (сыгравшего на этот раз роль Джоннипатинмайка) — огромная удача и подарок для зрителей и гостей фестиваля.

Спектакль очень интересно решен сценорафически (художник Александр Мохов): зрителей от сцены отделяет большое полотно, на которое проецируется видео океанских волн.

Получается, что действие происходит на Инишмаане, а наблюдающие находятся на соседнем острове, к примеру на Инишире.

Актер Игорь Василевский в спектакле исполнил главную роль деревенского калеки Билли Клейвена: судьба персонажа в определенной степени совпала с реалиями жизни самого актера. Уехав из Набережных Челнов, оставив там родных, он какое-то время находился в поисках своего места в жизни и в профессии. Покинул он и своего театрального педагога Юрия Бутусова, оставив место в театре Санкт-Петербурга. Так получилось, что Игорь нашел свое “я” именно в Ижевске. Можно сказать, что Игорь Василевский как актер — открытие Дмитрия Удовиченко, до роли Калеки Билли он играл почти исключительно в массовках. После этой замечательной работы его карьера стремительно пошла вверх: он сыграл на этой сцене Гамлета, Тартюфа, номинирован на “Золотую маску” за исполнение роли Эдмонда в спектакле “Король Лир” (2019).

Отдельно хочется отметить Михаила Солодянкина: свою роль (Пустозвона) он играет в образе, практически, клоуна. Манера говорить в чем-то напомнила таковую у известного в свое время комедийного персонажа Шуры Каретного (образ был создан в конце 90-х актером Александром Пожаровым). Но когда актер произносит монолог о судьбе Калеки Билли, которого пытались утопить собственные родители, он преображается, кардинальным образом меняется его речь. Это редкий момент, когда можно увидеть настоящее человеческое лицо Джонни, спасшего Калеку Билли от смерти и которого все воспринимают как шута горохового, да и сам он себя так ведет, а внутреннюю свою сущность показывает крайне редко.

Хакасский национальный драматический театр имени А.М. Топанова, основанный в 1931 году в городе Абакане, привез на фестиваль спектакль “Калека с острова Инишмаан” (режиссер-постановщик Сергей Потапов Республика Саха (Якутия)). Пьеса была выбрана на волне российской популярности драматурга. По словам директора театра Владимира Владимировича Чустеева, изначальным толчком для постановки послужили примерно такие аргументы: “хотелось похулиганить” и “все берут, и мы возьмем”. Однако после знакомства с материалом актеры поразились его глубине, многослойности и тому, что “это все про нас” — в хакасской глубинке живут такие же люди, как и в ирландской. Они обитают в ограниченном жизненном пространстве, где все друг друга знают, где живут люди, внешне кажущиеся грубоватыми, но на самом деле любящие друг друга — эти обстоятельства роднят

¹ Там же. № 4, 2006 г.

хакасцев и жителей далекой Ирландии, изображенных Мартином Мак-Донахом. Специально для фестиваля спектакль, которому уже четыре года, был восстановлен и переработан. По словам его участников, в предыдущей версии они пытались изображать на сцене Ирландию — получалось не очень хорошо. Когда стали играть про себя — все встало на свои места, и спектакль сложился.

Практически все роли здесь исполняют мужчины, только Чуму-Хелен играет актриса Юлия Чепашева. В постановках по пьесам Мак-Донаха подобные режиссерские решения случались и раньше: например, Мэг Фоллан (“Королева красоты из Линэна”) в театре “У Моста” изначально играл Иван Маленьких, в “Сатириконе” ее исполнял Денис Суханов. Но чтобы все роли, кроме одной, играли мужчины — такого еще не бывало.

Особенно запомнились образы тетушек Кейт и Эллин в исполнении Геннадия Чаттыкова и Ивана Салайдинова, для каждой из них был тщательно продуман внешний облик, речь, походка — эти детали сделали исполнение неожиданным, удивительным и трогательным. Получились нереализованные в личной жизни, но нежные и ранимые женщины, утратившие со временем свою женскую привлекательность, внешне огрубевшие, можно сказать, “окаменевшие”. Необыкновенно смешной и харизматичный Джоннипатинмаик (Николай Бельгерков) в неожиданных обтягивающих цветных лосинах и на высоких каблуках. Валентин Ульчугачев (Билли Клейвен) долго работал над внешней характеристикой своего персонажа, репетировал походку и движения. Роль, по словам актера, давалась ему нелегко. Он пытался понять, как живет этот персонаж, как он взаимодействует с окружающими его людьми, как реагирует на шутки одних (иногда весьма грубые), на замечания и гиперопеку других. Когда психофизика и пластика соединились — роль получилась. Единственная участвующая в спектакле актриса Юлия Чепашева привнесла в спектакль национальный колорит: между сценами она исполняет импровизированные песнопения на родном языке, и это выглядит очень органично и сообщает особое отношение к теме “суровой и прекрасной” Родины, о которой говорит Калека Билли в своем знаменитом монологе об Ирландии.

Когда в финале спектакля на Билли надевают национальный хакасский головной убор, становится ясно, что теперь этот человек обрел себя, нашел свое место в жизни. Спектакль получился об обретении не только своей человеческой, но и национальной сущности, своих корней и своего предназначения. Об осознании себя и построении своей жизни не по за-

конам чужой культуры далекой страны, пусть меньшей и богатой, а своей собственной, родной, единственной: “Я остаюсь, чтобы жить!” У абаканского спектакля один из лучших лирических финалов, когда-либо виденных автором этого текста при постановке “Калеки”, — без излишней розово-кремовой сентиментальности, которая, к сожалению, встречается нередко при работе над этой пьесой. Спектакль награжден специальным призом жюри фестиваля.

“Красавицы из Линэна”¹ Ирбитского драматического театра имени А.Н. Островского (режиссер С.П. Федотов, премьера состоялась в январе 2020 года) — первая постановка пьесы Мак-Донаха в Ирбите. Театр этот старейший на Урале, в этом году у него пошел 175-й театральный сезон, он начал свою работу еще во время проведения знаменитой Ирбитской ярмарки; упоминание о нем есть в романе Мамина-Сибиряка “Приваловские миллионы”.

Знакомство с драматургией Мартина Мак-Донаха состоялось для местного зрителя на фестивале “Ирбитские подмостки” (фестиваль театров Урала) в 2011 году, когда театр “У Моста” привез спектакль Сергея Федотова “Череп из Коннемары”. Занявшая в 2018 году пост директора театра Лилия Александровна Гундырева поспособствовала началу творческого сотрудничества Сергея Федотова и Ирбитского драматического. Для маленького провинциального городка проблематика, болевые точки, затронутые в пьесе, оказались очень близки — зрители разного возраста приняли постановку восторженно. Сергей Павлович работал с артистами методом их “полного погружения в Ирландию”. Участники спектакля смотрели фильмы об этой стране, слушали ирландскую музыку, подробно изучали культурный и исторический контекст.

После премьеры “Красавицы из Линэна” состоялся своеобразный культурный обмен между Ирбитским драматическим и пермским театром “У Моста”: актеры играли пьесу в смешанных составах, то есть, например, ирбитская Морин менялась местами с пермской; были подобные рокировки и у исполнителей других ролей. Имела место даже такая необычная ситуация: в одном и том же спектакле играли тезки и однофамильцы. Владимир Ильин из Ирбита сыграл Рэя Дули, Владимир Ильин из Перми играл Пато Дули — и все это в одном спектакле. Сергей Павлович вообще взял своеобразное шефство над ирбитским театром и продолжает следить за его судьбой, помогать актерам.

Если проводить конкурс красоты среди актрис, исполнивших роль Морин Фоллан, то Дина Эйрих была бы одной из основных пре-

¹ Там же. № 4, 2000 г.

тенденток на победу (к слову сказать, за исполнение этой роли она завоевала главный приз на фестивале “Ирбитские подмостки” в 2020 году). Актриса настолько красива и молода, что ее героине в спектакле снизили возраст: этой Морин не сорок, а тридцать пять лет. Однако сама актриса говорит, что роль для нее в первую очередь передает внутреннее состояние своего персонажа, не сильно зависящее от внешних соответствий. Ей понятны взаимоотношения героини с матерью, ведь сильная материнская любовь иногда бывает чрезмерной и даже “удушающей”. Кроме тщательно подобранного, как и во всех спектаклях Федотова, саундтрека, весь спектакль пронизывает величественная мелодия песни “Вечная любовь” Шарля Азнавура и Жоржа Гарваренца. Как нельзя лучше она иллюстрирует нежные и глубокие отношения Пато и Морин, очевидные, несмотря на их смешные и неуклюжие попытки заигрывать друг с другом во время недолгого и неудачного свидания. По словам актера Вячеслава Анчутина, который играет Пато Дули, именно любовь способствовала тому, чтобы его герой, в жизни не умеющий толком и двух слов связать, написал письмо своей возлюбленной Морин, тем самым практически совершил личный подвиг. Но как бы ни были сильны их чувства, этот поступок ни к чему не привел, и от этого героев невыносимо жалко. “Мы играем про любовь”, — просто говорит актер. Актер также играет на несоответствии яркой внешности своего героя и его внутренней нерешительности, неуверенности в себе. Ирбитские Пато и Морин — самые лиричные, нежные и трогательные из всех пар, исполнивших эти роли на фестивале. А главный женский дуэт спектакля — Дина Эйрих (Морин Фоллан) и Оксана Иванова (Мэг Фоллан) был награжден призом жюри четвертого Мак-Донаховского фестиваля в номинации “Лучшая женская роль”.

Спектакль “Королева красоты” (2016 год, режиссер-постановщик Виктор Ножкин) Воркутинского драматического театра (ВДТ) — первая и единственная постановка пьесы Мартина Мак-Донаха в Воркуте. Спектакль уже был показан в других городах России, в том числе на сцене Театра Наций в Москве.

Оксана Ковалева, исполнительница роли Морин Фоллан, — яркая, красивая, харизматичная, по характеру настоящая ирландка. Она давно мечтала попасть в театр Сергея Федотова и особенно ей хотелось посетить этот фестиваль. Благодаря участию в постановке ее мечта сбылась. Ведущая актриса ВДТ поразила высочайшим классом игры в роли Морин Фоллан. Исполнительница роли ее матери, Мэг Фоллан, актриса Ольга Ермакова — в жизни также молодая красивая женщина. Ее преображение

в роли столь сильно, что узнать ее в образе седой косматой старухи совершенно невозможно. По словам Ольги, во время застольного периода репетиций пьесы звучала, на ее взгляд, слишком агрессивно. Но в дальнейшем, когда она стала искать в своей роли что-то человеческое, а не исключительно карикатурно-старушечье — глубоко спрятанную любовь к дочери, ей стало намного легче играть свою роль. По ее словам, поработать с таким материалом — профессиональное счастье.

Спектакль “Королева красоты” — актерский; на встрече с журналистами участники спектакля говорили о доверии к ним режиссера, позволяющего большую степень свободы актерского самовыражения. И, по мнению автора этой статьи, здесь сложился лучший актерский ансамбль на фестивале.

Отдельно стоит отметить, что Оксана Ковалева, коренная воркутинка, гордится... не очень правильное слово, здесь что-то большее — историей своего театра, основанного в 1943 году учеником Станиславского и Немировича-Данченко Б.А. Мордвиновым (он был послан туда по печально известной 58-й, “контрреволюционной” статье). Оксана собирает информацию о родном театре из дневниковых записей первого и последующих его руководителей, из рассекреченных материалов дел. Здесь не просто гордость, здесь преданнейшая любовь, огромное желание рассказать людям о своем родном театре.

К сожалению, город, где находится такой замечательный театр с уникальной историей, постепенно умирает. “Город никому не нужен”, — с болью формулирует Оксана Ковалева. Из Воркуты, как из мак-донаховской Ирландии, все время уезжают люди.

За блестящее исполнение роли Морин Фоллан Оксана Ковалева была отмечена специальным призом жюри.

Кроме огромной организационной работы на фестивале Сергей Федотов и его актеры, конечно же, заняты своей основной творческой деятельностью. Каждые два года театр “У Моста” выпускает премьеру по новой пьесе Мартина Мак-Донаха. Так, в 2016 году на фестивале был показан спектакль “Безрукий из Спокана”, в 2018 году — “Палачи”. Мировая премьера еще одной, последней на данный момент написанной драматургом драмы уже состоялась в Великобритании: режиссер Мэттью Данстер поставил “A Very Very Very Dark Matter” (“Очень-очень-очень темная материя”) в лондонском “Bridge Theatre” в 2018 году. Однако условия, при которых автор разрешил ее постановку другим театрам, оказались слишком сложны и на данный момент в пермских реалиях невыполнимы: на главную женскую роль нужна обязательно темнокожая

артистка маленького роста. По словам Сергея Павловича Федотова, таких в Перми пока не нашлось. Но руководитель “У Моста” пообещал, что найдет актрису и обязательно осуществит постановку этой пьесы. Постоянный член жюри фестиваля профессор Казанского (Приволжского) федерального университета, доктор филологических наук Вера Борисовна Шамина перевела пьесу “Очень-очень-очень темная материя” на русский язык и прочла для участников фестиваля лекцию о ее драматургических и художественных особенностях.

Однако оставить фестиваль без своей новой работы Сергей Павлович не мог — не такой у него характер. Поэтому в репертуаре театра “У Моста” появился премьерный спектакль по пьесе ирландского драматурга Джона Б. Кина “Поле” (1965). Действие пьесы разворачивается в деревушке на юго-западе Ирландии, и, судя по сюжету, нравы среди населения там царят такие же непростые, как и в пьесах Мартина Мак-Донаха. История, описанная в пьесе, основана на реальных событиях: убийстве из-за спора о собственности на участок земли. Постановка Сергея Федотова рассчитана на интеллектуального зрителя. Для полноценного восприятия спектакля понадобятся и специальные знания по истории Ирландии: нужно понимать, что значит “земля”, “собственное поле” для главного героя этой истории фермера Быка Мак-Кейба в исполнении Владимира Ильина (еще одна блистательная работа этого актера на родной сцене). Нужно знать о Великом голоде, который случился в этой стране в середине XIX века и последствия которого ощущались ее жителями многие десятилетия. Нужно знать и кто такие ирландские жестянщики (или лудильщики, tinker’s) — особая каста людей, появившихся как раз после трагических событий “картофельного голода” и не имеющих собственной земли. О них писали и другие ирландские авторы, достаточно вспомнить, например, пьесу Джона Миллингтона Синга “Свадьба лудильщика”. Федотов смело берет сложную пьесу, так как знает: его зритель поймет контекст и разберется в смыслах. Конечно, нельзя не отметить великолепные актерские работы Сергея Мельникова, Марины Шиловой, Ильи Бабошина, Василия Скиданова и других занятых в постановке актеров “У Моста”. Эти актеры также были награждены специальными призами жюри.

Как же воспринимается в наше время драматургия Мартина Мак-Донаха в российской глубинке? Нередко мы слышали от участников фестиваля, что спектакли по его пьесам вызывают негативную реакцию зрителей. Случаются и курьезные ситуации. На-

пример, в столице Хакасии Абакане школьные учителя, приводившие в театр организованные группы старшеклассников, жаловались на “безнравственность” спектакля “Калека с острова Инишмаан”. Аналогичная ситуация возникла в краснодарском “Одном театре”, где преподаватель буквально увел со второй половины спектакля группу девятиклассников. А вот представители молодого поколения, в том числе и сами старшие школьники, как раз воспринимают эту драматургию с большим энтузиазмом. Ребята из Краснодара на следующий день вернулись в театр и самостоятельно, без педагога, досмотрели спектакль. О значении и месте творчества ирландского автора в театральном процессе хорошо высказался главный режиссер Русского драматического театра Удмуртии Яков Ломкин: “Драматургия Мак-Донаха ценна тем, что у театра есть возможность воспитывать умного зрителя, прививать ему правильную “театральную вакцину”, приучать зрителя к хорошей драматургии, к хорошему театральному языку, к ярким интересным актерским работам”. Многие актеры и режиссеры говорили на фестивале о любви к Мак-Донаху, об увлеченности, погруженности в мир его пьес и о счастье работать с таким материалом. Кроме того, есть зрители (и их немало), которые ходят на спектакли по многу раз — это ведь тоже по любви.

“Мы играем о любви”, — сказал журналистам Вячеслав Анчугин, исполнитель роли Пато Дули из Ирбита; “Я играю любовь”, — говорит Дарья Женихова (Герлин из Краснодара); “Любовь есть! Любовь есть!” — кричал со сцены Отец Уэлш (актер Николай Черновиков) из спектакля “Сиротливый Запад” (постановка театра “Станиставский.com”, режиссер Антон Савельев, Чебоксары). И даже у безрукого Кармайкла на оставшейся руке татуировка “Love” (“любовь”), а “Hate” (“ненависть”) — на давно отрезанной и потерянной. На Мак-Донаховских фестивалях сложилась совершенно особая атмосфера. Образовалась замечательная, сплоченная команда друзей и единомышленников из актеров, режиссеров, журналистов, всех участников фестиваля и всей команды театра “У Моста” во главе с Сергеем Федотовым. Каждый раз не верится, что очередной фестиваль уже закончился, и каждый раз с нетерпением ждешь следующей встречи. Пусть фестиваль живет и собирает друзей еще долгие годы. Потому что Мак-Донах — это не абстракция, это о живых людях, о нас с вами, это по любви.

История. Библиография

Ильдар Сафуанов “Немецкий Мольер”

Одна из самых колоритных и противоречивых фигур литературной и театральной жизни Германии первой трети двадцатого столетия — Карл Штернхайм. Его называли “критиком и жертвой вильгельмовской эры”^{1,2}. Он прожил бурную жизнь, испытал богатство, успех, славу, но также и болезни, и преследования, умер на чужбине в забвении и бедности.

Будущий писатель родился 1 апреля 1878 года в Лейпциге. Он был старшим из семи детей (родители поженились лишь через год после его рождения). Его отец происходил из еврейской банкирской династии, имевшей родственные связи с такими личностями, как поэт Генрих Гейне, композитор Феликс Мендельсон-Бартольди, ученый Зигмунд Фрейд и другие. Мать же происходила из протестантской семьи книгопечатников.

Мальчик рос в Ганновере и Берлине. По окончании гимназии крестился в евангелистскую веру, изучал право, философию, историю литературы и искусства в лучших университетах Германии — в Мюнхене, Геттингене, Лейпциге, Йене, Берлине, Фрайбурге и Гейдельберге, но так и не закончил курса.

Был начитанным юношей и с ранних лет решил заниматься литературным трудом — благо материально был обеспечен. Из почтения к великому писателю поселился в городе Гёте, Веймаре, и там в 1900 году женился на Евгении Хаут, дочери местного винодела. Через год у пары родился сын Карл-Ханс, однако в 1906 году брак распался. Еще в 1903 году Карл познакомился с Теа (полное имя Ольга Мария Терезия Густава) Лёвенштейн — двадцатилетней дочерью богатого промышленника из Кёльна, у которой уже была годовалая дочь от брака с адвокатом Артуром Лёвенштейном (он был на десять лет старше ее, она вышла за него втайне от родителей). От связи с Карлом Штернхаймом Теа родила в 1905 году вторую дочь, Доротею, которую Лёвенштейн удочерил и даже некоторое время воспитывал после того, как Теа развелась с ним. Это произошло в 1907 году, через год после того, как Теа унаследовала от скончавшегося отца огромное состояние в два миллиона марок (по тогдашнему курсу примерно миллион царских рублей).

Уже в годы первого брака у Карла Штернхай-

ма начали проявляться аномалии в психике и в личной жизни. Будучи женатым на Евгении и имея дочь от Теа Лёвенштейн, он умудрялся встречаться с другими женщинами, а в феврале 1906 года был обвинен в преступлении на сексуальной почве и помещен в нервную клинику в Фрайбурге. В том же году он развелся с Евгенией, а на следующий год женился на Теа, и они поселились в специально построенном роскошном особняке “Бельмезон” в живописном предместье Мюнхена. Вилла стала местом встречи творческих людей — писателей, художников. Здесь бывали крупнейший драматург Франк Ведекинд, прозаик Генрих Манн, выдающийся режиссер Макс Райнхардт. Друзьями Карла Штернхайма стали писатель Гуго фон Гофмансталь, художники Алексей фон Явленский и Альфред Кубин, промышленник и литератор, будущий министр иностранных дел Вальтер Ратенау и другие.

Супруги Штернхайм одними из первых в Германии стали серьезными коллекционерами живописи, собирали картины Ван Гога, Гогена и других крупнейших художников — современников и классиков.

Ранние пьесы Штернхайма — комедия “Спаситель” (“Der Heiland”), трагедия “Иуда Искариот”, драма “В Кругдорфе”, драматическая поэма “Ульрих и Бригитта”, написанные с 1898 по 1907 год, почти не ставились в театрах. Долго не могла попасть на сцену и трагедия “Дон Жуан” (1909).

Начиная с 1908 года Карл Штернхайм вместе с Францем Блеем издавали элитарный литературный журнал “Гиперион” (часть денег на издание журнала пожертвовала Теа Штернхайм). Среди задач журнала было обозначено как привлечение лучших авторов,

¹ Sebald, W.G. Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1969.

² Вильгельмовская эра — период правления в Германии кайзера Вильгельма II (1888—1918).

так и публикация первых произведений новых талантов. Именно в этом журнале опубликовал свои первые восемь рассказов Франц Кафка. С журналом сотрудничали также писатели Генрих Манн, Гуго фон Гофмансталь, Райнер Мария Рильке, Роберт Музиль, Карл Эйнштейн, Макс Брод, Андре Жид, Джордж Мередит и другие; такие художники, как Обри Бёрдсли, Поль Синьяк; скульпторы Огюст Роден и Аристид Майоль; художник-экспрессионист Эрих Хеккель.

В эти годы К. Штернхайму удалось заявить о себе в мире театра и литературы. Его ставшую впоследствии самой репертуарной пьесу “Панталоны” (“Die Hosen”) поставил в январе 1911 года режиссер Феликс Холлендер на Камерной сцене берлинского Немецкого театра. Однако комедия тут же была запрещена цензурой как непристойная, поскольку уже заглавие указывало на предмет женского белья, и такая откровенность могла шокировать общественное мнение. Сюжет пьесы основан на пикантной интриге: Луиза, жена мелкого чиновника Теобальда Маске, во время королевского парада прямо на улице теряет сползшие с нее кружевные панталонны. Заметившие этот конфуз поэт-дилетант Скаррон и парикмахер-меломан

Мандельштам увлекаются героиней эпизода и снимают у супругов Маске комнаты в надежде соблазнить хозяйку. Однако их усилия заканчиваются неудачей, и в выигрыше оказывается простой мещанин Теобальд.

Руководитель Немецкого театра Макс Райнхардт, используя свое знакомство с полицей-президентом Берлина Трауготтом фон Ягвом, предпринял усилия для отмены запрета. Пьесу переименовали в “Великан” (“Der Riese”), кроме того, устроили дополнительный просмотр для самого фон Ягова, причем во время просмотра посадили рядом с ним самую привлекательную актрису театра, которая во время рискованных сцен должна была отвлекать главу полиции вопросами. Уловка удалась, спектакль в феврале

был разрешен. Он не имел большого успеха у зрителей и был раскритикован рецензентами, но все же именно благодаря этой постановке К. Штернхайм обрел репутацию яркого и талантливого драматурга. Уже мюнхенская постановка режиссера Ойгена Роберта по этой пьесе в октябре 1911 года имела большой успех, и после этого комедия часто и успешно ставилась во многих театрах, как в Германии, так и за рубежом.

В этой пьесе впервые ярко проявилось своеобразие стиля писателя: лаконичный, выразительный язык, короткие, “телеграфные” фразы, частое отсутствие артиклей, выпуклые, резко очерченные характеры. Эти особеннос-

ти позволили впоследствии причислять драматурга к экспрессионистам (наряду с В. Гагенклеввером, Г. Кайзером, Э. Толлером, О. Кокошкой и другими).

В 1912 году из-за разорения отца драматурга Карл и Теа были вынуждены продать имение “Бельмезон” и переехать в Ла-Хюльп — предместье Брюсселя, где они заказали строительство нового особняка под названием “Clairecolline” (“Ясная поляна”), в знак почтения к недавно скончавшемуся Льву Толстому.

Тем временем продолжали ставиться пьесы К. Штернхайма. В

марте 1912 года в мюнхенском “Резиденц-театре” была поставлена “Шкатулка”. В сентябре 1912 года в Немецком театре Берлина Феликс Холлендер поставил раннюю трагедию драматурга “Дон Жуан” со знаменитым Александром Моисси в главной роли. Премьера закончилась конфузом. Вернувшаяся из отпусков публика плохо воспринимала романтико-трагическое содержание пьесы, среди героев которой были и испанский король Филипп II со своим двором, и даже Сервантес, и скучала. Во время одного из последних эпизодов Филипп с гневом протягивает придворному листки бумаги (письмо) и спрашивает: “Кто написал эту чушь?” В этот момент из зала начали выкрикивать: “Штернхайм!



Штернхайм!”, и конец трагедии утонул в веселье зрительного зала. Спектакль был снят после второго представления и встречен критикой так же холодно, как и первая постановка комедии “Панталоны”. Берлинские рецензенты удивлялись упорству, с которым руководитель Немецкого театра Макс Райнхардт выводит на сцену нового драматурга. Сам же К. Штернхайм с юмором отнесся к провалу “Дон Жуана” и впоследствии с удовольствием вспоминал и описывал этот эпизод и другие скандалы в автобиографических и публицистических произведениях. Таким образом, путь К. Штернхайма к признанию был непростым.

В марте 1913 года сам Макс Райнхардт поставил в Немецком театре комедию “Бюргер Шиппель”, и она шла уже при переполненных залах. В феврале 1914 года Райнхардт поставил на той же сцене комедию “Сноб” (с Альбертом Бассерманом в главной роли Христиана Маске), которой суждено было стать последней по-настоящему успешной пьесой драматурга. Следующая пьеса, “1913”, над которой также работал Макс Райнхардт, в связи с начавшейся в 1914 году Первой мировой войной не получила разрешения к постановке и была поставлена лишь по окончании войны, в 1919 году во Франкфурте-на-Майне. В 1915 году в Германии был запрещен и “Сноб”. На Австро-Венгрию запрет не распространялся, и комедия была поставлена в 1915 году в театре “Новая венская сцена” (“Neue Wiener Bühne”) и в 1918 году в венском Народном театре (“Volksbühne”). Чтобы не иметь проблем с цензурой, К. Штернхайм занимался переработкой произведений других авторов. К этому времени и к более поздним годам относятся постановки “Кандидата” (по Г. Флоберу), “Страдающей женщины” (по Ф. Клингеру¹), “Скупого” (по Мольеру), “Маркизы Арчис” (по Д. Дидро), “Манон Леско” (по А. Прево).

