

ISSN 0207-7698

# Современная

# Драматургия

## В НОМЕРЕ:

**АНДРЕЙ БЕККЕР**  
“Мимолетом”

**ИГОРЬ ИГНАТОВ**  
“Рай-Центр, или Город ангелов”

**ПАВЕЛ ПАВЛОВ**  
“Молотком. Лопатой”

**НАТАЛЬЯ ПЛОХОВА**  
“Соня и Митя”

**ОКСАНА САВЧЕНКО**  
“Дни рождения Зины”

**АЛЕКСЕЙ СЛАПОВСКИЙ**  
“Зерба”

**ВАЛЕРИЙ ШЕРГИН**  
“Колбаса / Фрагменты”

**ЛЕО БАТЛЕР**  
“Лица в толпе”

**ПАЛ БЕКЕШ**  
“Бал чудовищ”

Из литературного наследия

**ЮКИО МИСИМА**  
“Дорого то, что бесплатно”

**АЛЬДО НИКОЛАИ**  
“Кто здесь террорист?”

2012 Современная Драматургия

2  
апрель-июнь  
2012

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# 2 Современная

апрель—июнь  
**2012**

Министерство культуры Российской Федерации  
Региональный благотворительный общественный  
Фонд развития и поощрения драматургии  
Редакция журнала  
Издается при финансовой поддержке  
Министерства культуры Российской Федерации  
и Департамента культуры Москвы

# Драматургия

<i>Н. Мирошниченко</i>	2	<b>О пути пройденном и днях грядущих</b>
		<i>Пьесы</i>
<i>А. Слаповский</i>	7	<b>Зерба</b>
<i>В. Шергин</i>	27	<b>Колбаса / Фрагменты</b>
<i>О. Савченко</i>	43	<b>Дни рождения Зины</b>
<i>Н. Плохова</i>	52	<b>Соня и Митя</b>
<i>Н. Игнатюк</i>	70	<b>Рай-центр, или Город ангелов</b>
<i>П. Павлов</i>	82	<b>Молотком. Лопатой</b>
<i>А. Беккер</i>	92	<b>Мимолетом</b>
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Л. Батлер</i>	111	<b>Лица в толпе</b>
<i>П. Бекеш</i>	131	<b>Бал чудовищ</b>
		<i>Критика. Теория</i>
	148—173	<b>В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, О. Булгаковой, О. Игнатюк, Т. Купченко, С. Лебедева, П. Руднева, И. Сафуанова, В. Спешкова, Т. Хакимова)</b>
		<b>Новосибирск: лики сезона</b>
<i>Л. Тильга</i>	174	<b>Читка: репетиционная фаза, прием, жанр?</b>
<i>М. Сизова</i>	180	<b>“Больше всего люблю диалог”</b>
<i>А. Слаповский</i>	183	<i>(интервью С. Новиковой)</i>
		<b>“Сейчас важно социальное высказывание”</b>
<i>О. Субботина</i>	186	<i>(интервью С. Лебедева)</i>
<i>Н. Якубова</i>	193	<b>Бела Пинтер: сам себе режиссер</b>
<i>Е. Шторн</i>	199	<b>Незримое присутствие</b>
<i>М. Сизова</i>	203	<b>Вербатим как попытка...</b>
<i>А. Синицкая и др.</i>	207	<b>Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков</b>
		<i>История. Библиография</i>
<i>Ю. Мисима</i>	221	<b>Дорого то, что бесплатно</b>
<i>А. Николаи</i>	237	<b>Кто здесь террорист?</b>
<i>Л. Старикова</i>	253	<b>Судьба старинного сценария</b>
	256	<b>Соревнование в плутовстве между Бригеллой и Арлекином</b>
<i>Г. Коваленко</i>	260	<b>Через полвека</b>
		<i>Хроника. Информация</i>
		25, 67, 147, 264

**На обложке.** *Образы Японии: современный Токио и древняя пагода. (К публикациям на с. 220—234.)*

**2-я стр. обл.** *“Божьи коровки возвращаются на землю” В. Сигарева (“Современная драматургия”, № 2, 2003 г) в московском Театре им. Н.В. Гоголя. Постановка Д. Бурханкина. Аркаша — С. Муравьев, Лера — Е. Молоховская.*

**Фото Я. Клооса**

**В соответствии с действующим законодательством об авторском праве, театры, заинтересованные в постановке пьес, опубликованных журналом, должны обращаться за разрешением на их использование непосредственно к правообладателям — авторам или их литературным агентам.**

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

**Нам 30 лет!**

## **О пути пройденном и днях грядущих**

*В этом году наш журнал отмечает свое тридцатилетие. Зимой 1982-го было принято решение о его создании, собран коллектив, а в начале лета вышел первый номер. В прошлом номере мы опубликовали большую подборку юбилейных материалов. Этот открываем статьей одного из основателей издания, который на протяжении многих лет был его главным редактором.*

Дорога длиною в тридцать лет для любого литературного издания — это проверка на зрелость, выживаемость, на завоевание творческого авторитета, формирование авторского актива, на занятие своей, только этому изданию принадлежащей ниши. Задача сверхсложная, особенно если учесть, в какие годы все это происходило. И все же, как мне кажется, нашему журналу, его редакционной коллегии, дружному высокопрофессиональному коллективу сотрудников, талантливым, преданным авторам эта миссия удалась. Нет, это не бахвальство, не юбилейное преувеличение, а реальный факт. И столь категоричное утверждение выстрадано мной более чем за двадцать пять лет служения в качестве одного из руководителей этого уникального в своем роде издания.

Решением учредителей, редакционной коллегии нынешний год объявлен юбилейным, этапным, в определенном смысле итоговым. В первом номере журнала театральные деятели разных поколений рассказали нашим читателям о значении журнала за прошедшие три десятилетия в творческой судьбе драматургов, режиссеров, актеров, театральных критиков, в литературно-театральном процессе в целом. Почти во всех размышлениях и воспоминаниях есть слова личной благодарности, оценка издания как своеобразного центра многих творческих начинаний.

Именно о литературно-театральных акциях, в эпицентре которых всегда был, есть и, надеюсь, будет журнал “Современная драматургия”, я и хотел бы поразмышлять. Так случилось, что после ликвидации репертуарно-редакционных коллегий в союзном и республиканских министерствах культуры драматургия как бы осталась за пределами внимания этих государственных органов. Если раньше министерские коллегии заключали с драматургами договора, выплачивали гонорар, гарантировали приобретенной пьесе сценическую судьбу, то после их упразднения все было отдано на откуп театрам. В рядах драматических писателей, так много сделавших для торжества демократии, возникла растерянность, неопределенность, угроза кабальной зависимости от режиссерской братии. И в те “лихие” девятьдесятые годы, когда наши театры утоляли творческую жажду некогда запретным “зарубежьем”, перекрыв кислород отечественной драматургии, журнал и его авторский актив приняли решение учредить Фонд развития и поощрения драматургии.

Произошло это ровно двадцать лет назад. После проведения нескольких удачных конкурсов, в которых авторы лучших пьес отмечались денежными премиями и почетными дипломами, драматурги окрестили наше детище “Фондом выживания”. Действительно, конкурсная система Фонда и журнала стала тем спасательным кругом, который помог удержаться на плаву многим драматургам, особенно молодым.

В разное время, делясь опытом, я писал, рассказывал о том, что взаимоподдержка, организационно-творческая взаимозависимость с годами выработали своеобразную форму сотрудничества. Журнал, являясь одним из учредителей конкурсов, активно участвует в процессе отбора лучших пьес для публикации. Такая конкурсная практика привлекла внимание и зрелых мастеров, и особенно молодых, начинающих драматургов из разных регионов страны. И чтобы количество переросло в качество, Фонд и журнал при активной поддержке Департамента культуры города Москвы учредили постоянно действующую творческую лабораторию молодого драматурга, режиссера и театрального критика.

Если учесть то обстоятельство, что кроме Фонда и лаборатории журнал является соучредителем еще и двух постоянно действующих ежегодных всероссийских конкурсов драматургов, само название которых определяет их тематическую направленность: “Долг. Честь. Достоинство” и “Мы дети твои, Россия”, то не будет преувеличением назвать журнал “Современная драматургия” и Фонд своеобразным центром развития и поощрения драматической

литературы в нашей стране. Только благодаря творческим усилиям этого центра учрежден и каждые пять лет подводит итоги конкурс “Факел Памяти”, посвященный юбилейным датам Победы в Великой Отечественной войне. Фонд и журнал, с учетом опыта творческого содружества, ценой проб и ошибок, научились выбирать ту тематическую направленность конкурсов, которая бывает актуальной в тот или иной период жизни страны.

Помнится, после ликвидации редакционно-репертуарных коллегий, которые целенаправленно занимались поддержкой и распространением пьес для детских театров, возник творческий кризис, драматурги стали осваивать другие жанры, театры забили тревогу. И тогда в качестве палочки-выручалочки был учрежден конкурс “Мы дети твои, Россия”, который ежегодно стал выдавать “на-гора” до десятка неплохих пьес.

Мы, конечно, понимаем, что репертуар детских театров формируется не только из лауреатских пьес нашего конкурса, что к этому многотрудному процессу привлекаются самые разные литературно-драматические источники. Но сама попытка соучастия в решении этой проблемы помогла нам глубже, разностороннее понять, оценить роль театра в мировоззренческом, духовном воспитании нынешней молодежи. Юный зритель, как подсказал нам скромный опыт, давно нуждается в периодическом издании, которое могло бы ему помочь, постигнуть, войти в загадочный мир театра. И снова Фонд и журнал принимают решение в рамках своих возможностей в качестве эксперимента учредить приложение к основному изданию, которое так и называется “Мир детского театра”.

Основная организационно-творческая задача детского журнала заключается в том, чтобы способствовать созданию и распространению высокохудожественной драматической литературы, отвечающей интеллектуальным, духовным и эстетическим запросам современного юного зрителя. Несколько лет кряду, как мне кажется, журнал с успехом выполняет свою просветительскую деятельность. На его страницах печатаются пьесы, аналитические статьи, рецензии на спектакли, материалы, обобщающие опыт совместной работы драматургов и режиссеров, широко, красочно и доступно освещается вся палитра театрального искусства, адресованная детям. Два раза в год это иллюстрированное издание на благотворительной основе рассылается в детские театры, школьные библиотеки, детские театральные центры, в студенческие и школьные студии художественной самодеятельности. Судя по многочисленным отзывам, по заинтересованным обсуждениям во время проведения “круглых столов” и конференций, журнал “Мир детского театра” нашел свою очень важную нишу.

В заключение хотелось бы сказать следующее. В наше время проводится много разного рода конкурсов, семинаров, мастер-классов, ставящих своей целью выявить лучшую пьесу года. Журнал замечает и поддерживает эту деятельность наших коллег. Но если говорить о продуманной, выверенной временем и практикой конкурсной системе, которая позволяет в зародыше распознать задатки таланта, оказать ему практическую профессиональную помощь, через публикацию в журнале вывести его на встречу с читателем, а затем, как это часто случается, и со зрителем, то такая плодотворная система на сегодняшний день есть только у журнала “Современная драматургия” и нашего общего Фонда.

В связи с вышесказанным, я от имени учредителей, авторитетных жюри, творческих коллективов журнала и Фонда, приглашаю для участия в конкурсах нынешнего юбилейного года “Долг. Честь. Достоинство” и “Мы дети твои, Россия” всех заинтересованных драматургов, особенно молодых, делающих первые шаги в постижении загадочного, порой коварного, жестокого мира театра.

Мы ждем ваших пьес до ноября 2012 года.

**Николай Мирошниченко,**  
**руководитель журнала,**  
**Президент Фонда развития и поощрения драматургии,**  
**заслуженный деятель искусств РФ**

# Пьесы

## Алексей Слаповский: “Больше всего люблю диалог”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Мы с Алексеем Ивановичем на “ты” с начала девяностых, с благословенной поры первых фестивалей “любимовка”. Он приезжал из Саратова — компанейский рубаха-парень, пел свои песни и улыбался так, как умеют дети и люди с открытой душой. Говорит, что тогда жутко стеснялся и комплексовал перед москвичами. Сейчас Слаповский — признанный мастер, известнейший писатель, переведенный на английский, венгерский, голландский, датский, немецкий, польский, сербско-хорватский, французский, финский, чешский, шведский и прочие языки. Выпускает по роману в год. Пьесы его идут в двух-трех десятках театров, сериалы “Остановка по требованию”, “Пятый угол”, “Участок” и другие регулярно выходят на телеэкран, но песен он больше не поет. Улыбаться еще не перестал, особенно когда речь заходит о младшей дочке (ей всего два года). Но улыбка уже другая.*

— Ты одиннадцать лет живешь в Москве. А твои герои — нестоличные люди, и сюжет обычно развивается где-нибудь в провинции. Тебе до сих пор столица чужая?

— Да, до сих пор. При том во многих моих пьесах, особенно последних, где происходит действие — не указано. Может, и в Москве. Сегодня Москва стала провинциальна, коренной ты москвич или нет — уже несущественно. Среди моих героев достаточно много людей не то что провинциальных... они не академики, но и не бомжи. Это теперешняя интеллигенция. У меня о “простых” людях пьес нет. У Александра Николаевича Островского был свой “контингент” (не нравится это слово, скажем: страта, класс). И через этот контингент он показал Россию. В моих пьесах персонажи, независимо от того, чем они занимаются, это люди с образованием, интеллигенты. По социальной принадлежности, конечно, не всегда по духу. А разницы большой, где — сейчас нет. Бомжи везде бомжи, а люди творческой ориентации везде одинаковы. Мой Сарыньск — литературное имя Саратова, а в Саратове примерно девятьсот тысяч живет. В провинции человек лучше *просматривается*, хотя есть и маленькие городки, где люди подолгу не видят друг друга. В России вообще живут недружно. В Москве все раздроблено, но есть понятие бомонда: люди шоу-бизнеса, политики, министры-капиталисты и т. п. Их элитой называют, хотя людей типа “пустили Дуньку в Европу” среди них полно. Да еще модно Дуньками прикидываться: девушка с двумя образованиями и тремя языками “косит” под народ. Потому что востребовано. В провинциальных городах роль элиты играет интеллигенция. Люди, связанные с театром, с телевидением, делающие что-то в культуре, искусстве и науке, все друг друга знают. В Москве не так: художники не знают писателей и киношников, киношники, наоборот, не знают писателей (многие вообще книжек не читают). В небольших городах *просматривается* культурная среда, поскольку она маленькая. Все провинциальные интеллигенты среди народной массы — как бы “евреи”, почти национальность. Окружающие на них смотрят как на чужаков. Когда я начинал в Саратове, обо мне с иронией многие говорили: надо же, “писатель”! Поэтому у меня и родилось выражение “человек творческой ориентации”.

— Но в Москве-то по-другому. Здесь всего много, творческая жизнь кипит, все общаются, тусуются, говоря современным языком...

— Я бываю на тусовках мало. Есть тусовки, начинающиеся в Интернете, они молодежные. У литераторов бывают тусовки по случаю юбилея известного писателя или драматурга, но на них ходят вяло. Жизнь пошла такая, что страшно не хочется признавать кого-то авторитетным, более талантливым. Ты знаешь это явление: нивелировка авторитетов.

— А тебя не волнует, что наше общество сейчас переживает отсутствие авторитетов? Были еще недавно...

— Ну да, было время “общенародных” авторитетов, я это слово заключил бы в кавычки. Но их уже нет. Я бы сказал, не авторитеты, а кумиры. Были такие кумиры, как Гагарин, Пушкин, а он — наше все. Сейчас все больше бренды. Вот зараза тоже — эти слова. Не люблю их, но употребляю. Чаще в мире киношном, в качестве игры. Киношные люди очень любят говорить на *чижиковом* языке: тренды, бренды, референсы... сейчас вспомню... как это? А, бэкграунд. “История имеет бэкграунд”. Короче, общенародных кумиров, авторитетов у нас уже нет и быть не может.

— **Но ведь были недавно Солженицын, Сахаров, академик Лихачев!**

— Они не для всех авторитетами были. Возьми Сахарова. Для простого народа диссидент — такое же ругательство, как фарцовщик. Да и наша интеллигенция не хочет признавать авторитетов. Авторитеты были, но не для всех, а для людей думающих. Сейчас есть авторитеты, но только для группы людей, пусть и значительной. Возьмем такого деятеля, как Навальный...

— **Навальный — опасный человек! Надеюсь, вернее, хочу надеяться, что его раскусят, за ним не пойдут.**

— Однако сейчас он авторитет. Для определенной группы. Боюсь, что сегодняшняя интеллигенция не хочет авторитетов. Можно вспомнить людей, которые еще недавно имели вес. Возьмем Астафьева, Трифонова — я вспоминаю прошедшее время. Для многих сегодня таким авторитетом является Пелевин. Для них он гуру, изрекатель истин. Для кого-то авторитетом стал Гришковец, его интернетный журнал читают, к нему прислушиваются. Подобных людей не много, но они есть. Для кого-то гуру — Сорокин. Это, как правило, связано с известностью, с каким-то схождением звезд на небе и СМИ на земле. Для кого-то — Иван Вырыпаев. Как говорят сейчас, “попал” — есть такое словечко — то есть резонировал. Лучшее они других или нет, для понятия авторитетности — вопрос второй.

— **Ты назвал писателей, которые нашли новую форму. А нужна ли подобие Толстого, человек, который говорит нации серьезные истины: как жить.**

— Ну, так Толстой был и писатель, и вития. Такого, мне кажется, уже не будет никогда. Сейчас в роли трибуна народного Дмитрий Быков. Человек остроумный. Качественно высмеивает злободневные явления нашей жизни. Я полагаю, ты не такое имеешь в виду?

— **В Быкове есть остроумие и талант, а я говорю о мудрости. Нашему обществу сегодня нужен... пастырь, извини за пафосное слово.**

— Это тебе нужен. А у большинства есть все, что им надо: телевизор с бесконечными ток-шоу, Интернет. Каждый считает, что обладает истиной — какие уж тут лидеры? Мне это напоминает эпизод из фильма “Чапаев”, когда на пенек, как зайцы, вскакивают ораторы. Одного шлепнут, другой вскочит. Пока не явился Чапаев и не сказал: “Слухай, чего я буду говорить”. И все застыли. А сейчас таких Чапаевых тысячи, но *слушать* их никто не хочет. Некому вести в светлое будущее! Нет у нас писателя, который предложил бы такую идею, чтобы все сказали: вот наконец то, что надо! При сегодняшней разноголосице такого нет, и я не думаю, что появится.

— **Значит, будем жить без идеи?**

— Возможно, национальная идея уже есть. Просто не нашелся человек (известный — чтобы выслушали). Самые хорошие и важные слова дойдут только, если их произнесет авторитетный человек. Вот не побоюсь и дойду до наглого заявления. У меня есть идея, но она вряд ли убедительна для всех, она скучно звучит для нашего уха: правовое государство. Это значит: соблюдение законов, уважение собственных и чужих прав. Пока этого не будет, ничего у нас не наладится. Ментальность народов нашей огромной страны слишком долго строилась на “шемякином суде” — где суд, там и кривда. И он даже не осуждался...

— **Как народ говорил: “Тебя судить по закону или по совести?” Конечно, по совести.**

— А одно другому, между прочим, не мешает. В законе оговорено: “учитывая личность”. Но вот закавыка: сам твержу о правовом государстве, но, если доведется попасть в казусную юридическую ситуацию, не дай Бог, я тут же начну искать в законах дырки и лазейки. В кровь вьелось. А как иначе? Мне в тюрьму нельзя, у меня семья, дети! Я к тому, что национальную идею мало выдумать и сформулировать, надо, чтобы в нее поверили те, кто ее про-

возглашает. Сейчас на каждого политического лидера по идее. И, думаешь, они верят в собственные идеи? Я часто писал о том, что Путин сделал — одним уже своим потворством — правовую атмосферу совершенно гнилой, но не в этом его главный грех, а в том, что он людей к этой системе приучил. А плохому быстро учатся. И ситуация страшная: многие не просто привыкли, им понравилось жить вне закона. Но, к счастью, немало и таких, и это люди с мозгами, которым — надоело. Просто до смерти. Мы говорим с тобой, когда люди пошли на Болотную, на проспект Сахарова, пошли на митинги и марши. Ибо в России люди терпеливы, но не безразмерно, и тотальная несправедливость всех уже достала. Но жуть-то в том, что не только власть против оппозиции — население против! Потому что привыкло. Я бы перефразировал известное изречение: “Верхи не могут жить по-новому, а низы — не хотят”. А формирующееся гражданское общество между ними — как между молотом и наковальней. Легче, конечно, отсидеться.

— **Ты это и показываешь в пьесе “Зерба”.**

— “Зерба” — иллюстрация известного постулата: если ты не придешь на улицу, улица придет к тебе.

— **У тебя в этой пьесе нет положительного героя, ты ни с кем не солидаризишься.**

— Предполагается, что невидимый герой — зритель. Все поймет, сообразит, намотает на ус. Героев же побаиваюсь. Им сейчас не очень верят. И в жизни тоже. В том числе писателям. Реальность такова, что сейчас нет ни одного имени, которое можно считать безусловно признанным. Мы об этом уже говорили. Я, ей-богу, не знаю, так ли уж нужен тотальный авторитет? По мне — так не требуется. Мы вступили в полосу развития цивилизации, когда должны обходиться без общепризнанных авторитетов. На Западе в каждой среде свои авторитеты: шоу-бизнес, масс-медиа, спорт, политика...

— **Каким тиражом выходят твои книги?**

— Пять тысяч в среднем. Со мной непонятно, товароведы говорят: не знаем, куда вас ставить. Читатель, наверно, тоже не знает, бедный, куда меня отнести: попытка экзистенциального романа, социальная фантастика, психологический роман. А объяснить некому. Должен кто-то первым сказать, показать пальцем: вот, это он! Читатель, конечно, должен и сам сообразить. Но он ждет, пока авторитетные люди ему скажут: это первый сорт, надо брать! Когда молодого Бродского судили и отправили в ссылку, Ахматова провидчески сказала: “Какую они биографию Рыжему делают!” Человек, конечно, сам делает свою биографию, но вокруг должны быть люди. Есть авторитеты и субавторитеты. Есть контекст.

— **В каком контексте мы оказались сейчас?**

— Разброд и шатание. Национальной идеи нет. Критериев нет. Игра на понижение идет во многих областях. Например, я встречаюсь с завлитами. Дают они мне почитать пьесу — как бы посоветоваться. Я говорю: слабенькая, с грамотностью фигово, а самое главное — туговато с мотивацией. Они мне в ответ: “Как ты замшело рассуждаешь! Они так видят мир. Видят его рассыпавшимся, персонажей — без мотивации”. Я говорю: драматурги могут видеть как угодно. Они создают произведение, в котором люди растерялись, согласен. Но автор не имеет права теряться. Или не пиши, подумай еще. Можешь называть себя примитивистом, новодраматом, кем угодно, но в любой драме есть законы, схожие с законом притяжения. Можешь махнуть на него рукой и прыгнуть с восьмого этажа. Чем это обернется? Нет такого вида искусства, которое не нуждается в профессиональном умении.

— **Твои пьесы идут в Перми, Туле, Гомеле, Владивостоке, Архангельске, еще где-то. А в Москве почему тебя не ставят?**

— Не могут понять, кто я такой. Я для них непонятный автор. Сергей Пускепалис меня поставил по всей стране, а в столице пробить не может. Пока, по крайней мере. Кто у нас вообще есть в репертуаре столичных театров? Гремина, Курочкин, Поляков — но это случайные пьесы, разовые постановки. Современного российского автора в репертуаре московских театров почти нет.

*Окончание на с. 183.*



Люди умирают, и никто не замечает этой потери.

Люди умирают, им устраивают многолюдные похороны, чтобы, вернувшись домой, тут же снять траур и жить, как прежде. Люди умирают, и возникает чувство потери — огромной, неутешной.

Вадим Леванов умер 25 декабря 2011 года в возрасте 43 лет.

На девятый день после смерти драматурга в Москве, в Центре им. Вс. Мейерхольда прошел вечер его памяти. Казалось бы, затея, не сулящая успеха — новогодние праздники только начинались, кому же захочется отрываться от застолий. И все равно в ЦиМ пришло много людей, знавших Вадима: драматурги, режиссеры, актеры, продюсеры, критики, зрители — те, кто любит театр. Вечер вел режиссер, драматург, актер Александр Вартанов. Он первым обратился в «Фейсбуке» к коллегам и предложил собраться в этот день, чтобы помянуть Вадима. Сначала думали сделать это в каком-нибудь кафе. От художественного руководителя ЦиМа Виктора Рыжакова поступило встречное предложение — провести встречу в театре.

За короткое время удалось собрать фотографии Вадима, сделанные в разные моменты — на фестивалях «Любимовка», «Новая драма», «Евразия», «Текстура», в дружеских компаниях и дома... Он постоянно притягивал к себе — и восторженные женские взгляды, и беспристрастные глаза фотокамеры. Для «новой драмы» Леванов был «иконой стиля» — красив, аристократичен, но терпел небрежности в одежде и грязи в разговорах, ежедневно доказывая окружающим, что мужественность оттачивается личным достоинством. Никогда не жаловался на давний недуг, который не позволял ему передвигаться без костылей, — и ни у кого не просил помощи. Как сказал один из пришедших на вечер, в Вадиме удивительно сочетались два редко соединяемых качества — сила и щедрость.

## Прощание с другом

Драматург Елена Гремина вспомнила, что Вадим никогда не завидовал успехам других. Он воспитал целую школу авторов — Юрия Клавдиева, Вячеслава и Михаила Дурненковых... В какой-то момент его ученики стали более известны, чем учитель, их чаще ставили, чаще публиковали, о них больше писали критики. Вадим не мучился таким черным чувством, как ревность — он умел ценить чужие победы и радоваться вместе с победителями.

Для движения «новой драмы» Вадим Леванов стал одной из центральных, смыслообразующих фигур. Многие собравшиеся говорили, что само присутствие Вадима на каком-либо фестивале или премьере внушало уверенность: все идет правильно, верным путем. Вспоминали его пьесы, спектакли и читки по левановским текстам: «Выглядки», «Сто пудов любви», «Шар братьев Монгольфье», «Ах, Йозеф Мадершпрегер — изобретатель швейной машинки», «Парк культуры имени Горького», «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии»<sup>1</sup>. Жаль только, что в афишах российских театров имя его по-прежнему увидишь не часто.

Специально для этого вечера Анна Брандуш подготовила читку пьесы Леванова «Прощай, настройщик!»<sup>2</sup>. Короткую — всего четыре страницы — монодраму режиссер разложила на две роли, отдав их актерам Ксении Ивановой и Константину Гацалову. Текст очень характерный для Вадима, дающий представление и о его художественном методе, и о его личности — глубокий, емкий, оставляющий пространство для зрительской мысли. По русской традиции было решено помянуть Вадима не только словом, но и чаркой спиртного. В буфете ЦиМа разговоры продолжались. Каждому нашлось что сказать о Вадиме.

Говорили, что в нем удивительным образом сочеталась глубокая, непоказная религиозность потомка волжских старообрядцев и эпикурейская манера жить на широкую

ногу, а сдержанность мыслителя дополнялась репутацией сердцееда и донжуана.

Говорили, что в каждом человеке он умел заметить что-то глубоко личное, очень ценил эту неповторимость и поддерживал.

Вспомнили случай, когда Вадим, которому уже поставили страшный диагноз, успокаивал девушку-коллегу, у которой тоже подозревали рак: «Не может быть, — писал он, — чтобы мы оба стали жертвой онкологии». Так и произошло: в истории с девушкой врачи признали собственную ошибку. Получается, Вадим словно взял на себя тяжесть смертельной болезни.

Рассказывали и о его поразительном чувстве юмора. Когда стало известно о болезни Леванова, начался сбор денег на лечение. Театральным сообществом была собрана довольно значительная сумма. Узнав об этом, Вадим пошутил: «За такие деньги я просто обязан выздороветь».

Говорили, что Вадим был немногословным человеком, таким, с которым можно содержательно помолчать, но даже непродолжительное общение с ним становилось очень значимым, памятным и серьезным.

А еще говорили о том, что он обладал редким для театральной среды свойством — был настоящим мужчиной.

Предлагали, что нужно сделать, чтобы имя Вадима осталось для нас объединяющим: издать полное собрание текстов и продублировать на сайте, организовать ежегодные Левановские драматургические чтения, учредить в Тольятти премию имени Леванова для молодых драматургов.

В тот же вечер в Петербурге друзья и близкие собрались вспомнить Вадима Леванова в театре «Особняк». Поминали его и в родном городе Тольятти.

2011-й стал для нового российского театра годом потерь: от нас ушли замечательный драматург из Одессы Анна Яблонская, актер Никита Емшинов... Вадим Леванов закрыл этот скорбный список.

Владимир Забалуев, Алексей Зензинов

<sup>1</sup> Девять текстов опубликованы нашим журналом, последний — в предыдущем номере. Там же даны сведения о датах публикаций. (Ред.)

<sup>2</sup> «Современная драматургия», № 4, 2007 г.



## “Действующие лица-2011/12”

### Первая пятерка

*“Современная драматургия” дружит с “Действующими лицами” много лет, с самого начала, ежегодно публикуя подборку лучших (по своей версии, не всегда совпадающей с выбором жюри) пьес конкурса. На этот раз журнал представляет (впервые) целых пять текстов, ровно половину шорт-листа, правда не подряд, а вразбивку. Лучшая, по общему мнению, пьеса, “Любовь людей” Дмитрия Богославского вышла у нас еще в конце прошлого года, а встреча с “Алхимиком” Игоря Якимова состоится в следующем номере.*

Второе место завоевала петербурженка Наталья Плохова, выступавшая под псевдонимом Валентин Васильев. Ее “Соня и Митя” неожиданно наследует драматургическому коду Людмилы Петрушевской, перед которой русский театр в неоплатном долгу, и в чем-то напоминает, как это называют в мире музыки, кавер-версию какой-нибудь из ее былых историй. Три немолодые женщины Надя, Вера и Люба ведут светский разговор о былом, когда к ним за помощью по рекомендации знакомых приходит четвертая, помоложе. Соня с малолетним Митей, ищущая, где бы приткнуться, снять угол, становится нарушителем спокойствия, а одновременно и катализатором ненависти, и причиной глубоких раздумий: а так ли мы живем? Она оказывается “медведем”, разрушившим уютный теремок. Поначалу казавшаяся несчастной и безобидной, эта особа, получив свой угол в доме обнищавшей интеллигентки, начинает захватывать пространство, пользуясь уступчивостью хозяйки. Хамоватая, вороватая, пьющая жиличка словно бы растворяет эмоциональный покой трех подруг, чья жизнь настолько не сложилась, что от ощущения катастрофы, глобальной неудачи им впору сочинять, придумывать свою жизнь. Соня расколупывает их незалеченные раны, становится раздражителем, от которого невозможно избавиться. И вот уже Вера начинает терзаться: “Я первая ее ударила, я хотела ее убить, я всегда думала, что не смогу”. Что-то рушится в мирознании интеллигенции, что-то меняется раз и навсегда. Драматург чутко чувствует время. Бездетная Вера проникается сочувствием к маленькому Мите. Он “как назло” изумительно честен и чист — полная противоположность хабалке-матери: рисует потрясающие картины, не способен взять чужое и как настоящий мужчина готов взять ответственность за других. Но тот момент, когда, казалось бы, все начинает идти благополучным образом, ситуация возвращается на круги своя, чтобы вечно напоминать Вере о том, что уже безвозвратно ею потеряно, и не дать ей забыть.