Когда началась война, Карл и Теа Штернхайм временно вернулись в Германию, жили в Бад-Гарцбурге и Кёнигштайне — аристократическом предместье Франкфурта-на-Майне. Здесь писатель познакомился с известным художником-экспрессионистом Эрнстом Людвигом Кирхнером, который написал портрет К. Штернхайма. После окончания строительства “Claircolline”, в 1916 году, супруги опять переехали в Бельгию, где их друзьями и частыми гостями стали поэты Эмиль Верхарн и Готфрид Бенн, художник Франс Мазереель.

Наряду с пьесами в 1910-е годы К. Штернхайм начал писать прозу. Первые из его известных новелл (коротких повестей) — “Бузекков”, “Наполеон” и “Шулин” — были опубликованы в виде брошюр издательством Курта Вольфа в Лейпциге в библиотечке “Судный день” (“Der Jungste Tag”). За них писатель получил престижную литературную премию имени Теодора Фонтане, однако передал полученные деньги (800 марок) безвестному тогда Францу Кафке, чьи произведения публиковались в той же серии.

После окончания войны, в 1919 году, Карл и Теа Штернхайм продали виллу в Бельгии и поселились в курортном местечке Уттвилль на швейцарском берегу Боденского озера. Писатель все чаще страдал приступами нервных расстройств.

В эти годы он серьезно занимался прозой, издал сборник своих рассказов и повестей, а в 1920 году роман “Европа”, в 1921-м публицистическую книгу “Берлин, или Juste Milieu”² — она издавалась большими тиражами и в Германии, и за рубежом.

В 1922 году супруги Штернхайм в связи с обесценением немецкой валюты, не позволявшим жить в Швейцарии, вернулись в Германию и поселились в Дрездене. Здесь семья познакомилась с местными художественными кругами: Карл подружился с экспрессионистом Конрадом Феликсмюллером (кисти которого принадлежит еще один портрет писателя, созданный в 1925 году), а дочь Штернхаймов, которую тоже звали Теа (Доротея), но все называли по детской кличке Мопса, выучилась на театрального художника-декоратора. Драматург пробует силы в режиссуре, поставив в Новом театре Дрездена, а позднее и в Новом театре Франкфурта-на-Майне свою комедию “Панталоны”. Она выдержала более ста представлений в берлинском театре “Трибуне”, поставленная в апреле 1923 года Ойгеном Робертом.

В последующие годы семья временами отправлялась жить в Швейцарию, на виллу в Уттвилле. Карл постепенно отдаляется от жены, в 1927 году разводится с ней и переживает сильный нервный срыв. В том же 1927 году режиссер Ханс Берендт поставил фильм по комедии “Панталоны”.

Еще в 1925 году знаменитый актер Густаф Грюндгенс впервые сыграл центральные роли

¹ Фридрих Максимилиан фон Клингер (1752—1831) — немецкий поэт и драматург, друг Гёте. Драма Ф. Клингера “Бура и натиск” (1776) дала название целому литературному направлению, возглавляемому Гёте и Шиллером. Пьеса “Страдающая женщина” написана в 1776 г. Позднее Ф. Клингер поступил на российскую военную службу и дослужился до генерала. Провел последние годы и умер в Дерпте.

² Золотая середина. (Франц.)

в пьесах Штернхайма в гамбургском театре “Каммершпиле”: Оскара Уайльда в одноименной биографической драме и Христиана Маске в комедии “Сноб”. К этому времени относится и сближение писателя с кругом друзей его дочери. Кроме Мопсы и Грюндгенса туда входили дети выдающегося писателя Томаса Манна Эрика и Клаус, а также дочь Ведекинда Памела. Все они играли роли в пьесах, написанных юным Клаусом Манном. Ставил пьесы Грюндгенс, а Мопса создавала декорации. В 1926 году Эрика вышла замуж за Грюндгенса (правда, уже в 1929 году пара развелась), а Памела Ведекинд была помолвлена с Клаусом.

Однако в 1930 году двадцатидвухлетняя Памела неожиданно разорвала помолвку и вышла замуж за пятидесятилетнего Карла Штернхайма, отца своей подруги. Клаус Манн тяжело переживал разрыв и с горечью писал об этом в своих воспоминаниях: “Всего пару дней назад Памела сообщила мне без обиняков, в деловито краткой форме, что она любит стареющего драматурга Карла Штернхайма и в обозримое время намерена сочетаться с ним браком. Что за странная причуда! Правда, не подлежало спору, что Штернхайм обладает талантом, живостью ума и оригинальностью; однако сразу выходить замуж! В конце концов, он бы мог быть отцом Памелы (не это ли ей как раз и нравилось?), и, кстати, он, как известно, совершенно спятил, его мания величия неприятно бросалась в глаза”¹.

При этом К. Манн до конца жизни сохранял дружеские отношения с дочерью своего соперника Мопсой.

Герои этих перипетий и их судьбы легли в основу вышедшего в 1936 году романа Клауса Манна “Мефисто” (экранизирован в 1981 году Иштваном Сабо). Под именем главного героя Хендрика Хёфгена — театрального деятеля, согласившегося сотрудничать с нацистами — выведен именно Густаф Грюндгенс. Карл Штернхайм стал прототипом сумасбродного драматурга Теофила Мардера, а Памела Ведекинд — актрисы Николетты фон Нибур.

Женившись на Памеле, Карл Штернхайм навсегда переезжает в Брюссель. После прихода нацистов к власти в Германии в 1933 году и запрета всех произведений писателя он уже не мог вернуться на родину. Продолжаются проблемы с душевным здоровьем, и в 1934 году они с Памелой разводятся.

В 1936 году выходит последнее значительное произведение писателя — автобиография “Довоенная Германия в зеркале моей жизни”, в которой описывается жизнь автора до Первой миро-

вой войны.

Последние годы жизни он провел в болезнях, бедности и забвении, жил со своей экономкой Генриеттой Карбонара и умер от пневмонии 3 ноября 1942 года в Брюсселе, где и был похоронен.

Так закончил свое существование один из самых ярких деятелей немецкой литературы и театра первой трети двадцатого века, баловень судьбы, живший в роскошных виллах среди коллекций лучших произведений живописи, в окружении артистической и литературной элиты своего времени, едва ли не самый репертуарный немецкий драматург периода между 1910 и 1930 годами, творчество которого высоко оценивалось такими авторитетными литераторами, как Герман Гессе, Роберт Музиль, Лион Фейхтвангер.

Трагична была судьба и детей Штернхайма. Сын от первого брака Карл-Ханс за неосторожное замечание против властей был заключен в Бранденбургскую тюрьму и повешен в 1944 году. Дочь Мопса, эмигрировавшая во Францию, участвовала в движении Сопротивления, но была арестована гестапо, подвергнута пыткам и заключена в концлагерь Равенсбрюк. Умерла она в 1954 году в возрасте 49 лет. Еще один сын, Клаус Франц Николаус, умер в Мексике в 1946 году в возрасте 38 лет.

В годы Второй мировой войны Штернхайма не вспоминали. Сразу после окончания войны Густаф Грюндгенс, отбыв девятимесячное заключение за сотрудничество с нацистскими властями, вернулся в труппу Немецкого театра в Берлине, и первой его работой в 1946 году стала роль Христиана Маске в комедии “Сноб” (режиссер Фриц Вистен). Возглавив вскоре Дюссельдорфский театр, Грюндгенс сам в 1948 году поставил эту комедию и вновь сыграл главную роль.

Популярность комедий драматурга, высмеивавших мещан и нуворишей, росла в 50—60-е годы XX века, в период немецкого “экономического чуда”. Заметным явлением стал мюнхенский спектакль “1913”, поставленный режиссером Эрвином Пискатором в 1960 году. Благодаря телевидению и гастролям по крупным городам Германии эта постановка привлекла еще большее внимание к творчеству драматурга. Немецкая театральная статистика показала, что за десятилетие с конца 50-х до сезона 1968/1969 годов количество постановок К. Штернхайма утроилось. В названном сезоне драматург с тридцатью одной постановкой занял второе место среди немецкой-

¹ Манн К. На повороте. Жизнеописание. М.: Радуга, 1991. С. 69.

зычных авторов, сразу после Брехта (68 постановок), и опередил таких известных драматургов, как Петер Хандке (29), Макс Фриш (22) и Фридрих Дюрренматт (14)¹. По итогам почти трех десятилетий, с 1947 по 1975 год, К. Штернхайм стал на немецких сценах шестнадцатым по количеству постановок среди драматургов мира (между Ибсеном и Гольдони) и десятым среди немецкоязычных авторов (сразу после Дюрренматта)².

Переиздавались произведения писателя. Вышло два собрания сочинений, шеститомное в ГДР (1963—1968) и десяти томное в Западной Германии (1963—1976). Опубликованы десятки монографий, диссертаций, множество научных статей о нем. К. Штернхайм считается предтечей Брехта, оказавшим влияние и на современных немецкоязычных драматургов. Не прекращаются споры о том, отнести его к драматургам-экспрессионистам (наряду с Э. Толлером, Г. Кайзером, В. Газенклевером) или нет.

Известность драматурга распространялась и за пределами Германии. Первые переводы его пьес на английский язык были изданы еще в 20-е годы. В конце 40-х— начале 50-х перевел на английский язык трилогию Штернхайма “Из героической жизни бюргера” (пьесы “Панталоны”, “Сноб” и “1913”) известный американский исследователь драмы Эрик Бентли (умерший в августе 2020 года в возрасте 103 лет). Популярный американский режиссер и актер-комик Стив Мартин позднее адаптировал для нью-йоркской сцены комедию “Панталоны”. Известны, по меньшей мере, по четыре перевода на английский язык таких комедий, как “Панталоны” и “Сноб”.

В последние годы трилогия “Из героической жизни бюргера” и другие пьесы Штернхайма шли на многих сценах в Германии (Берлин, Мюнхен, Франкфурт, Ганновер, Брауншвейг, Висбаден, Бохум, Тюбинген и др.) и других странах (Франция, Италия, Австрия, США, Греция, Словения).

В январе 2020 года монументальную шестичасовую постановку по четырем пьесам: из цикла “Из героической жизни бюргера” (“Панталоны”, “Сноб”, “1913”) и “Ископаемое” и роману “Европа” осуществил на сцене кельнского театра “Шаушпиль” Франк Касторф.

В нашей стране Карл Штернхайм мало известен театральному и литературному сообществу.

На русском языке в 20-е годы XX века были изданы повесть “Фэрфакс”, сборник основных рассказов под названием “Хроника XX века”, осуществлено два издания сборника “4 рассказа” — одно в переводе Льва Лунца, другое в переводе Вильгельма Зоргенфрея под редакцией Евгения Замятина

Однако главные произведения Штернхайма, сделавшие ему имя, — пьесы — остались неизвестны российскому и советскому зрителю и читателю. Самая известная из его комедий “Панталоны” была поставлена в сезоне 1924/1925 годов в ленинградском театре “Пассаж” режиссером Г. Крыжицким в переводе и обработке Е.Г. Руссата, довольно сильно искажившего пьесу. Однако позднее, в 1928 году, пьеса была запрещена к постановке политическим редактором, и перевод не был опубликован, оставшись лишь в машинописи, хранящейся в РГАЛИ. Там же хранятся машинописные копии переводов еще двух пьес драматурга: “Манон Леско” и “Восстание окаменелостей” (“Das Fossil”, обычно переводится как “Ископаемое”). Другие же пьесы вообще не переводились³.

Высокого мнения о творчестве К. Штернхайма был А.В. Луначарский, который сравнивал его с Вольтером, Свифтом и Шедриным⁴. Луначарский писал в отклике на один из обзоров немецкого театра: “Очень странно только, что Штернталь... совсем ничего не сказал о таком замечательном комедиографе, как Штернгейм. Я хорошо знаю драматургию Штернгейма и должен сказать, что комедия его ни в коем случае не ниже комедии Бернарда Шоу...”⁵. Полагая, что драматург был одно время членом коммунистической партии, Луначарский в 1916 году написал о его пьесе “Tabula rasa” статью “Трагикомедия социал-демократии”, а позднее, в 1922-м, предполагал дать предисловие к сборнику его комедий (издание не было осуществлено)⁶.

В последние десятилетия творческим наследием драматурга интересовались германисты. Были защищены две диссертации (В.А. Полкудовым еще в 70-е годы, после всплеска популярности покойного драматурга на его родине, и О.С. Асписовой в 2008 году), сведения о творчестве К. Штернхайма содержатся

¹ Li Liu. Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2013. S. 19.

² François, J.-C. Der Snob, de Sternheim (1913): une comédie historique. Germanica, 49 (2011), 11-22.

³ Предполагалось издать сборник пьес К. Штернхайма в 3-й серии “Библиотеки драматурга”, но в 1968 году издание серии было прекращено, и пьесы К. Штернхайма на русском языке не печатались.

⁴ Луначарский А.В. Очерки научно-художественной литературы // Вестник Социалистической академии, № 2 (1923). С. 274.

⁵ Луначарский А.В. Собрание сочинений. В 8-ми т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 3. С. 66.

⁶ А.В. Луначарский: Неизданные материалы // Лит. наследство. Т. 82. М.: Наука, 1970. С. 317—345.

также в ряде других диссертаций, посвященных литературе и театру экспрессионизма; опубликованы статьи в научных изданиях и материалах конференций.

Предлагаемая вниманию читателей пьеса “Сноб” является, на наш взгляд, одной из самых сбалансированных комедий писателя. Она входит в четверку наиболее часто исполняемых пьес К. Штернхайма (наряду с комедиями “Панталоны”, “Бюргер Шиппель” и “Шкатулка”) и в последнее время обычно ставится в составе трилогии вместе с “Панталонами” и драмой “1913”. Комедия “Сноб” обладает теми же экспрессионистскими чертами, что и другие произведения автора: “телеграфный” стиль, резко очерченные, иногда гротескные характеры, отсутствие конкретики в описаниях места и времени действия (при том, что именно сатира автора точно направлена на современные ему явления и типы). Так, критики обращали внимание на явные анахронизмы в трилогии. В комедии “Сноб” указывается, что в 1880 году мать главного героя, нувориша и карьериста Христиана Маске, еще не была замужем. Однако в пьесе “1913” Христиану уже 70 лет. Таким образом, для автора не имела значения хронологическая достоверность: все три поколения семьи Маске, по сути, современники и драматурга, и публики.

Действие комедии “Сноб” развивается стремительно. Между первым и вторым действием проходит два года, хотя об этом не упоминается даже в ремарках, а выясняется лишь в середине действия из разговора. В диалогах ничего лишнего, в результате три действия укладываются в полтора печатных листа — примерно вдвое короче продолжительности обычной пьесы того времени.

Интересно отметить, что автор придал глав-

ному герою Христиану Маске некоторые из своих мыслей и суждений. Например, в финальной сцене герой перед первой брачной ночью излагает молодой жене, графине Марианне, в пародийной форме основы теории познания философа Генриха Риккерта. Известно, что сам Штернхайм со времен обучения в университете увлекался теорией Риккерта о том, что понятие необходимо для преодоления многообразия мира, и даже переписывался с философом.

Некоторые исследователи считают, что прообразом Христиана Маске отчасти был друг драматурга, промышленник и политик Вальтер Ратенау (1867—1922)¹.

Возможно благодаря тому, что автор использовал в создании этого образа биографии и характеры значительных личностей из своего окружения (включая себя самого), образ Христиана Маске оказался содержательным и интересным и привлекал внимание крупных актеров — Г. Грюндгенса, А. Бассермана и других.

Некоторые ситуации в пьесе перекликаются с мотивами комедий Мольера “Мещанин во дворянстве” и “Жорж Данден”. Сам Штернхайм, не отличавшийся скромностью, называл себя “немецким Мольером”. С возрождением интереса к немецкому драматургу в последние десятилетия и некоторые биографы и исследователи творчества стали сравнивать его с великим французом.

Пьеса “Сноб”, остроумно и лаконично написанная, отнюдь не легкий развлекательный фарс, а скорее глубокая сатира на буржуазное общество и его героев, не теряющая своего значения и в наши дни.

В тексте: портрет К. Штернхайма работы К. Феликсмюллера (1925).

¹ Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, B. 37. (1996). S. 235.

Судьба знаменитых пьес

Максим Гудков

Первый советский «Трамвай “Желание”»¹

К 110-летию Теннесси Уильямса (1911—1983)

В истории отечественной сцены XX столетия спектакль «Трамвай “Желание”» Театра имени В. Маяковского — одного из старейших и прославленных театральных коллективов Москвы и России — оказался не только первой в СССР постановкой знаменитой пьесы Теннесси Уильямса (1911—1983), но и настоящей легендой: он не сходил с репертуара театра четверть века, выдержав более семисот представлений.

Замысел будущего спектакля у его постановщика — маститого 50-летнего режиссера, который ненамного моложе Т. Уильямса, Андрея Александровича Гончарова (1918—2001) — возник из его эмоционального детского потрясения, глубочайшей психологической травмы. Уже на закате своей жизни он признавался: «Когда-то в детстве я видел страшную картину: с горы на Трубной площади [в центре Москвы. — М.Г.] стремительно мчался трамвай. Отказали тормоза — и трамвай летел с угрожающей быстротой, люди на ходу прыгали из вагонов... Это детское воспоминание встало совершенно ясно в моей памяти, когда я только увидел название пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”», и потом оно стало образом спектакля.

Что такое «Трамвай “Желание”»? В человеке живет мечта, в нем есть духовное богатство или, во всяком случае, стремление к нему, есть тоска по прекрасному. Трамвай “Желание” давит, крушит человеческую мечту. Бланш и Митчел — два человека, которые хотят выскочить из трамвая, спрыгнуть с подножки, но поздно: трамвай набрал скорость — человеческая жизнь разбита.

Кошмарное детское воспоминание преследует меня всю жизнь, но точно так же всю жизнь не оставляет надежда, что те, кто сумел спрыгнуть с трамвая, остались живы. При постановке спектакля... я думал о желании человека спрыгнуть с подножки трамвая¹.

Долгое время в СССР о Т. Уильямсе почти ничего не знали. Хотя в нашей стране «уильямсоведение, как и американское, начало развиваться в конце 1940-х годов»², однако первые статьи о пьесах драматурга были крайне редки, написаны в духе риторики “холодной войны”, имея явно выраженный негативный характер. Лишь после смерти И.В. Сталина — в период

советской истории, который принято называть “хрущевской оттепелью” (1956—1964) — Уильямс оказался в центре серьезных исследований³.

Именно в это время пьесы драматурга впервые ставятся на сцене СССР. Одной из особенностей освоения отечественным театром его творчества является то, что оно началось довольно поздно — когда вся Западная Европа уже пятнадцать лет как с успехом ставила его пьесы. В Италии Лукино Висконти в 1947 году воплотил на сцене “Стекланный зверинец”, а в 1949-м — «Трамвай “Желание”», и в том же году эту пьесу поставили в Англии Лоуренс Оливье, а в Швеции — Ингмар Бергман. В СССР впервые обратились к Уильямсу лишь в 1961-м: Театр имени Моссовета выпустил премьеру “Орфей спускается в ад”. К сожалению, спектакль не получился: несмотря на участие ярких актеров (В.П. Марецкая, Р.Я. Плятт и С.Г. Бирман), он “не удержался ни в репертуаре, ни в памяти...”⁴.

Другая отличительная черта сценической судьбы Уильямса в СССР (которую в свое время справедливо подметил В.Я. Вульф) заключается в том, что в 1960—1980-е годы почти никто из крупнейших советских режиссеров — таких как Г.А. Товстоногов, Н.П. Охлопков, Ю.А. Завадский, О.Н. Ефремов, М.А. Захаров, Л.Е. Хейфец, Г.Б. Волчек и Ю.П. Любимов — его не ставил⁵. Вероятно, основной причиной подобной ситуации является “репутация “шокирующего” драматурга, отпугивающего своей откровенностью, патологичностью и жестокостью”⁶. Симптоматично высказывание Товстоногова: “Мне близок мир драмы Т. Уильямса, который по-своему продолжает чеховские традиции. Порой, правда, его пьесы отталкива-

¹ Автор статьи выражает глубокую признательность директору музея Московского академического театра имени В.В. Маяковского Нине Алексеевне Стариченко за оказанное внимание и доброту, за щедро подаренные материалы об исследуемой постановке «Трамвай “Желание”» (преьера: декабрь 1970 года) — афишу, программку, рецензии и фото, а также за бесценные воспоминания об этом спектакле. Постраничные сноски даются в конце статьи.

ют меня патологичностью некоторых героев»⁷. При этом американский драматург сыграл особую роль в формировании молодой режиссуры России: «Уильямс оказался школой тончайшего психологизма (в отличие от чеховского, не обремененного традицией). Такие режиссеры, как Е. Падве, Л. Додин, К. Гинкас, Г. Яновская и другие, усвоили уроки этой школы с немалыми для себя приобретениями»⁸.

Примечательно также, что первая встреча советского театра с американским драматургом состоялась отнюдь не с самой ранней его пьесы: до «Орфея...» Уильямс уже создал, как потом показало время, свои лучшие произведения — «Стеклянный зверинец», «Трамвай «Желание»», «Татуированную розу» и «Кошку на раскаленной крыше». Это знакомство случилось вскоре после премьеры «Орфея...» на Бродвее в 1957 году⁹. Именно «Орфей...» открыл в СССР и печатную судьбу уильямсовских пьес: в 1960 году он был опубликован в журнале «Иностранная литература», а следом — малотиражным стеклографическим изданием отдела распространения драматических произведений Всесоюзного управления по охране авторских прав (ВУОАП)¹⁰.

Вот как красноречиво определяет степень известности Уильямса в СССР в середине 1960-х годов заведующий литературной частью Московского театра имени В. Маяковского, проработавший с Гончаровым более тридцати лет, его верный друг и помощник Виктор Яковлевич Дубровский: «О Теннесси Уильямсе до определенного времени знали больше понаслышке — пьесы не переводились, спектакли мало кто видел; была немногословная информация о зарубежных постановках да еще слух о фильме «Трамвай «Желание»» с Вивьен Ли и молодым Марлоном Брандо»¹¹.

Только в 1967 году в Москве вышел в свет первый сборник драматургии Уильямса на русском языке — под названием ««Стеклянный зверинец» и еще девять пьес»¹², и тогда советские люди смогли, наконец, по-настоящему познакомиться с творчеством американца. Его произведения начали активно ставиться — правда, сначала только в провинции. Театры Москвы и Ленинграда не спешили воплощать их на сцене. Лишь один столичный коллектив — Театр имени М.Н. Ермоловой — рискнул это сделать. Так, 7 апреля 1968 года — спустя шесть лет после «Орфея...» Театра имени Моссовета — москвичи увидели «Стеклянный зверинец» (режиссерский дебют ученицы М.О. Кнебель Каарин Райд).

Загорелся, но никак не решался поставить другую пьесу из сборника Уильямса — «Трам-

вай «Желание»» в переводе В.А. Неделина¹³ — и еще один режиссер: «Когда появились первые переводы, Гончаров понял, что это его автор. Из всех других пьес ему интересней всего показалась именно эта — «Трамвай «Желание»». Он помнил и думал о ней все время — пока лежал в больнице с инфарктом, пока переходил из театра на Бронной в театр на улице Герцена [т.е. из Московского драматического театра на Малой Бронной в Театр имени В. Маяковского осенью 1967 года]¹⁴. — М.Г.]. <...> Гончаров, может быть, начал бы и раньше, но, по его мнению, в труппе не было актрисы на роль Бланш»¹⁵.

Кроме того, существовала и другая проблема: режиссеру пришлось «титанически преодолеть сопротивление штатных и нештатных цензоров»¹⁶. Даже уже после премьеры постановки, когда уильямсовская драма пошла в других театрах, нередко раздавались голоса, подобные этому: «Пьеса Т. Уильямса, где так сильно звучат мотивы фрейдизма, неосознанных и стихийных, неподвластных человеку и его разуму страстей и желаний, заставляет всерьез тревожиться — не слишком ли широко сегодня представлен на наших сценических подмостках этот «Трамвай «Желание»» — в Москве и Тбилиси, Воронеже и Горьком, Белгороде? Что дает театрам обращение к этой пьесе в смысле — не будем стесняться этих слов, ибо в них — главное назначение театра, суть всей его деятельности — коммунистического воспитания зрителя?..»¹⁷

На сегодняшний день имеется обширная литература об этой постановке — как критическая (рецензии), так и мемуарная. Так, еще при жизни режиссера изданы три книги самого А.А. Гончарова — «Поиски выразительности в спектакле» (1959, 1964), «Режиссерские тетради» (1980) и «Мои театральные пристрастия» (1997)¹⁸. Уже после смерти мастера вышли в свет сборники воспоминаний «Неистовый Андрей Гончаров» (2003)¹⁹, «Андрей Гончаров: учитель и создатель» (2018)²⁰, а также записи стенограмм репетиций «Гончаров репетирует: «Театр времен Нерона и Сенеки», «Закат», «Виктория?..»» (2018)²¹. Свою работу над ролью в спектакле «Трамвай «Желание»» подробно описывает А.Б. Джигарханян в книгах «Формула Сократа» (1994) и «Я одинокий клоун» (2002). Довольно подробно о постановке вспоминает и завлит «Маяковки» В.Я. Дубровский в книге «Серебряный шнур» (2001)²². Кроме того, большое место этому спектаклю отводится в трех летописях Театра имени Маяковского,

изданных в разное время (1974, 1983, 2004)²³.

Свое видение московской постановки предлагает также американский автор, бывшая наша соотечественница Ирэн Шаланд в книге «Теннесси Уильямс на советской сцене»²⁴, выдержавшей за океаном два переиздания. Это, пожалуй, единственный на данный момент в США труд, посвященный судьбе драматургии заокеанского автора на российских подмостках. Работа И. Шаланд была высоко оценена советским знатоком творчества Уильямса В.Я. Вульфом: «Превосходно изданная книга... не раритет в сафьяновом переплете, не гордость коллекционеров, это то, что читается теми, кто любит великого драматурга и интересуется нашей страной. Эта книга — знак взаимообогащения, пейзаж духовного состояния советского театра»²⁵.