Близкие ощущения вызывает пьеса молодой киевлянки Оксаны Савченко “Дни рождения Зины”. Семья героини оказалась в нравственном упадке, подошла к своей полной дисфункции. Умирает мать, которой лгут о ее болезни, сестра живет за границей с нелюбимым мужем, отца давно изгнали, сама Зина — неудачливая художница — не может справиться с бедностью, душевным кризисом. Действие уходит в прошлое, к истокам человеческой трагедии: Зина родилась лишь потому, что ее родители хотели получить новую квартиру. Прошлое мстит настоящему.

Главное событие пьесы драматурга из Сарапула Валерия Шергина “Колбаса” — деревенская свадьба, на которой рядом с радостью жизни ходят смерть и ужас. Через бытовую мистику, лики соломенных кукол и причитания самодельных колядок прорывается образ мирового пира, где в любой момент взрывы смеха могут смениться кровавой драмой. Русская деревня — смешение ритуала и реальности, принадлежности почве, земле и иррационального чувства деструктивности.

Рижанин Игорь Якимов не первый раз выходит в финальную часть “Действующих лиц”, упорно осваивая жанр философской “средневековой” сказки в духе Евгения Шварца. Верность своему выбору начинает приносить свои плоды. По мнению редакции, настало время познакомить с ними читателей журнала, а значит, и российские театры. Ждать осталось недолго.

**Петр Хлебов**



История театрального фестиваля “Пять вечеров” имени Александра Володина восходит к 2004 году: первый фестиваль проходил в дни 85-летия драматурга и, по сути, был юбилейным. С 6 по 11 февраля 2012 года в С.-Петербурге фестиваль “Пять вечеров” прошел в 8-й раз. Традиционно этот фестиваль объединяет разных людей в единое “володинское” пространство, в котором оказываются различные театральные коллективы, начинающие драматурги и режиссеры, исследователи-театроведы и зрители, пришедшие в эти дни на спектакли.

В нынешнем году благодаря участию театра из Эстонии он стал международным. Другая особенность восьмого фестиваля в том, что его организация во многом была возложена на молодых театроведов, учеников Марины Дмитриевской, которые были и отборщиками спектаклей, и участниками конференции, и выпускали газету “Проба пера”.

Как всегда, программа Володинского фестиваля была насыщенной и включала разные аспекты. Фестиваль представил множество спектаклей, провел ряд лабораторий и “круглых столов”, читок пьес, вводя в театральный обиход новые имена. Фестиваль традиционно побуждает театры к созданию спектаклей по пьесам Володина, достигая одну из самых важных целей “Пяти вечеров” — утверждение тех гуманистических ценностей и системы человеческих координат, на которые всю жизнь ориентировался в своем творчестве драматург.

Собственно театральная программа Восьмого Володинского фестиваля состояла из следующих спектаклей: три постановки “титульных” “Пяти вечеров” (Русский театр Эстонии, режиссер Александр Кладько, Саратовский академический театр драмы им. И.А. Слонова, режиссер Ольга Харитонова, и московский театр “Мастерская П. Фоменко”, режиссер Виктор Рыжаков); “Старший сын” А. Вампилова, Вологодский областной театр юного зрителя, режиссер Борис Гранатов, “Портрет с дождем” А. Володина, Малый драматический театр — Театр Европы, режиссер Лев Додин и “Стыдно

## Наследство великого мастера

быть несчастлив” А. Володина, творческое объединение “Гильшты — Козлы”, режиссер С. Серзин.

Обсуждения спектаклей фестиваля шли в редакции “Петербургского театрального журнала”. Молодежная театроведческая конференция “Современная пьеса с человеческим лицом. От Володина в двухтысячные” состоялась на театроведческом факультете СПбГАТИ в течение двух дней — первый и последний дни фестиваля. Были сделаны следующие доклады и проведена дискуссия по ним: «“Женщина в пьесах А. Володина и в пьесе А. Яблонской “Где-то и около”» (Оксана Кушляева, выпускница СПбГАТИ), “Женщина в литовской драматургии. Сегодня и вчера” (Виктория Иванова, студентка Литовской академии музыки и театра), “Квартирник”: между поэзией, кухней и сценой”, на материале спектакля “Этюд-театра” “Стыдно быть несчастлив” и спектакля Театра на Литейном “Квартирник. Хвост всему голова” (Ольга Власова, выпускница СПбГАТИ), «“Метод трансформации реальности в пьесе А. Володина “Кастручка”» (Анна Банасюкевич, выпускница РАТИ-ГИТИС), “От веры в человека к поискам нового оптимизма: гуманизм Володина и современный гуманизм” (Ася Волошина, студентка СПбГАТИ), «“Ящерица” А. Володина в пространстве социального эксперимента» на примере украинско-немецкой постановки “Саламандра” (Вероника Склярва, выпускница ХНУИ им. Котляревского, Харьков), “Человек в драматургии Ивана Вырыпаева” (Анастасия Мордвинова, выпускница СПбГАТИ), “Поэзия драматурга: попытка доакадемической классификации” (Надежда Стоева, аспирантка СПбГАТИ), “Новая драма” Александра Володина. Взгляд из двухтысячных” (Ольга Топунова, выпускница РАТИ-ГИТИС).

По итогам фестиваля состоялся “круглый стол” участников конференции. В рамках программы “Первая читка” в Театре на Литейном проходили читки новых пьес: “Кеды” Ольги Стрижак, режиссер Александр Артемьев, “Л.” Евгения Бабушкина, ре-

жиссер Александр Савчук, “Не про нас” Татьяна Голоновою, режиссер Андрей Корионов, “Парентэктомия” Наташи Боренко, режиссер Михаил Смирнов, “Дальше будет новый день” (“Жанна”) Ярославы Пулинович, режиссер Полина Неведомская, “Лестница Ламарка” Аси Володиной, режиссер Алексей Забегин.

На Малой сцене Большого театра кукол были представлены эскизы спектаклей в рамках режиссерской лаборатории “Молодые ставят Володина”: “Происшествие, которого никто не заметил”, режиссер Лоретта Васькова, “С любимыми не расставайтесь”, режиссер Никита Ракк, “Записки нетрезвого человека”, режиссер Савва Чеботарь (все три — Центр им. Вс. Мейерхольда), “Назначение”, режиссер Артемий Николаев (ГИТИС-РАТИ). В лаборатории были заняты актеры театра “Мастерская” и “Этюд-театра”.

В “ретро-эпоху” зрителей возвращали не только полюбившиеся герои володинских пьес, но и советский буфет с буфетчицей Клавой и копеечными ценами — к портвейну за 30 копеек и водке за 40 предлагался такой же дешевый бутерброд с килькой.

У фестиваля “Пять вечеров” есть необычная традиция: его начинают с гадания по томику сочинений Александра Володина “Неуравновешенный век”. Закладок никто заранее и специально не делает. Но всякий раз случайно открытая страница кажется ответом драматурга на вопрос о времени, в котором мы сегодня находимся. 6 февраля 2012 года арт-директор Марина Дмитриевская прочтала:

“А новое так отрицает старое! / Так беспощадно отрицает старое, / как будто даже не подозревает, / что, не успев заметить, станет старым. / Оно стареет на глазах! Уже / короче юбки. Вот уже длиннее! / Возжи моложе. Вот уже старее! / Добрее нравы. Вот уже подлее! / А новое так отрицает старое, / так беспощадно отрицает старое, / как будто даже не подозревает...”

10 февраля, в день рождения Александра Володина (ему исполнилось бы 93 года), участники фестиваля съездили на Комаровское кладбище и возложили цветы на могилу драматурга.

Лана Гарон

## “Форум-2011”

**Заповедник талантов**

*Журнал “Современная драматургия” наряду с другими литературными “толстяками” является одним из организаторов и активных участников Форума молодых писателей России, ежегодно проходящего в подмосковных Липках, минувшей осенью — уже в одиннадцатый раз.*

Это масштабное мероприятие, куда съезжается по полторы сотни молодых авторов со всей России и из-за рубежа, организует и проводит Фонд социально-экономических и интеллектуальных программ (СЭИП), возглавляемый Сергеем Александровичем Филатовым. Российская география Форума впечатляет: от Калининграда до Камчатки и от Архангельска до Махачкалы. В последние годы в Липки регулярно приезжают и русскоязычные авторы из ближайшего зарубежья — Украины, Казахстана, Армении, Беларуси, Молдовы, Азербайджана и других стран СНГ. Намного расширяют горизонты Форума участники, прибывающие из США, Израиля, Индии, Финляндии, Германии, Англии и т.д. И весь этот интернациональный “суп” в течение пяти дней варится в котле Форума на огне любви к русскому языку и жажде творчества.

Каким же образом эти сто пятьдесят человек собираются вместе? Есть два способа попасть на Форум: по рекомендации того или иного журнала либо через отбор, организуемый Фондом СЭИП. Компетентные отборщики оценивают каждый текст, присланный на конкурс, и рекомендуют (либо не рекомендуют) автора для участия в Форуме. Понятно, что для *молодых* писателей существует жесткий возрастной ценз: к конкурсу допускаются соискатели не старше 35 лет.

Каждый из “толстых” литературных журналов в рамках Форума проводит мастер-класс прозы и поэзии. Особняком стоят специализированные издания, такие как “Иностранная литература” (семинар перевода), “Вопросы литературы” (критика) и “Современная драматургия” (пояснения не требуется). Если молодые поэты и прозаики, приехавшие на Форум, исчисляются десятками, то молодых драматургов со всей России ежегодно набирается не больше дюжины.

Долгие годы, с самого основания, семинаром драматургии руководили Михаил Рошин, и его жена, театровед Татьяна Бутрова. В 2010-м семинар осиротел: первой ушла Татьяна Валерьевна, следом — Михаил Михайлович, ненадолго ее пережив. Это была замечательная пара исключительно чутких и интеллигентнейших людей, которые неосцимо много дали каждому из нас, молодых авторов... После них семинар возглавил Александр Коровкин, опытный драматург и редактор. Его энергия, профессионализм и глубокое знание театра (он в прошлом актер) сохранили за мастер-классами драматургии качества полезнейшей и увлекательнейшей части Форума.

На каждом мастер-классе обязательно присутствует и активно работает представитель редакции того или иного журнала. Лицом “Современной драматургии” долгое время являлся Николай Иванович Мирошниченко, чьи опыт и мудрость уравновешивали пылку категоричность молодых сочинителей.

Из года в год семинар драматургии образуется из участников, взаимодополняющих друг друга: люди, написавшие чуть ли не первую свою пьесу; молодые авторы, уже имеющие некоторую творческую биографию, публикации и постановки; наконец, те, кого считают лидерами своего литературно-театрального поколения. Эта схема, сложившаяся сама собой, естественным путем, создает необходимый баланс между притоком “свежей крови” и высоким уровнем обсуждения семинарских текстов, который обеспечивают участники, уже имеющие литературный и театральный опыт. В разные годы среди них были такие ныне известные драматурги, как В. Сигарев, М. Дурненков, Ю. Клавдиев, В. Зуев, А. Архипов, Н. Рудковский, О. Михайлов и др.

В прошлом году семинар также состоял из очень разных авторов и пьес. Молодой актер Саратовского академического театра драмы, мой земляк Игорь Игнатов, с недавних пор решивший попробовать себя в драматургии, приехал с двумя пьесами: “Город ангелов, или

Рай-центр” (публикуется в этом номере “Современной драматургии”) и “Керосин”. Действие второй происходит в степной деревне, жители которой добывают тот самый керосин из стратегических запасов соседнего военного аэродрома. Текст представляет собой любопытный набор зарисовок жизни городского паренька, приехавшего на каникулы в деревню, — драматургическое сочинение на тему “Как я провел это лето”. Павел Павлов, приехавший из Ростова-на-Дону, представил пьесу, состоящую из монологов, в каждом из которых живописно изображена история убийства (также в этом номере журнала, под названием “Молотком. Лопатой”).

Юная и жизнерадостная Александра Гончарова привезла на семинар пьесу “Похоронят и тебя”, сюжет которой строится вокруг организации и проведения сельских похорон (включая обмывание покойника на сцене). Еще более юная Виктория Дергачева, ученица Н. Коляды и страстная поклонница уральской школы драматургии, написала трогательную, смешную и грустную пьесу, действие которой происходит в страшном, но очень реальном будущем, где последней надеждой на спасение человечности остается слабая, хрупкая, но неистребимая любовь брата и сестры. Из далекого Бийска на семинар приехал Дмитрий Чернышков, поклонник Вампилова, поэт, который впервые решил попробовать свои силы в драматургии. Его пьеса “Горсть земли” была самым объемистым текстом семинара. Искренность и страстный порыв автора вызывают глубочайшее уважение — не каждый решится написать настолько интимную вещь о проблемах современных мужчин, переживающих тяжелейший личностный и мировоззренческий кризис. Однако, к сожалению, автор не смог полноценно воплотить свой замысел из-за недостаточного владения драматургической техникой. Тем не менее, надеюсь, что семинар поможет молодому и перспективному автору раскрыть свой потенциал в дальнейшем.

Неоднократно публиковавшийся в “Современной драматургии” Олег Михайлов привез пьесу “Условные пациенты”. Ее дискретная структура отражает дискретность нашего мира. В коротких и ярких скетчах автор показывает нам разные стороны глубочайшего кризиса, охватившего всю гуманитарную сферу жизни современного человека: наука, медицина, религия, семья. Личности распадаются и гибнут на наших глазах. Безысходность каждой истории обостряется за счет черного юмора и сюрреалистических смещений, которыми автор владеет виртуозно. Однако несмотря на столь пессимистичный взгляд драматурга на настоящее в его пьесе вопреки всему звучит “одиноким голос человека”, давая тем самым надежду на будущее.

Программа Форума всегда чрезвычайно насыщена. С десяти утра до половины второго идут мастер-классы. После перерыва на обед начинается блок из трех полуторачасовых лекций, “круглых столов” или творческих встреч, одна за другой, до самого ужина, потом еще одна лекция или встреча, а за ней — так называемый “Свободный микрофон” для поэтов, бардов, всех участников Форума, которые желают выступить перед коллегами и познакомиться их с образцами своего творчества. И только к десяти вечера все официальные мероприятия заканчиваются, наступает время отдыха...