Справедливости ради стоит оговориться, что формально самые ранние постановки пьесы «Трамвай «Желание»» в Советском Союзе случились еще в 1968 году (т.е. почти на три года раньше спектакля «Маяковки») — сначала в одной из братских республик, Молдавской ССР (Кишиневский русский драматический театр имени А.П. Чехова, апрель 1968)²⁶, а затем и в российской провинции (Псковский областной драматический театр имени А.С. Пушкина, сентябрь 1968). Обе эти постановки носили вульгарно-социологический характер. Так, в кишиневском спектакле сценическое действие все время прерывалось режиссерскими комментариями, записанными на магнитофон, которые представляли собой «ответ на буржуазную пропаганду, отравляющую сознание рассказами о прелестях «свободного мира»»²⁷. В псковском театре история Уильямса также разоблачала «язык» буржуазного мира, демонстрируя прогрессивность страны «развитого социализма»: «Пьеса... написана не на политическую тему. <...> Но в сценической редакции и в режиссуре Б.М. Филиппова и В.В. Балашова пьеса приобрела большую социальную остроту и превратилась в спектакль политического звучания»²⁸. Однозначность и упрощенность трактовки американского произведения псковичами — обреченность духовности (Бланш) в нечеловеческих условиях США — рождала у зрителя ожидаемые выводы: «Если успокоение и счастье честный человек находит лишь в сумасшедшем доме, то возникает вопрос: куда же идет капиталистическая Америка? Какая судьба ожидает порядочных и честных людей, не тех, кто играет в покер, а тех, кто ненавидит этот стандарт и не хочет быть «средним американцем»?»²⁹. Впрочем, оба спектакля не продержались в репертуаре долго и не привлекли внимание театральной

критики³⁰, что позволяет автору статьи считать постановку «Маяковки» по-настоящему первым сценическим воплощением «Трамвая «Желание»» в СССР. Не случайно В.Я. Дубровский назвал Театр имени Маяковского «русской родиной для Т. Уильямса»³¹. Именно с этого спектакля начинается «бум» Уильямса в нашей стране, а «зритель последних десятилетий смотрит на Т. Уильямса «по А. Гончарову», хотя бы уже потому, что ничье другое представление не оказалось столь прочным»³².

Режиссер по праву принадлежит к числу первооткрывателей уильямсовской драматургии в СССР: «Он был одним из немногих современных русских режиссеров, кто понимал гений автора и, главное, умел его ставить»³³.

Несмотря на страстную приверженность Гончарова российской сценической традиции, принципам русского реалистического психологического театра, в непростых обстоятельствах «холодной войны» и «железного занавеса» он охотно обращался к зарубежной драматургии — А. Миллера, Ф. Дюрренматта, Р. Болта, Е. Брошкевича и, конечно же, Т. Уильямса.

Работа Гончарова над «Трамваем «Желание»» оказалась сродни уильямсовской истории — с высочайшим градусом эмоционального и физического напряжения, скандалами, трагическими разрывами человеческих отношений и уходом из театра.

Итак, после знакомства с пьесой Уильямса режиссер в течение трех лет — с 1967-го по 1969-й — откладывал начало работы над ней. Это могло продлиться и еще дольше, если бы не одна встреча: в 1969 году по приглашению Гончарова в «Маяковку» перешел из Московского театра имени Ленинского комсомола к тому времени уже известный и сложившийся актер Армен Борисович Джигарханян (1935—2020), начинавший свою сценическую карьеру в Армении и стремительно прошедший школу А.В. Эфроса (творчество которого, кстати, Гончаров «в жизни на дух не принимал»³⁴). Именно в этом артисте режиссер сразу же увидел Стенли Ковальского, рискнул и приступил к репетициям пьесы Уильямса. Чтение произведения на труппе состоялось в июне 1969 года во время гастролей «Маяковки» в Риге и вызвало среди артистов настоящий фурор. «Все словно с ума посходили от потрясения»³⁵, — вспоминала актриса С. Немоляева.

Известно, что успех сценического воплощения этой пьесы Уильямса во многом зави-

сит от удачного выбора актрисы на центральную роль Бланш Дюбуа. Гончаров изначально предложил этот образ приме театра — Евгении Николаевне Козыревой (1920—1992), которой к тому времени исполнилось уже почти пятьдесят, т.е. актриса была старше героини аж на целых два десятилетия. Авторская ремарка о Бланш гласит, что “она лет на пять старше Стеллы” — своей сестры, “изящной молодой женщины лет двадцати пяти”³⁶. Таким образом, главной героине пьесы Уильямса чуть больше тридцати. В пьесе Бланш, болезненно относящаяся к своему возрасту, называет себя “женщиной за тридцать”: «<Мужчины> считают, что женщина за тридцать, вульгарно выражаясь, — “отпрыгалась”. Ну, а я еще не “отпрыгалась”»³⁷.

При прошлом руководителе “Маяковки” Николае Павловиче Охлопкове Козырева была что называется “первой актрисой” этого театра и одной из ведущих в Советском Союзе. Именно на Козыреву режиссер специально ставил в 1953 году “Грозу” А.Н. Островского, в которой она великолепно сыграла Катерину и имела ошеломляющий успех. Потрясающе красивая и невероятно талантливая трагическая актриса обрела популярность после премьеры фильма “Убийство на улице Данте” (1956), а всего же она сыграла в тринадцати кинокартинах. Чуть позже — в 1961 году — вся театральная Москва была потрясена козыревской Медеей в одноименной трагедии Еврипида.

Однако в работе над «Трамваем “Желание”» актриса и новый руководитель театра А.А. Гончаров не сошлись в принципиальных позициях эстетики и интерпретации Бланш: режиссер “все больше убеждался в невозможности того рисунка роли, который ему виделся, — актриса была, безусловно, одаренная, с сильным темпераментом, волевая... Она очень хотела играть эту роль, она очень старалась понять режиссера, но ее индивидуальность бурно сопротивлялась — не было в ней женской слабости, даже изнеженности, духовной изысканности, необходимых для роли Бланш”³⁸. Сильная, яркая и нестигаемая Е.Н. Козырева, обладавшая мощным взрывным темпераментом, была далека от хрупкой и надломленной героини Уильямса. Многомесячная работа актрисы с А.А. Гончаровым над образом Бланш закончилась драматическим разрывом — на очередной репетиции актриса “перенесла большое потрясение. Ее увезла “скорая”, и в Театр имени Вл. Маяковского она больше не возвращалась”³⁹. Как образно — с болью и горечью — подытожил непростую судьбу Евгении Козыревой один ее друг, “Трамвай, именуемый “Нежелание”, навсегда увез последнюю трагическую актрису прошлого столе-

тия”⁴⁰.

В итоге на роль Бланш Гончаров назначил тридцатилетнюю Светлану Владимировну Немоляеву (1937 г.р.), и уильямсовская героиня стала лучшей работой в ее сценической карьере. В актрисе “сошелся пасьянс всех необходимых качеств: эксцентричность, экзотичность, эскапизм, то есть желание бежать из реальности в фантазию. Хрупкое совершенство, рожденное из душевной травмы, и вымирающий аристократизм”⁴¹. Играть утонченность духовного мира своей героини — “красоту духовную, блеск ума, душевную тонкость”⁴² — Немоляевой было не нужно, все эти качества у актрисы, что называется, в крови, поскольку ее предки по материнской линии принадлежали к древнему дворянскому роду. Тем не менее режиссер “вытаскивал” из актрисы несвойственные ее природе черты: “приходилось преодолевать слезливость, склонность к сентиментальности, подчеркивание слабости”⁴³ — ведь не случайно в профессиональной актерской среде Немоляеву прозвали “за склонность к слезам... водопроводом Театра Маяковского”⁴⁴.

Младшую сестру Бланш, Стеллу, репетировала другая Светлана — одна из любимых охлопковских актрис Светлана Николаевна Мизери (1933 г.р.; разница в возрасте с С.В. Немоляевой, исполняющей роль ее старшей сестры, действительно была пять лет, но в другую сторону: в жизни исполнительница младшей сестры Стеллы была на пять лет старше Немоляевой — Бланш). Играть неглавную женскую роль С.Н. Мизери вызвалась сама: “Когда я пришла, Андрей Александрович удивился, думал, что я попрошу Бланш... “Ты хочешь играть Стеллу? Почему?” — “Потому что это моя тема, тема здоровой женщины, матери, жены, возлюбленной”. Излом, надрыв — это мне не было близко никогда”⁴⁵.

Роль Митча режиссер доверил также охлопковскому актеру — Игорю Леонидовичу Охлупину (1938—2018), существенно изменившему этот образ: “В пьесе — это довольно аморфное и размытое существо, в спектакле — характер, способный противостоять миру Стенли Ковальского”⁴⁶. Более того, в спектакле “Маяковки” Митч оказался опозитизированным и утонченным, сродни Бланш и далеким от Стенли, — “театр доводит историю любви Митча и доверия к нему Бланш до наивысшего накала взаимной надежды друг на друга, и тем катастрофичнее оказывается их разрыв, организованный Ко-

вальским”⁴⁷.

Уже стали театральными легендами непростой характер Гончарова и его темпераментные репетиции с непременным фирменным ором, бешеной энергией, беспощадным напором. Все актеры, работавшие с ним, всегда отмечали это: “...с тяжелым характером, нетерпеливый, порой даже жестокий. На репетицию он приходил обычно недовольный неизвестно чем, усаживался, кряхтя, в кресло, потирая руки, как бы говоря: вот уж я вам сейчас... Ему мало что и мало кто нравился. <...> Таков был его темперамент — если предложенное им сразу не осуществлялось, он форменным образом страдал, страдал так громко, что стены дрожали”⁴⁸.

Репетировался спектакль долго — два года. Больше всего доставалось С.В. Немоляевой. Спустя три десятилетия актриса так вспоминала свою работу с Гончаровым: «Репетиции шли сложно, тяжело, я была близка к обмороку, он мучил меня, я его раздражала, мучился сам. <...> Интерес к этой роли, интерес к работе с ним, интерес к театру... заставил меня пройти все муки. Вот это и называется муки творчества. Он сказал: “Ты теперь совсем другая. Верочек раньше играла [в одном из дипломных спектаклей в Театральном училище имени М.С. Щепкина — “Шутниках” по пьесе А.Н. Островского — актриса исполняла роль семнадцатилетней Верочки. — М.Г.], и это первая женская роль, с такой биографией, с такой судьбой, такая драматичная. У тебя роды происходят страшные”⁴⁹.

В другом интервью Немоляева делилась своими воспоминаниями: “Когда мы репетировали, Гончаров кричал мне из зала: “У вас больше никогда такой роли не будет!” Да, к сожалению, он был прав, потому что такие роли действительно могут прийти к актеру один раз за всю его творческую жизнь, а могут и не прийти никогда”⁵⁰.

Очевидец этих мучительных поисков образа Бланш актер “Маяковки” и муж Немоляевой А.С. Лазарев признавался: “После премьеры... когда вышел «Трамвай “Желание”», он Светлана сказала: “Самые трудные, тяжелые репетиции будут нам с тобой казаться самыми прекрасными днями в нашей жизни”. А ведь он просто вытирал об нее ноги, образно выражаясь. Случалось, что даже рабочие сцены ее отпаивали валерьянкой”⁵¹.

Премьера спектакля состоялась под Новым, 1971-й год — 30 декабря 1970-го.

Гончаров не любил, когда записывали его спектакли, и даже запрещал это делать⁵², поэтому сохранилось крайне мало видеофрагментов из его «Трамвая “Желание”»⁵³. Нет и записей

репетиционного процесса. Об этом сокрушался А. Джигарханян: “Никто не записывал, не снимал, как Андрей Александрович репетировал «Трамвай “Желание”» Уильямса. Какие кружева он раскладывал в работе с Немоляевой, как он ее вел, “насилывал” и вел к высшей органике и выразительности. В каких истериках она билась, когда не могла “вскочить” туда”⁵⁴.

Детский кошмар с московским трамваем, внезапно потерявшим управление, предопределил режиссерскую концепцию А.А. Гончарова трагической истории Бланш в Нью-Орлеане. Уильямсовский трамвай под названием “Желание” вместе с обитателями Французского квартала во главе со Стенли Ковальским стали для советского режиссера воплощением агрессии пошлости, бездуховности и “вселенского хамства”⁵⁵. “Пассажирами” — жертвами этой катастрофы оказывались в постановке “Маяковки” носители светлого и духовного начала — Бланш и Митч. Критик справедливо отмечал: “В спектакле предельно четко расставлены акценты, максимально заострена конфликтность ситуации, он абсолютно бескомпромиссен в обличении зла”⁵⁶.

В самом деле, столкнув в лоб противоборствующие стороны конфликта, Гончаров решил на утрирование качеств “плохих” героев и возвышение, поэтизацию “хороших”: “В противостоянии Бланш и Стенли режиссер высветлил и поднял ее образ, занижая его”⁵⁷. Так, были сделаны многочисленные купюры в тексте пьесы относительно неблагоприятного прошлого героини. Такая вольность режиссера была замечена некоторыми рецензентами. Так, в статье с красноречивым названием “...И даже наперекор пьесе” подмечалась разница американского оригинала: «Владельница родового поместья, она <Бланш>, и живя еще дома, вела там далеко не добродетельный образ жизни. “Ваш дом, — рассказывает Стенли жене, — по милости твоей сестры был занесен в список мест, куда солдатам заглядывать запрещается”⁵⁸. И из колледжа, где Бланш затем учительствовала, “ее с треском вышибли, не дожидаясь конца учебного года; и за что — говорить противно. Спуталась с семнадцатилетним мальчишкой”⁵⁹. Тяга к юнцам не оставляет Бланш и здесь, в доме Стенли. Поджидая влюбленного в нее рабочего Митча, чистого и цельного парня, за которого она была бы рада выйти замуж, Бланш не пропускает и семнадцатилетнего почтальона. Прижавшись губами к губам ошеломленного парнишки, она тут же

отпускает его: “А теперь удирай... Не мешало бы прибрать тебя к рукам, но приходится быть добродетельной, так что оставим детей в покое”^{60,61}. И далее рецензент продолжает свои наблюдения: “И Митча Бланш вовсе не любит. “Пусть он думает, — говорит Бланш сестре, — что я — сама чистота и неопытность. Я хочу обмануть его настолько, чтобы заставить его добиваться меня”⁶². Все эти мотивы, как и мотив пристрастия Бланш к виски, на которое она, по словам Стенли, набрасывается, “как бешеная кошка”⁶³, опущены режиссером”⁶⁴. А ведь в прошлом Бланш были после потери родового имени “Мечта” и отель “Фламинго”, и административная высылка из Лореля...

И в то самое же время образ Стенли в спектакле Гончарова давался таким, каким его видит Бланш: “Ведет себя как скотина, а повадки — зверя! Ест как животное, ходит как животное, изъясняется как животное! Есть в нем даже что-то еще недочеловеческое — существо, еще не достигшее той ступени, на которой стоит современный человек. Да, человек-обезьяна”⁶⁵.

Режиссер убрал из истории Уильямса также фрейдистские мотивы предопределенности и неизбежности сексуального влечения Бланш и Стенли друг к другу — для Гончарова последний однозначно является насильником. Причем сцена изнасилования режиссером воплощалась целомудренно и одновременно образно: она была “скрыта от зрителя большим шкафом. Видна лишь рука Бланш, цепляющаяся за шкаф. По ней “читается” решимость сопротивления, боль от побоев, отчаяние, оцепенение”⁶⁶.

Таким образом, в режиссерском видении Бланш и «Трамвай “Желание”» не имеют между собой ничего общего: “Я хотел показать Америку люмпенов и мешан, среду, рождающую современный фашизм⁶⁷, а в одном из основных героев — Стенли Ковальском — чудовищный продукт капиталистического мира, человека-раба, мечтающего стать господином, карабкающегося по головам к достижению своей цели. <...> Меня интересовала трагедия Бланш, которую я хотел противопоставить миру Стенли”⁶⁸. А ведь в оригинале Стелла резонно замечает своей сестре: “Будто бы тебе самой так ни разу и не случилось прокатиться в этом трамвае!”⁶⁹ Совершенно справедливо утверждение американской исследовательницы, пишущей о спектакле Гончарова, что “поэтика Уильямса иная: его святые и мученики состоят из той же плоти и крови, что и другие обитатели окружающего их ада. Он написал свою Бланш как шедевр противоречия. <...> Уильямс никогда не создает героев и злодеев — персонажей, кото-

рые являются нравственными абсолютами. К сожалению, этот дуализм не был понят режиссером”⁷⁰.

Из гончаровского “Трамвая...” исчезли также все упоминания о сексуальной ориентации юного мужа героини — Аллана. В 1980-е годы, когда драматургия Уильямса уже повсеместно шла на советской сцене, американский исследователь справедливо вопрошал: “Как же так получилось, что пьесы признанного гомосексуалиста — писателя, чьи произведения пропитаны эротизмом и эскапизмом — стали неотъемлемой частью театрального репертуара в одном из самых гомофобных и ханжеских обществ в мире?”⁷¹

Действительно, мотивы гомосексуальности отталкивали в СССР от творчества Уильямса как чиновников от культуры, так и театры со зрителем: “В финальные годы жизни советского театра работать с драматургией Уильямса было достаточно сложно. Театр стоял перед выбором — либо сглаживать “опасные” для того времени темы (и более всего — гомосексуальную), либо вообще убирать их из уильямсовских текстов”⁷². В спектакле Гончарова она была убрана. Но не только потому, что о ней тогда нельзя было говорить вслух. Самого режиссера вопрос однополый любви не волновал нисколько: “Мне совершенно не интересна история о том, что ее муж [муж Бланш] принадлежит к тем, кто теперь называется сексменьшинствами”⁷³. Гасил эту тему Гончаров и ранее в спектакле “Вид с моста” по пьесе А. Миллера (1959, Московский драматический театр на Малой Бронной), и позже — в “Кошке на раскаленной крыше” Уильямса (1981, Московский театр имени В. Маяковского).

Авторами сценографии “Трамвая...” выступили театральные художники Ю.В. Богоявленский и В.А. Коновалов, и отчасти она напоминала бродвейское решение Дж. Милзинера 1947 года — “совмещение декораций экстерьера и интерьера”⁷⁴. Рождалось сценографическое решение мучительно. Гончаров вспоминал: “Мы очень долго искали, но не возникало ощущения трущоб, окраин жизни. Получался номер “люкс” в провинциальной гостинице. Как жила за шкафом Бланш? Что было до ее приезда? В комнате появился новый человек, и стало две комнаты. Кровать Бланш на юру, на перекрестке между сортиром и входом. Чтобы пройти в сортир, надо переступить через Бланш. Она всем мешает в доме Ковальских. Нам предстояло зрительно организовать помехи, что было очень трудно. Ни в описании, ни в ремарках никаких ав-

торских указаний на этот счет нет. Когда мы ставим пьесу о нашей [советской. — М.Г.] жизни, нам легче организовать пространство. Мы хорошо знаем, как перегораживается квартира: из однокомнатной делается двухкомнатная с помощью шкафа и палки, по которой двигается занавеска. А как это происходит в Америке, никто из нас не знал”⁷⁵.

В итоге оформление спектакля было решено в духе “аскетического конструктивизма”⁷⁶ тридцатых годов и признано критиками удачным: “сценическое пространство выразительно и незаойливо. Дом Ковальских предстает в виде конструкции, не оставляющей сомнений в убожестве этого обиталища. Средства выразительности в спектакле продуманы до таких, казалось бы, мельчайших деталей, как пунцовые носки Стенли”⁷⁷. Особо отмечалось “нагло блистающее красным атласом, отраженное огромным зеркалом супружеское ложе Ковальских”⁷⁸.

Спектакль начинался так: сцена была закрыта занавесом, в зрительном зале гаснул свет, и в кромешной темноте из тишины вдруг оглушительно раздавались грохот кеглей, мужские возгласы, грубый хохот. Поднимался занавес, и на переднем плане в центре сцены в неровном вечернем свете виднелся фрагмент убогого двухэтажного строения с шаткой, скрипящей лестницей. Улица наполнялась разноголосицей, которую накрывало брнчащее пианино, наигрывающее блюз (музыкальное оформление спектакля принадлежало композитору и заведующему музыкальной частью “Маяковки” Илье Михайловичу Мееровичу), а в щель полуподвала, где располагался бар, спускались матросы, уличные девицы и другой всякий сброд. И тут же у входа в дом появлялся крепко сбитый, с мощными плечами Стенли — Джигарняня. Радостно улыбаясь и крикнув “Стелла! Стелла!”, он ловко бросал своей жене пакет с мясом и исчезал. Вслед за ним убегала и Стелла. Наступала тишина, и очень аккуратно начинала входить нежная, наполненная каким-то особым южным очарованием мелодия вальса. И, как бы рожденная его звуками, возникала на сцене хрупкая невысокая женщина в белом, в широкополой шляпе и с небольшим чемоданом в руках, с близороким прищуром голубых глаз. Столь нездешняя, случайная в этом квартале. Так с самого начала спектакля визуальное и музыкально-звуковое задавался трагический конфликт изысканности, духовности, поэзии и “вселенского хамства”.

Искушенная американская исследовательница И. Шаланд, оценивая сценографию спектакля “Маяковки”, справедливо взывает к авторским ремаркам в начале пьесы: “Небо про-

глядывает такой несказанной, почти бирюзовой голубизной, от которой на сцену словно входит поэзия, кротко унимающая всё то пропащее, порченное, что чувствуется во всей атмосфере здешнего життя”⁷⁹. И далее Шаланд заключает: “Драматург использует символику природы, чтобы отделить нетленный, идеальный мир человеческих грез, где могут существовать “чистота и красота чувственной жизни”, от мира человеческих джунглей, “царства земного”. Сценографы попытались создать в спектакле Театра имени Маяковского Французский квартал, но не смогли предложить ни символики природы, ни мрачной атмосферы ловушки для “белого мотылька” — Бланш. <...> Театральная поэтика Уильямса требует нечто большего, чем просто отказ от традиционного реалистического дизайна”⁸⁰.

Самым же спорным расхождением режиссерской концепции с американским оригиналом стал финал истории. В спектакле “Маяковки” потерявшую рассудок Бланш увозили в сумасшедший дом, а ее спасал рассказавшийся Митч. Между ним и Стенли завязывалась драка, да такая, что “в руках Стенли сверкнул нож, с которым он бросается на Митча”⁸¹. Однако защитнику Бланш удалось сильным ударом сбить Стенли с ног и унести героиню на руках прочь из этого дома — вверх по лестнице к небу.

Примечательно, что бунт Митча являлся выдумкой не режиссера, а советского переводчика⁸². Гончаров же лишь логически развил фантазию В. Неделина, досочинившего такие реплики:

Митч (*в ярости*). Это ты все подстроил, сука!

Стенли. Брось этот трёп! (*Отталкивает его*.)

Митч. Убью! (*Кинулся на него с кулаками*.)

Стенли. А ну уберите этого слизняка!

Стив (*хватая Митча*). Хватит, Митч!

Пабло. Верно. Чего уж тут подделаешь *Митч, весь обмякнув, рухнул на стол, плачет...*⁸³

Изменение финала пьесы Уильямса во многом связано с личной и главной темой в творчестве Гончарова: “Он не выносил безверия, безнадежности, беспросветности и в своих спектаклях категорически отрицал это. Давал понять зрителю, что только через надежду, свет мы можем очиститься. Только веруя и надеясь, видя луч света впереди, можно и необходимо идти, спотыкаясь, не разбирая дороги, падая, но обязательно идти

вперед, чтобы оставаться человеком”⁸⁴.

Сценическая судьба гончаровского “Трамвая” оказалась на редкость счастливой: “прожив” четверть века, он в последний раз был сыгран 23 апреля 1994 года⁸⁵. Доходило до курьезов. Джигарханян вспоминал: “Там на сцене стояла моя фотография — когда приезжает Бланш, она еще Стенли в лицо не видела — на снимке я был такой юноша черноголовый и черноглазый. А когда мы уже заканчивали — я почти был седой”⁸⁶. Немоляева начинала играть роль Бланш, будучи ровесницей своей героини — ей было тридцать лет. “В сцене, где ее спрашивают о возрасте, она говорила: “Остановимся на цифре двадцать пять”⁸⁷. И зритель понимал, что она молодая и просто кокетничает. С годами она стала говорить по-другому: “Остановимся на цифре тридцать пять”, и все понимали, что Бланш зафиксирована на своем возрасте, на том, что стареет”⁸⁸.

Хотя спектакль “Маяковки” и не полностью соответствовал первоисточнику Уильямса — несколько упрощенной, односторонней и прямолинейной трактовке образов, “чуть социальной и целомудренной, оптимистичней и просветленной”⁸⁹ режиссерское решение, — все же сложно переоценить его значение в истории отечественного театра. Именно эта постановка знаменовала собой начало долгой и довольно успешной театральной судьбы драматургии американского автора в нашей стране. Правда заключается в том, что “пьесы Т. Уильямса... в постановке Андрея Александровича получили свое законченное, эталонное решение. Во всяком случае, любое новое обращение к этим пьесам не может не учитывать опыта Гончарова хотя бы потому, что... он был первым их постановщиком”⁹⁰.