Каждый год организаторы стараются максимально разнообразить программу мероприятий, приглашая новых интересных гостей для выступления перед “форумчанами”. Кто только не побывал у них за эти годы: экономисты и политологи, журналисты и правозащитники, путешественники и космонавты, министры и банкиры, историки, критики, лингвисты и литературоведы. И, конечно же, приезжают в Липки наши прекрасные литературные современники — поэты, прозаики и драматурги, составляющие гордость отечественной словесности. Особая прелесть Форума в том, что каждому из молодых дается возможность общаться с живыми классиками, которые сконцентрированы на одном квадратном метре площади пансионата примерно так же, как в энциклопедии “Русская литература XX века”. Когда мимо тебя по коридорам ходят Искандер, Аксенов, Кушнер, Битов, Войнович, Чухонцев, Маканин, Гандлевский и другие, когда ты слушаешь их чтение, размышления на творческих встречах, это остается в памяти навсегда, становясь частью твоей личной биографии.

Надеюсь, что многолетнее сотрудничество журнала “Современная драматургия” с Фондом СЭИП на Форуме молодых писателей России и стран СНГ продолжится в будущем так же успешно и эффективно, как все эти годы, и будет способствовать поиску и возвращению литературных дарований.

**Ксения Степаньева**



## Антироман из “Ройял Корта”

Современный британский драматург Лео Батлер родился в 1974 году в Шеффилде, окончил курсы для молодых писателей при лондонском театре новой пьесы “Ройял Корт”. После того как в 2000 году там была поставлена его первая пьеса “Сделано из камня” (“Made of Stone”), Батлера стали называть “очередным вундеркиндом “Ройял Корта” и “одной из новых британских надежд”. Вскоре его работа была отмечена наградой имени Джорджа Девайна, которая вручается самому перспективному драматургу года. Пьесы Батлера шли кроме “Ройял Корта” в Национальном театре, театре “Трай-сикл”, ставились Королевской Шекспировской компанией. Особо следует отметить пьесу “Я буду дьяволом” (“I’ll Be The Devil”) в постановке режиссера Рамина Грея, состоявшейся в 2008 году. Тогда же его произведения для театра были изданы отдельным сборником.

С 2006 года Лео Батлер преподает основы драматургии в рамках программы обучения “Ройял Корта”, тесно сотрудничает с международным отделом театра. Среди его недавних проектов проведение творческих мастерских для нигерийских писателей в Лагосе.

В России имя драматурга впервые прозвучало в 2005 году: его пьеса “Собачье счастье” (“Lucky Dog”) участвовала в фестивале современной британской драматургии, проходившем в Центре им. Мейерхольда, и полу-

чила очень хорошие отзывы. Позднее его работы были включены в “Антологию современной британской драматургии” (“Новое литературное обозрение”, 2008 г.).

Батлер пробует себя и в других амплуа: в 2010 году написал сценарий фильма “Self Made”, а совсем недавно (в соавторстве) — либретто и музыку к рок-опере “Отдельная реальность” (“Separate Reality”), которая прошла все в том же “Ройял Корте” в рамках ежегодного сезона “Черновой монтаж”.

Публикуемая журналом пьеса “Лица в толпе” была поставлена театром “Ройял Корт” в 2008 году. Газета “Телеграф” назвала ее в своей рецензии “лучшей (на тот момент) пьесой Батлера”, “блистательной эпитафией десятилетию “новых лейбористов”, которое развеяло в дым надежды и мечты тех, кто только начинал жить в 80-е, а к сорока годам так и не нашел своего места в жизни, остался ни с чем”. Другое издание отмечает, что автору этого “антиромана о бездарно растроченной молодости” удалось с помощью комедийных элементов, граничащих с карикатурой, притушить моменты, полные душе-раздирающего драматизма.

**P. S.** Фотографию к этой публикации выбрал сам Батлер: говорит, ему нравится выглядеть именно таким, “расплывчатым и неформальным”.

**Ольга Бухова**

## Встреча на прощание

Имя Пала Бекеша не первый раз появляется на страницах журнала “Современная драматургия”. В № 5 за 1988 год здесь была опубликована его гротескная комедия “На глазах у женской береговой охраны”. Буквально через несколько месяцев ее поставил Норильский драматический театр (режиссер Анатолий Кошелев). А уже по прошествии времени, в 2000 году она попала на глаза режиссеру и актеру санкт-петербургского театра “Буфф” Михаилу Смирнову, который был восхищен мастерством венгерского драматурга и сразу загорелся идеей поставить ее на сцене театра.

Надо сказать, спектакль получился великолепный, талантливые актеры увлеченно разыгрывали причудливые коллизии, порожденные богатой фантазией автора, как-то очень естественно вовлекающая зрителей в эту игру и заставляя сопереживать героям данного действия.

Причину этого сопереживания очень точно определил замечательный питерский журналист и критик Анатолий Петров в своей статье-рецензии “Поиски сказуемого”, опубликованной журналом “Нева”: “В то приблизительно время, когда создавалась комедия, мне довелось побывать в Будапеште. Изучая, насколько возможно, этот удивительно красивый город, никак нельзя было не обратить внимания на его жителей. Не знаю, как сейчас, а в то время на улицах, в магазинах, ломящихся, как ныне у нас, от обилия дорогостоящих товаров, в квартирах новых знакомых, в дешевых кафе и барах прежде всего бросалось в глаза множество бедных и неустроенных людей, в том числе из интеллигентской среды. Вот их-то и изобразил в комедии Пал Бекеш, а мы увидели в них себя. По-моему, это говорит о проницательности, дальновидности и недюжинном даровании венгерского драматурга”.

Пал Бекеш родился 27 марта 1956 года в Будапеште. По окончании гимназии учился на филологическом факультете Будапештского университета имени Лоранда Этвеша по специальности историко-сравнительное англо-венгерское литературоведение. Впоследствии преподавал английский язык в различных учебных заведениях, в 90-е годы возглавлял литературно-драматическую редакцию Венгерского телевидения. С 2000 года являлся председателем венгерской секции Международного совета по детской книге.

К литературному творчеству пришел еще в студенческие годы: писал прозу, начал заниматься переводами. В 1979-м вышел его первый роман “Журавли”. Затем он опубликовал больше двадцати книг: сборники новелл, романы, повести-сказки, перевел на венгерский язык знаменитый роман Владимира Набокова “Лолита”, ряд произве-

дений английских и американских писателей. В 80-е годы обратился к драматургии, написал девять пьес.

Мое знакомство с Палом Бекешем состоялось в 1988 году, когда я по приглашению Союза писателей Венгрии проходил творческую стажировку в Будапеште. (Как раз незадолго до этого перевел его пьесу “На глазах у женской береговой охраны”.) Памятью высказывание одного из наших театральных мэтров о том, что драматургом можно стать только после сорока лет, я был поражен, увидев перед собой молодого человека, который к тридцати двум годам успел стать абсолютно зрелым мастером. Русского языка он не знал, но я помню, как искренне он радовался, что его пьеса была опубликована в журнале “Современная драматургия” и почти сразу поставлена в российском театре.

Он предлагал мне для перевода и другие свои пьесы, но я находился под очень сильным впечатлением от той, первой и отнесся к этим предложениям без должного внимания.

А потом начались “смутные времена” и стало как-то не до театра. И только недавно, просматривая литературные материалы, привезенные из Венгрии, я наткнулся на пьесу Бекеша “Бал чудовищ”. Внимательно прочитав ее, я был в очередной раз потрясен талантом драматурга. И сразу взялся за перевод.

...Обитателей маленького леса терроризируют чудовища, которые уже захватили весь мир. Борьба с ними бесполезно. И тогда самый трусливый из сказочных персонажей решает на отчаянный поступок...

Мастерски закрученный сюжет, изобилующий неожиданными коллизиями, в которые органично вплетаются элементы излюбленного автором гротеска, остроумные диалоги, песни — все это вместе создает необыкновенно яркое и увлекательное драматургическое действо.

Главный режиссер упомянутого театра “Буфф” Исаак Романович Штокбант, ознакомившись с пьесой, сказал: “Да ведь это сказка для взрослых — совершенно в духе Евгения Шварца”.

Причудлива, но неразрывна связь времен...

Пал Бекеш преждевременно ушел из жизни 28 мая 2010 года. Ему было всего пятьдесят четыре. Его уход — невосполнимая утрата для всех, кто знал этого светлого, жизнелюбивого и невероятно талантливого человека.

Но он остается с нами, пока люди читают его книги, пока его пьесы медленно, но неуклонно осваиваются на театральных подмостках Европы.

“Бал чудовищ” уже давно идет в театрах Франции и Польши, и хочется надеяться, что его увидят и российские зрители. Он этого достоин.

**Сергей Вольский**



В конце прошлого года в московском театре “Практика” в рамках очередного международного фестиваля спектаклей для детей “Большая перемена” прошел “круглый стол” на тему “Драматургия для детей и подростков”.

Состав участников был весьма представительным: О. Глазунова — руководитель кабинета детских театров и театров кукол СТД РФ; С. Кочерина — организатор международного драматургического конкурса “Премьера.pro”; драматурги М. Бартенева, К. Драгуновская и И. Тарасевич; театральный критик и координатор многих программ и проектов П. Руднев; В. Бегунов — главный редактор журнала “Мир детского театра”; М. Крупник — координатор творческих проектов культурного центра при посольстве США; а также режиссеры и руководители молодежных и детских театральных студий и многие другие “заинтересованные лица”.

Каждый говорил о своем опыте в сфере театра для детей и юношества и о поисках драматургии для воплощения своего видения жизни. А все вместе очертили круг проблем, связанных с новыми драматургическими сочинениями для юных поколений.

Правда, вначале, поприветствовав друг друга, все дружно констатировали очевидный факт: круг собравшихся включал в себя тех, кто — в том или ином почти неизменном составе — участвует почти во всех “круглых столах”, творческих встречах и дискуссиях на тему драматургии для юных. Даже задумались над тем: хорошо это или не очень? Говорит ли это о постоянстве усилий некоего не определяемого специально, но явно сложившегося актива специалистов, погруженных в предмет дискуссии и говорящих на одном языке? Или это скорее факт грустный, свидетельствующий о все еще непреодоленном застое в создании новой драматургии для юных современников? Хотя, опять же, какой застой, если появляются все новые конкурсы, все новые авторы и пьесы и все больше новых пьес для детей, подростков и юношества представлено в печати и афишах театров и смотров?

## Какими должны быть сегодня пьесы для детей?

“Застрельщик” дискуссии Павел Руднев (он как раз приехал с очередных фестивалей и драматургической лаборатории) очертил круг наиболее острых, по его мнению, проблем. Во-первых, исчезло “единое пространство детской культуры”. Наверное, само по себе это неплохо — появились новые направления, новые формы, сюжеты; стало разнообразнее предложение. Но, во-вторых, при этом утрачивается уважение к этическим ценностям, размываются казавшиеся незыблемыми нравственные нормы, уходит взаимопонимание между поколениями, навязывается стандарт “гламурного” общества потребления, исчезает (а порой и высмеивается) то, что определялось в культуре как духовность бытия.

В-третьих, предлагается какая-то другая этика, если и не привязанная к приземленной выгоде, то, по крайней мере, исключающая понятия героического, коллективистского, жертвенного. Отсюда, в-четвертых, вытекает одна из кардинальных проблем: как внести в драматургию (и в спектакли, и фильмы) для детей и юношества позитивные идеи, идеи надежды, идеи взаимопонимания, сотрудничества и толерантности? И при этом создавать увлекательные произведения, захватывающие, интересные, с яркими привлекательными персонажами, не засушенные скучной правдивостью и ложным пафосом?

Дальше дискуссия очень напоминала многие такие обсуждения: участники называли отдельные разрозненные примеры, иллюстрирующие как положительные достижения, так и провалы. Адресовались к опыту “новой драмы” — нашей и зарубежной — в попытках создать новые пьесы для детей и тинейджеров. Но пришлось признать, что нередко эти произведения несут в себе тенденции к разрушению традиционной морали. Или делаются все более “назидательно-занудными”, как охарактеризовал нынешние шведские пьесы для подростков М. Бартенева. С. Кочерина говорила об особом опыте обращения к классике, вписывающемся в нынешние тенденции в мировой литературе — создание сюжетов со “старыми

героями на новый лад”. О. Глазунова высказала мнение, что вовсе не обязательно переписывать и осовременивать давние сюжеты — среди них немало таких, которые и сейчас могут быть и становятся основой замечательных спектаклей. Вот и руководитель молодежной студии “Ветер перемен” Л. Кутыркина говорила, что классика, например, произведения Гоголя, вызывает неизменный интерес ее студийцев, а с современной молодежной пьесой отношения у них не складываются...

И Руднев, и Кочерина, и другие отмечали еще и возникновение некой “новой элитарности”, когда родители навязывают детям определенные, порой весьма спорные и тенденциозные взгляды и вкусы. Режиссер Ю. Алесин напомнил о том, что на разных смотрах и фестивалях, в рамках разных драматургических конкурсов проводится все больше читок и экспресс-показов новых пьес; отталкиваясь от этого, надо привлечь общественное внимание, внимание прессы к тому, чтобы театр для детей сделать “модным брендом”, таким, без чего не мыслится “качественная жизнь” и воспитание подрастающего поколения. О. Глазунова напомнила опыт Брянцева и Корогодского. А Кочерина и Бегунов высказали сомнения в результативности читок: в продвижении новых пьес на сцену театров они пока менее эффективны, чем хотелось бы. Руднев же поддержал идею Алесина о том, что детский театр должен стать “модной” и важной составляющей частью культуры. Другой вопрос — как этого добиться? Сразу несколько участников “круглого стола” предложили создать специальный творческо-креативный центр. Бартенева заметил, что таких центров может быть много — например, на базе действующих фестивалей, но все же усомнился в необходимости новых дополнительных организационных структур...

К этому моменту иссякло время, отведенное на дискуссию, — уже начинались вечерние показы фестивальных спектаклей. Участники, оставив открытыми, но четко очерченными самые животрепещущие проблемы, разошлись, условившись продолжить разговор и поиск решения поставленных задач.

**Наш соб. корр.**

# Критика. Теория

В пьесе и на сцене

## Премьеры “Практики”

### Жараприношение

“Жара” Н. Мошиной

*Тридцатиградусный апрельский зной в Москве кого угодно лишит рассудка. Одних буквально отправляя в обморок, а то и сразу в прохладу морга. Иных же толкает на бездумные, казалось бы, поступки — вооруженный захват заложников, попытки кардинального переустройства государства. Но это лишь брызги на вовремя подставленную раскаленную сковороду: вскипели да шипя изошли на пар. Об этом — новый спектакль в постановке Владимира Агеева по пьесе Натальи Мошиной “Жара”.*

“Жара” Мошиной — это драматургический сгусток историй многих террористических организаций, о существовании которых по ликвидации стараются поскорее забыть. А в предложенном автором варианте — и вовсе не замечать.

Но “Жара” Агеева — это режиссерский экстракт тарантино-родригесовской киноэстетики, “Бешеных псов” и “Desperado”, где выпуклость картинки и отточенность жеста важнее того смысла, миссии, что несет, вкладывает в них исполнитель.

В итоге — “Красиво плывет та группа в полосатых купальниках” — приходит на ум фраза уже из другого, советского фильма “Полосатый рейс”. Ведь как бы красиво ни выглядело сценографическое решение — квартет революционеров перед акцией облачается в черные концертные костюмы и белые рубашки с узкими черными же галстуками, рассуждает о своем стиле и месте творчества Егора Летова в жизни современных подростков и при этом в гитарные кофры аккуратно укладывает автоматы Калашникова, — так до конца в этой группе не видно хищников, хотя среди них и Рысь, и Лис, и Сокол. А руководит ими Зимородок. Борьба с царящими не в природе — обществе жарой и ее отморозками (не путать с “Отморозками” Прилепина-Серебрянникова!) начинается уже на стилистическом уровне. На нем же и заканчивается.