Примечания

- ¹ Гончаров А.А. Мои театральные пристрастия. Кн. 1. Поиски выразительности. М.: Искусство, 1997. С. 84—85.
- ² Лапенко Д.С. Драматургия Теннесси Уильямса 30-х—80-х гг. (Вопросы поэтики): Диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03. Нижний Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет, 2003. С. 3.
- ³ Анализ советской критики драматургии Т. Уильямса в эти годы см.: Гудков М.М. Теннесси Уильямс в советской критике 1940—1960-х годов // Литература двух Америк. 2021. № 10. (В печати.)
- ⁴ Любимов Б.Н. Театральный мост: Об американской драме на московской сцене (Интервью) // Литературное обозрение. 1988. № 10. С. 79.
- ⁵ Кроме А.А. Гончарова только А.В. Эфрос в 1985 году на сцене московского Театра на Таганке поставил “Прекрасное воскресенье для пикника”.
- ⁶ Любимов Б.Н. Указ. соч. С. 78.
- ⁷ Товстоногов Г.А., Джексон Н. Рампа светит миру (Беседу вел В. Потемкин) // Советская культура. № 48 (6460). 21 апреля 1988. С. 5.
- ⁸ Цимбал И.С. Т. Уильямс. «Трамвай “Желание”» (Заметки на полях статьи) // Теннесси Уильямс в русской и американской культурной традиции. СПб.: Янус, 2002. С. 76.
- ⁹ См.: Orpheus Descending // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/orpheus-descending-2624> (дата обращения: 26.04.2020). Написана пьеса в 1955 году, впервые издана в США в 1958-м: Williams T. Orpheus Descending, With Battle of Angels: Two Plays. NY: New Directions, 1958. 238 p.
- ¹⁰ Уильямс Т. Орфей спускается в ад / Перевод Ю. Осноса // Иностранная литература. 1960. № 7. С. 54—106; Уильямс Т. Орфей спускается в ад (Певец и ночь) / Перевод Ю. Осноса. М.: ВУОАП, 1961.
- ¹¹ Джигарханян А.Б., Дубровский В.Я. Формула Сократа: Коллаж-беседа. М.: Искусство, 1994. С. 64; Джигарханян А.Б., Дубровский В.Я. Я одинокий клоун. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2002. С. 74.
- ¹² Уильямс Т. “Стеклянный зверинец” и еще девять пьес. М.: Искусство, 1967. Сюда вошли также такие пьесы: “Несъедобный ужин”, “Растоптанные петуны”, “Предназначено на слом”, “Любовное письмо лорда Байрона”, «Трамвай “Желание”», “Лето и дым”, “Орфей спускается в ад”, “Ночь игуаны” и “Гнэдигес Фройлайн”.
- ¹³ Неделин Владислав Алексеевич (1924—1986) — советский переводчик, сценарист и филолог. Окончил Литературный институт имени М. Горького. Преобладающим интересом автора была американистика: кроме драматургии Т. Уильямса много перевел Э.А. По.
- ¹⁴ А.А. Гончаров возглавил Театр имени В. Маяковского в октябре 1967 года. См.: Московский академический театр им. Вл. Маяковского. 1922—1972. [Альбом] / Авт.-сост. В.Я. Дубровский. М.: Искусство, 1974. С. 145; Московский академический ордена Трудового Красного Знамени театр имени Вл. Маяковского. 1922—1982 / Авт.-сост. В.Я. Дубровский. М.: Искусство, 1983. С. 106.
- ¹⁵ Джигарханян А.Б., Дубровский В.Я. Указ. соч. С. 64; Джигарханян А.Б., Дубровский В.Я. Указ. соч. С. 74—75.
- ¹⁶ Блок В.Б. Патриарх русского театра // Неистовый Андрей Гончаров: Сборник / Сост. В.Я. Дубровский, Т.И. Браславская. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2003. С. 303.
- ¹⁷ Зубков Ю.А. Первый сезон // Театральная

- жизнь. 1971. № 19 (октябрь). С. 23.
- ¹⁸ Гончаров А.А. Поиски выразительности в спектакле. М.: Искусство, 1959; Гончаров А.А. Поиски выразительности в спектакле (Второе, дополненное издание). М.: Искусство, 1964; Гончаров А.А. Режиссерские тетради. М.: ВТО, 1980; Гончаров А.А. Мои театральные пристрастия. Кн. 1. Поиски выразительности. М.: Искусство, 1997; Кн. 2. Выразительность в поиске. М.: Искусство, 1997.
- ¹⁹ Неистовый Андрей Гончаров: Сборник / Сост. В.Я. Дубровский, Т.И. Браславская. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2003.
- ²⁰ Андрей Гончаров: учитель и создатель. Сборник / Сост. К.Л. Мелик-Пашаева, А.В. Ахреев. М.: ГИТИС, 2018.
- ²¹ Гончаров репетирует: “Театр времен Нерона и Сенеки”, “Закат”, “Виктория?..”. М.: Московский академический театр имени В. Маяковского, 2018.
- ²² Дубровский В.Я. Серебряный шнур. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001.
- ²³ Московский академический театр им. Вл. Маяковского. 1922—1972. [Альбом]/ Авт.-сост. В.Я. Дубровский. М.: Искусство, 1974; Московский академический ордена Трудового Красного Знамени театр имени Вл. Маяковского. 1922—1982 / Авт.-сост. В.Я. Дубровский. М.: Искусство, 1983; Театр имени Вл. Маяковского. 80 лет. Спектакли. М.: Инкомбук, 2004.
- ²⁴ Shaland I. Tennessee Williams on the Soviet Stage. 2nd Edition. 2015. 70 p.
- ²⁵ Вульф В.Я. Долгая жизнь Теннесси Уильямса // Известия. № 87. 27 марта 1989. С. 3.
- ²⁶ См., например: [Б. н.] Весенние премьеры // Советская культура. № 43 (2313). 11 апреля 1968. С. 1; Баух Е. Границы возможностей (К итогам сезона) // Советская культура. № 90 (3904). 1 августа 1968. С. 3; Шорина Л.В. Мир глазами театра (История Государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова). Кишинев: Инесса, 2001. С. 57—60.
- ²⁷ Петровский И.С. Разговор о театре с позиции режиссера // Вечерний Кишинев. № 134 (970). 10 июня 1968. С. 3.
- ²⁸ Фомина Н. Каков он, “средний американец”? (О спектакле “Ночь за покером” в Псковском областном драматическом театре) // Псковская правда. № 281 (13215). 1 декабря 1968. С. 4.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Даже в самом Псковском областном драматическом театре имени А.С. Пушкина спектакль по пьесе Т. Уильямса не оставил никакого следа. Единственное, что сообщила автору статьи завлит этого театра Любовь Алексеевна Никитина, так это то, что “один из постановщиков Б.М. Филиппов ушел из театра сразу же после премьеры — в сентябре 1968 года. Таким образом, это был его последний на псковской сцене спектакль”. (Из личной беседы автора статьи с завлитом Псковского областного драматического театра имени А.С. Пушкина Л.А. Никитиной, 1 ноября 2019 года.)
- ³¹ Дубровский В.Я. Завлит Гончаров // Неистовый Андрей Гончаров. С. 188.
- ³² Любимов Б.Н. Указ соч. С. 82.
- ³³ Вульф В.Я. Три возраста зрительской любви // Культура. № 44. 31 октября 2002. С. 12.
- ³⁴ Гундарева Н.Г. Ищущий луч света // Неистовый Андрей Гончаров. С. 133.
- ³⁵ Цит. по: Новикова С. Светлана Немоляева // Театр имени Вл. Маяковского / Ред.-сост. Б.М. Полюровский. Серия “Звезды московской сцены”. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. С. 247.
- ³⁶ Уильямс Т. Трамвай “Желание” / Перевод В. Неделеина // Уильямс Т. “Стеклянный зверинец” и еще девять пьес. М.: Искусство, 1967. С. 158, 156. Далее русскоязычный текст пьесы будет цитироваться по этому первому советскому изданию.
- ³⁷ Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 214.
- ³⁸ Джигарханян А.Б., Дубровский В.Я. Формула Сократа. С. 64—65; Джигарханян А.Б., Дубровский В.Я. Я одинокий клоун. С. 75.
- ³⁹ Новикова С. Указ соч. С. 247—248.
- ⁴⁰ Тихомиров П.Е. Дом актера. Последние аплодисменты. М.: Алгоритм, 2012. С. 86.
- ⁴¹ Карась А. Трамвай “Ностальгия” // Российская газета. № 227 (3896). 11 октября 2005. С. 13.
- ⁴² Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 258.
- ⁴³ Дубровский В.Я. Серебряный шнур. С. 136.
- ⁴⁴ Там же. С. 20.
- ⁴⁵ Мизери С.Н. Я — дитя любви // Планета “Красота” (Московский театральный журнал). 2008. № 10. С. 53.
- ⁴⁶ Фукалова И. Последнее пристанище Бланш (Гости гастрольного лета) // Звезда (Пермь). № 166 (17137). 17 июля 1975. С. 3.
- ⁴⁷ Блок В.Б. Режиссер Гончаров и его книга // Гончаров А.А. Режиссерские тетради. С. 50—51.
- ⁴⁸ Карпова Т.М. Два разных человека // Неистовый Андрей Гончаров. С. 99.
- ⁴⁹ Немоляева С.В. Муки творчества // Неистовый Андрей Гончаров. С. 107.
- ⁵⁰ Цит. по: Ларина К. Трамвай “Желание” (История одного спектакля) // Театральные Новые Известия: Театрал. 2006. № 6 (29). С. 24.
- ⁵¹ Лазарев А.С. Ненавидя и любя // Неистовый Андрей Гончаров. С. 115.
- ⁵² Из личной беседы автора статьи с директором музея Московского академического театра имени В.В. Маяковского Н.А. Стариченко (17 октября 2019 года).
- ⁵³ Фрагменты видеозаписи спектакля, снятые в 1980-е годы, см.: Театральная летопись XX века. Портреты: Андрей Гончаров. 5-я часть (2001) // Телеканал “Культура”. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/

- 21100/episode_id/2060183/video_id/2106001 (дата обращения: 25.02.2020). Начиная с 09:48 по 13:27 представлены два фрагмента из Картины восьмой: первый — со слов Стенли “Вот, я убрал за собой...” и до его же монолога “Уедет эта, родишь маленького, и все, все наладится”; второй — со слов Стенли “Сестрица Бланш, а я припас вам подарочек к именинам” и до его же реплики “Билет! До самого Лорея! Автобус, прямым сообщением! На вторник” (этот же фрагмент представлен там же и в 10-й части: 05:25–07:12). Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 240–241; 243. Там же в продолжение сцены спектакля представлен 30-секундный фрагмент репетиционного процесса этого спектакля (13:27–13:55); Там же, 8-я часть. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/21100/episode_id/2060183/video_id/2106001 (дата обращения: 25.02.2020). Фрагмент из Картины восьмой: со слов Бланш “Ну расскажите же что-нибудь, а?” и до реплики Стенли “Королевы!..” (22:19–23:57). Кроме того, два небольших видеофрагмента спектакля (очевидно, по времени они относятся к началу 1970-х годов, т.е. к первым годам сценической жизни постановки) см.: телепрограмма “Роли исполняют. Светлана Немоляева” (2009). URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/21100/episode_id/2077314 (дата обращения: 25.02.2020). Первый фрагмент — с 43:37 по 43:56; второй — с 45:35 по 46:01.
- ⁵⁴ Джигарханян А.Б. В искусстве важно — кто! // Неистовый Андрей Гончаров. С. 138.
- ⁵⁵ Гончаров А.А. Мои театральные пристрастия. Кн. 1. С. 85.
- ⁵⁶ Гризова И. Без компромисса // Знамя коммунизма (Украинская ССР, Одесса). № 128 (8329). 30 июня 1972. С. 4.
- ⁵⁷ Новикова С. Указ. соч. С. 249.
- ⁵⁸ Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 232.
- ⁵⁹ Там же. С. 233.
- ⁶⁰ Там же. С. 217.
- ⁶¹ Зубков Ю.А. ...И даже наперекор пьесе // Советская культура. № 46 (4326). 20 апреля 1971. С. 3.
- ⁶² Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 214.
- ⁶³ Там же. С. 248.
- ⁶⁴ Зубков Ю.А. Указ. соч. С. 3.
- ⁶⁵ Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 206.
- ⁶⁶ Владимиров Н. Шпаги острый разговор // Московская правда. № 185 (18106). 12 августа 1979. С. 3.
- ⁶⁷ Подчеркнем, что для А. Гончарова — ушедшего на войну в июне 1941 года в числе первых добровольцев и также одним из первых создавшего фронтной театр, раненного и навсегда страдающего от ран — слова “фашизм” и “фашист” не были пустым звуком. “Андрей Александрович принадлежал к поколению режиссеров, прошедших войну и духовно возмужавших в эти годы” (Дубровский В.Я. Серебряный шнур. С. 101).
- ⁶⁸ Гончаров А.А. Режиссерские тетради. С. 279.
- ⁶⁹ Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 205.
- ⁷⁰ Shaland I. Tennessee Williams on the Soviet Stage. P. 9–10.
- ⁷¹ Robinson H. From Broadway to Gorky Street (or, What would Lenin say?): American drama on the Soviet stage // American Theatre. 1985. Vol. 1, No. 9. January. P. 16.
- ⁷² Шумова Ю.В. Уильямс, которого нет (Теннесси Уильямс на московской сцене начала XXI в.) // Диалоги и встречи: русский и американский театр XX века. Сборник материалов конференции (25–26 февраля 2012 г.). Вологда: Легия, 2012. С. 64.
- ⁷³ Гончаров А.А. Мои театральные пристрастия. Кн. 1. С. 85.
- ⁷⁴ Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре / Перевод Д.Ф. Соколовой. М.: Издательство иностранной литературы, 1959. С. 48.
- ⁷⁵ Гончаров А.А. Режиссерские тетради. С. 298.
- ⁷⁶ Вульф В.Я. Трагическая символика Теннесси Уильямса // Театр. 1971. № 12. С. 67.
- ⁷⁷ Яхонтова М. Трамвай “Желание” (Фестиваль “Театральная Москва”) // Коммунист (Ереван). 17 января 1976. С. 4.
- ⁷⁸ Горич Н. Иллюзорные радости страшного мира // Рабочий край (Иваново). № 162 (16744). 12 июля 1977. С. 3.
- ⁷⁹ Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 156.
- ⁸⁰ Shaland I. Tennessee Williams on the Soviet Stage. 2nd Edition. 2015. P. 9.
- ⁸¹ Кирсанов А. Трагедия бездуховности // Челябинский рабочий. № 139 (16748). 15 июня 1975. С. 3.
- ⁸² Хотя в знаменитом голливудском фильме Э. Казана «Трамвай “Желание”» (1951) с В. Ли и М. Брандо в этой сцене Митч и бросается с кулаками на Стенли, все же бунтом эту кратковременную эмоциональную вспышку нельзя назвать.
- ⁸³ Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 273.
- ⁸⁴ Гундарева Н.Г. Указ. соч. С. 133.
- ⁸⁵ Из личной беседы автора статьи с директором музея Московского академического театра имени В.В. Маяковского Н.А. Стариченко (17 октября 2019 года).
- ⁸⁶ Цит. по: Ларина К. Указ. соч. С. 24.
- ⁸⁷ В пьесе Уильямса эта реплика принадлежит не Бланш, а ее сестре Стелле: “Стенли. Сколько свечек будет в этом торте? Стелла. Остановимся на двадцать пятой” (Уильямс Т. Трамвай “Желание”. С. 235).
- ⁸⁸ Новикова С. Указ. соч. С. 250.
- ⁸⁹ Максимова В.А. Мастер, или Простые истины // Неистовый Андрей Гончаров. С. 15.
- ⁹⁰ Дубровский В.Я. Завлит Гончаров. С. 188.

Александр Сергиевский “Отелло” в Италии

Заметки о сценической истории и переводах трагедии Шекспира

Сто пять лет назад умер великий итальянский трагик Томмазо Сальвини, за пятнадцать лет до того совершивший последнее (из пяти) своих гастрольных турне по Российской империи. Впервые он побывал там еще в начале 1870-х годов и с тех пор пользовался в России огромной популярностью. Именно во время последних гастролей Сальвини в Москве в 1891 году, когда он выступал в ансамбле с русскими актерами, его впервые увидел 28-летний Станиславский, что стало для создателя “системы” решающим толчком к его будущим театральным открытиям.

Интересно, что впервые грядущую международную славу итальянскому актеру предсказал — еще на рубеже 1850—1860-х годов, когда Сальвини не был особенно известен даже у себя на родине — выдающийся русский критик Аполлон Григорьев, неоднократно с упоением следивший за его игрой в маленьком театрике в Генуе, который он посещал, когда жил в семье князя Волконского.

Как известно, любимой и наиболее часто исполнявшейся ролью Сальвини в шекспировском репертуаре был Отелло — роль, в которой ему не было равных на мировой сцене и с которой он объездил практически весь мир. С возникновением кинематографа трагедия о венецианском мавре стала одной из наиболее часто экранизированных пьес Шекспира. На русском языке, если не ошибаюсь, до сих пор существует лишь одна ее киноверсия: фильм Сергея Юткевича 1955 года — тоже, кстати, полу-круглая дата, 65 лет.

Вот я и решил, воспользовавшись этими формальными поводами, взглянуть на шекспировский шедевр из Италии, где сейчас живу: собрать по возможности то, что мне известно об истории, судьбе и интерпретации трагедии на ее, если можно так выразиться, формальной “исторической родине”.

Начало знакомства итальянских зрителей и читателей с творчеством Шекспира (именно в такой последовательности) происходит не раньше второй половины, точнее даже, последних десятилетий XVIII века, когда на сцене театров в крупнейших городах страны появляются первые спектакли, основанные на сюжетах отдельных произведений великого английского драматурга. В Милане, Венеции, Неаполе итальянцы знакомятся с шекспировскими героями. Однако знакомство это происходит поначалу почти исключительно под музыку: пьесы Шекспира становятся здесь в первую очередь сюжетами балетов и опер (а также добычей такого “низкого” жанра сценического искусства, как театр марионеток). Что же касается “Отелло”, то все началось с балета: одноименный балетный спектакль на сюжет этой трагедии был впервые показан на сцене знаменитого театра “Ла Скала”, но уже в следующем веке: премьера состоя-

лась в 1802 году (композитор Вигано (Vigano)). А первая опера “Отелло” на музыку великого Россини прозвучала со сцены театра “San Carlo” (Неаполь) в 1816 году.

По сути, с тех пор и стоит отсчитывать постепенно растущую известность и популярность данного сюжета во всех театральных жанрах на сцене итальянских театров. (Вдогонку добавлю, что в следующий раз “Отелло” “прогремел” с оперной сцены в 1849 году под музыку Джузеппе Верди: премьера состоялась в миланском “Ла Скала”.)

Драматический же театр первый раз обратился к “Отелло”, скорее всего, не ранее 1820 года, о чем имеются документальные подтверждения в прессе тех лет: упоминаются постановки, осуществленные в тот год в миланском “Teatro Re” силами труппы “Bazzi e Righetti” и в Венеции — там трагедию представила театральная компания, руководимая Эрколе Кампана (Ercole Campana). В то же время итальянские театроведы не исключают, что первенство в этом отношении могло принадлежать достаточно известному актеру начала века Франческо Ломбарди (Francesco Lombardi), но прямых доказательств тому не найдено¹. Однако начиная с третьего десятилетия “Отелло” постепенно входит в репертуар многих ведущих театральных компаний, о чем свидетельствует и соответствующая статистика: к середине 50-х годов XIX века трагедия о венецианском мавре двенадцать раз воплощалась на итальянской драматической сцене. Но сами тексты трагедии, звучавшие в театрах той поры, были (как и в случаях с остальными пьесами Шекспира) переработками с французских адаптаций, главным образом с самой известной из них, автором которой был драматург и поэт, член Фран-

¹ См.: Busi, A. Otello in Italia. Bari, 1973, p. 305—307.

цузской академии Жан Франсуа Дюси (J.F. Ducis), впервые “озвучивший” ее в Париже еще в 1783 году. Все они к тому же дополнительно подвергались значительным сокращениям, чаще всего были выполнены на низком художественном уровне, а порой и вовсе не похожи на оригинал: оттуда выбрасывались не только основательные куски текста, но и целые сцены и даже отдельные персонажи. “Выпекались” они от случая к случаю — по мере надобности, иногда передавались из одной театральной компании в другую, так сказать, по знакомству.

Апофеозом подобного обращения в отношении “Отелло” вполне можно считать постановку актера Карло Козенца (Carlo Cosenza), который выбросил из трагедии большинство сцен, до неузнаваемости изменил сюжет и имена действующих лиц, приписал себе авторство и, завершив все “хеппи-эндом”, 7 октября 1813 года порадовал этим действием неаполитанцев. Подобные вольности с содержанием значительно ослабили лишь с возникновением первых печатных сводов шекспировских произведений, которые появляются в третьем и четвертом десятилетиях века. Но об этом чуть позже.

Говорить же о мастерстве актерского исполнения, так сказать, с большой буквы можно лишь начиная с 1856 года, когда — с перерывом в несколько недель — зрителям в Милане, Венеции и Венеции были представлены “Гамлет” и “Отелло”, где роли главных героев сыграли великие актеры XIX века Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини. Вслед за ними и другие ведущие драматические актеры этой страны постепенно начинают включать шекспировские пьесы в свой репертуар.

В итоге за все столетие на итальянской сцене было осуществлено более шестидесяти пяти постановок “Отелло”, из них почти половина в Милане, бесспорной театральной столице позапрошлого века. Трудно с уверенностью утверждать, но, кажется, “Отелло” пользовался тогда большей популярностью у зрителей и более пристальным вниманием со стороны профессионалов театра, чем в веке только что минувшем: так, мне удалось найти статистику (за полноту которой я, впрочем, не могу поручиться) по количеству постановок венецианской трагедии в XX столетии (правда, только за первые семь его десятилетий), на протяжении которых она воспроизводилась на сцене шестнадцать раз в двенадцати городах страны. Разница вполне ощутимая, даже учитывая неминуемую информационную погрешность.

Вернемся, однако, ко времени первых теат-

ральных опытов над “Отелло”, когда имя Шекспира мало или почти ничего не говорило итальянской театральной публике, вкусы и предпочтения которой в первые десятилетия XIX века все еще формировались тенденциями и пристрастиями предыдущего столетия: она либо воспринимала трагедию в ее классицистическом варианте — согласно стандартам французской сцены XVII века, — либо (если можно так выразиться, на “нижних этажах” вкусовых пристрастий) реагировала на разнообразные формы комического театра, с блеском разработанные в национальной театральной традиции в творчестве Карло Гольдони и Карло Гоцци. Именно такой эстетической неразвитостью, а также отсутствием соответствующей информации (по причине почти полного незнания английского языка в итальянской, даже культурной, среде того времени и игнорирования творчества британского драматурга со стороны театральной критики) и можно во многом объяснить прохладное, в лучшем случае, отношение к Шекспиру в Италии вплоть до второй половины XIX века. Переработки же текстов шекспировских пьес (о чем речь шла выше) производились с учетом превалировавших вкусов современной переводчикам зрительской аудитории.

Характерным примером явилась судьба постановки (а вернее, попытки таковой), предпринятой в 1842 году выдающимся мастером сцены, актером и педагогом Густаво Моденой (Gustavo Modena), когда его “Отелло” на сцене ведущего миланского “Teatro Re” был, во-первых, буквально освистан публикой и, во-вторых, практически замолчан прессой, что заставило впечатлительного актера впредь не повторять подобных экспериментов и раз и навсегда изъять шекспировские пьесы из своего репертуара. Вместе с тем, не исключено, что Модена сознательно пошел на такое рискованное для своей репутации мероприятие: в пользу такого предположения свидетельствует тот факт, что он завещал продолжить эту линию на обновление национальной сцены своим лучшим ученикам — Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини (о чем, в частности, свидетельствуют и их собственные воспоминания)¹.

Именно с их именами связано появление подлинных шекспировских персонажей на итальянском театре и настоящий успех, который постепенно завоевывает его драматургия у местного зрителя. В отношении же

¹ Rossi, E. Studi drammatici e lettere autobiografiche. Firenze 1885, p. 83—85; Salvini, T. Ricordi, aneddoti e impressioni. Milano, 1895, p. 110.

“Отелло” хронологически первенство принадлежит Эрнесто Росси, который выступил в главной роли на сцене миланского “Teatro Re” 16 июня 1856 года. Сальвини отстал всего на несколько дней, когда сыграл Отелло сначала в Виченце, затем в Венеции и, наконец, в том же миланском “Teatro Re”. Итальянские историки театра указывают при этом, что первые шекспировские опыты даже этих выдающихся талантов не вызвали очевидного энтузиазма у публики, но, как говорится, лед тронулся, и довольно быстро публика покорила обаянию и мастерству исполнителей. Так, уже вскорости на гастролях в Риме зрители рукоплескали не только самому Сальвини в роли Отелло, но и спектаклю в целом. Иными словами, вкусы сдвинулись с мертвой точки, и Шекспир начал триумфальное шествие по Италии: менее чем за следующие полвека “Отелло” побывал в театрах тридцати городов (в одном Милане, где он когда-то и “родился” на сцене, за этот промежуток времени было выпущено более двух десятков постановок).

А теперь обратимся к истории печатных переводов трагедии о венецианском мавре. Насколько сегодня известно, первым опубликованным в печати переводом трагедии “Отелло” стал перевод за подписью Джустины Рейнер Микьель (Giustina Renier Michiel), появившийся в 1798 году в Венеции¹. Итальянские и английские шекспироведы отмечают, что первая переводчица “Отелло” следовала за популярным и востребованным во Франции переводом трагедии, автором которого был П.-Ф. Ле Турнер (Pierre Francois Le Tourneur): именно этот вариант “Отелло” был впервые воплощен на французской сцене еще в 1776 году². Вместе с тем, вполне возможно, что Джюстина Микьель все же хоть в какой-то степени, но опиралась и на оригинальный текст трагедии, а также пользовалась комментариями таких классиков английской литературы, как Самуэль Джонсон и Александр Поуп³. Однако в последующей практике переводов Шекспира на итальянский даже предположить подобное обращение к источникам не представляется возможным — вплоть до того, как (уже в следующем столетии) за дело принялся Микеле Леони (Michele Leoni). Для этой цели он специально изучал английский

язык (поскольку признал неудовлетворительным со всех точек зрения “промежуточный” французский текст). И начал в 1814 году как раз с “Отелло”⁴. Перевод этот в основном и использовался при постановках трагедии на протяжении нескольких последующих десятилетий. Хотя кое-какие театральные труппы и обращались к другим вариантам, появившимся за тот период, говорить всерьез хотя бы об относительных успехах тут не приходится — пока в 1838 году Карло Рускони (Carlo Rusconi) не выпустил своего “Отелло” в составе трехтомника избранных пьес Шекспира, также как и у Леони, изложенных в прозе⁵. Спустя полтора десятилетия появился и первый стихотворный вариант шекспировского “избранного”, выполненного мастеровитым поэтом и переводчиком Джулио Каркано (Giulio Carcano), в составе которого увидел свет и “Отелло”⁶.

По сути, именно эти переводы — вплоть до первых десятилетий XX века — удовлетворяли нужды итальянских театров при обращении к произведениям Шекспира. А строго говоря, даже больше: ничего принципиально лучшего до конца Второй мировой войны мастера художественного перевода, по общему мнению современных итальянских филологов, не смогли предложить тогдашнему отечественному театру. Хотя, замечу попутно, “Отелло”, к примеру, отнюдь не был обделен вниманием переводческого цеха: всего за обозначенный период было опубликовано более полутора десятков переводов трагедии на итальянский язык⁷.

Для сравнения: за минувшие пятьдесят лет (вплоть до конца первого десятилетия нынешнего века) было издано в общей сложности практически столько же переводов трагедии о венецианском мавре, включая переиздания и заново выполненные варианты.

И вновь вернемся на сцену. Итак, новая эра в судьбе шекспировского репертуара в итальянском театре, как уже отмечалось, началась со вполне определенных календарных дат 1856 года, когда великие актеры Эрнесто Росси (1827—1896) и Томмазо Сальвини (1829—1915) почти синхронно сыграли свои первые роли в шекспировских пьесах.

¹ *Renier Michiel, G. Opere Drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una Dama Veneta, Tomo I, Ottello, Venezia, 1798.*

² *Shakespeare traduit de l'Anglois, de'die'au Roi, Tome Premier, Othello, Paris, 1776.*

³ См.: *Busi, A. Op.cit.*, p. 24 и далее.

⁴ *Leoni, M. Otello, Tragedia di Shakespeare tradotta da Michele Leoni, Firenze, 1814.*

⁵ *Rusconi, C. Teatro completo di Shakespeare, tradotto dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi e preceduto dalla vita dello Shakespeare per F. Guisot. Padova, Vol. I, 1838.*

⁶ *Carcano, G. Teatro Scelto di Shakespeare, Firenze, 1858.*

⁷ Наиболее художественно значимый перевод трагедии был напечатан только в 1958 г.: его выполнил один из крупнейших итальянских поэтов XX в., нобелевский лауреат Сальваторе Квазимодо (Salvatore Quasimodo).

Хронологически первым из них роль Отелло сыграл Росси, успех которого в Милане был вполне очевиден, хотя от внимания критиков не ускользнуло, что энтузиазм публики относился, главным образом, к игре самого актера. Сальвини оказался несколько в ином положении: спектакли в Виченце и Милане были встречены достаточно прохладно, и переломить ситуацию ему удалось только во время последних показов того года в Риме.