Хотя, казалось бы, от этой “звериной” группировки можно ожидать чего-то большего — парни как на подбор интеллектуалы, без пяти минут кандидаты наук (уж с этих деталей и да-

лее легко считывается история западногерманской RAF). Не сказать, что соль земли, но точно гордость нации.

Вот эту нацию они и решили облагодетельствовать, предложив ей новый миропорядок. Какой — неясно (кроме желания, чтобы обыватель оторвался от телеэкрана и воскликнул: “Ну ни, х... себе!”), никакой программы у них нет), но себя они уже видят ставшими у кормила власти. Дело за малым — свергнуть власть уже существующую. Для чего захватывается офис некой коррумпированной компании вместе с ее сотрудниками. И если официоз не вступит в переговоры, заложников обещают убивать. Да вот беда (жара!) — никто их упорно не замечает. Ни госструктуры, ни даже журналисты. Ролик в “Ютубе” и пост в “Фейсбуке” создают ажиотаж ровно на день. Дальше новость канула в Сеть как в Лету — и все, забвение.

Расстреливать заложников они так и не решаются, и, спасая положение, главарь является в органы: явка с повинной — последний шанс заявить о себе “городу и миру”. Да только ни эта жертва, ни последующие — соратники взрывают себя на Лубянке и у стен Кремля — не принимаются. Не замечаются даже.

Да власть просто не видит с кем говорить! Не видно этого даже в спектакле: ни сыгравший Зимородка Иван Макаревич, ни один из его соратников — Михаил Горский (Рысь), Павел Артемьев (Сокол) и Сергей Друзьяк (Лис) ничего не могут противопос-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2011 г.



тавить харизме играющего гэбэшника Бориса Каморзина. У которого с каждой сменой костюма — новое решение (читай, новая роль) ситуации с незадачливыми ниспровергателями существующего строя. А у этих “бунтарей на час” с каждой сценой — действие попеременно, простым переключением софитов с угла с роялем и табуретами на кулер с водой и разбитый трансформатор, переносится, соответственно, из подвалов гэбухи в захваченный офис — от собственного бессилия лишь растет отчаяние.

Вольно ли, невольно, но в лице Каморзина на сцене — воплощение умной, изворотливой и в разы талантливой своих противников власти. Перед которой новоявленный революционер Макаревича — просто школяр, на “отлично” вызубривший урок. Школяр, ни разу не заглянувший за границы предложенной учебником программы. Школяр, так и не понявший, что игра не всегда идет по правилам. Особенно игра с властью, которая, кстати, ему тут же открыто и заявляет: единственный способ выиграть — не играть совсем. Потому ступай на место — “два”.

С год назад довелось видеть читку этой пьесы, написанной, к слову, вообще в 2009-м, в Центре имени Мейерхольда, где при все том же актерском составе роль главного террориста исполнял Артем Семакин. То ли специфика читки к тому располагала, то ли общая атмосфера — москвичи только-только пережили удушающий август 2010-го, — и многие пьесу воспринимали буквально: это ж надо, какие события мы пропустили из-за жары! — но тогда Семакину

было как и чем ответить Каморзину. И бунт его выглядел куда как более осмысленным и убедительным. Но. . .

Это было год назад! К декабрю 2011-го жизнь намного обогнала театр. Уже отстреляли свое “приморские партизаны”, уже отшумели Чистые пруды, да и многие зрители пришли на премьеру прямиком с Болотной...

Тут вспоминаются заметки Питера Брука, в которых он сокрушался, что в России слишком медленно ставят — спектакль, на который западный режиссер затратит два-три месяца от силы, у нас могут репетировать и год, и более. “Жара” — наглядный тому пример, и превращение пьесы-диагноза, по определению самой Мошиной, в эстетскую поделку — единственный вариант из возможных в данной ситуации. И тут уже походи, разберись, Агеев ли выбрал такую пьесу, или это пьеса нашла себе соответствующего режиссера.

И режиссер свой диагноз ставит сразу, выкатывая на сцену труп — спектакль начинается со сцены в морге: патологоанатом беседует с родственницей погибшего человека. Эта небольшая интермедия — прямая отсылка к “Свободе” Егора Летова, где как раз говорится, “чем всегда кончается вот такой стишок”. Недаром, вспомним, горе-бунтари обсуждают его творчество, готовясь к захвату. Но поют в финале все же другую песню. Не веселую и злую “Свободу”, а безнадежно тоскливую “Когда мы были на войне...” И тут весь пафос протеста окончательно обращается в панихиду по так и не состоявшейся революции.

Сергей Лебедев

## Сеанс театральной магии с разоблачением

### “Признак оперы” А. Зензинова и В. Забалуева

*Осенью прошлого года в рамках фестиваля “Большая перемена” в “Практике” состоялась премьера новой постановки для детей под названием “Признак оперы”. Идея создания спектакля принадлежит художественному руководителю театра “Тень” Илье Аппельбауму, а воплотил ее на сцене актер этого же театра и по совместительству руководитель “Студии Т” Алексей Шашилов.*

В основе спектакля — одноименная пьеса Алексея Зензинова и Владимира Забалуева. Представление организовано как шуточная презентация фантастического грандиозного проекта: ни много ни мало, Международного Оперного театра Больших, Средних и Малых форм.

Совсем молодые актеры Екатерина Про-

смотрова-Белова, Олег Лабозин и сам Алексей Шашилов всего лишь за один час представляют зрителям шесть необычных вариантов постановок знаменитых опер, показывая очень сжатые, семи-восемиминутные версии каждой из них. Это “Волшебная флейта” Моцарта, “Иван Сусанин” Глинки, “Орфей и Эвридика” Глюка, “Иоланта”

Чайковского, “Кармен” Бизе и “Паяцы” Леонкавалло. Подобная идея положена, например, в основу деятельности известного, пользующегося большой популярностью зрителей Зальцбургского театра марионеток, который специализируется на кукольных постановках классических опер.

Визуальная составляющая спектакля основана преимущественно на технологиях театра теней, но это лишь часть необычного зрелища. Актеры не только обыгрывают сюжеты шести мировых шедевров оперного искусства, представляя их в шуточной форме и делая в таком виде вполне доступными для восприятия детей “от 7 лет” (так значится в программе к спектаклю, а в действительности в зрительном зале можно увидеть юных меломанов и помладше), но и раскрывают тайны создания подобных “теневого” постановок.

Начинается представление с “Волшебной флейты” Моцарта, где одним из действующих лиц оказывается сам композитор, вернее, его тень. Звуки, порождаемые флейтой, при помощи компьютерных технологий материализуются на специальном экране в виде нот и оседают на нотном стане, где записываются известные арии этой оперы. Их звучание сопровождается краткими пояснениями актеров о приключениях главных героев — Папагено и Папагены, Памино и Тамини. Смелые рыцари ловко перепрыгивают через коварные закрючки нотных знаков и в конце концов, к полному восторгу юной публики, спасают из заточения своих прекрасных дам.

Следующая опера, “Иван Сусанин” Глинки, несмотря на трагическую кончину главного героя в финале, в данной постановке получилась чуть ли не самой смешной частью “презентации”. Сапоги поляков, шапка Сусанина — все это сделано и показано с благодушной иронией. Этот музыкальный анекдот — а именно так сформулировал для себя формат представления каждой из опер сам режиссер, — как это ни парадоксально, получился легким, изящным, сделан с блестящим юмором.

Опера Глюка “Орфей и Эвридика” поставлена совсем по-другому. Здесь волшебные превращения прорецирующейся на специальный экран картинке созданы при помощи маленьких частей некоего строительного материала (бумага? пластик?), которые благодаря легким и точным движениям рук актеров превращаются то в фигурки самих Орфея и Эвридики, то в обитающих в Аиде демонов, то в других, необходимых по сюжету оперы персонажей. Наблюдать за этими превращениями

очень увлекательно: поражает изобретательность создателей спектакля, ловкость пальцев и память актеров — надо очень постараться, чтобы запомнить, куда нужно передвинуть (причем очень быстро) каждый из кусочков неопределенной формы, чтобы, например, Эвридика в следующий момент оказалась на руках у Орфея и склонила голову ему на плечо и чтобы при этом человеческие руки не разрушали правдивость столь изящных, невесомо-волшебных иллюстраций. Это и есть самая настоящая театральная магия с разоблачением: герои вполне реальны (они страдают, ошибаются, умирают) и одновременно можно видеть, как и из чего сделаны эти персонажи.

“Иоланта” Чайковского, самая настоящая волшебная сказка со счастливым концом, представлена в эскизах (спектакль, по словам его создателей, будет дорабатываться), однако не возникает ощущения недоделанности, неготовности этого эпизода. Самое главное здесь для юного зрителя, вряд ли заранее знающего содержание оперы, — радость от того, что принцесса Иоланта прозрела и все закончилось хорошо.

В финале спектакля зрителю предлагается очутиться по другую сторону волшебного экрана театра теней и побыть среди актеров, представляющих оперу “Кармен”. Исполнители под звучание знаменитой арии главной героини показывают, как движутся куклы, как изображены на теновом экране испанские горы и сколько для одной постановки необходимо кукол Кармен и Хозе. Кроме того, между собой актеры разыгрывают ситуацию, послужившую основой сюжета “Паяцев” Леонкавалло.

“Признак оперы” — не первая неожиданная и оригинальная постановка в “Практике”, адресованная юным зрителям и сочетающая в себе одновременно развлекательность и серьезность смыслового посыла. Надо полагать, что для пришедших на этот спектакль детей (а может быть, и для кого-то из их родителей) сюжеты этих опер небанальны и новы в сравнении с привычной и однообразной телевизионной и компьютерно-игровой продукцией, поэтому есть основания верить, что осуществлению одной из основных задач фестиваля “Большая перемена” — привлечение интереса к театру нового поколения зрителей — этот спектакль, несомненно, способствует. Красота постановки, создаваемая прямо на сцене, непосредственно в присутствии пуб-

лики и при помощи синтеза различных видов искусств, сглаживает некоторые актерские шероховатости спектакля. Кроме того, уютный маленький зал “Практики”, открытость исполнителей к общению со зрителями и несомненный интерес последних (и де-

тей, и взрослых) к происходящему делают спектакль интерактивным, что способствует созданию единого пространства, теплой атмосферы и дает каждому из присутствующих ощущение общности и совместного участия в театральном действе.

Ольга Булгакова

## В “Театра.doc”

### Свои и чужие

*“Двое в твоём доме” Е. Греминой в постановке Михаила Угарова*

*Эта очень интересная работа примечательна во многих отношениях. И прежде всего в том, что далеко выходит за рамки формальных деклараций “Театра.doc” и технологии verbatim. И в своем художественном качестве ярче, глубже, острее и многозначнее, чем эти декларации.*

В программке документального спектакля “Двое в твоём доме” сказано, что в его основе — история домашнего ареста белорусского оппозиционера поэта Владимира Некляева. Творческая группа театра (Т. Баталов, А. Родионов, Екатерина Бондаренко) общалась в Минске с Некляевым и его женой Ольгой, с другими оппозиционерами, с сотрудниками спецслужб. И вот исходное событие пьесы и спектакля: Некляев до суда под домашним арестом и в его квартире, сменяясь, попарно дежурят сотрудники КГБ. Распределены комнаты — для арестованного и его жены и для надзирателей; самому Некляеву запрещено отвечать на телефонные звонки, но его жене разрешается; можно слушать радио и смотреть телевизор, но тут сталкиваются предпочтения Владимира и Ольги со вкусами сотрудников органов... Эта несхожесть в “культурных ориентирах” оказывается порой мучительнее и злее, чем расхождения во взглядах во время вольных и невольных попыток агитировать друг друга. Словом, как если бы вдруг приехали незваные и почти незнакомые родственники и поселились надолго в вашем доме — и весь быт кувырком, и жильё загаживается, и вроде похожи друг на друга — но чужие, чужие...

Гремина строит в пьесе трагичную и ироническую историю испытания отношений между супругами на излом под давлением житейской катастрофы. Автор не педалирует правоту одних и мерзость других. Ясно, что любой, сознательно вставший против власти и попавший под ее каток, вызовет, как минимум, сочувственный интерес, а те, кто его — от имени власти и по ее приказу — гнетут

и унижают, будут восприниматься негативно (даже если сами мучаются от своей роли). Драматургу интересно вот что: люди-антагонисты впихнуты в малое пространство, уничтожена “дистанция личной безопасности”, эта стиснутость искрит энергией неизбежных стычек. Но приходится притираться, терпеть, как-то открываться друг другу — против своего желания. Возникает метафора нашего мира, где мы все, такие разные, должны со-жительствовать вместе. И возникает метафора семьи в этом мире: семьи, которая, несмотря на царящие в ней любовь и понимание, все равно подвергается встряскам и попыткам разрушения извне.

“Овеществить” эти метафоры постановщику Угарову вместе с режиссером Талгатом Баталовым и ставившим движение Александром Андрияшкиным помогло само небольшое помещение “Театра.doc”. На задней стене — “архитектурно-дизайнерский” чертеж-план квартиры, в которой насильно сведены персонажи. Они все время тут, перед нами. Сидят в ряд или напротив друг друга на стульях. Мечутся из угла в угол. Силой обстоятельств они должны быть на виду друг у друга. Склоки и выяснения отношений среди надзирающих и меж супругов неизбежно протекают на глазах у всех. Правда, надзирающие, сменяясь, могут приходить-уходить. И жена может уйти... И в какой-то миг уходит! Семья на грани развала... Вслед за автором Угаров, усиливая трагифарсовый оттенок, исследует границы устойчивости личности перед давлением обстоятельств. То, как сильный человек постепенно проясняет для себя свой собственный выбор. Как он укреп-

ляется — вставая фактически один против всех. И то, как более слабые заменяют отсутствие внутреннего стержня подчинением воле более сильных — или силе власти.

Удачно выбран на роль Некляева Максим Курочкин — драматург в роли поэта. Он все время более спокоен, чем все прочие. Его нервируют надзирающие, раздражает то, что нельзя уединиться в любимом кабинете, утомляют истерики и взрывы жены... и все же он спокоен внутренним равновесием самодостаточности. Некляев — Курочкин все время уязвляется внешним, но он в постоянном наблюдении за внутренним своим состоянием, за тем, как “творческое горнило” переплавляет его и общий житейский опыт. Художник — не от мира сего... Но мир не переносит этого в художнике.

Другие — играющие жену Ольгу по очереди Валерия Суркова и Ирина Савицкая и смеющиеся в ролях кагэбешников Олег Каменщиков, Алексей Маслодудов, Сергей Овчинников, Владимир Баграмов и Петр Волков — не безликий хор. Это точно сыгранные типаж и характеры, с яркими, запоминающимися черточками. Персонажи — Некляевы и гэбешники — изначально враждебны: их социоидейные устремления противоположны. Но донимают они друг друга именно своей похожестью. Их пристрастия в юморе, музыке и телевидении определены условностями “дрессировки вкуса” — и одно не лучше другого и не хуже. Но принять чужой вкус ни та, ни другая сторона не способны. Тут-то под рукой постановщика из реалистического, почти бытового психологизма органично рождается трагифарс. Поверх всех политических идей и обстоятельств в пьесе и спектакле возникает очень понятный, но извращенно-фарсовый (вполне по правде жизни) выбор героя: лучше в тюрьму! Там все определено: нет мотивированных, но все же вопреки разуму взрывов и упреков жены, но есть необходимое для творчества уединение. А финальное прощание Некляевых и надзирателей — маленький сценический праздник-бедламчик для артистов и публики! Когда Ольга заставляет “врагов” вымыть и прибрать квартиру, и они вдруг, в виде танцевального трио “мачо топless со швабрами”, с кайфом и восторженным самоотречением, кидаются в простое и понятное дело: наведение бытового марафета...