Именно усилиями и талантами этих выдающихся мастеров национального театра зритель второй половины века начал воспринимать реальное наполнение драматургии Шекспира, которая стала стержнем исполнительской практики обоих великих трагиков как дома, так и на многочисленных зарубежных гастролях, которым оба они постепенно стали уделять все больше времени. Замечу в скобках, что через два десятилетия, когда Росси и Сальвини одновременно выступали в Лондоне, Сальвини признал первенство Росси в роли Гамлета и сосредоточился, в первую очередь, на Отелло (хотя споры о том, кто из них более преуспел в ней, начались задолго до той встречи и не утихают до сих пор). Таким образом, роль Отелло стала в истории театра своеобразной “визитной карточкой” именно этого неподражаемого мастера (тогда как Росси сделал гвоздем своей программы Гамлета).

И тут в этом смысле небезынтересны отзывы об их игре в шекспировских спектаклях не только отечественных критиков, но и театральных профессионалов за пределами Италии: ведь чем дальше, тем больше и дольше времени и сил оба мастера отдавали именно зарубежным гастролям, в которых делали основной упор на своем шекспировском репертуаре. Хотя, замечу в сторону, в то время как Росси постоянно пополнял свой набор шекспировских ролей, Сальвини с возрастом и переносом основной части выступлений за границу его сокращал, сосредоточиваясь, в первую очередь, как раз на Отелло. А поскольку и в пределах настоящих заметок речь идет об “Отелло”, то скажу несколько слов о том, как оценивалась их игра (прежде всего, в роли Отелло) вне Италии.

Так, Станиславский — в отличие от мнений, превалировавших в Италии — не считал Эрнесто Росси актером, обладавшим “стихийным темпераментом” (как Сальвини), и писал по этому поводу: “Он удивил меня своей необыкновенной пластикой и ритмичностью. Он не был актером стихийного темперамента, как

Сальвини и Мочалов; это был гениальный мастер. <...> Росси неотразим, но не стихийной силой, а логичностью чувств. Искусство его было правдиво <...> он рисовал внутренний образ героя”¹.

Кстати, и сам великий мастер придавал огромное, если не решающее, значение именно “мастерству”, которому призывал актеров тщательно, упорно и всю жизнь *учиться* (как раз это он, похоже, имел в виду, когда говорил, что “артист должен быть и чувствительным, и восприимчивым, способным проявлять все страсти, но только *управление этими страстями он должен предоставить искусству, заключающемуся в его уме*” (курсив мой. — А.С.)². Задача не из простых, выполнению которой всегда служил у Росси длительный и подробный процесс подготовки роли, в ходе которого он тщательно и всесторонне изучал как личность своих героев, так и обстоятельства, в которых они существовали и в которых он сам собирался существовать на сцене.

Об этом же писала современная ему русская критика, когда Росси гастролитировал в России: “Умение преобразовывать свою личность Росси считал качеством, *приобретаемым изучением*” (курсив мой. — А.С.)³. Не тот ли же процесс углубленного изучения и тщательнейшей “работы над собой” и над ролью будет впоследствии — но уже в качестве режиссера и педагога — разрабатывать и применять в сценической и учебной практике и реформатор русского театра? Станиславский видел Росси на сцене, высоко оценивал его актерский дар и даже имел с ним обстоятельный разговор — после того, как итальянский трагик увидел его в роли Отелло. В своих воспоминаниях великий русский режиссер упоминает лишь о самом факте встречи и о продолжительной беседе, в ходе которой Росси подверг разбору его игру. О чем именно они так долго говорили и что конкретно вынес для себя Станиславский из этого разговора, он не упоминает, суммируя лишь основной вывод: по мнению Росси, “...истинный художник-артист может выдержанно, спокойно выявлять <...> толкование созданной им роли. Но для этого мало таланта и природных данных, а надо еще *умение, техника и искусство*” (курсив мой. — А.С.). Так что вполне можно предположить, что — в той или иной форме — итальянский трагик толковал о “преобразовании” личности испол-

¹ См.: Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8-ми томах. М., 1954. Т. 1. С. 62 и далее.

² Пятьдесят лет артистической деятельности Эрнесто Росси / Сост. С.И. Лаврентьева. СПб., 1896. С. 223.

³ Там же. С. 2.

нителя, т.е. об умении — выражаясь собственными словами Росси — “воплотиться физически и морально в образ того лица, которое артист изображает на сцене”. Если же так, то не исключено, что его наставления послужили еще одним толчком, и очень существенным, в направлении разработки новых подходов к сценическому творчеству, которые нащупывал в то время Станиславский¹. Еще одним, поскольку первым и скорее всего наиболее сильным был эффект от игры другого гения итальянской сцены — о чем речь впереди.

Впрочем, на родине современники считали Эрнесто Росси актером романтической школы (в отличие от “классика” Сальвини, во всем знавшего меру, тогда как “непосредственное чувство Росси этой меры не знало”)².

Хотя главным своим шекспировским героем Росси сделал Гамлета, он, тем не менее, регулярно играл Отелло (в основном, правда, на зарубежных гастролях, где его видели в театрах многих стран Европы, Северной и Южной Америки, в России, на Ближнем Востоке, а в Стамбуле он даже сыграл его перед султаном и его гаремом). И только в Англии критика была недоброжелательной: Росси упрекали в том, что он слишком радикально сокращал текст, переигрывал, искусственно выделяя лишь природные качества своего Отелло и не обращая внимания на другие, не менее значимые, стороны его характера. Наиболее резко высказался по его поводу Генри Джеймс, регулярно выступавший в качестве театрального обозревателя как в Англии, так и в Америке. Писатель отмечал, что концепция, предложенная актером и опиравшаяся в основном на его мощнейший темперамент, в целом игнорировала сложность внутреннего мира шекспировского героя, страдала “неполнотой и вульгарностью”, характер Отелло в исполнении Росси был “лишен глубины и личностного достоинства”, а полнота моральных качеств героя в итоге оказалась “недостаточно выявленной”³.

Впрочем, сам Росси — по крайней мере, судя по его воспоминаниям — не придавал или старался не придавать особого значения подобным отзывам, списывая все на склонность англичан восхищаться лишь отечественным искусством⁴.

Росси неоднократно привозил Отелло и в Россию, где пользовался огромной известностью

(хотя и не такой громкой, как его главный соперник Сальвини) и где гастролитировал пять раз: в 1877, 1878, 1890, 1895 и 1896 годах. Да и вообще — по свидетельству хорошо его знавшего русского писателя и журналиста Амфитеатрова — неоднократно говорил и писал, что Россия стала для него “второй артистической родиной”⁵. А по поводу отношения русской публики к шекспировским пьесам он прямо декларировал: “когда вопрос касался Шекспира, я убедился, что русские понимали его лучше англичан, что они его толковали, ценили и чувствовали так же, как немцы”. Приемом в России Росси был явно доволен: “Русская публика уже с давних времен выказывала мне свое расположение, — писал он в своих мемуарах. — С ней я, случалось, в смысле искусства, жил одной жизнью так долго и так часто...”⁶. В своей творческой деятельности — как никто другой из иностранных артистов — Росси демонстрировал обширное знакомство с русской литературой (читал, по его собственным отзывам, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, обоих графов Толстых, Островского), а также слушал музыку Глинки и Рубинштейна, которого знал лично. И что еще удивительнее, играл в пьесах русских авторов: в “Каменном госте” Пушкина и в трагедии А.К. Толстого “Смерть Ивана Грозного”⁷. Даже сценическую свою жизнь он закончил в России: во время гастролей 1896 года в Одессе ему стало плохо прямо на сцене, откуда его отправили на корабль, отплывавший в Италию, где вскоре он скончался.

В отличие от Росси, игра Томмазо Сальвини и в роли Отелло заслужила самые высокие оценки даже у строгого англофила Г. Джеймса, который восхищался его игрой в Бостоне (в 1883 г.) и Лондоне (год спустя). По поводу Отелло (роль, которую он считал самой шекспировской в репертуаре Сальвини) Джеймс отмечал, что исполнителю удалось неподражаемо воплотить внутреннее благородство, “европеизм” своего героя, выявить его сложный и противоречивый внутренний облик. И заключал: “Блестящая игра, которой свойственно глубокое проникновение в суть человеческой души во всей ее противоречивости — что так отличает шекспировских персонажей”⁸. Сам актер любил эту роль больше всех других, да и у зрителей все-

¹ См.: Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1983. С. 167, 175.

² Цит. по: Enciclopedia dello Spettacolo, v. VIII. Roma, 1961, p. 1227.

³ James, H. From Roman Notebook — In Italian Hours. London, 1959, p. 211.

⁴ См.: Эрнесто Росси. Сорок лет на сцене. Л., 1976.

⁵ Амфитеатров А. Заметки сердца. М., 1911. С. 154.

⁶ Пятьдесят лет артистической деятельности Эрнесто Росси. С. 224.

⁷ Там же. С. 297 и далее.

⁸ James, H. The Scenic Art. Notes on Acting and Drama. New York, 1957.

го мира она пользовалась наибольшим успехом.

Хотя Сальвини и ограничил свой шекспировский репертуар, сделав упор, в первую очередь, именно на Отелло, но случилось это лишь к концу его творческой деятельности: вообще же он играл главные роли во всех основных шекспировских трагедиях: в “Гамлете”, “Лире” (последняя из шекспировских его ролей, включенная в репертуар уже в возрасте 53 лет), “Макбете”, “Юлии Цезаре”, а также порой включал в репертуар “Сон в летнюю ночь” и “Зимнюю сказку”, с которыми широко гастролировал по всему миру — в США, Латинской Америке, Европе, Египте. Четырежды приезжал в Россию (в 1880, 1882, 1885 и 1891 гг.), где во время последнего выступления в Москве (в зале Большого театра, кстати) в роли Отелло его видел Станиславский, а покоренный его игрой будущий российский император Николай II наградил актера орденом св. Станислава. Станиславского поразило в игре Сальвини необыкновенное чувство меры, которое, однако, не входило в противоречие с его могучим темпераментом (сродни самим героям Шекспира), что вкупе и являлось главным средством создания им столь запоминающихся образов. Актер как бы влезал в кожу и душу Отелло с помощью какого-то подготовительного “туалета” своей души, считал Станиславский: “Казалось, что он не только гримировал лицо и одевал тело, но и приготавливал соответствующим образом свою душу, постепенно устанавливая общее самочувствие”. И еще: “Недаром он признавался, что только после сорока или двухсотого спектакля он понял, что такое образ Отелло и как можно хорошо его сыграть”. Именно это “приготовление души” к роли перед каждым спектаклем, по признанию русского реформатора сцены, кардинальным образом отразилось на всей его дальнейшей художественной жизни, о чем он впоследствии вспоминал в своем классическом труде “Моя жизнь в искусстве”¹.

Как отмечал Станиславский, Сальвини достаточно было буквально одного жеста, чтобы зрители сразу оказались в его власти, под гипнозом его игры. Возможно, что в сценическом искусстве великого трагика было нечто сродни размышлениям будущего великого режиссера о базовых принципах актерской игры, о правде образа (его знаменитое “не верю!”), о естественности поведения на сцене, о той “правде жизни”, к которой он впоследствии будет подталкивать своих собственных актеров. Ведь в самих текстах Шекспира искал Сальвини центральную страсть — двигатель всего действия,

которая и определяла поведение героев (сам он выделял в таковом качестве, прежде всего, ревность, властолюбие, нерешительность, юношескую любовь)². Таким образом, он намечал принципы актерской игры, основанные на искренности воплощаемых “сильных” чувств, что позволяло преодолевать господствовавшую в ту эпоху “заданность” строго определенных комбинаций движений и поз (соответствовавших тем или иным душевным состояниям), в которых “проживали” свои роли его современники-актеры. Отсюда же намечался путь к будущему, так сказать, системному перевоплощению, реализованному уже в следующую эпоху и в иной национальной и культурной ситуации — в театральных системах и практиках Гордона Крэга и Станиславского.

Несомненно, что русский реформатор сцены получил от игры Сальвини незабываемый импульс, побудивший его начать (или продолжать) поиски новых путей в сценическом — актерском, режиссерском и педагогическом — творчестве. Тем более, что, сыграв Отелло (в 1896 г.) и вольно и невольно во многом копируя Сальвини, Станиславский остался всерьез недоволен своей игрой. Он чувствовал, что усвоения внешних способов поведения на сцене явно недостаточно. Начался период концептуального подхода и к исполнению, и к “управлению” игрой актера на репетициях и на сцене, к разработке единой концепции сценического действия. И на начальном этапе этой — пока еще мыслительной — деятельности важным побудительным моментом могла стать именно игра Сальвини, за которой тонкий русский наблюдатель явно почувствовал нечто большее, чем только “работу актера над собой” и над ролью, т.е. над перевоплощением в конкретный образ. Недаром все же, вспоминая значительно позже о своем впечатлении от игры итальянского гения, Станиславский написал, что оно “положило свою печать на всю мою дальнейшую художественную жизнь” (курсив мой. — А.С.), поскольку, думается, что его будущая работа над созданием своей “системы” и ее воплощением в практику сценического творчества — хотя бы отчасти — именно тогда и именно в том впечатлении обрела точку отсчета (а работа эта, как известно, продолжалась до конца жизни великого режиссера).

На пике своей карьеры Сальвини не ограничивался пьесами Шекспира, в его репер-

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 167.

² См.: Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento. Bari, 2011.

туаре были произведения и других европейских авторов: Вольтера, Гольдони, Альфиери. Но высшей реальностью для актера навсегда осталась герой-носитель сверхчеловеческих добродетелей. Вместе с тем, во всех своих ролях Сальвини был предельно достоверен, ибо его исполнительские приемы определялись драматургией самого произведения, а каждого персонажа он наполнял реальным содержанием, играя его — как он сам выражался — в “несуточной и возвышенной манере”¹.

Возможно, именно этими особенностями гениального актера объяснялась и его повышенная популярность у театральной публики России того времени. Так, по мнению известного театроведа С. Бушуевой, большинство отечественных театралов, видевших игру Сальвини и Росси, на вопрос о первенстве того либо другого, без сомнения, назвали бы тогда Томмазо Сальвини². Хотя составить объективное представление об актерской игре, даже на высших ее уровнях не так-то просто, ведь речь идет во многом о вкусах, а они, как известно, вещь тонкая и подверженная переменам.

Особенно усложняет дело временная удаленность от “объектов” оценки и наличие прямо противоположных мнений критики, сложившихся за протекшее столетие. Так что остается полагаться лишь на наиболее часто и единодушно высказывавшиеся оценки, суммировать которые можно следующим образом: в роли Отелло Росси давал высший накал страсти — любовь, ненависть, ревность, душевные муки, те чувства, которые английская критика называла “азиатскими”, и тут он был неподражаем; к тому же, по его собственным словам, в своих героях он старался найти и выявить те душевные качества и движения, которые свойственны и понятны любому человеку, любому зрителю.

Сальвини, со своей стороны, был трагик в полном смысле этого слова. Трагедия его героя — это трагедия героя античного, это ситуация, не управляемая собственными силами человека, это событие, свойственное любому времени, могущее произойти в жизни любого человека, ибо трагедия вневременна. Он, в отличие от Росси, всегда контролировал свои эмоции, вернее, управлял ими, изображая, т.е. воплощая на сцене те или иные страсти и чувства своих персонажей. Это радикально отличало его от всех других его коллег по профессии. Другим качеством, еще в большей степени выделявшим его из

своей профессиональной среды и буквально возносившим его на недосыгаемую в ту пору высоту, была его целенаправленная работа над общей концепцией (если употреблять в этом отношении современный термин) спектакля: построение взаимосвязей и взаимодействия между персонажами внутри всего действия. Иными словами — если воспользоваться терминами Станиславского, — он выстраивал, по сути, отношения действующих лиц внутри “предложенных обстоятельств”. Очевидно, это-то если не увидел, то почувствовал будущий создатель “системы”. Оно и стало тем, что отложило свой отпечаток на всю его последующую творческую деятельность.

Вообще же Отелло у Сальвини лишь отчасти был движим страстями, актер выявлял в нем и не менее свойственные ему стороны личности (которым Росси уделял меньше внимания): нежность, тонкость натуры, величие мыслей, намерений и порывов. Но порой не ограничивался и этим. Интереснейшие и подробнейшие впечатления об исполнении Сальвини роли Отелло собрал в свое время (еще в конце 80-х годов XIX века, во время гастролей итальянского трагика в ряде городов Соединенных Штатов Америки) американский театральный критик Е.-Т. Мэйсон (Edward Tuckerman Mason)³. Из его детальных наблюдений над игрой итальянского трагика явно следует, что Сальвини на американской сцене подпускал неожиданно комическую струю в свою интерпретацию образа венецианского мавра, таким образом еще более обогащая и разнообразя его характер. На протяжении всего действия — замечал американский критик — Сальвини явно снижал образ, выводя своего персонажа из “героической” в повседневную реальность, придавая ему черты человека из среднего сословия (этакого буржуа в американском стиле: на сцене воссоздавался, по выражению Мэйсона, “essential spirit of high comedy”). Сознательно иронизируя над своим героем, актер выносил трагедию за скобки — в сценах, где трагический, героический пафос представлялся ему бессмысленным, и таким образом как бы спускал героя с подмостков сцены в зал, где он без особого труда мог смешаться со зрителем, а главное, его поведение и реплики без труда могли быть донесены до зрителя конца XIX века.

¹ Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento. Bari, 2011.

² См.: Бушуева С. Il “grande attore” italiano in Russia // Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento. Bari, 2011.

³ См.: Mason, E.-T. The Otello of Tommaso Salvini. New York — London, 1890.

На эту подзабытую книгу Мэйсона в последние годы обратил внимание ряд итальянских театроведов, поскольку она представляет собой уникальный по сути и подробнейший отчет об игре великого трагика в роли Отелло (в ходе его американских гастролей 1886 года), в котором автор разбирает до мельчайших подробностей чуть ли не каждую мизансцену трагедии. Из его описаний становится вполне очевидно, что Сальвини сознательно играл на “понижение традиционной трагической составляющей роли Отелло” (чему, в частности, служили многие его реплики, постоянно произносимые им с улыбкой, которую нельзя было не заметить из зала и которая воспринималась как выражение явной иронии, напоминая скорее ухмылку), в чем Мэйсон не без оснований усматривал определенно выраженную “стратегию” построения роли и образа, — пишет современный исследователь¹.

“Оркеструя” свои эмоции, он таким образом буквально режиссировал образ героя в целом и тем самым перебрасывал мостик к театральной практике следующего века — то, что, судя по всему, кроме практики актерского мастерства увидел, понял, позаимствовал и развил Станиславский.

Сальвини отказывался от декламации, переходя на разговорный стиль подачи реплик, использовал иронию, формируя ту или иную мизансцену. В таком стиле в трагедии до него не играл никто, подобные сценические приемы были “к лицу” жанру высокой комедии, предназначенной для формировавшегося (по крайней мере, в Америке) массового зрителя — аудитории среднего класса. Иными словами, Сальвини спускался с уровня трагического на уровень повседневной реальности. В свою очередь, и Станиславский-режиссер настаивал, репетируя “Отелло”, что актер должен “прожить на сцене чувствами реальной жизни”², создавая провокационный, по сути, образ и так трансформируя своего героя, как значительно позже вошло в практику режиссерской работы XX века. Его Отелло и впрямь напоминал профессионала из среднего класса, а не полководца классической трагедии. Тем контрастней затем выявлялась артистом — в истинно трагической стилистике игры — зарождение, развитие и, наконец, итоговый апогей “звериной” страсти Мавра. Тем самым он формировал, так сказать, стратегию развития не только своей роли, но и рисунок всего спектакля.

Прав или неправ был Сальвини, настолько радикально изменяя подачу роли в ходе американских гастролей (о подобной трансформации во время его выступлений в Англии или России сведений, кажется, нет), но делал он это, похоже, блестяще — иначе не назван был бы его этот “эксперимент” характерно режиссерским в основе отношением к трактовке роли. А именно к такому выводу пришел итальянский историк театра Р. Тровато (R. Trovato), внимательно проштудировав труд столетней давности своего американского коллеги³.

Сальвини был более чем достойным продолжателем дела своего замечательного учителя Густаво Модены (Gustavo Modena), заглядывавшего далеко вперед из своего времени и прямо писавшего, что руководствуется лишь “одним-единственным законом — личностью своего героя: если он важен и напыщен, то таким же на сцене должен быть и я, если же, напротив, он скромн и смиренн, таким же точно следует стать и мне; если несет полный бред, то и я превращусь в сумасшедшего <...> он охвачен гневом — что ж, тогда и я им ослеплен...”⁴. Эта естественность и верность правде эмоции, страсти своего героя закономерно приводила Сальвини к тому перевоплощению, принципы которого впоследствии столь блестяще разработал Станиславский, учивший своих актеров, в частности, “так входить в жизнь образа, чтобы не было Анны Карениной как *исполняемой роли*, а чтобы была такая-то женщина-актриса, *живущая мыслями и понятиями Анны Карениной*” (курсив мой. — А.С.). Ибо — вслед за великим итальянским трагиком утверждает Станиславский — “необходимо отбросить предрассудок, что можно научить “играть” те или иные чувства”⁵. Увидев в свое время, как долго и тщательно готовился Сальвини к каждой роли, начиная этот процесс еще в гримерной за несколько часов до выхода на сцену, Станиславский точно тому же учил студийцев: “Ваше вдохновение, а следовательно, и ваш успех начаты здесь, *когда вы гримируетесь у зеркала*” (курсив мой. — А.С.). А поскольку из “правильного распределения ощущений”, т.е. эмоций, “идет и правильность действия”⁶, к нему необходимо готовиться заранее, на репетициях и перед

¹ Alonge, R. Per una filologia dell'attore: l'Otello di Salvini // Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento. Bari, 2011, p.132.

² Alonge, R. Op. cit., p. 135–136.

³ См.: Trovato, R. La rappresentazione di Otello nella ricostruzione di Tuckerman Mason. Genova, 2003, p. 135.

⁴ Цит. по: Pandolfi, V. Antologia del “grande attore”. Bari, 1954, p.70.

⁵ Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. М.: Искусство, 1952. С. 48, 25.

⁶ Там же. С. 82.

выходом на сцену, отрешаясь от всех посторонних мыслей и настроений, как имел обыкновение поступать Сальвини, заранее приступая к потребной для каждого спектакля “оркестровке” своих эмоций. И знаменитый вывод: “Истина страстей должна быть влита <...> в предлагаемые обстоятельства”¹.

Прошли годы, неизменно изменилась страна, но впечатления от игры гениального итальянца, впечатавшись в память будущего великого режиссера, принесли поразительные теоретические и практические плоды — была создана “система” Станиславского, ставшая основой сценической и педагогической деятельности в мировом масштабе.

Прощаясь с великими трагиками, стоит заметить, что помимо огромного таланта этих столь разных в своем искусстве людей объединяло прошлое: в юности они шли по жизни одной дорогой — оба принимали активное участие в революционном движении 1848—1849 годов. Росси сражался против австрийцев на миланских баррикадах, а Сальвини, в рядах гарибальдийцев — против французов в Риме (откуда был вынужден бежать в Геную). Их же будущий наставник в сценическом искусстве Густаво Модена в те же годы являлся близким сподвижником Джузеппе Мадзини, главного идеолога объединения страны на республиканских принципах.

В заключительные десятилетия века, когда Росси и Сальвини окончательно отдали предпочтение зарубежным выступлениям (благодаря чему, кстати, зрители во многих странах мира получили возможность познакомиться с творчеством этих непререкаемых авторитетов итальянской сцены), в итальянских театрах их шекспировскую “эстафету” подхватил целый ряд крупных актерских талантов, в ряду которых со всей очевидностью выделялись два имени: Джованни Эмануэль (Giovanni Emanuel, 1847—1902) и Эрмето Дзакони (Ermeto Zacconi, 1857—1948).

Первый в значительной степени был обязан своей профессиональной подготовкой урокам Сальвини и Росси, но вместе с тем его искусство в истории итальянского театра явилось своеобразным мостиком между исполнительскими традициями второй половины XIX века и новыми тенденциями, которые начинают проникать в Италию в конце столетия из Франции и Германии — в частности, в рамках общеевропейской “натуральной” школы. На родине Эмануэ-

эля натурализм явил себя в концепции так называемого “веризма”, а он сам как раз и стал первым актером, кто воплотил на сцене новые европейские веяния. И хотя он не порывал с традициями своих учителей и практиковал свои “инновации” с оглядкой на них, тем не менее Сальвини окрестил своего ученика “революционером формы”, который, по мнению учителя, разрушал каноны классического мастерства.

Первым из отечественных актеров Эмануэль озадачился целостной концепцией спектакля, поставив ее в связь со смысловым наполнением текста пьесы, который отказался подгонять под актера-премьера. Начал осуществлять реформу актерской игры, стараясь — в первую очередь, в собственной актерской практике — выдвинуть на первый план не индивидуальное мастерство исполнителя и подчеркивание его сильных сторон, а комплекс авторских идей, заложенных в тексте. Кроме того, обращал внимание и на такие элементы каждой постановки, как сценическое оформление и даже костюмы действующих лиц — совсем уж небывалое явление в практике его коллег. В этом смысле его можно считать своего рода итальянским предтечей будущей профессии режиссера².

“Отелло” с участием Эмануэля впервые был поставлен в 1886 году на сцене все того же “Teatro Re” в Милане (где, напомним, ровно за три десятилетия до того в роли венецианского мавра дебютировали его великие учителя). На подготовку роли и анализ текста трагедии актер потратил десять (!) лет.

Игра Эмануэля, в которой отсутствовал столь привычный исполнителям и зрителям пафос, сразу же привлекла к себе внимание зрительской аудитории и местной критики. Уже здесь он почти не прибегал к распространенным приемам вроде статуарных поз, торжественных жестов и т.п., свободно передвигался по сцене, стремился подчеркнуть естественность поведения своего персонажа. Такое исполнение далеко не всем пришлось по вкусу, и актеру пришлось долго доказывать свою правоту, пролагая новые пути сценического мастерства в стране (и здесь его Отелло был одним из главных действующих “инструментов” такой практики)³.

Весьма скоро из этого “коккона” вылупился следующий замечательный мастер итальянской сцены, Эрмето Дзакони. Ученик и

¹ Там же. С. 26.

² Очевидно, он тем или иным образом был знаком — хотя бы в теории — с концепцией и практикой рождавшейся профессии по деятельности ряда театров в Германии и Франции (Мейнингенский театр Л. Кронкеа, “Открытая сцена” Отто Брама в Берлине, “Свободный театр” Андре Антуана в Париже).

³ См.: Zaiotti, A. *Giornale d'Italia*, 20 agosto, 1933, p. 5.

коллега Эмануэля (несколько лет игравший с ним, как говорится, бок о бок, в одних и тех же шекспировских пьесах, в частности в том же “Отелло”), он пошел значительно дальше учителя: как в сценическом воплощении принципов “веризма”, так и в смысле опоры на текст оригинала, в котором он тщательно разрабатывал каждую реплику своего персонажа, дабы найти наиболее адекватную форму ее воплощения на сцене. Кроме того, он стал первым итальянским актером, который самостоятельно перевел текст пьесы, в которой собирался играть, с языка оригинала (для чего выучил английский). Этой пьесой как раз и была трагедия “Отелло” — Дзаккони готовился к роли, переводил текст и вчитывался в него на протяжении пяти лет, прежде чем приступить к репетициям. Уже тогда стало ясно, что в театр приходит совсем иное поколение исполнителей.

Дзаккони принципиально отказался от героизации своих персонажей, полагая, что эпоха “героев” безвозвратно ушла в прошлое, в связи с чем на сцене должны появиться современные люди, лишенные героического ореола, который способен лишь исказить действительность.

Так что венецианский мавр Дзаккони мало того что предстал перед зрителями лишенным ауры “героя”, но актер старался выявить и те стороны характера своего персонажа, которые почти не бросаются в глаза: скажем, в его трактовке убийство Дездемоны становилось своеобразным “долгом”, выполнить который толкало героя само развитие действия.

Шекспировские “антигерои” Дзаккони грели в последнее десятилетие века (премьеры “Отелло” состоялась в 1898 году в главном театре Триеста), а венецианский мавр оказался единственной из его ролей шекспировского репертуара, вошедшей в историю итальянского театра. И хотя актер постепенно перестал играть в пьесах Шекспира, работа над образом Отелло стала немаловажным этапом его творческой карьеры, венцом которой — уже в следующем столетии — было общее признание его места во главе актерской плеяды первой половины XX века.

И в заключение позволю себе очень кратко коснуться судьбы трагедии за пределами XIX века, упомянув лишь наиболее громкие постановки и безусловные переводческие удачи минувшего столетия.

Первые десятилетия XX века ознаменовались в Италии появлением новых литературно-эстетических течений, в первую очередь авангарда. С другой стороны, наступило время кризиса театров и театрального репертуара. Началось радикальное переосмысление роли

сценической деятельности в современную эпоху и принципов актерской игры. Характерной чертой этого периода было критическое отношение к шекспировской драматургии: театры все реже и реже ставили пьесы английского драматурга. Молодые интеллектуалы, группировавшиеся вокруг основанного ими в 1908 году во Флоренции журнала “La Voce”, настаивали на радикальной смене парадигмы национальной культуры и в частности открыто предрекали смерть театру Шекспира. Наступившая эпоха футуризма добавила свой “оригинальный” оттенок в подобное отношение к предмету дискуссии (в пункте 4 второго Манифеста футуристов их лидер Ф.Т. Маринетти выразился вполне конкретно, призвав театр “сократить всего Шекспира до одного-единственного действия”).

В подобной ситуации театральные учреждения в стране лишь изредка обращались к шекспировскому репертуару, в отношении же “Отелло”, как правило, упоминаются считанные постановки. Казалось, что когда — в течение второго и третьего десятилетий XX века — национальный театр определялся с такими новыми для него профессиональными феноменами, как режиссура и театральная критика, а налицо был расцвет драматургии Пиранделло (с одной стороны) и резкое сокращение репертуара в связи с введением цензуры и распространением “легких” жанров — с другой, шекспировскому театру в Италии отныне уготовано жалкое будущее. Исключениями были лишь работы иностранных мастеров сцены в лице ведущих европейских режиссеров, порой все же наезжавших в Италию. Одним из таких исключительных театральных зрелищ был “Отелло” Петра Шарова, русского актера и режиссера, с конца 1920-х годов работавшего в Европе и постепенно превратившегося в одного из ведущих мастеров европейской режиссуры. В 1933 году он осуществил первую в Италии театральную постановку под открытым небом: ею как раз и стал “Отелло”. Шаров (прошедший мхатовскую школу Станиславского и Немировича-Данченко) развернул действие трагедии на ее “родине”, в Венеции, во дворе Дворца дождей, использовав его великолепный декор, который — по отзывам прессы — стал, по сути, главным героем действия, в котором даже мрамор превратился в элемент оформления спектакля, не говоря уж о почти физиологическом ощущении такого момента окружающей среды, как море, чьи волны по-прежнему вплотную подступают к стенам

Дворца дождей. И те же здания, улицы и площади самой Венеции, где разворачивается трагедия Шекспира. Все это было столь необычно, что кое-кто из критиков находил, что сценография чуть ли не затмевала игру актеров¹. Не забудем, впрочем, что понятие единой (режиссерской) концепции спектакля было все еще тогда внове для подавляющего числа тех, кто следил за действием, происходившим в Палаццо дождей.

Постановка Шарова (вкуче со спектаклем “Сон в летнюю ночь” австрийца Макса Райнхардта, другого выдающегося режиссера той поры, который также игрался в том же году на открытом воздухе, в Садах Боболи во Флоренции) во многом подвигла театральную элиту Италии наконец-то официально признать значимость режиссуры и ввести ее в список предметов новообразованной (в 1936 г.) Национальной Академии драматического искусства.

Иными словами, невозможно не признать определенную значимость вклада “Отелло” в историю становления современного итальянского театра, когда формируется режиссерская профессия, а по окончании Второй мировой войны отечественный театр отправляется в погоню за всем тем, что творилось на сцене театров в заальпийской Европе.

Через семь лет после венецианской премьеры Шаров еще раз поставил “Отелло” — на сей раз на сцене незадолго до того основанного и возглавленного им римского театра “Eliseo” (естественно, в более камерном оформлении). Причем декорации и костюмы исполнил его соотечественник, главный художник миланского “Ла Скала” Николай Бенуа. Постановка окончательно утвердила репутацию Шарова на континенте: многие годы он широко практиковал свою профессию в Италии, Австрии, Германии, Бельгии и Голландии (где, кстати, долгие годы возглавлял Национальный театр Амстердама), неоднократно и впоследствии обращаясь к творчеству Шекспира.

С возвращением Италии в русло демократической общественной ситуации возвращается в свободный сценический оборот и драматургия Шекспира. Театральная ситуация десятилетий, последовавших за окончанием Второй мировой войны, не в последнюю очередь определилась очередной постановкой “Отелло”.

31 октября 1956 года на сцене театра “Quirinale” в Риме состоялась премьера “Отелло”, подготовленная молодым в то время актером Витторио Гассманом (Vittorio Gassman), будущей звез-

дой итальянского театра и кино. Результатом этой режиссерской работы стал наиболее заметный, вызвавший самую обширную и резкую полемику “Отелло” второй половины XX века. Прежде всего, образы главных персонажей трагедии разительно отличались от того, как они воплощались на сцене во всех предыдущих постановках “Отелло” в истории итальянского театра. Гассман радикально и парадоксально изменил их отношения: Отелло у него был выведен с позиции главного героя, ему на равных противостоял не менее сложный характер, чью внутреннюю жизнь постановщик и исполнитель — исходя из текста — попытались вывести наружу. Яго не только и не столько антагонист Отелло, инструмент, с помощью которого лишь ярче и глубже оттеняется характер и роль протагониста трагедии. Он фактически стал равноправным главным ее героем.

Неудивительно поэтому, что Гассман, игравший Отелло, пригласил на роль Яго одного из ведущих драматических актеров той поры Сальво Рандоне (Salvo Randone) и — как бы развивая дальше свою интерпретацию смысла трагедии — в заключительных спектаклях сменил собственное амплуа и взял эту роль на себя (что, кстати, стало еще одной неожиданностью как для зрителей, так и для критиков, часть которых упрекала режиссера в излишней рассудочности и формальности предложенной им интерпретации, отзываясь о ней как об “аналитической и рациональной”).

Однако мало кто тогда был осведомлен о том, что, разрабатывая свою концепцию спектакля, Гассман во многом руководствовался указаниями Станиславского, которые великий режиссер в 1930 году слал из Ниццы своим актерам во МХАТ, где в тот период шли репетиции “Отелло”.

Под занавес упомяну еще о двух постановках трагедии, на которые живо откликалась критика в последующие десятилетия.

Так, 1960-е годы были отмечены, в первую очередь, “Отелло” на сцене миланского театра “Sant’Erasmo”, где в 1964 году в роли венецианского мавра блистал Ренцо Риччи (Renzo Ricci), один из крупнейших драматических актеров страны. Виднейший исполнитель шекспировского репертуара, ученик несравненного Эрнесто Дзаккони (несколько лет игравший с ним в одних спектаклях), он — параллельно с уроками маэстро — впитал многие принципы сценического мастер-

¹ Enciclopedia dello Spettacolo (a cura di Sergio D’Amico), Roma, 1953: статья Sharoff, Pietro; Интернет-словарь “Русские в Италии”: статья “Пётр Фёдорович Шаров” на сайте <http://www.russiainitalia.it>

ства уже послевоенной эпохи.

Ренци регулярно выступал и в роли постановщика пьес, в которых сам исполнял главные роли. В те времена вообще трудно было сравнить кого-либо с ним, особенно в спектаклях шекспировского репертуара. Что же касается конкретно “Отелло”, то единственным “ответом” признанному авторитету (правда, исключительно в сфере режиссуры) стали спектакли Виргиния Пуэчера (Virginio Puecher), представленные на веронской Арене в 1970 году, в которых постановщик по-своему радикально переосмыслил сам жанр пьесы, превратив ее в... комедию.

И наконец, несколько слов о переводах “Отелло”. В XX веке — вплоть до конца Второй мировой войны — число переводов драматических произведений Шекспира постоянно увеличивалось, и в первую очередь возрастало количество поэтических вариантов. Однако поставить “знак качества” (да будет мне позволено употребить тут столь нефилологическую формулировку) на подавляющем большинстве их сегодня представляется затруднительным.

Неудивительно, что в первой половине века (особенно в первые три его десятилетия) театры нередко по-прежнему пользовались привычными версиями, изготовленными в предыдущем столетии. Большой частью привлекалась единственная поэтическая их разновидность: переводы Джулио Каркано, которые он окончательно собрал в многотомном Собрании, опубликованном в середине 1880-х годов.

В частности, и Шаров в 1933 году использовал текст “Отелло” именно в переводе Каркано. Но уже для второй своей постановки трагедии в 1940 году он выбрал более свежую версию (за авторством Emilio и Susa Cecchi)¹. Спустя девять лет Ренцо Риччи (о котором уже шла речь) также предпочел для своего Отелло очередную

новинку — перевод Paola Ojetti².

Зато следующее десятилетие подарило итальянским читателям и зрителям один из блестящих образцов переводческой литературы (к тому же специально замысленного автором для воспроизведения на сцене) — корпус из пяти пьес Шекспира в переводе лауреата Нобелевской премии, выдающегося поэта первой половины XX века Сальваторе Квазимодо (Salvatore Quasimodo). Его “Отелло” был напечатан отдельным изданием в 1958 году³. Кстати, именно им воспользовался Витторио Гассман для своих шумевших спектаклей.

Обратившись к тексту Шекспира, итальянский поэт, на удивление, прибегнул к прозе (хотя и опозитивированной): по его словам, такое решение диктовалось первоочередной задачей — создать вариант, в первую очередь предназначенный для сценического воплощения и для аудиального восприятия зрителями, “участниками действия, разворачивающегося на сцене”, как он говорил. Этот вариант “Отелло” по-итальянски — при всех состоявшихся пополнениях в составе его переводов за минувшие столетия — до сих пор безусловно остается образцом соединения письменного и звучащего слова⁴.

Отмечу заодно, что Шекспир “соблазнил” всех трех ведущих итальянских поэтов XX столетия: еще одного, помимо Квазимодо, нобелевского лауреата Эудженио Монтале (Eugenio Montale), отметившегося в отечественной шекспириане переводом “Гамлета”⁵, а также Джузеппе Унгаретти (Giuseppe Ungaretti), одного из основателей школы “герметизма” в итальянской поэзии (перевел сорок сонетов Шекспира) сорок сонетов Шекспира)⁶.

¹ Вкл. в: Shakespeare: Teatro (a cura di Mario Praz). Firenze, 1943—49, v. III.

² Otello, Il Moro di Venezia. Torino, 1949.

³ Quasimodo, S. Otello. Milano, Mondadori, 1958.

⁴ Через несколько лет трагедия наряду с “Ромео и Джульеттой”, “Макбетом”, “Ричардом III” и «Бурею» вошла в 5-томное собрание избранных шекспировских пьес в переводе поэта (см.: S. Quasimodo, Drammi di Shakespeare (5 v.v.), Milano, 1965).

⁵ Монтале перевел “Гамлета” специально для постановки на сцене миланского “Театро Пикколо” в режиссуре Джорджо Стреллера (отдельное издание: Montale traduce Amlrto. Milano, 1949).

⁶ Ungaretti, G. 40 Sonetti di Shakespeare. Milano, 1946.

ОСНОВОПОЛОЖНИКИ

Анна Старикова

За сто лет до Шиллера

Вы любите Грифиуса? Когда-нибудь интересовались им? Знаете, кто это такой?

Андреас Грифиус — германский поэт и драматург XVII века, оказавший значительнейшее влияние на становление немецкой национальной литературы и творчество нескольких последующих поколений немецких литераторов; автор первых пьес на национальном языке для немецкого школьного и придворного театра, сумевший совместить в своих произведениях зрелищность и гротескность барокко с упорядоченностью классицизма и в чем-то предвосхитивший грядущий романтизм. Его творчество имело огромное значение, в особенности для истории немецкого школьного протестантского театра, влияние которого прослеживается и в формировании школьного театра в России конца XVII — начала XVIII века.

Однако его личность и творчество до сих пор остаются недостаточно изученными в российской гуманитарной науке и, прежде всего, в театроведении. Российские исследователи ошибочно полагали, что театр Германии того периода был провинциальным, надолго задержавшимся в рамках стиля барокко и остававшимся совершенно инертным к новым стилевым течениям. В основном бытовало мнение, что ничего оригинального и самостоятельного, в отличие от других европейских стран (Англии, Испании, Франции) XVII века, в Германии до эпохи Просвещения (времени появления пьес Лессинга) создано не было. Вследствие этого и немецкая драматургия той эпохи считалась не заслуживающей пристального внимания.

Подобное обстоятельство, несомненно, стало одной из основных причин поверхностного изучения в отечественном театроведении более раннего периода истории немецкого театра, в том числе и драматургического творчества А. Грифиуса. В России литературоведы¹ уделяли внимание исключительно его поэтическому творчеству. В немецком же театроведении драматургия Андреаса Грифиуса вызывала интерес в разные эпохи². В последние десятилетия нашего времени наметилась новая тенденция в театроведении: расширение временных границ в исследовании корневых определенных явлений; так, европейские историки, изучая ранние этапы истории немецкого театра, обнаружили влияние на него, и в том числе на драматургию А. Грифиуса, не только театра “английских комедиантов”, но и итальянского театра комедии дель арте³.

Прежде чем рассматривать творчество драматурга, нужно обратиться к его биографии. Андре-

ас Грифиус (1616—1664) жил в эпоху Тридцатилетней войны (1618—1648)⁴ — затяжного военного конфликта, связанного с религиозным противостоянием католиков и протестантов, что значительно повлияло на его жизнь и отразилось на всех его произведениях.

Грифиус родился в Силезии⁵, в маленьком городке Глогау. Он был младшим из сыновей протестантского священника Пауля Грифа, умершего, когда Андреас был еще младенцем. Его мать Анна, урожденная Эрхард, в 1622 году вышла замуж за протестантского же священника Михаэля Эдера, преподававшего в местной протестантской городской школе, где начал учиться Андреас в возрасте шести лет; ему было двенадцать, когда умерла от туберкулеза и его мать; он остался с отчимом. В это же время власть в городе перешла от протестантов к католикам, вследствие чего протестант Михаэль Эдер вынужден был переехать на другое место жительства — в маленькую деревушку Дрибитц под Фрауштадтом (Всховой)⁶, входившим тогда в состав Пруссии. Здесь он стал пастором в лютеранской церкви. А с 1631 года переехал во Фрауштадт и также занял место пастора и преподавателя в местной протестантской школе. Андреас не мог официально следовать с отчимом, а также и уехать самостоятельно, так как не достиг еще пятнадцати лет (по местным законам). Из-за отсутствия средств на образование он три с половиной года провел в попытках продолжить обучение в Глогау и Гёрлице⁷, находившемся в его окрестностях. Ему удалось добиться возможности посещать школу в Гёрлице, где он сумел вскоре выделиться — написал свою первую школьную драму на латинском языке (на котором велось и преподавание) под названием “Herodes” (“Ирод”). Это была, по тем временам, типичная школьная драма на библейский сюжет, не отличавшаяся от многих подобных как по структуре, так и по сюжету.

Летом 1632 года Грифиус смог, наконец, уехать во Фрауштадт к отчиму, где продолжил учебу в церковно-приходской школе. В эту роль свою учеником он был поэтически весьма плодотворен, являлся автором многих диспутов, стихов и декламаций для школьного театра, и все на латинском языке. Так что после выпуска из школы он уже мог называться “поэтом”.

После окончания школы во Фрауштадте

Грифиус в 1634 году в восемнадцатилетнем возрасте направился в город Гданьск (Данциг⁸) для продолжения обучения в знаменитой Академической гимназии, сыгравшей значительную роль в системах образования Польши и Германии. Для юного Андреаса, родившегося в провинциальной Силезии, Гданьск явился новым миром, где межконфессиональные разногласия решались не с помощью оружия, а с помощью дипломатии и слова. Здесь Грифиус попал к Петеру Крюгеру — преподавателю, широко образованному человеку своего времени. Знаменитый математик и астроном, он, вместе с тем, славился своими поэтическими произведениями. Благодаря такому учителю Андреас сформировал свою естественнонаучную эмпирическую картину мира (переходу для той эпохи), основанную на учениях Коперника, Галилея и Кеплера.

Протестантские гимназии (с платным обучением) посещали в основном дети людей определенного круга, которые после окончания учебы могли претендовать на высокие должности, в том числе и на дипломатическом поприще, требующие определенных навыков, которые мог дать школьный театр.

Школьный театр возник в учебных заведениях Западной Европы как легкий способ усвоения латыни, на которой велось все обучение. Для облегчения изучения этого древнего языка была придумана форма, сочетающая в себе интерактивно-развлекательный и обучающий элементы. Изначально в школах ставили античные пьесы, но практически сразу они были заменены на драмы, которые писали сами учителя этих школ, беря за основу уже не античные, а библейские сюжеты. Все ученики принимали участие в школьных постановках, так как это было частью учебной программы по изучению латыни. Во время учебы в Гданьске Грифиус написал на латинском языке свое второе драматическое произведение, “Parnassus Renovatus” (“Новый Парнас”); не оставлял он и любимого занятия — сочинения сонетов.

В гимназии Грифиус познакомился с Мартином Опицем⁹, преподававшим там риторику. Их близкое общение продолжалось и после окончания Грифиусом в 1637 году гимназии, поддерживаемое посредством переписки до 1639-го, когда Опиц умер от чумы. Желая походить на своего кумира, Грифиус решил поехать в Голландию и поступить в университет города Лейдена, где в свое время учился и Опиц, которому Грифиус был обязан многими эстетическими принципами своего театрального творчества. В дальнейшем их произведения часто сравнивали, находя общность приемов.

Но после окончания гимназии в 1637 году Грифиус не смог сразу поехать в Лейден, а вернулся во Фрауштадт (по просьбе отца), где в одном из пригородов его старший брат Пауль

был протестантским священником, а сам он поступил в должность домашнего учителя в семью адвоката Шёнборна. Этот господин обладал ипохондрическим характером, склонным к подозрительности, что сказывалось на образе жизни домашнего учителя, ограничивая его свободу. Однако вынужденное заточение обернулось для Грифиуса возможностью заняться в свободное время самообразованием в богатой домашней библиотеке адвоката.

В ночь с 8 на 9 июля 1637 года Фрауштадт и его жителей постигло страшное бедствие — подожженный вражеским войском, город полностью сгорел. Грифиус отразил эту катастрофу в одном из своих стихотворений: “На гибель города Фрауштадт”¹⁰, в котором он излил свое негодование на бессмысленную чудовищную жестокость военных по отношению к мирному беззащитному населению и беспомощность властей. В этом пожаре погиб один из трех его воспитанников — сын Шёнборна. Это решительно изменило ход жизни Грифиуса, и он наконец вернулся к мечте о Лейденском университете, которую смог осуществить лишь в 1640 году.

В это время Голландия — республика объединенных провинций — переживала свой “золотой век”: здесь, наряду с религиозной терпимостью, наблюдался значительный экономический расцвет (предмет зависти многих соседних стран). В Лейденском университете Грифиус изучал юриспруденцию, медицину и философию, продолжал заниматься поэзией. Он был в числе студентов, заинтересовавшихся трудами французского философа Рене Декарта. После библиотеки в университете часто посещаемыми местами Грифиуса были анатомический театр и кунсткамера (с необычными интересными артефактами, описанными им: “египетские мумии, голова слона, голова тигра, кровь крокодила, чучело животного, обитающего под землей в Мексике, змеиные яйца” и т.д.).

В годы учебы в университете Грифиус завязал дружбу с известным поэтом Христианом Гофманом фон Гофмансвальда и впоследствии сотрудничал с ним всю жизнь. Также за шесть лет, проведенных в Лейдене, Грифиус познакомился с местной театральной жизнью. Ее особенностью с середины XVI века являлись межгородские состязания камер-риторов — *ландювелов*, с новым подходом в решении сценического пространства, получившего название “Doppelbühne” (“двойная сцена”).

Шесть лет, проведенные в университете, Грифиус завершил двухгодичным путешествием по Франции и Италии¹¹. К этому времени завершилась, наконец, Тридцатилетняя война. Возвращаясь из путешествия в Герма-

нию, по дороге в город Фрауштадт, восстановленный после пожара, Грифиус сочинил оду во славу своих многочисленных друзей, погибших в этой страшной войне.

Во Фрауштадте Андреас Грифиус благодаря серьезному образованию получил должность помощника местного адвоката. После года службы в возрасте тридцати трех лет (в 1649 г.) он женился на Розине Дойтчлендер — дочери одного из самых богатых торговцев в городе; в браке у них родилось много детей. Счастливо сложившаяся с этого момента (морально и материально) личная и профессиональная жизнь Грифиуса способствовала расцвету его драматургического творчества (успешно совмещаемого с профессией адвоката).

В 1650-м Грифиус в свои тридцать четыре года написал впервые на немецком языке серьезную трагедию “Лев Армянин, или Цареубийство”, ставшую первой национальной “школьной” драмой.

В 1657 — 1659 годах Грифиус создал три трагедии: “Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость”, первую версию “Убийственное Величество, или Карл Стюарт — король Великобритании” (вторая редакция в 1663-м) и “Великодушный страдалец основоположник права, или Умиравший Эмилий Папий Папиниан”.

Из-под пера Грифиуса выходили также и комедии: “Абсурдная комедия, или Господин Петер Сквенц” (1658), пользовавшаяся большой популярностью, “Влюбленное привидение и Возлюбленная Роза” (1660); “Горрибиликрибрифакс” (1663). Все они в основе своей имели сюжет из повседневной жизни бюргеров, описанной в весьма натуралистичных красках, с употреблением просторечий.

Андреас Грифиус умер скоропостижно в 1664 году в возрасте сорока восьми лет во время заседания городского совета. Посмертно его сын Кристиан опубликовал все литературное наследие отца.

Всего за свою жизнь Грифиус написал пять трагедий, три из которых входят в условный цикл трагедий о мучениках, одну трагикомедию “Карденио и Целинда”, три комедии и несколько гезангшпилей¹². Традиционно принято его причислять к “школьным” драматургам, однако благодаря значительному светскому элементу, присутствующему в этих пьесах, они были востребованы также и придворной сценой.

Андреас Грифиус является одним из самых первых немецкоязычных авторов середины XVII века, создавшим свои произведения на национальном языке, а не на латыни, как было принято в Германии того времени. Однако достоинства и особенности его творчества не исчерпываются только лишь этим фактом. Грифиус, получивший обширное образование, знакомый с последними теориями европейской научной мысли,

связанный дружескими и профессиональными узами со многими видными литераторами и культурными деятелями Германии XVII века, сумел отобразить в своем творчестве практически все достижения в области современной ему литературы и драматургии.

Его гимназический учитель и наставник Мартин Опиц¹³ был основателем “Первой силезской школы”. Он стремился создать литературу, которая была бы продиктована разумом и наполнена красотой, в противовес существовавшей на тот момент в Германии бюргерской поэзии, вульгарной и примитивной. За основу им была взята ренессансная традиция, опиравшаяся на античную. Согласно своим представлениям о прекрасном и возвышенном, Опиц выделил в литературе три стихотворных направления: героическая эпопея, трагедия, сонет.

“Вторую силезскую школу” возглавлял один из друзей Грифиуса — поэт Христиан Гофман фон Гофмансвальдау¹⁴ совместно с Даниелем Каспаром фон Лоэнштейном¹⁵. Они оба, избрав для себя образцом творчество итальянского автора Дж. Марино¹⁶, живописали яркими красками роскошь драгоценных камней и красоту южной природы (отнюдь не своей, немецкой, а итальянской). Вычурная риторичность описаний и пышность стали обязательными атрибутами их поэзии. Почитатели таланта Гофмансвальдау называли его “немецким Овидием”.

Однако Андреас Грифиус, будучи ярым последователем Мартина Опица и одним из тех, кто присоединился к “Первой силезской школе”, вместе с тем, явился представителем и “Второй школы”. В итоге совмещение всех стилистических и идеологических особенностей обеих силезских школ воплотилось в его ярко индивидуальном творчестве. Благодаря достижениям “Первой школы” Грифиус прекрасно усвоил древнегреческую поэзию, усовершенствовал на ее основе новый стихотворный размер, введенный в немецкую поэзию Опицем, а именно александрийский стих, впервые использованный им в немецкой драматургии¹⁷. От “Второй школы” он взял несколько избыточную красочность и метафоричность изложения.

Интересен и необычен выбор сюжетов драм у Грифиуса. Он черпал их в основном из реальной истории, происходившей во времена его жизни. Лишь одна из них сочинена на античный сюжет, однако не мифологический, но также подлинно исторический — “Папиниан”¹⁸ (вероятно, навеянный его профессией адвоката).

Творчество Андреса Грифиуса, как уже говорилось выше, оказало существенное влияние на всю немецкую литературу и театр,

однако в нашей стране оно до сих пор остается недооцененным. В течение долгого времени было издано всего лишь несколько сборников его избранных поэтических сочинений в русском переводе¹⁹. Что же касается драматургических произведений, то они никогда не были изданы в России ни в подлиннике, ни, тем более, в переводе. Автор данной статьи предлагает читателю знакомство с одной из трагедий этого интересного драматурга. Работа над пьесами Грифиуса потребовала от исследователя сделать их перевод на русский язык (хотя бы на уровне подстрочника, учитывая их стихотворный текст).