Вот теперь — о декларациях и реальном творчестве. Михаил Угаров нередко говорил: предъявлять пьесу, особенно документальную, надо без “темнящих” ее суть теат-

ральных приемчиков — музыки, света, трюков и пр. Но именно тут он раскрывает возможности и смыслы текста умело примененным сценическим инструментарием. Но принципиальнее другое. Документальная основа сюжета переосмыслена здесь по законам художественного творчества, и это “образное сгущение” вознесло документ над буквализмом “правды жизни” и расширило смысловую объем реального факта намного. Ведь еще недавно “Театр.doc”, проекты verbatim и другие течения “ню-драмы” утверждали безгеройность времени, жизни и сюжетики и показывали “совсем простых”, “очень маленьких” людей, подчиняющихся суете и потоку обстоятельств. Но пьеса и спектакль “Двое в твоём доме”, основываясь на подлинном факте, рассказывают о герое: о том, кто осознанно способен сделать нелегкий выбор, кто жертвенно идет против всех и против обстоятельств, следуя своей правде и своей природе. Гремина и Угаров талантливо и чутко уловили перемену настроений в обществе (и на театре).

Еще пара слов к вопросу о творческом методе и экспериментах. В конце минувшего декабря “Театр.doc” (Москва) и “Театр Post” (С.-Петербург) показали спектакль Дмитрия Волкострелова по пьесе Павла Пряжко “Солдат”. Длительность — меньше десяти минут, как сложится... Мы сидим перед стеной, нам виден коридор, у входа в который — стул с военной униформой. Слышен шум воды — и на экране, как в окне, мы видим моющегося под душем юношу (органично, точно и тонко существующий Павел Чинарев). Он вытирается, надевает “цивильное”. Выходит к нам и говорит: “Солдат пришел из армии в увольнительную, а когда ее срок закончился, он решил в армию не возвращаться...”

Вот и вся пьеса — и весь спектакль. Обсуждения этой работы всегда длятся в несколько раз дольше, чем она сама. Уже появились пространственные рецензии (одну из них см. далее в этом номере “СД”). И участников, и “просто зрителей”, и театральные спецов и критиков уносит в дебри и выси рассуждений о непознанном в методе, о новом типе пьесы, о новом сценическом языке... Мне думается, тут есть некое заблуждение и блуждание. Молодые мастера осваивают ремесло, познают природу своего творчества и отношений с ним. Да, за этой одной-единственной фразой пьесы встает

целый мир; а для понимающих суть — и крошечная тьма последствий. И все же, по-моему, это — методологическое познание того, из чего может возникнуть сюжет и какие возможности открывает невербальное раскрытие ситуации. Пожалуй, это еще и познание разницы между экранным и сценическим языком.

И попытка понять, из какого сора (случая) возникает бытийно-жизненная катастрофа; как эпизод (клип) закладывает начало связанной череде событий (эпосу); и как деталь может намекнуть на разные версии будущей большой формы и разные направления развития общего сюжета. Немало! Но и не более этого. Но “творческое обучение” и самообу-

чение состоит еще и вот в чем: надо научить себя вовремя вырваться из шор собственного же метода. Ибо метод, рожденный из своего же творческого опыта, порой есть самообман. В свободе от него — один из признаков мастерского владения творческим ремеслом.

Прежний творческий опыт и создание-познания-декларация метода — всегда лишь основа и инструмент непосредственного высказывания художника, которое всегда больше, сложнее и “непознаваемее” технологии. И в этом, кстати, тоже урок и достижение спектакля Греминой — Угарова “Двое в твоём доме”.

Валерий Бегунов

## Возвращение

### “Солдат” П. Пряжко

*Эта премьера прошла, как кажется, совсем незаметно — на фоне Болотной и проспекта Сахарова. Текст немногословной пьесы написал хорошо известный Павел Пряжко, и звучит он так: “Солдат пришел в увольнительную. Когда надо было идти обратно в армию, он в армию не пошел”.*

Спектакль режиссера Дмитрия Волкострелова по продолжительности занимает ненамного больше времени и идет в среднем 5—10 минут. Для большинства зрителей — если не для всех — подобный формат спектакля выглядит в своем роде экспериментом, едва ли не исследовательским проектом, когда каждому как будто бы предлагается определить: что есть пьеса? какой пьеса может быть? и какое это отношение имеет к театру? (Кстати, в программке приводятся слова одного из зрителей, уже все решившего: “Единственное, что стоит обсуждать — это жизнеспособность такого формата на театре. Он нежизнеспособен. Все. Обсуждение окончено”.)

В то же время во всех своих интервью драматург подчеркивает, что “здесь нельзя говорить о новой форме как таковой... В данном случае это конкретное высказывание именно для этой истории, именно для “Солдата”. Но для меня это не вопрос поиска новой формы”. Как утверждает Пряжко, наличие двух предложений — это не проверка на прочность возможностей театра (в частности, “жизнеспособности такого формата”), не стремление быть максимально лаконичным, это лишь вопрос авторской честности и точ-

ности в передаче смысла: “Меня беспокоила тема о том, как солдат пришел в увольнительную. Я начал выстраивать какую-то историю — одну, вторую, третью. А потом понял, что не могу точно передать то, что хочу. Да, следуя закону построения сюжета, ввожу каких-то персонажей, но по сути занимаюсь какой-то ерундой, совсем ухожу от того высказывания, которое мне необходимо”. Но именно это, возможно радикальное, решение драматурга и связанная с этим решением аскетическая форма пьесы становятся главным, основополагающим предметом разговоров большинства зрителей и читателей, совершенно затмевая — в противовес намерению ее автора — какое-либо ее содержание. Как представляется, дело заключается в том, что любой текст, претендующий на статус художественного высказывания, традиционно имеет как содержание, так и форму. Есть классическая и привычная всем форма пьесы: один или несколько персонажей, диалоги, разбивка на сцены, авторские ремарки, когда читатели и зрители не думают о новаторстве, даже больше — никто из них, по сути, не замечает какую-либо форму, так как анализирует исключительно ее содержание, то, про что пьеса. В случае же “Солдата” форма очень сильно довлеет и как следствие

заслоняет все остальное. Она аннигилирует любое заключенное в ней содержание. Нам уже не важно, вернулся ли солдат или же это вернулась тетя Клава или дядя Миша, читатель и зритель видит только неординарную форму, в которую заключено высказывание. Именно с этим, как кажется, и связана уникальность подобного текста. Когда Пряжко начинает говорить, что “это не значит, что следующий мой текст будет состоять из двух предложений”, то это вроде как всем совершенно очевидно. Да, конечно. Кроме того, любой, кто придет после, ему скажет: слушай, уважаемый, Паша это уже сделал, что ты нам хочешь сказать? Никто такого экспериментатора попросту не услышит. Формат подобного рода высказываний не позволяет тиражировать смыслы, потому что содержание — по сравнению с формой, композицией пьесы — не имеет никакого значения, важна только форма, а она остается неизменной. Можно даже сказать, что оригинальность формы снимает вопрос того, что говорится посредством нее. (Хотя, например, пьеса Павла Пряжко “Запертая дверь” тоже более чем оригинальна с точки зрения композиции, но там она как раз отлично служит прояснению содержания, того, что именно таким образом изображается.)

Тем не менее, в тексте пьесы “Солдат” есть еще один небезынтересный момент, о котором стоит поговорить отдельно в связи с ее постановкой на сцене. Спектакль Дмитрия Волкострелова предьявляет зрителю, сидящему в небольшой (возможно, репетиционной?) комнате, видеотрансляцию, на которой в режиме реального времени можно наблюдать, как исполнитель (актер Павел Чинарев) долго и тщательно моется в душе. Потом, обернутый в полотенце, он выходит к зрителям и произносит слова пьесы. Такая режиссерская трактовка подвигла одного из зрителей на обсуждении сказать, что этот солдат “в определенном состоянии, он вымывает из себя все дерьмо” и, как следствие, понимает, что уже не может вернуться назад, обратно. В то же время, если быть внимательным и обратиться к грамматической конструкции этих двух предложений, то можно увидеть, что они произносятся в третьем лице. Это значит, что в пьесе нет никакого солдата, можно сказать, что там нет героя как такового. Там есть некто, кто сообщает нам, зрителям и читателям, о том, что солдат пришел в увольнительную, а в армию решил не возвращаться. Таким образом, в пьесе “Солдат” нам показывают не момент собы-

тия, а момент рассказывания о событии — о том, что уже (давно или недавно) произошло. (То есть солдат не только что решил не возвращаться, нам только постфактум сообщают об этом.) Надо понимать, что эти два предложения — вовсе не реплика, имеющая перформативную функцию, а не что иное, как нарративное высказывание. Текст Павла Пряжко — это пьеса, редуцированная до ремарки, принявшей форму нарратива. Это, кстати, не впервые у Пряжко. Вспомним хотя бы такую ремарку из пьесы “Поле”: *“Марина стоит и глобально не знает, что ей делать”*. То есть вместо того, чтобы Марина от первого лица сказала, что она не знает, что ей делать, об этом зрителю и читателю сообщает некий рассказчик, так называемый нарратор. В этом смысле актер Павел Чинарев (во второй серии видео «Как я ставлю “Солдата” на “Опенспейс”») прав, когда говорит, что он не понимает, зачем он здесь нужен, ведь слов, предназначенных для произнесения актером, в пьесе нет. По сути, спектакль “Солдат” — это спектакль, поставленный по ремарке. Возможно, кому-то покажется, что это несущественно: какая, в сущности, разница — реплика это или ремарка? Но в том-то и дело, что различие между репликой и ремаркой является смыслообразующим при анализе и понимании пьесы (какой угодно, любой). Даже на примере “Солдата” можно видеть, как меняется восприятие и рецепция спектакля в тот момент, когда зритель понимает, что звучат вовсе не слова героя, а авторская ремарка. Можно, конечно, возразить: но смысл-то не меняется! И да и нет. Контекст восприятия меняется, а это все равно, что утверждать, будто ничего не меняется от того, кто произносит “быть или не быть” — Гамлет или Клавдий. Да, конечно, высказывание (смысл того, что произносится) остается, но общая ситуация — нет. Происходит тотальная перекодировка. Надо сказать, что и сам режиссер спектакля подтверждает эти соображения, касающиеся рецепции пьесы: “Можно было бы сказать актеру взять в круг внимания форму (имеется в виду солдатская форма. — *Прим. авт.*). Работать с ней и уже от этой работы произнести текст. И тут как раз персонификация была бы налицо. Но актер был с залом, со зрителями, они были в объекте. Форма была отдельно. Они не соприкасались. Не вступали во взаимоотношения. На глазах у зрителя.

Только в голове. Таким образом, сочетание актера-нарратора с героем пьесы (героем ремарки) произошло в головах, но не на сцене. Актер не был солдатом. Никаких отличительных признаков не было. Более того, он и форма были в разных пространствах. Форма в зале, он — в коридоре. И тут уже самое интересное для меня — то, как эта конструкция по-разному считается разным зрителем”. (Кстати говоря, солдатская форма вообще выглядит “слепым пятном” этого спектакля. Многие ее не замечают, так как сначала пристально смотрят видео, а затем внимание переключается на полуобнаженного актера.) Следует отметить, что объединение в одно тождественное целое актера на сцене и героя пьесы происходит, в том числе, благодаря названию пьесы, именно оно “вводит в заблуждение”. Означающее “солдат” из названия пьесы рефлекторно становится означающим присутствующего на сцене актера, и актер автоматически воспринимается как некое реальное содержание, как означаемое в этом сценическом пространстве (как реальный — естественно, “реальный” в рамках сюжета — солдат). Название “Солдат” счи-

тывается как “Я, солдат”, где “я” — указание на идентичность человека на сцене, и вопрос в голове зрителя о том, кто на самом деле на сцене, не возникает. Таким образом, помимо прочего, текст пьесы “Солдат” заставляет принимать случайного, в общем-то, человека на сцене за его реального героя. И в этом смысле это и есть то, о чем говорит в своих интервью Пряжко, — нам демонстрируется невозможность солдата быть носителем какого-либо действия или истории, в том числе представлять самого себя, говорить от своего имени. В социокультурном аспекте, несколько обобщая, можно сказать, что армия как один из социальных институтов общества выступает здесь в своем роде теневой структурой, не рассчитанной на какую-либо проявленность и событийную наполненность, не обладает какой-либо артикулируемой театром конфликтностью. Нет конфликта, какого-то экзистенциального основания, для того чтобы солдат мог проявиться в бытии. Есть только постфактумная констатация биографического характера: солдат пришел в увольнительную и не вернулся в армию.

Тимур Хакимов

## Новое в Театре им. Вл. Маяковского

### Драма в раю

#### “Месяц в деревне” И.С. Тургенева

*Спектакль Александра Огарева стал первой постановкой “маяковцев” при новом главном режиссере Миндаугасе Карбаускисе. Как выяснилось, она задумывалась еще старым руководством, однако сейчас воспринимается как составная часть новой художественной программы. Теперь, когда вышли в свет еще две премьеры (“Маяковский идет за сахаром” А. Кузьмина-Тарасова и “Таланты и поклонники” самого Карбаускиса), стало ясно, что она основана прежде всего на стремлении проявить индивидуальность, талант артистов, изголодавшихся по серьезной работе. Во всех трех спектаклях обращаешь внимание на прекрасных актеров, их мастерство, ансамблевую сыгранность.*

“Месяц в деревне” — спектакль идеалистический. Драма Тургенева в трактовке Александра Огарева происходит как бы в раю. Во всяком случае, русская деревня летом представлена романтическим местом, с волшебством, разлитым повсюду (так поэтично снимали русскую классику, и Тургенева в частности, в кино 80-х). Первая картина, своеобразный пролог: главные персонажи на фоне пронзительно ярких фотообоев с зеленой травой где-то под колосниками

качаются на качелях. Это их настроение, их стремление радоваться жизни и самому сильному ее проявлению — любви. На этой замкнутости, отрыве от повседневности фокусируется внимание режиссера и в другой сцене, когда Наталья Петровна и влюбленный в нее друг семьи Ракитин сидят в огромном чемодане, как бы увеличенной модели корзины для пикника, только вместо тарелок и бокалов внутри закреплена садовая мебель.

У Огарева задействованы не только люди,

но и духи природы. Служанка Катя (Ольга Ергина) оказывается русалкой с пышными формами, она плещется в пруду и поет джаз. Русалка читает “роман о страсти”, “Граф Монте-Кристо”, о котором чуть позже, словно приняв эстафету, говорит Ракитину Наталья Петровна. Остальные слуги в усадьбе под стать служанке — в эстрадных цилиндрах, шелковых юбках, жилетах на голое тело. Не отстают и гости. Доктор, сосед, и даже муж Натальи Петровны появляются на сцене на велосипедах, самокате, мопеде. Такое разнообразие транспортных средств напоминает “Бешеные деньги”, поставленные Романом Козаком по Островскому. Там всяческие передвижные приспособления были скорее фантазийными, чем реальными, и напоминали о техническом прогрессе, который так любил главный герой пьесы. Но была у этих механизмов и другая задача — они создавали игровую стихию дель арте. Точно так же и в спектакле Огарева техника — инструмент комедии, так как поначалу все в этой драме выглядит лучезарно, даже вялка и та стреляет теннисными мячами.

Стихия любви — это стихия молодости, красоты, счастья. Любовь поначалу кажется милым наваждением, а не сердечной доукой. Наталья Петровна томится, но не мучается. Но постепенно это томление становится болью, и вот она уже готова на многое, чтобы разрешить сердечную тоску. Евгения Симонова с самого начала серьезна и глубока. Как в начале ослепительно ее чувство радости бытия, так со временем она обнаруживает в себе неприятные, эгоистические чувства. Видно, что она не знает себя, что это чувство для нее (матери и жены, имеющей постоянного поклонника в лице друга дома) внове и она застигнута врасплох.

В спектакле две женщины, открывающие для себя любовь. Парадоксальным образом зрелая Наталья Петровна (режиссер особенно подчеркивает, что исполнительница значительно старше 30-летней героини, а потому играет как минимум 40-летнюю даму, для которой эта страсть последняя) сравнивается со своей юной воспитанницей Верочкой. На самом деле Симонова ничуть не выглядит стареющей женщиной. В ней столько задора и энергии, столько нерастрченных сил души, что никакой возрастной натяжки не возникает. Она носит изящные туалеты с корсетами (художник Татьяна Виданова), подчеркивающие ее тонкий стан и почти девическую фигуру, на лонжах и велосипедах смотрится легко,

как пушинка, а маленький сын выглядит рядом с ней органично. И вот трагедия в том, что все это не может гарантировать ее героине счастливой любви.

Верочка (Полина Лазарева) тоже пробует себя на тонком льду отношений. Вначале кажется, что это просто жизнелюбивый ребенок. Такая готова и с радостной улыбкой запускать воздушного змея, и с разбегу сигануть в воду русалочьего пруда. Но есть в этой роли и лирические моменты. Когда неутомимая девушка-подросток пытается прояснить чувства своего возлюбленного, она открывает в себе женскую тонкость. Не подозревая, что полудружеские-полулюбовные отношения могут так быстро повлечь за собой серьезную драму и перемену судьбы, Верочка оказывается вполне готовой к ним, в отличие от старшей соперницы. Переход от девочки к женщине, от наивности к зрелости происходит у нее органично. В решительном поединке двух соперниц юная воспитанница оказывает серьезное сопротивление. Совсем не Наталья Петровна, а она узнает тайну любви помещицы. Уже как взрослая женщина, в темном платье, сознавая свою женскую силу, объясняется она с Беляевым и принимает решение выйти замуж за нелепого толстого соседа.

Но Огарев ставит не запутанную историю неразделенных страстей или людей, не умеющих изъясняться на языке любви. Он рассматривает любовь как идею, в ее чистом, идеальном виде (здесь вспоминаешь, что он ученик Анатолия Васильева). Любовь как солнце озаряет участников событий, и все они охвачены ее пронзительными лучами. Солнечный свет разлит в зеленой траве (гигантские фотообои, которыми затянут задник) и в изображении голубых небес. Но есть и “низшие” духи любви. Это те самые слуги в цилиндрах и “русалка” с гигантской красной косой. Они подзадоривают и подначивают всех, в том числе и второстепенных персонажей. Создается атмосфера почти что “Сна в летнюю ночь”, когда волшебство заставляет героев совершать странный выбор, играть комедию любви.

Одна из комических пар — доктор Шпигельский (Алексей Дякин) и соседский помещик Большинцов (Игорь Марычев). Большинцов влюбляется в Верочку, но он так неподвижен и неуклюж, что объяснение представляется ему непосильной задачей. Дамский угодник Шпигельский его “трени-



рует”. Комические репризы неожиданно оборачиваются серьезным предложением руки и сердца, которое решает судьбу Верочки. Ракитин (Александр Андриенко), давно преданно влюбленный в хозяйку дома, но не претендующий на большее, чем просто платонический роман, вдруг чувствует ревность и пытается вернуть себе расположение хозяйки усадьбы, а отвергнутый, решает уехать. Даже муж, богатый помещик Ислаев (Юрий Корнев), вечно находящийся где-то на плотине, и тот ощущает, что теряет друга, и неожиданно проявляет заботу о жене. Сцена, в которой он пытается разобраться в происходящем, получается пронзительной: неожиданно и Ислаев оказывается страдающей стороной.

Любовь у Огарева уподоблена природе. И смена декораций знаменует изменение чувств. Во втором акте вместо свежей зелени травы возникают пылающие маки. Правда, их огненная яркость приглушена белыми тюлевыми занавесами. На наступление новой, более зрелой поры любви указывает и появление статуи, некой крылатой музы или феи, которую вносят слуги. Под этой статуей происходят объяснения. Разговор Верочки и Натальи Петровны, начавшись как дружеская беседа, все больше походит на дуэль. Шланг с водой, направленный Верочкой в помещицу, исполняет роль рапиры. А потом хозяйка усадьбы признается в чувствах к 20-летнему Беляеву, сидя за стеклом оранжереи (в нее превращена ложа, выходящая на сцену), по которому стекают струи воды. В этой воде словно воплощена ее грусть и страдания. Признание Натальи Петровны — одна из самых поэтических и нежных сцен в спектакле.

А что же герой романа, учитель Беляев? Юрий Колокольников исполняет эту роль настолько выпендренно и наигранно, что кажется, внутренне он все время смеется, может быть, обманывает всех, а в душе равно-

душен и холоден как лед. Он наслаждается игрой, и в то же время нельзя сказать, что перед нами негодяй. Объяснение режиссер дает в начале второго акта, когда Ракитин появляется подвешенным на лонже с фейерверком в руках. Он сам — такой же фейерверк, сияющий и наслаждающийся произведенным эффектом, ярким, но пустым, существующим, чтобы радовать всех. Сначала он отвечает взаимностью Наталье Петровне, и счастливая пара взмывает на качелях под небеса, а потом также искренне и страстно целует Веру, прощаясь с ней. Полюбить подобного “героя” можно было только в ситуации любовного морока, атмосфере любовной истомы, которой режиссер насытил спектакль.

Тем контрастнее выглядит финал. Усталость и разочарованность от любовных неудач выражена буквально — в черных тонах. Веселые и яркие деревенские наряды сменяются строгими темными костюмами. Задник с цветущим полем наглухо затягивается черным бархатом. Разочарованную Наталью Петровну слуги увозят на тележке вместе с “музой”. Будто бы после теплого лета в один миг наступила дождливая осень и летнюю мебель, садовые статуи нужно срочно убрать, заколотить в ящики, а окна завесить тяжелыми гардинами. По настроению чем-то отдаленно эта сцена напоминает Чехова, “Дядю Ваню”. Всем предстоит еще дальше жить, хотя будущее не сулит ничего приятного. Праздник жизни окончен. На опустевшей сцене “русалка” читает конец “Русалочки” — финал истории оказался печальным.

Знаменитую психологическими нюансами пьесе Тургенева Огарев ставит средствами непсихологического театра и делает это блестяще. Находится пространство и для больших ролей, и для философии, и для стихии игры. И вот этот нетрадиционный подход к искусству тоже можно считать заявкой новой программы театра.

Татьяна Купченко

## Здрав штаны, бежать за...

### “Маяковский идет за сахаром” С. Денисовой

*Создатель феерического байопика о рок-звездах 60-х, поставленного на подмостках “Театра.doc”, Саша Денисова пошла теперь в Театр Маяковского, а ее новый герой за сахаром. Но Маяковска — не “Дос”, а Маяковский — не Морриссон.*

На повторение успеха “Зажги мой огонь” рассчитывать здесь уж точно не приходится. Мало того, что эта теперь, казалось, фирмен-

ная денисовская схема дала сбой еще на показанных в рамках “Любимовки” “Морфологиях”, так и требования в академических

стенах другие. Но вот ведь раз помянув “Огонь”, будешь вынужден потом весь спектакль напролет повторять как заклятье: “Джим, Джим, Джим! Черт, черт, черт...” Ну, вы понимаете, о чем речь. А нет — так оно и лучше.

Ведь в “Маяковском” речь о другом. Других. И по-другому. Здесь меньше непосредственности, как в прошлых авторских опытах, но больше наивности. Меньше мастерства, но больше... искренности? Здесь команда — а метод Денисовой и заключается именно в командной работе, где пьеса пишется по ходу действия и никто не знает заранее дальнейших событий, “как в жизни” — честно пытается найти своего Маяковского. Понять, прожить и показать.

Но для начала все же — низвести до своего уровня. Условно современного, скажем так, и нехрестоматийного, и забронзовевшего уровня. Об этом и прокрученный вначале мутный во всех смыслах видеофрагмент репетиции: “Маяковский тоже ходил в туалет”, и последующее выступление по-пионерски задорных конференсье (Игорь Мазепа и Всеволод Макаров): “Он носил желтую кофту, а мы — цветастые шапочки, он ходил на митинги, и мы...” Стоп! Вот вас-то сегодня никто не бьет за цветастые шапочки и по ним, а Маяковскому за его желтую кофту доставалось, и не раз. Его даже на собственные поэтические вечера в ней не пускали, и эту эпатажную “кофту фата” проносил для него в портфеле Корней Чуковский.

Но в спектакле предпочитают побить, точнее, выставить в не лучшем свете самого Чуковского. Да и Маяковский, уводящий у него девушку, тот еще принц. И похоже все это скорее на сцену в нынешней студенческой общаге, чем на ситуацию из того времени. Да и нет здесь преемственности эпох. Зато есть прекрасный, в рамках мастер-класса, диалог поколений: пока молодые актеры Маяковки ищут параллели с Маяковским по принципу “а вот у меня тоже случай был”, прима театра — народная артистка РФ Галина Анисимова этот самый случай проигрывает, читая мемуары Лили Брик. Мудро, тонко, отстраненно — как бы с высоты жизненного и театрального опыта: а вам слабо?

Вот и попавшись, словно на “слабо”, молодые актеры бросаются вслед ушедшей буквально и уходящей персонально, персонифицировано эпохе. Гонка с преследованием занимает у них почти два часа. И не сказать, что все эти два часа — сплошь увлекательное театральное действие. Порой напротив. Спектакль

столь стилистически разнородный: тут и уже упомянутый восторженный конференс, и большие сольные номера, и мелкие вставные этюды, что, сведенный воедино, он напоминает больше наспех нарубленный вишнегрет, в котором одни овощи еще сырые, другие успели перевариться. И все это так пресно: поданная однообразная игра при разнообразных образах оставляет ощущение как от хорошо прожеванной бумаги. Хотя ведь ожидается десерт? Но ожидание сладкого здесь столь мучительно долго, что когда его наконец подают — а его подают-таки! — уже и не больно-то хочется, уже и не очень-то верится. Похоже, оттого и вырывается потом у критика Ольги Галаховой: “Если это будущее нашего театра, то впору застрелиться”.

Но не стреляется здесь даже Маяковский (Владимир Гуськов). Да он и стихов-то своих почти не читает. Читают Лиля Брик (ее в молодости играет Мария Фортунатова) и Виктор Шкловский, но — свои воспоминания, а Осип Брик и Велимир Хлебников вообще предпочитают считать: один копейки за строчку, другой “доски судьбы”. Персонажей, причем персонажей со своими историями, к слову, тут много. И сахара тоже, вплоть до отдельного манифеста в программе. Актеров мало (Сергей Быстров, к примеру, играет за шестерых, трое из которых — Шкловский, Хлебников и Брик — упомянуты выше, а на плечах Татьяны Волковой — семеро, причем две роли у нее мужские). А Маяковского совсем недоложили. Наоборот, тщательно увернули в финале в саван, как дефицитный продукт в бумагу. До лучших времен — как предлагал сам Маяковский своим зоилам: “встретиться через пятьсот лет”?

Или — в следующем спектакле? Ведь этот, с сахаром — часть большого проекта “Новый Маяковский”, задуманного новым худруком театра Миндаугасом Карбауским для того, чтобы по-новому взглянуть на жизнь и творчество “титального” здесь поэта. А без извивов — так просто дать шанс молодым режиссерам.

И вот вчерашний выпускник ГИТИСа Кузмин-Тарасов в своем “Маяковском” решил “поставить игру в то время... попробовать его представить”. Но, конечно, очевидно, что режиссер полностью пошел на поводу у автора пьесы, который так долго и мучительно пытался вырлуть на “правду жизни”. Ну а отдельные его приемы напо-

минают сатириконовские постановки Бутусова и, даже дальше, воскрешают в памяти и додинскую “Зимнюю сказку” — к примеру, в сцене встречи Маяковского с Норой Полонской (Дарья Хорошилова), когда она ему плещет водой в лицо — то ли пощечины отвешивает, то ли уже обмывает перед самой кончиной.

Драматург Денисова же стремилась здесь в первую очередь показать человека в неотъемлемых обстоятельствах, будь то блага (тут он — сахар), будь они лишения, но посмотреть на это своими глазами.

В итоге зрителю в хронологическом порядке показывают два десятилетия из жизни поэта, начиная с 1911 года — встречи с Бурлюком, вплоть до его самоубийства в 30-м. Сцены, в которых больше быта, чем бытийности. И любовная лодка, конечно же, об этот быт бьется. А вот небольшая театральная коробка, выстроенная Полиной Гришиной, ученицей Дмитрия Крымова, вопреки всем угрозам и обещаниям, в которой теснятся и из которой вываливаются в нашу жизнь ее неформатные герои, так и остается нетронутой. И в ней, как в до дна выбранной

картонке из-под сахара-рафинада, остается лежать никчемный уже осколок большой судьбы. Ни в чай его уже, ни под язык. Тут и впрямь “точки пули в конце” не надобно — и без того все ясно. Если, конечно, всерьез принимать постулаты манифеста, где “сахар — это жизнь, и она закончилась”.

В спектакле этот сахар заканчивается громко, его с хрустом и со вкусом разгрызают-разыгрывают пустившиеся в последний пляс, под “Тибетское танго” Курехина, персонажи. Где Всеволод Макаров, из задорного паяца облачившись в кожанку, превращается в зловещего чекиста Якова Агранова и зачитывает над всеми приговор — кому, куда и как скоро. Вот в этой небольшой, считай уже финальной сцене и начинается, пожалуй, то, чего так ожидали от этого тандема режиссера с драматургом. Чего и ждешь от театра вообще. Словно просквозило в форточку из Вечности, но и захлопнулась она. Осталось лишь недоумение: во что ж вы раньше тут играли? Или — ломали, но не комедию, а какой-то литмонтаж, что очень хорошо подошел бы к программе внеклассного чтения “для среднего и старшего школьного возраста”.

Сергей Лебедев

## “В те края, где нет соседей, кроме леших да медведей...”

*“Сказочная жизнь русских девушек”*

*М. Мирошник в Центре драматургии и режиссуры*

*Этот спектакль вырос из читки пьесы начинающего американского драматурга, студентки Йельского университета. Постановку осуществил ученик мастерской Кирилла Седебренникова (Школа-студия МХАТ) Илья Шагалов, который стал безоговорочным победителем проекта “Мастерская на Беговой” № 2, проводившегося совместно с Йельской школой драмы (США). Причем в данном случае мнение зрителей совпало с решением профессионального художественного совета.*

По сюжету пьесы, двадцатилетняя студентка из США по имени Энни по настоянию собственной матери приезжает на лето в Москву, на свою историческую и фактическую Родину, которую она покинула в несознательном детсадовском возрасте. Аргументы мамы (первый: Россия — богатая страна, где можно заработать много денег; второй: там ты найдешь подругу, которая поможет тебе устроить личную жизнь) не очень убедительны для Энни, но в опасное путешествие она все-таки отправляется. В нагрузку мама отдает дочери собственную шубу, одну из тех, которую, по ее словам, раньше в этой

стране женщины были вынуждены носить всю свою взрослую жизнь, от беременности до старости. Приехав в Россию, молодая американка пытается не заблудиться в сказочном для нее лабиринте сегодняшних и архаичных российских типажей, которые кажутся ей не вполне реальными, как, например, персонажи сказок, в данном случае — преимущественно русских народных.