Среди всех драматургических произведений Грифиуса выделяются три трагедии, которые входят в так называемый “цикл о мучениках” (“мученический цикл”) — “Екатерина Грузинская”, “Карл Стюарт” и “Папиниан”²⁰.

Первая трагедия из этого цикла, “Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость” (1653), повествует о последнем дне жизни грузинской царицы Екатерины. Правитель Персии шах Аббас I развязал войну с соседними странами Грузией и Арменией, в результате чего практически разорил их. Чтобы остановить кровопролитную войну, царица этих земель Екатерина, невзирая на опасность быть плененной, сама отправляется к шаху. При встрече шах влюбляется в нее и вместо пленения предлагает ей брачный союз. Но Екатерина не может согласиться на такой шаг, так как ей неминуемо придется предать свою христианскую веру и принять ислам. Постоянные отказы Екатерины раздражают Аббаса, и, чтобы сломить непреклонную волю своей пленницы, шах решает подвергнуть ее пыткам.

В это время сын Екатерины царевич Теймураз отправляется с военным походом на Персию, но, одержав победу над вражеским войском, он, к сожалению, опаздывает. Тщетны оказываются и усилия русских послов выволить пленницу. Вконец рассвирепевший от непреклонности царицы Аббас заживо сжигает Екатерину. Но после этого умирает и сам, не вынеся мук совести — заслуженной кары Небес.

Действие в “Екатерине Грузинской” начинается с восходом солнца и заканчивается на закате, что ясно свидетельствует о присутствии в данной барочной трагедии черт классицизма. В тексте пьесы отсутствуют интермедии, их нет и на гравюрах, приложенных к изданию, а значит, их не было и в самом представлении. Отсутствие интермедий во всех школьных драмах Грифиуса также является признаком классицизма, в эстетике которого трагическое и комическое (высокое и низкое) не должны были смешиваться (что было новшеством для Германии, задержавшейся в стиле барокко).

“Екатерина Грузинская” — первая драма Грифиуса, где в роли протагониста выступает герой-мученик — женщина, действующая только в

соответствии с вечными идеалами, такими как благородство, справедливость, доброта и самопожертвование. Грифиус крайне скуп в изображении внешнего мира, но весьма красноречив, описывая душевные страдания своих героев. Мотивы суетности и тщетности существования, пронизывающие эту трагедию, типичны не только для всей барочной литературы, но и для авторов разных европейских стран того времени из-за долгой страшной войны, коснувшейся практически каждого жителя Европы.

Пьеса Грифиуса изобилует описаниями насилия и жестокости. Ими буквально пропитана вся трагедия, начинающаяся монологом аллегорического персонажа — Вечности, вещающей зрителям о том, что люди, которым Бог подарил жизнь, бездарно тратят ее на кровопролития. Однако насилие и жестокость не выводятся на сцену, оставаясь лишь “за кадром”. Все связанное с телесными, а не душевными страданиями героев Грифиус оставляет за кулисами, а зрителям сообщают об этом красноречивым текстом персонажи, находящиеся на сцене. Подобный прием — наследие античной драматургии (в отличие от барочной театральной натуралистичности).

“Екатерина Грузинская” (как, впрочем, и остальные трагедии Грифиуса) основана на подлинных исторических событиях, и почти все главные действующие лица трагедии имели реальные исторические прототипы.

Кетеван (Екатерина) Великомученица (1565—13 сентября 1624) — царица восточно-грузинского царства Кахетия, происходила из царского рода Багратиони, правнучка картлийского царя Константина и жена царевича Давида (наследника кахетинского царя Александра II). После смерти мужа Кетеван посвятила себя строительству церквей, монастырей и больниц. Брат Давида, царевич Константин, прозванный Окаянным, после принятия ислама в 1605 году по приказу персидского шаха Аббаса I убил своего отца Александра II и брата Георгия. Тела их были по его распоряжению привязаны к верблюдам и привезены царице Кетеван. Она оплакала утрату и захоронила останки зверски убитых родственников в соборе Алаверди. Затем Константин Окаянный потребовал от Кетеван выйти за него замуж и в случае отказа угрожал убить ее и поработить ее земли. В ответ царица собрала верных кахетинцев и разгромила узурпатора с поддерживавшими его персами; сам Константин Окаянный погиб в том сражении вместе со многими своими воинами.

Во время той битвы персидский шах Аббас I²¹ взял в заложники сына царицы Кетеван царевича Теймураза и несколько лет держал его при своем дворе, принуждая принять

ислам, но Теймураз оставался стойким, храня христианскую веру, после чего в конце концов был отпущен. Однако желание шаха Аббаса расширить свои земли все не угасало, и он вновь стал угрожать обратить Грузию в руины. Желая прекратить войну, царица Кетеван решила сама отправиться к правителю Персии с богатыми дарами и даже предложить себя в заложницы. В столице вражеского государства Исфахане ее вместе с внуками Александром и Левани бросили в темницу, где они провели десять мучительных лет. Шах Аббас обещал сделать ее царицей всей Персии, если она примет ислам и согласится стать его супругой. Однако ни пытки, ни подкуп не могли поколебать ее твердость в вере. Наконец 13 сентября 1624 года после пыток раскаленными шипцами ее сожгли.

Обульенные останки мученицы были в ту же ночь похищены португальскими миссионерами-августинцами, скрывавшими их в течение трех лет и в 1627 году захоронившими их в индийском городе Гоа в часовне католического монастыря Святого Августина. Фрагменты мощей они передали сыну Кетеван царю Теймуразу I, который захоронил их под алтарем в соборе Алаверди. Тогда же Грузинская Православная Церковь канонизировала царицу Кетеван, причислив ее к лику святых великомучеников; память о ней совершается в литургию 13 сентября (в Русской Церкви — под русифицированным именем Екатерина).

Царица Кетеван — героиня ряда произведений как грузинских (в том числе написанных ее сыном Теймуразом), так и европейских авторов. Одним из них и стал Андреас Грифиус.

Первое издание пьесы Андреаса Грифиуса “Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость” (1657) снабжено гравюрами, воспроизводящими театральную постановку 1655 года.

Представление этой трагедии состоялось в придворном театре эрцгерцогов Силезии и было приурочено к переходу власти от прежнего правителя Георга Рудольфа Легницкого²² к его племянникам: Георгу III Бжегскому²³, Георгу IV Легницкому²⁴ и Кристиану Бжегскому²⁵. Сама же постановка была посвящена герцогине Легницкой Людовике (как это было написано на афише) — супруге Кристиана Бжегского Луизе Ангальт-Дессауской²⁶. Первая страница печатного издания, которое было подготовлено специально ко дню постановки, содержала информацию о спектакле, на ней была помещена афиша на итальянском языке, хотя вся трагедия была написана и напечатана на немецком языке. На афише написано название пьесы: “Екатерина Грузинская” и имя автора — Андреас Грифиус, далее посвящение герцогине, затем имя постановщика спектакля Вигилио Касторе Будоргезе и дата — 1655 год.

Гравюры к изданию трагедии “Екатерина

Грузинская” были выполнены Хансом Усингом. Все семь гравюр, относящиеся к сценическому действию, пронумерованы самим гравером²⁷.

Гравюра № 1 изображает начало первого действия. Рассматривая изображенное на сцене, а именно разбросанные короны, мечи и скипетры с “телами”, можно предположить, что данная сцена была точным воспроизведением первой ремарки пьесы: “Сцена заполнена муляжами тел, коронами, скипетрами, мечами и т.д. Над сценой открываются Небеса, под сценой Ад. Вечность спускается с Небес и остается стоять на сцене”²⁸.

Как видно на гравюре “Вечность в Небесах”, на живописном заднике сцены изображен дракон, за ним разверзается Ад, откуда вылезает демон и вырывается адский огонь. Справа и слева по краям сцены располагаются ангелы и демоны, призванные символизировать небесные и адские силы. Они выглядывают из проходов в кулисах. Вечность спускается с Небес и произносит монолог:

“Ihr / wo nach gleicher Ehr der hohe Sinn euch steht;

Verlacht mit ihr / was hir vergeht.

Last so wie Sie das werthe Blut zu Pfand:

Und lebt und sterbt getrost für Gott und Ehr und Land.

Вы, те, что стоят рядом

С высшим смыслом,

Смеетесь над тем, что происходит.

Так что обещайте ценой своей крови,

Что будете жить и умирать

Ради Бога, чести и своей страны”. (Первый акт первого действия.)

На гравюре №2 перед нами уже сад с живописным задником, на котором изображены птицы и фонтан; кулисы представляют собой живую изгородь. Здесь два посла, приехавшие из далекой Руси: Прокопий и Димитрий, беседующие между собой:

“Dem. Ihr Glück in diesem Hoff? in dem nur Mord und Tod!

Proc. Man fand die höchste Hülff / oft in der höchsten Noth.

Dem. Wie lang’ hat Tamaras Sie nun umbsonst begehret?

Proc. Den Er vor seinen Feind sovielmal hat erkläret.

Дим. Вы счастливы при этом дворе? В котором лишь убийства и смерть?

Прок. Многие часто находят величайшее спасение в великой нужде.

Дим. Как долго Теймураз еще будет вас понапрасну держать здесь?

Прок. Он много раз объявлял это перед своими врагами”.

(Второй акт первого действия.)

На гравюре №3 запечатлена сцена встречи

послов в Тронном зале с шахом Аббасом. Декорация представляет собой закрытое пространство с окнами, изображенными на левой кулисе. Правая кулиса — сплошная стена с единственным дверным проемом: “*Шах Аббас, Проконий, Димитрий.*”

Chach. Was unserm Bruder Czar ohn alles Falsch versprochen;

Sind wir für unser Theil steiff / fest und unverbrochen
Zu halten stets gemeint. Eur wolgemeinter Fleiß
Verdint mehr Ehre denn Chach selbst zu geben
weiß.

Шах. Что наш брат царь нам наобещал, все фальшь.

С нашей стороны мы жестки, тверды и непоколебимы,

Всегда имейте это в виду. Ваше усердие

Заслуживает больших почестей, чем может дать вам шах”.

(Третий акт второго действия.)

Действие на гравюре №4 снова переносится в сад, однако его изображение отличается от сада на гравюре № 2. Вероятно, это укромное место в саду, где шах Аббас обсуждает со своим доверенным советником ход военных действий (хотя по тексту разговор должен был происходить в покоях шаха): “*Шах Аббас, Синелкан.*”

Chach. Bewahren? wie? wer führt wer hilft jhr auß dem Ort?

Sein. Ach! Eure Majestet / und jhr außdrücklich Wort.

Chach. Geredet eh’ bedacht und in der Eil gesprochen!

Sein. Der Persen grosser Fürst hat nie sein Wort gebrochen!

Ш. Удерживаете? Как? Кто ведет и кто помогает вам из города?

С. Ах! Ваше Величество и ваше внушительное слово.

Ш. Говорил необдуманно и в спешке!

С. Величайший правитель Персии никогда не нарушал своего слова!”

(Четвертый акт второго действия.)

Гравюра № 5 изображает события последнего акта четвертого действия, а именно покои царицы Екатерины, где находятся Любовь, Смерть и Добродетели. Все стены этого помещения заполнены узором, служащим достойным фоном этим аллегорическим персонажам.

“Tod. Rechtschaffne Libe wird nur in dem Tod erkennt:

Libe. Wer libt wird durch den Tod von Libe nicht getrennet

Tod. Der libt ohn alle falsch wer biß zum Tode libt;

Libe. Wer libend stirbet wird nicht durch den Tod betrübt.

Смерть. Праведная любовь познается только в смерти.

Любовь. Тот, кто любит, не отделен от Любви

смертью.

Смерть. Тот любит не фальшиво, кто любит до смерти.

Любовь. Тот, кто умирает с любовью, не будет огорчен смертью”.

(Шестой акт четвертого действия.)

Гравюра № 6 представляет все еще покои царицы Екатерины. Но они уже изображены совершенно по-другому — здесь нет места таким персонажам, как Любовь и Добродетели. В данной сцене присутствуют лишь служанки Екатерины и евнухи. Они словесно описывают все зверства, совершаемые над Екатериной во время пыток; она сама по тексту пьесы не появляется на сцене. Но на гравюре она изображена на костре.

“*Кассандра, Серена, служанки, евнухи.*”

Sere. O Königin!

Cass. Seren! Sie kommt zu sich!

Der Himmel / Ach Seren! helt leider mich und dich

Zu grösserm Unheil auff / dem mehr bestimmt zu leiden;

Den läst entsetzen nicht in leichter Ohnmacht scheiden.

Серена. О царица!

Кассандра. Серена! Она приходит в себя!

Небо! Ах, Серена! Уж лучше тебе и мне

Перенести столь огромную беду,

Страдать больше, чем предназначено;

Ужас не дает уйти в забытьё, где легче”.

(Первый акт пятого действия.)

Гравюра № 7 изображает последнюю сцену трагедии. Декорация представляет собой абстрактное пространство с колоннадой. Рядом с шахом Аббасом появляется призрак Екатерины.

“Chach. Ist Catharina Tod und Chach ist noch bey Leben!

Und will der Himmel nicht /

Gewaffnet mit der Glut von Schwefel-hellem Licht

Feuer nach dem Kopffe geben?

Шах. Екатерина уж мертва, а шах все жив!

И Небеса не хотят,

Вооружившись сиянием

Ярко-серного света,

Обрушить огонь на голову?”

(Шестой акт пятого действия.)

Издание этой трагедии с гравюрами дает нам уникальную возможность визуально представить спектакль в Германии середины XVII столетия (прежде всего, придворный, но отчасти и “школьный”). Кроме этого мы можем понять, как выглядел “историзм” в постановках того времени в европейском театре. Он акцентирован в основном в костюмах действующих лиц, отражающих эпоху и их национальность. Вместе с тем, эти костюмы вполне соответствуют историческим реалиям разных

стран этого времени. Так, костюмы послов точно соответствуют облачению русских бояр, изображенных на гравюре “Русское посольство к императору Священной Римской империи Максимилиану II в Регенсбурге” (1576), с их очень характерными высокими “горлатными” шапками (бытовавшими и в середине XVII в.). Шах Аббас и его окружение в персидских одеждах, отличительной особенностью которых является головной убор — тюрбан. Эти костюмы были в ту пору в достаточной мере известны большинству европейцев, так как Европа все еще вела войны с Османской империей²⁹.

Обувь же на всех исполнителях “осталась нетронутой воображением художника” и представляет собой современные (XVII в.) немецкие са-

поги, (хотя в Персии носили обувь с загнутыми кверху носами).

Что касается декораций (“мест действия”) — они представляют собой типовые перспективные виды “великолепных залов”, “живописных садов” и площадей переходного периода от барокко к классицизму.

Андреас Грифиус оказал значительное воздействие на формирование всей немецкой национальной литературы и театра благодаря выдающемуся таланту и неординарной личности, сумев органично соединить в своем творчестве различные литературные течения, стили и тенденции. Тем самым он дал сильный импульс для развития последующим поколениям немецкоязычных поэтов и драматургов.

Комментарии

¹ Рахманина О.С. Немецкая поэзия XVII века: теория и художественная практика. М., 2002. Костарева Н.Л. Сонетное искусство Андреаса Грифиуса: к проблеме немецкого барокко и истории сонета в Германии. СПб., 2006; Андреюшкина Т.Н. Немецкий сонет: эволюция жанра. М., 2008; Дмитриева Е.Е. Антропологические характеристики барочной драмы (трагедии и комедии Андреаса Грифиуса) // Мировое древо - Arbor mundi. М.: РГГУ. 2010. № 17. С. 10—33.

² Flemming W. Andreas Gryphius und die Bühne. 1921.; Hans-Jürgen Schings. Gryphius, Lohenstein und das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. Von Walter Hinck. Düsseldorf. 1980.; Joachim Harst. Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist. Fink, München. 2012 и др.

³ Fausto De Michele. Andreas Gryphius e la Commedia dell'Arte. Horribilicribrifax Teutsch, tra originalita ed imitazione. Piza. 2010.; La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568—1769. Storia, testi, iconografia, a cura di Alberto Martino e Fausto De Michele, Fabrizio Serra Editore., Pisa-Roma. 2010.; Феррацци М. Итальянский вклад в западноевропейские влияния на первые пьесы театра царя Алексея Михайловича // Дар дружества и муз. Сб. статей. ИРЛИ (Пушкинский Дом). СПб., 2018. С. 6—23.

⁴ Тридцатилетняя война — военный конфликт между Священной Римской империей германской нации и странами Европы, продолжавшийся с 1618 по 1648 год и затронувший в той или иной степени практически все европейские страны. Война началась как религиозное столкновение между протестантами и католиками Священной Римской империи, но затем переросла в борьбу против доминирования Габсбургов в Европе. Конфликт стал последней крупной религиозной войной в Европе и породил Вестфальскую систему международных отношений.

⁵ Силезия — историческая область в бассейне верхнего и среднего течения реки Одра. На протяжении веков Силезия периодически переходила под

власть различных стран. В XVII в. Верхняя Силезия относилась к Пруссии, а Нижняя принадлежала Польше (австрийским Габсбургам). В момент, о котором идет речь, наибольшая часть Силезии относилась к Польше. Глогау, ныне Глогув, — город в Польше (переименован в 1945 г. после передачи власти польской администрации), входит в Глогувский повят Нижнесилезского воеводства.

⁶ Всхова (Фрауштадт) — город на границе Великой Польши и Силезии. Первоначально не входил в состав Силезии, однако в Средние века силезские князья расширили свои владения и присоединили город к ним. В XVI столетии город вошел в состав Пруссии, получил новое название — Фрауштадт и стал одним из официальных оплотов протестантизма. В 1945 г. ему вернули первоначальное польское название — Всхова.

⁷ Гёрлиц — самый восточный город Германии в земле Саксония. Восточная часть города после Второй мировой войны была отделена от Гёрлица и вошла в состав Польши под названием Згожелец.

⁸ Гданьск (Данциг) — первоначально город в Польше, однако в 1308 г. был завоеван рыцарями Тевтонского ордена и переименован в Данциг. В 1466 г. был отвоен поляками и вернул название Гданьск. С 1793 по 1945-й снова входил в состав Пруссии и носил имя Данциг. Во времена жизни Андреаса Грифиуса официально носил название Гданьск и входил в состав Польши, однако из-за неутраченного интереса Пруссии к городу, крупному порту, имеющему выход в Балтийское море, немецкоговорящее население предпочитало называть город Данциг.

⁹ Мартин Опиц фон Боберфельд (23 декабря 1597, Бунцлау — 20 августа 1639, Данциг (Гданьск)) — немецкий критик, писатель и поэт, теоретик и реформатор немецкой поэзии. Родился в бюргерской семье, учился в университетах Франкфурта-на-Одере, Гей-

- дельберга и Лейдена. Был педагогом и дипломатом, состоял на службе князей и высокородных дворян. Возглавлял “Первую силезскую школу” поэтов, сыграл выдающуюся роль в развитии немецкой поэзии, первый ввел тонико-метрическое стихосложение. В 1625 г. за поэму-реквием, написанную по случаю кончины Карла Иосифа Австрийского, был увенчан лавровым венком поэта-лауреата императором Священной Римской империи Фердинандом II. С 1635 г. и до самой смерти был придворным историографом и секретарем польского короля Владислава IV. В трактате “Аристарх” (1617) сетовал на упадок немецкого языка и поэзии. Высоко ценится его “Книга о немецком стихосложении” (Büchlein von der deutschen Poeterei, 1624; до 1668 г. вышло 10 изданий); в ней Опиц заложил основы немецкого классицизма. Современники высоко ценили его стихи и поэмы (особенно дидактическую поэму “Везувий”, 1633). Ему принадлежит либретто первой немецкой оперы “Дафна” (Daphne, 1627; музыка Г. Шютца). Наряду с оригинальной поэзией в наследии Опица множество блестящих переводов с различных языков.
- ¹⁰ Перевод поэмы на русский язык см.: *Л. Гинзбург. Гибель города Фрауштадта / И. Бочкарева, Ю. Виппер // Европейская поэзия XVII века. М.: Художественная литература, 1977. Перевел стихотворение на русский язык Л. Гинзбург. См.: Европейская поэзия XVII века / Сост.: И. Бочкарева, Ю. Виппер и др. М.: Художественная литература, 1977.*
- ¹¹ В начале июня 1644 г. Грифиус отправился в большое путешествие по Франции и Италии для “налаживания контактов” с лучшими умами современности. Конечной целью данного маршрута были Париж и университет Анже. В Италии Грифиус посетил Рим, Флоренцию и Венецию (см.: Andreas Gryphius na ziemi wschowskiej i pograniczu wielkopolsko-slaskim. 2017).
- ¹² “Majuma” (“Майя”), 1653; “Piastus” (“Пяст”), 1660; “Das verliebte Gespenst / Die geliebte Dornrose” (“Влюбленное привидение / Возлюбленная розочка”), 1660.
- ¹³ В основе эстетики Опица лежало представление о том, что подлинное искусство — не только плод учености, но и результат знания реальной жизни. Критерий правдоподобия занимает у него заметное место, но, по его словам, художник должен описывать предметы не “столько такими, какими они существуют, сколько такими, какими они могли бы быть” (т.е. более приближенные к идеалу). Это требование накладывало на творчество поэта печать определенной искусственности.
- ¹⁴ Х.-Г. фон Гофмансвальдау (1617—1679) — немецкий поэт и писатель, основатель “Второй силезской школы”, мэтр Вроцлава. В своих стихах он утверждал культ наслаждения, его лирика изобилует галантными намеками в библейских, мифологических и исторических сюжетах. Гофмансвальдау ввел в немецкую поэзию антитезы, игру слов, остроты и вычурные образы (в аллегорических сонетах называл свою возлюбленную Аманду “песочницей моих страданий, смолой моих мучений”).
- ¹⁵ Даниэль Каспер фон Лоэнштейн (1635—1683) — поэт, романист, драматург, один из главных представителей “Второй силезской школы”, литературный стиль которого изобилует внешними эффектами, вычурным картинным языком, сценами жестокости и сладострастия. Лоэнштейн известен как создатель грандиозной дворянской эпопеи “Повествование о государстве, любви и героях” (Staats-, Liebes- und Heldengeschichte, 1689), а также “патриотическо-археологического” романа “Великодушный полководец Арминий” (Grossmütiger Feldherr Arminius, 1689—1690), законченного Христианом Вагнером, трагедий (“Ibrahim Bassa”, 1650; “Agrippina”, 1655; “Cleopatra”, 1661 и др.; всего им написано шесть трагедий) и знаменитой книги лирических и религиозных стихов “Цветы”. Из-за своего высокопарного стиля Лоэнштейн снискал не самую лучшую славу среди литераторов последующих поколений.
- ¹⁶ Джамбаттиста Марино (1569—1625) — итальянский поэт, один из крупнейших представителей мастеров эпохи барокко.
- ¹⁷ Александрийский стих (шестистопный гекзаметр) является новой разновидностью древнегреческого стихотворного размера — гекзаметра. До сих пор в немецком языке эталоном александрийского стиха считается творчество именно Андреаса Грифиуса.
- ¹⁸ Эта трагедия не только завершает “мученический цикл” Грифиуса, но также является его последней трагедией. Эмилий Пауль Папиниан (150 — 212 н.э.) — выдающийся юрист эпохи Древнего Рима, государственный деятель, оказавший огромное влияние на правовую систему и давший ей вектор дальнейшего развития. По глубине правовой мысли он до сих пор считается самым значительным представителем древнеримской юриспруденции.
- ¹⁹ *Андреас Грифиус. Сонеты. Книги первая и вторая / Перевод с немецкого Алеши Прокопьева. М.: Libra, 2016; Слово скорби и утешения. Немецкая поэзия времен Тридцатилетней войны 1618—1648 годов в переводах Льва Гинзбурга. М.: Художественная литература, 1963.*
- ²⁰ Эта пьеса под названием “Постоянный Папинианус” входила в репертуар первого русского публичного театра в Москве (1702 — 1707), представляемая немецкой труппой Кунста (см.: *Старикова Л.М. Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке. М., 2018. С. 29.*)
- ²¹ Аббас I Великий (1571 — 1629) — шах Персии из династии Сефевидов, правивший в 1587—1629 годах. Крупный реформатор и полководец, Аббас провел административные, политические, военные и экономические реформы, в корне изменив государственное устройство; создал регулярную армию и вел успешные войны с турками и узбеками, отвоевал ранее потерянные территории, по сути, восстановив доставшуюся ему в наследство фактически разваленную Сефевидскую державу и превратив ее в централизованную абсолютистскую монар-

- хию. При Аббасе Сефевидское государство достигло наибольшего расцвета и могущества, простираясь от реки Тигр на западе до города Кандагар (Афганистан) на востоке.
- ²² Аббас поощрял строительство дорог, мостов, каналов, заботился об украшении городов и развитии ковроделия. При нем, в 1598 году, столица была перенесена из Казвина в Исфахан. Хотя Аббас был жестоким и деспотичным государем, но еще при жизни подданные стали именовать его Великим.
- ²³ Георг Рудольф Легницкий (22 января 1595, Олава—14 марта 1653, Вроцлав). Князь Бжегский (1602—1612) и Легницкий (1602—1653), генеральный староста Силезии (1621—1628, 1641—1653). Дважды вдовец, после смерти последней жены оставался один в течение следующих двадцати двух лет, умер бездетным. Его владения были унаследованы его племянниками, князьями Георгом III, Людвигом IV и Кристианом, сыновьями его старшего брата Иоганна Кристиана Бжегского, умершего в 1639 году.
- ²⁴ Георг III Бжегский (4 сентября 1611, Бжег—4 июля 1664, Бжег) — князь Бжегский (1639—1664), Олавский (1639—1654), Волувский (1653—1654), Легницкий (1653—1654, 1663—1664), генеральный наместник Силезии (1654—1664). В 1653 году после смерти своего бездетного дяди, князя Георга Рудольфа Легницкого, братья-соправители Георг III, Людвиг IV и Кристиан унаследовали его владения. В 1654 году произошел раздел княжества между тремя сыновьями Иоганна Кристиана. В 1654 году Георг III получил во владение Бжегское княжество, Людвиг IV — Легницкое княжество, а самый младший брат, Кристиан, — Волувское княжество. В том же 1654 году Георг III Бжегский получил от императора Фердинанда III Габсбурга должность генерального старосты Силезии.
- ²⁵ Людвиг IV Легницкий (19 апреля 1616, Бжег—24 ноября 1663, Легница) — князь Бжегский (1639—1654), Олавский (1639—1654), Волувский (1653—1654) и Легницкий (1653—1663). После смерти князя Людвига IV Легницкого, не оставившего после себя потомков, его владения унаследовали братья, князья Георг III Бжегский и Кристиан Волувский.
- ²⁶ Кристиан Бжегский (19 апреля 1618, Олава—28 февраля 1672, Олава) — князь Бжегский (1639—1654, 1664—1672), Олавский (1639—1672), Легницкий (1653—1654, 1663—1672) и Волувский (1653—1672). В ноябре 1663 года, после смерти Людвига IV Легницкого, Георг III и Кристиан получили во владение Легницкое княжество. После смерти Георга III Кристиан присоединил к своим владениям Бжегское княжество. Таким образом, в 1664 году Кристиан объединил под своей властью все Легницко-Бжегское княжество. В 1668 году выставлял свою кандидатуру на королевский престол Речи Посполитой, но проиграл, не найдя поддержки со стороны польского дворянства.
- ²⁷ Луиза Ангальт-Дессауская (10 февраля 1631, Дессау—25 апреля 1680, Олава) — немецкая принцесса из дома Асканиев, регентша Легницко-Бжегского княжества (1672—1675), княгиня Олавская и Волувская (1672—1680). Жена князя Кристиана Бжегского. После его смерти стала регентшей при их сыне Георге Вильгельме. По воле своего покойного мужа Луиза получила в пожизненное владение в качестве вдовьего удела города Волув и Олаву. Княгиня-регентша оказывала материальную помощь католикам, что не нравилось протестантскому населению княжества. Протестанты решили ускорить формальное провозглашение совершеннолетия молодого князя Георга Вильгельма. Несмотря на протесты Луизы, 14 марта 1675 года император Священной Римской империи Леопольд I Габсбург объявил князя Георга Вильгельма совершеннолетним и правителем своего княжества. Правление Георга Вильгельма было недолгим: он скончался через восемь месяцев, 21 ноября 1675 года, от оспы. После его смерти Легницко-Бжегское княжество было включено в состав Богемского королевства. Луиза сохранила за собой вдовий удел и удалилась в Олаву, где провела свои последние годы, занимаясь строительством мавзолея Силезских Пястов в костеле Святого Иоганна Крестителя в Легнице, где она похоронила останки мужа, сына и некоторых из их предков.
- ²⁸ В настоящее время гравюры являются частью экспозиции музея герцога Антона Ульриха в городе Брауншвейге.
- ²⁹ Der Schauplatz lieget voll Leichen-Bilder / Cronen / Zepter / Schwerdter etc. Uber dem Schau-Platz öffnet sich der Himmel / unter dem Schau-Platz die Helle. Die Ewigkeit kommet von dem Himmel / und bleibet auf dem Schauplatz stehen. (Так в подлиннике. — А.С.)
- ³⁰ Во времена Грифиуса падишахами Османской империи были Осман II (1604, 1618—1622), Мурад IV (1612, 1623—1640), Ибрагим I (1615, 1640—1648) и Мехмед IV (1642, 1648—1687, 1691). Практически все они начинали захватнические войны в Европе, в том числе воевали с Венецией, а Мехмед IV — с Австрией и Польшей.



Наталья Курапцева

Пусть они останутся

Александр Ремез. Пьесы. Москва:
Новое литературное обозрение, 2019. 464. с.

Когда берешь в руки сборник пьес Александра Ремеза, составитель которого театровед Полина Богданова, близко знавшая Сашу с самых первых его шагов в творчестве, вспоминается Володин: “Почему-то торжествует правда. Правда, потом. Но обязательно торжествует. Людям она почему-то нужна. Хотя бы потом...”. Сборник вышел очень сильно “потом”: автора нет в живых уже почти два десятилетия. Но он вышел! Что здесь важнее? Конечно, второе. Де-факто, де-юре существуют пьесы, которым при жизни автора кроме репринта ничего не светило.

Правда, небольшой брошюровкой формата А6 с оранжевой обложкой вышла пьеса “Путь”, но это понятно: про Ленина. Но и эта пьеса про Ленина была не совсем про Ленина. Или даже совсем не про него. Она была о Марии Александровне, матери двух свихнувшихся сыновей — Александра и Владимира. Она их этому не учила! Ей в дурном сне не могло присниться, что ее сыновья станут... убийцами. Что они взбунтуются против всего, что составляло ее личную основу жизни, координаты ее существования.

Даже удивительно, как пьесу разрешили поставить — “Путь” не втекал в благоуханные воды советской ленинианы. Но это была хорошая, кондиционная пьеса, интересная для постановки. Александр Ремез плохих пьес не писал. И поставил ее не случайный человек — Анатолий Васильев на Малой сцене МХАТа в 1986 году.

Анатолий Васильев написал предисловие к этому сборнику Александра Ремеза. Саша гордился дружбой с режиссером, а тот “удивлялся Сашиному таланту. Его дерзкому, незащищенному письму. Он писал смело, пользовался сюжетами, которыми в те времена никто не пользовался... Его юношеский романтизм не мог вписаться в московскую пыль. Эта пыль его душила, и он выбрал путь самоубийства...”

Был такой человек — Александр Ремез. Каждый вечер его можно было встретить в театре, в клубе, в театральной круговерти Москвы. Его знали в лицо, называли Лопе де Вега, зная, что он каждый месяц выдает по пьесе.

По утрам он писал. В школьных тетрадях в клеточку простой шариковой ручкой. Когда пьеса была готова, мама забирала ее, отдавала машинистке и потом переплетала стопку бумаги в красный коленкор. В основном такой была жизнь его пьес: от

письменного стола — к полке. Некоторые из них, правда, получали сценическую жизнь. Тот же “Путь”, “При жизни Шекспира”, “Гренада”, “Выпускники”, “Божественная Лица”, “Я... я...” (о Гоголе). “Осенняя кампания 1799 года” (о Суворове).

Можно ли было по этим спектаклям судить о драматурге Ремезе? Еще надо было найти человека, который все это видел. Нет, были разные театры, были спектакли, но драматурга Ремеза в культурной жизни Москвы и России не возникло. Несколько десятков человек (близкие друзья, редкие коллеги) читали его пьесы, слышали их в авторском исполнении и понимали: это замечательно, это прекрасные пьесы, хорошо бы их увидеть на сцене. И было очевидно — не увидеть.

Почему? Во-первых, пьесы Ремеза не имели к советскому театру никакого отношения. Страна Советов — сама по себе, Ремез — сам по себе. Не состыковаться. Нет предмета для взаимно полезного разговора. О чем Страна Советов может поговорить, в принципе, известно, хотя сегодня и сюда нужно вносить коррективы. Жизнь в Советском Союзе происходила коллективно, все, что ты делал, имело отношение к тому коллективу, который тебе доверил. А у Ремеза такого коллектива не было. Он проживал свою абсолютно частную жизнь, главным занятием в которой было написание пьес. Ему, конечно, было любопытно, что с ними будет дальше, но не настолько, чтобы отказаться от самого себя.

Он жил своим творчеством — об этом и писал. Собственно, темы три. Любовь. Существование художника. Трагическое восприятие действительности. В некоторых пьесах все три темы полифонически претворялись сразу в спектакль, который возникал в голове читающего пьесы. Ремез так прописывал сценическое пространство, поведение актеров, передвижение предметов по сцене, что все становилось зримым:

“Сцена драматическая, которая представляет собою внутренний вид южного придела Успенского собора, который с давних времен расположен на землях Святогорского монастыря, что находится неподалеку от села Михайловского, входящего в состав Псковской губернии. Слева — тяжелая деревянная дверь, намного превышающая человеческий рост; справа — маленькая овальная, обитая желе-

зом. В третьей стене — низенькие квадратные окна. Четвертая стена — совершенно глухая, но ее, по счастью, нет. И среди этого священного и вечного покоя — простой крашенный письменный стол со множеством бумаг и книг на нем. Большое мягкое кресло с высокой спинкой и подножной скамеечкой, а ближе к авансцене — еще и стул...”.

На сцену скоро выйдет человек, в котором “очень легко узнать Пушкина”, — пишет Ремез. И начнется спектакль “Драматический поэт”... Когда-нибудь обязательно начнется.

В сборник А. Ремеза вошли “Счастливый конец”, “Местные” “Драматический поэт” (пьеса о Пушкине), фантазия “Автопортрет”, “Божественная Лика”, “Я... я... я...”, “Проклятие”.

На жизнь Ремеза наложились полупустые зацензурированные 70-е, странные 80-е со смертью Высоцкого, изгнанием из страны Любимова, смертью Эфроса, с эйфорией Перестройки, страшные 90-е — без ничего. Театр, который мог и хотел бы востребовать драматурга Ремеза, не родился. Театру самому было нечего есть. Голод, разруха и полное незнание того, как и с чем выходить на сцену. Ну не с камерным же Ремезом! И будет ли в зале хоть кто-нибудь?

В одном из писем другу Саша писал: “Да, ты права — “физический возраст совершенно не соответствует внутреннему”. Я придерживаюсь того же мнения. Вот почему — “все, что мог, уже написал”. Я не могу представить своей жизни без этого самого “писания”. Это все же главное, что в моей жизни было (и дай-то Бог еще будет, ибо планы на этот счет кое-какие есть).

Мне, как и тебе (и как многим людям в нашей стране), “совсем перестало нравиться то, что происходит вокруг”. Я тоже “большую часть времени пребываю дома”. Но и это не очень-то меня обнадеживает и дает мне внутренние силы.

2000-й год — уж больно високошный! Не говоря уже о смерти близких людей — А. Балтер, Н. Лаврова, В. Дворжецкого, А. Ромашина... А бесконечная Чечня, а “Курск” в Баренцевом море, взрывы в центре Москвы, убийство ректора ГИТИСа С. Исаева (49 лет). И все такое прочее...” (2000 г.)

Сейчас, оглядываясь назад, можно с уверенностью сказать: мы выжили. Все. Театр. Культура. Способность творчества и потребность в нем. И выжил драматург Александр Ремез, хотя автор гениальных пьес скончался в январе 2001 года, в XXI век путешествовать отказался. Этому веку он дарит свои пьесы. И подарок, надо сказать, стоит дорогого.

Александр написал пьесы почти обо всех великих людях, так или иначе связанных с искусством. Гоголь, Лермонтов, Пушкин и многие другие. Гоголь на первом месте, поскольку драматург остро ощущал душевное родство с Николаем Васильевичем. Еще один цикл — пьесы про актеров, режиссеров, художников (на худой конец, журналистов, как говорил автор), то есть людей талантливых, сложных, далеких от банальной обыденщины. Это будущие Пушкины, Лермонтовы, Комиссаржевские и Ахматовы. Про них будет писать когда-нибудь будущий Александр Ремез.

Где-то кипят политические страсти. А где-то пишется “Маскарад”. Эти миры очень редко соприкасаются. Ремез всю жизнь исследовал именно тот мир, где звучит музыка Перголези и люди общаются при помощи взгляда, флюида, поворота головы, намека... Есть ли у Ремеза читатели, зрители, слушатели? Конечно, есть. Может быть, их не толпы. Но в любом городе — непременно — зрительный зал соберется. Достойный зрительный зал.

Когда держишь в руках сборник, читаешь его, перелистываешь, все возвращается к самому началу: листы книги переворачиваются за верхний правый угол, чтобы не помять и случайно не запачкать страницу. Это — культура. Которую не преподают. Она возникает в системе “учитель — ученики”. Она передается из поколения в поколение. Драматургия Ремеза — это культура, которая из прошлого перетекает в будущее так же естественно, как плывут по небу облака. Несмотря на трагичность многих сюжетов или благодаря им.

Трагедия, ранняя смерть всегда обостряют внимание и органы восприятия человека. И чтение пьес Александра Ремеза заставляет внутренне собраться, выбросить из головы суету и все пустое. Здесь идет разговор по гамбургскому счету.

“Очень оригинальный тост. За наших с тобой детей! За тех, которые уже сто раз могли быть, и за тех, которые уже никогда не будут. За всех тех детей, которых мы оставили на самых разных простынях и в самых разных больницах, и за всех тех, которые теперь оставили нас. За их счастье! Вот какой у меня тост придумался. Красиво сказано, а?” (“Счастливый конец”, с. 70).

Даже это слово “изволь” — его нет в сегодняшнем лексиконе людей, оно стало книжным, литературным, хотя это очень простое, чудесное слово, обладающее своей модальностью и своей эмоциональностью. И есть люди, которые используют его в разговоре. Ремез писал на языке, который мы знаем, но забыли об этом. И писал он о том, что мы знаем, но боимся (неловко, непривычно, не принято?) о том говорить, и играть как-то не получается.

“С каждым днем наши встречи становятся все случайнее, с каждым часом — все короче. Потом — его окончательный отказ, и я остаюсь тут одна, я одна в Париже, оплаканном осенним дождем. И по ночам — когда удается уснуть, во сне я вижу Мелихово, диван, на котором сидела, и там, во сне, ОН говорит со мной, шутит, ведет к столу, мы ужинаем, потом я сажусь к роялю и пою красивый романс Чайковского, и все продолжается, продолжается. А потом: пробуждение — я жду ребенка от Игнатия...” (“Божественная Лика”, с. 345).

Как было бы прекрасно, если бы из этой мелиховской гостиной к нам вышел интеллигентный автор, милый и доброжелательный человек среднего возраста... Увы. Не милый и не доброжелательный — беспробудно пьяный, скандаль-

ный, временами почти безумный. Вне своих пьес он был невозможен. В связи с этим очень уместны слова одного великого режиссера: “Не испытывайте силы художника за пределами его творчества. Там у него может их не быть”.

Да, там, в реальной действительности, где пешеходные переходы через московские улицы, магазины, почта, троллейбусы, очередь к пивному ларьку, в которую надо встать и выстоять ее... сил у него не было. И не только у него. Об этом спел Владимир Высоцкий:

“И нас хотя расстрелы не косили,
Но жили мы, поднять не смея глаз, —
Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в нас”.

Александр Ремез умер, когда ему было 46 лет (Высоцкий в 42, Шпаликов в 37). Вроде бы мало. Но совершенно справедливо сказал в предисловии Анатолий Васильев: “Он прошел свой земной путь от начала до конца. Теперь мы можем обрести Сашу

через его пьесы”.

И тут возникает тихий, но пронзительный голос Сергея Никитина: “Я к вам травую прорасту, попробую к вам дотянуться...” (стихи Геннадия Шпаликова).

У Ремеза и Шпаликова похожие судьбы (с разницей в десятилетие). Шпаликов тоже был “проявлен”, стал значимой фигурой в культуре нашей страны уже после смерти. У Шпаликова не было архива, друзьям пришлось намучиться, создавая его сборник. У Ремеза, по счастью, архив есть. И там — пьесы, которые станут новой главой в истории российского театрального искусства.

Пусть останутся пьесы. И пусть продолжаете песня Геннадия Шпаликова:

“...Не приоткроет мне оно
опущенные тяжко веки,
и обо мне грустить смешно
как о реальном человеке”.

Галина Коваленко

“Игра всех для всех”

Макс Герман. Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса.

СПб.: Издательство Российского государственного института сценических искусств, 2017. 583 с.

Выдающийся немецкий ученый Макс Герман (1865—1942) — отец сравнительно новой науки “театроведение”. Его идеи пропагандировал и развивал выдающийся историк театра и театральный критик Алексей Александрович Гвоздев (1887—1939), создатель ленинградской школы театральной критики. Блестящий исследователь западноевропейского театра, Гвоздев был последователем и продолжателем доктрины Германа о реконструкции спектакля, которая должна предшествовать созданию истории театра. Эта концепция возникла на базе кропотливого изучения театра нюрнбергских мастерзингеров под руководством Ганса Сакса. Над этим фундаментальным трудом Герман трудился почти четырнадцать лет (1901—1914). Это исследование проанализировано Гвоздевым в очерке “Германская наука о театре (К методологии истории театра)”. Он вывел из обширного изыскания емкую формулу, ставшую основой науки о театре: “Сперва реконструкция, затем уже история”¹. В реконструкцию спектакля входят особенности актерской игры, решение пространства через иконографию, “главного вспомогательного орудия”².

Через сто с лишним лет мы имеем возможность читать и изучать основополагающий труд благодаря

творческому авторскому коллективу, который возглавила доктор искусствоведения профессор РГИСИ Инна Анатольевна Некрасова, вынашивавшая идею об издании этого труда Германа не один год. Научный редактор и один из переводчиков, она собрала первоклассных переводчиков, понимающих задачи, которые ставил перед ними этот перевод. Это помимо И.А. Некрасовой (по алфавиту): И.Г. Беляева, М.Ю. Некрасов, И.А. Селезнева-Редер.

Книгу предвосхищают статьи о Максe Германе А.А. Чепурова и немецкого театроведа Эрики Фишер-Лихте. В 2004 году она вновь начала говорить о значении Макса Германа в становлении науки о театре как самостоятельной дисциплины, опираясь на одну из идей Германа: “Основной смысл театра... заключается в том, что театр являлся социальной игрой — игрой всех для всех”³.

Хотя короткая, но емкая статья Некрасовой “О Гансе Саксе-драматурге” закрывает эту книгу, советую взявшимся за ее чтение начать с нее. В статье акцентировано внимание на исторической эпохе Ганса Сакса и его старших современников Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха, вождя

¹ Гвоздев А.А. Германская наука о театре (К методологии истории театра) // Из истории театра и драмы. М.: Книжный дом “Либроком”, 2012. С. 11.

² Там же. С. 23.

³ Фишер-Лихте Э. Театроведение как наука о спектакле / Перевод Т. Загорской // Театроведение Германии. СПб.: “Балтийские сезоны”. 2004. С. 14 (в рецензируемой книге с. 17).

Реформации Мартина Лютера. Ганс Сакс писал о “виттенбергском соловье, чья песнь слышна теперь везде”, имея в виду Лютера. Эти имена в контексте анализа театра Ганса Сакса говорят о междисциплинарном подходе Германа к изучению проблемы.

Гвоздев называет самым ценным моментом исследования Германа “волю к методу”¹ и “неуловимый талант ученого”².

Этим пронизано исследование Германа, поставившего целью “поднять Историю театра на уровень науки” (с. 32). Он разработал научный метод, детально проанализировав спектакль о роговом Зигфриде Ганса Сакса, сыгранном нюрнбергскими мастерзингерами в церкви Св. Марфы 14 сентября 1557 года, и сделал его подробную реконструкцию. Определяя искусство театра как пространственное, Герман отмечает силу воображения Ганса Сакса и воображения его публики, обладающей способностью “домысливать декорации” (с. 85). Один из примеров, который приводит Герман: фантазия публики позволяла ей принимать шестеро солдат на сцене за большое войско.

Не менее важную роль играл реквизит и аутентичные костюмы. Во второй части исследования “Иллюстрации к драмам XV и XVI веков” подробно рассматривается взаимосвязь между театром и изобразительным искусством, их взаимное обогащение. Ганс Сакс соединял в себе драматурга, режиссера и актера. Такой вывод делается на основе анализа ремарок, содержащих “практическое применение и технико-терминологический способ” (с. 148, 149). Герман выделяет два стиля актерской игры — исполнение комедий и трагедий, отличающееся от исполнения фастнахтшпильей, что было нововведением по сравнению со средневековым театром, благодаря чему искусство нюрнбергских мастерзингеров приобрело “*лирико-патетический* характер” (курсив *М.Г.*) (с. 172). Большое значение приобретает жест, значимый в эпической поэзии и живописи, особенно религиозной. Герман делает важное уточнение: жест приобретает значение не потому, что “жесты индивидуализированы, а благодаря тому, что они приданы ярким индивидуальностям” (с. 239). На актерское искусство нюрнбергских мастерзингеров повлиял школьный театр, где играли Теренция и Плавта для практики школяров в ораторском искусстве, воскрешая римское актерское искусство. Первенство, благодаря чему утвердилось важная роль жеста в актерском искусстве нюрнбергских мастерзингеров, Герман отдает живописи, в частности графике Альб-

рехта Дюрера. Эти жесты Сакс копировал в своих представлениях. Однако “в вершинный период его творчества страстный язык жестов театра Сакса соединяется с младшими нюрнбергскими художниками, в первую очередь с Гансом Себастьяном Бехамом, у которого больше сдержанности по сравнению с Дюрером. Саксу ближе внешняя выразительность жеста без глубины внутренней” (с.273—274).

Герман приходит к выводу, что при новом чувстве жизни Ганса Сакса его режиссура примитивна и “главная сфера его театра — публичное действие” (с. 158), не затрагивающее душевной жизни. Но соединяя трагическое и комедийное, Сакс транслировал новое чувство жизни, приближаясь к ренессансному театру.

Теоретическое осмысление Германою понятия “спектакль” на современном этапе блестяще продолжила его соотечественница Эрика Фишер-Лихте, в том числе в исследовании “Эстетика перформативности”³ (2005), одном из основополагающих трудов современного театроведения. Развивая идею Германа о взаимоотношении актеров и публики, возникшую у него не без влияния спектаклей Макса Рейнхардта, усердным посетителем которых он был, Эрика Фишер-Лихте считает, что ученый, разрабатывая концепцию спектакля, “действовал так же радикально, как Макс Рейнхардт, если даже не радикальнее. В фокусе его интереса оказалось “реальное тело” актера, а не передача информации”⁴. Она особо выделяет спектакли Рейнхардта “Царь Эдип” (1910) и “Орестея” (1911), поставленные в Цирке Шумана. Герман видел в зрителе творческую личность. Это проявлялось “в тайном переживании, в призрачном подражании актерской игре, в восприятии не столько визуальном, сколько в телесно-чувственном”⁵. Тем самым Герман определил дальнейшее развитие театрального искусства как “переход от концепции театра как произведения искусства к концепции театра как события”⁶. В 1998 году появилось исследование Ханса-Тиса Лемана “Постдраматический театр”⁷. Автор не упоминает имени Макса Германа, однако реконструирует спектакли по его лекалам.

Невозможно переоценить появление перевода на русский язык исследования Германа, заложившего краеугольный камень в театроведение как науки о театре.

¹ Гвоздев А.А. Указ. соч. С. 14.

² Там же. С. 9.

³ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: изд-во “КАНОН-ПЛЮС”, 2015. Рецензию на книгу см.: “Современная драматургия”, № 2, 2016. С. 257.

⁴ Там же. С. 62.

⁵ Там же. С. 63.

⁶ Там же. С. 64, 65.

⁷ См. рецензию: “Современная драматургия”, № 2, 2014. С. 259.



Окончание. Начало на с. 213

искусствоведов, они принимали участие в обсуждении всех спектаклей — с их высказываний обсуждения и начинались. Было также жюри представителей общественных организаций — они высказывали свои мнения. А профессиональные критики обсуждения завершали. А вся в целом публика в зале была участником зрительского жюри. Вернее, зрители как таковыми зрителями не были. Их билеты были обозначены как “членские карточки” участников этого жюри. И мнения всех жюри далеко не во всем совпадали.

На “Долгопрудненской осени-2020” были постановки самых разных форм, стилевых направлений и жанров. Пластические, музыкально-драматические, многофигурные, моноспектакли. И даже спектакль ростовых кукол. Спектр литературных основ также был широк — сказки, притчи, военные драмы, комедии-перелицовки известных мировых сюжетов, сценические версии классической драматургии и прозы (А. Чехов, С. Аксаков, Р. Киплинг) и современных пьес зарубежных и российских авторов (П. Зюскинд, А. Генри, А. Фомина, Т. Дрозд). Чтобы представить спектр тематик, названий и театров, просто перечислю призы и награды фестиваля.

Лучшим спектаклем конкурсной афиши в экспериментальной номинации онлайн-показов был признан “Маленький принц” Московского областного государственного театра юного зрителя.

Специальные дипломы жюри: “За режиссерское решение” спектакля “Маленький принц” достался Алексею Доронину; “С благодар-

ностью театру за светлую память о поколениях, отстоявших мир” — спектаклю “Севастопольский вальс” (Музыкальный театр, Пушкино); “За сценическую культуру и высокий профессионализм” — спектаклю “Контрабас” театра АРТ (Москва); “За создание самого необычного сказочного персонажа” — Анне Шевелевой, заглавная роль в спектакле “Золотой цыпленок” (ТЮЗ, Королев).

Награды основной конкурсной программы: в номинации “Новация” — спектаклю “Аленький цветочек” театра “Город” (Долгопрудный); “За лучшее музыкальное оформление” — спектаклю “Завещание целомудренного бабника” (Музыкально-драматический театр, Серпухов); “За лучший актерский ансамбль” — спектаклю “Свадьба” (Московский областной театр драмы и комедии, Ногинск); “За лучшую мужскую роль второго плана” — Александру Мишину, роль капитана в отставке Ревунова-Караулова в спектакле “Свадьба”; “За лучшую женскую роль второго плана” — Светлане Деметьевой, роль Тоси в спектакле “Это, девушки, война” (Музыкально-драматический театр, Ивантеевка); “За лучшую женскую роль” — Ирине Демидовой, заглавная роль в спектакле “Сильвия” (Чеховский городской театр).

Спектакль “С любовью — Д.Э.” (драматический театр “Наш дом”, Химки) удостоен сразу трех наград: Гран-при, “За лучшую мужскую роль” — Владимиру Красовскому в роли Дэвида Гальперна и “За лучшую режиссуру” — Сергею Постному.

Ассоциация многодетных семей вручила свой специальный диплом спектаклю “Это, девушки, война”.

“Приза зрительских симпатий” удостоены “Красная Шапочка&Серый Волк” как лучший спектакль для детской аудитории и “Севастопольский вальс” как луч-

ший спектакль для взрослой аудитории.

В завершение несколько слов о лучшем спектакле фестиваля — “С любовью — Д.Э.” по пьесе А. Гольдштейна. Пожалуй, это было самое тонкое, душевно-проникновенное, цельное и выверенное по форме сценическое сочинение основной программы. История там житейски простая, типичная — и в то же время почти издевательски ироничная, как иронична и порой цинична в своей парадоксальности жизнь. На могиле недавно умершей женщины встречаются ее муж (безмерно любивший ее, уверенный в ее чувстве к нему, верности и в том, что он до доньшка знал свою жену) и ее долгодетный любовник. Отношения с ней у него начались до ее замужества, потом, выйдя замуж, она прервала с ним плотские отношения, сохранив чисто духовные. По ходу дела выясняется, что каждый из этих двоих знал лишь одну сторону характера и души любимой женщины. И каждый из них был ей нужен — как очень близкий человек. Выясняется и то, что оба изменяли своим женам. Жены об этом знали, но “мудро закрывали глаза” на это. Выясняется и то, что оба и себя самих плохо понимали. И очень трудно смириться с этим. Пьеса и спектакль — о том, как важно честно смотреть в собственную душу и принимать другого человека таким, каков он есть. В очередную встречу на кладбище они возлагают на могилу венок с надписью от них обоих. В ведущей роли актерского дуэта — мужа умершей женщины — воистину блеснул Владимир Красовский, когда-то и создавший театр “Город”. И в свое время он пригласил туда на работу нынешнего “движителя” театра, его фестивалей и других программ Жаннету Арутюнян, умелого, очень профессионального директора и организатора.

Наш спец. корр.