Непонятная страна материализовалась перед Энни начиная от самого трапа самолета. Офицеры паспортного контроля (актрисы Ольга Хохлова и Ольга Воронина), облаченные почему-то в русские кокошники и на-

строенные по отношению к иностранке весьма скептически, сразу огорошили ее вопросом: зачем ты, мол, дитя демократии, сюда приехала, в нашу непроходимую чащобу? Дальнейшие приключения героини действительно подходят под определение “чем дальше в лес — тем больше дров”.

В России, по мнению автора пьесы, у женщины есть только три пути: жить с мужем-медведем (ибо главная героиня убедилась, что практически все русские мужчины — медведи) и терпеть от него побои и унижения; окрутить царя (читай: олигарха) и управлять им и его богатствами по принципу “муж — голова, а жена — шея”; или, оставшись одинокой, со временем превратиться в Бабу-Ягу. Одноклассница мамы Энни тетя Ярослава, в московской квартире которой остановилась героиня, оказалась именно этим сказочным персонажем.

Все роли в спектакле — женские. Александра Ревенко очень органична в роли по-американски рациональной, доброй и неиспорченной девочки. Ольга Хохлова и Ольга Воронина играют по несколько ярких, хорошо сделанных характерных ролей. Особенно удалась Ольге Ворониной роль матери Энни, которая говорит на “брайтонском диалекте”, состоящем из почти равной смеси российских слов и американизмов и приправленном характерным еврейским акцентом. А Ольга Хохлова, актриса широкого комедийного диапазона (чего стоит хотя бы роль карикатурно-интеллигентной петербурженки — мамы Веника из сериала “Папины дочки”), особенно хороша в роли тети Ярославы — она же, естественно, Баба-Яга. Актрисы играют с удовольствием, наотмашь, как будто изливают зрителю всю давно накопившуюся в душе вот эту российскую невозможность.

Сам режиссер определил жанр своей постановки как комедийную *road-story*. Однако представление тяготеет к жанру концерта или мюзикла в народном стиле благодаря большому количеству музыкальных номеров, исполненных актрисами с микрофоном в руках. Вытянутое сценическое пространство поделено на несколько зон: справа — помост, с которого героини проговаривают, или, скорее, пропевают, свои сольные арии-речитативы. Эти монологи произносятся в манере, напоминающей стиль древнерусских сказительниц, правда, вместо гуслей музыкальное сопровождение спектакля осуществляют двое таперов (Анатолий Мишта, фортепиано, и Сергей Пермяков, труба), одному из которых актрисы

периодически кивают: “Толя, давай!” В левой части сцены — строительные леса, обрамляющие маленькую московскую квартиру тети Ярославы.

Режиссер унаследовал от своего учителя элементы яркого режиссерского почерка, одну из актрис (Ольга Хохлова играла еще в культовом серебрянниковском “Пластине”) и “фирменное” пианино на сцене. Радует и сам факт, что у режиссуры Кирилла Серебренникова появился перспективный наследник.

Несмотря на то, что вначале спектакль обещает зрителю веселое и яркое зрелище, основной посыл пьесы оказывается грустным: вся эта история подчеркивает различие условий российской и американской жизни, скорости взросления представителей молодого поколения этих стран (по мнению автора, в России девочки очень рано убегают от родителей “в лес”, к “медведям”), восприятия одних и тех же ситуаций — словом, пресловутую разницу менталитетов. Запоминается один из самых забавных моментов спектакля, демонстрирующий эту вопиющую непохожесть: Энни искренне не знает, что возразить тете Яге — Ярославе, возмущенной отказом героини продолжать очищать мак от пылинок (“я закончила с первым килограммом, а сейчас у меня перерыв”).

На лестничной клетке героиня знакомится с девушкой Машей, которая как раз и становится подружкой Энни. Пригласив в компанию еще двух своих знакомых, Маша ведет Энни в ночной клуб. Новые подружки учат Энни пользоваться косметикой, курить, пить — в общем, учат жить.

Чем дальше развивается история, тем более ускоряется действие и происходящее на сцене превращается в некий сумбур. Все быстрее кружатся в сумасшедшем танце, в сигаретном дыму, в алкогольном угаре героини истории. Финал спектакля и вовсе разочаровывает, выглядит каким-то обрубленным. К сожалению, Энни оказалась неспособна понять свою родину ни умом, ни сердцем. Вернувшись из клуба, отрезвленная страшной новостью о том, что ее недавно обретенную подружку Машу чуть не убил собственный муж, она, не оглядываясь и не останавливаясь, садится в такси и, видимо, навсегда скрывается из этой страны, волоча за собой огромный чемодан с пресловутой маминной шубой. А все остальные женские персонажи пьесы, превратившись в медведиц (актрисы

накидывают на голову шубы), молча наблюдают за тем, как юная американка улепетывает от российской действительности. Очевидно, расхожее выражение “что русскому хорошо, то американцу / европейцу и пр. смерть” остается

до сих пор в силе, и трезвомыслящему цивилизованному иностранцу трудно объяснить, как мы тут все-таки умудряемся жить. В общем, не понять нас молодым американцам никогда. А жаль...

Ольга Булгакова

## Небо, ельник да стишок...

### “Метель” В. Сорокина в театре “У Никитских ворот”

*Небольшую, весьма изящно стилизованную под прозу XIX века “Метель” Владимир Сорокин написал в 2010 году, по выходе в печать получил за нее литературную премию “Нос”, а год спустя и второе место в “Большой книге”. В перерыве между этими награждениями произведение удостоилось и театральной постановки у Марка Розовского.*

Розовский не просто внимательно прочитал “Метель”, но и, сверх того, лично читал к ней еще стихов. Сверх уже имеющегося у Сорокина эпиграфа из Блока — с десяток хрестоматийных отрывков того же автора иже с ним. Для тех, наверное, кто в танке. Кто с первого раза не въехал в броневой, дважды повторенный в тексте (и в спектакле соответственно) залп: “Кто мы? Откуда? Куда идем?” Кто не знает, что “Метель” — это не только Пушкин, но еще и Чехов, и тот же Блок — век уже XX, и модернизация с диверсии... диверсии... тьфу, черт, диверсификацией, что, несомненно, верный признак наших дней. Тут Розовский верно уловил, что в сорокинскую поэму с легкостью можно впрячь и “коня, и трепетную лань”. Ну, раз уж сам автор из века XIX сигает в век XXI (на ветряной мельнице с запрудой — радио, а по радио — новости про последнюю модель Жигулевского автозавода) и обратно, отчего б и режиссеру не позабавиться?

Правда, то, что на книжных страницах выглядит легко и органично — атмосферу, настроение и ощущение задает именно язык, — на сцене смотрится (и слушается) вычурной эклектикой. Все с большой натяжкой. Уже упомянутая декламация — любомудрое приращение смысла к и без того избыточному авторскому тексту — скорее, отвлекает. Но Розовскому этого мало — он и в программке написал про “куда птица-тройка Русь несется”.

Сам Розовский едет по “Метели”. Неспешно едет по тексту, да все как-то не въезжает: вся первая часть спектакля (не путать с первым актом) — незатейливая инсценировка, бесконечная иллюстрация к произведению Сорокина. Сценическое решение — ну, просто калька с обложки книги издательства

“Астрель. АСТ”. Все елки, елки, елки... да завывающий в колосниках пылесос гонит на сцену редкую пургу. Вот и раскачивающиеся на импровизированном облучке уездный доктор Гарин (Игорь Старосельцев) и возница его Козьма-Перхуша (Владимир Давиденко) читают нам эту книгу по ролям. Благодаря чему зритель узнает, что в деревне Долгое эпидемия боливийской черной оспы, от которой люди превращаются в нелюдей, подлежащих отстрелу. Выжившим и забаррикадовавшимся лекарь везет вакцину. И он вообще-то спешит, но все на этом пути не в его пользу. Вернее, как раз в его единичную пользу, но не на общее благое дело — то лыжа самоката треснула, наскочив на загадочную пирамидку, и кучер вывозит его к мельнице, где стол уж яств, и мельничиха готова. И во всем тут точное, буквальное следование тексту. Сказано: “малые лошади” — и на авансцене выстроен табунок игрушечных саврасок. Описан карликовых размеров мельник — и на его роль приглашается Владимир Федоров. С великаном только неуязвочка вышла — предъявили публике сморщенный гриб из папье-маше. При всем это еще и целомудренное следование тексту, запретное осторожно обойдено: матерок — оговорками, эротика — намеками. Эти сцены набрасываются такими широкими и прозрачными мазками, как блудливая жена мельника (Анастасия Фарыкина) — воду из ковшика: “Пахтай меня! Пахтай!” И доктор невинно обжимается с подушкой...

Но есть все же и кардинальные разночтения. Например, в показе наркотического дурмана. У Сорокина Гарин попадает в юрту витаминеров — казахов Задень, Скажем, Дрема и Баю Бай (привет из передачи “Спокойной ночи, малыши”), промышленяющих

“продуктом” — теми самыми злополучными пирамидками, а также шарами и кубами. И эффект от принятия такой пирамидки столь страшен — это для писателя принципиально, — что после уж лучше оставаться жить в России, принимая ее такой, какая она есть, где даже непроглядная и нескончаемая метель — ниспосланная Богом благодать. Ибо “Создатель подарил нам все это, подарил совершенно бескорыстно, подарил для того, чтобы мы жили. И он ничего не требует от нас за это небо, за эти снежинки, за это поле! Мы можем жить здесь, в этом мире, просто жить, мы входим в него как в новый, для нас выстроенный дом, и он гостеприимно распаивает нам свои двери, распаивает это небо и эти поля! Это и есть чудо! Это и есть доказательство бытия Божия!”

У Розовского же витаминеры — ученые из “ящика”, в серебристых скафандрах (привет от дискотеки 80-х), а эффект от “пробы продукта” — обычный приход обдолбанного наркомана с глюками и танцами живота, после которого доктора распирает от нахлынувшей любви к ближнему своему. К Перхуше ли, к публике (в зале предусмотрительно включают свет), к отдельно homo sapiens и цивилизации вообще.

Тут-то и происходит слом в спектакле, и начинается, задолго до антракта, его вторая часть — с проникновенного монолога в исполнении Старосельцева собственно театр начинается. Правда, ненадолго — у Розовского ведь много еще аттракционов припасено: опять же танцы, грезы-свидания с супругой (до того, кстати, являлась и подруга в образе Марлен Дитрих N-ского уезда). На этом фоне сорокинская фантазия меркнет за ненужностью или непонятностью, а главное, непонятностью, по крайней мере, публике — для незнакомых с текстом зрителей так и остается загадкой, куда это так въехали путники? Вообще-то в ноздрю великана — на бескрайних просторах матушки-Руси

еще и не то същется. Впрочем, у Розовского и этому пространству есть свои границы. Буквальные: бесконечные таможенные переходы, настроенные бывшими братскими республиками. Так метафизическое путешествие из прошлого в будущее по бескрайним просторам России превращается в ностальгию по “совку”. Что стилистически не вяжется даже с поэтическими взываниями режиссера из-за сцены. Короче, приехали. В “Россию, которую мы потеряли”...

А вышеописанный сорокинский наркотический ужас режиссер припас на потом, желая в трагический и безысходный финал привнести толику оптимизма. Из вышеупомянутого горячечного бреда и спасают замерзающего доктора, который, раскаявшись, дальше и сам готов спасать ближних. И ближние его — брошенная любовница, позабытая жена, витаминеры, таможенник, танцовщицы (Розовский, кажется, решил собрать в одном спектакле всю труппу, да размеры сцены не позволяют; оттого ли у него крохотную “Метель” играют тремя составами?) — смотрят на него с надеждой, сгрудившись на подмостках.

Но спасают-то Гарина китайцы. Тоже момент немаловажный, но подал его Розовский совсем уж схематично и даже карикатурно — главное, что врач готов к труду и обороне. Да и ключ, найденный у околешнего вконец Перхушки, раскосые мандарины не берут за ненужностью.

Сорокин признавался в одном интервью, что пытался сделать “вещь герметичную и тщательно отшлифованную, как пирамидка”. На театре ожидаешь как минимум адекватного прочтения. Розовский же эту форму “Метели” воспринял по-своему, как и от ее названия — лишь три последние буквы. Вот и поставил в своем театре ель пирамидальную. Да только вышла она что-то уж совсем разлапистой...

Сергей Лебедев

## Связь времен

*“Есть ли жизнь на Марсе” по пьесе В. Войновича “Фиктивный брак” и рассказу К. Булычева “Можно попросить Нину?” в театре “МОСТ (Московский открытый студенческий театр)”*

Поставив “две истории эпохи развитого социализма”, театр “МОСТ” старался выявить в них веру в чудо — чудо человечности. С этим, пожалуй, связано и эксцентричное название.

Воплощая эти произведения, режиссер-постановщик Евгений Славутин не очень заботился о хронологической аккуратности. Так, открывается спектакль пье-

сой Владимира Войновича “Фиктивный брак”, написанной в 1982 году, а инсценировка написанного десятью годами раньше рассказа Кира Булычева завершает вечер. С другой стороны, в обстановке “Фиктивного брака” мы видим на стене портрет Юрия Гагарина, а в качестве музыкальной заставки звучит песня “Заправлены в планшеты космические карты”, принесшая в свое время первую популярность автору пьесы. Таким образом, действие с позднего брежневского периода перенесено во времена правления Н.С. Хрущева, когда тотального дефицита еще не было, разве что перебои с хлебом случались. Тем не менее, постоянные упоминания о дефиците, распределении продуктовых заказов и о командировке в Анголу, завоевавшую независимость лишь в 1975 году, снова относят нас во времена заката брежневской эпохи.

Впрочем, все эти хронологические тонкости вряд ли волнуют молодежь, составляющую основной контингент посетителей студенческого театра. И даже выглядящие несколько случайно подобранными предметы реквизита и одежды (старомодные пальто и джемперы вместе со вполне современными галстуками и брюками) не отвлекают от главного, что движет эти спектакли — диалога людей, стремящихся преодолеть одиночество, протянуть друг другу руку помощи.

В. Войнович обозначил свою пьесу как “водевиль в одном действии”, и этот подзаголовок вызывает ассоциации с чеховскими “шутками в одном действии”, такими, например, как “Предложение” или “Медведь”. Можно даже сказать, что пьеса написана по модели этих произведений Чехова: действие начинается с matrimониальных событий — после фиктивного бракосочетания инженер Отсебякин (Алексей Нестеренко) приглашает фиктивную супругу Надежду (Марианна Лемешко) отметить это событие. Сорокалетний одинокий инженер пошел на фиктивный брак, поскольку холостых не отправляли в длительные заграничные командировки, а ему хотелось заработать в Анголе на “Жигули”. Надежда — простая женщина, которая не прочь и “бормотухи” выпить с “хахалем” — бывшим таксистом, а ныне алкоголиком, который ей жутко надоел, на что она и сетует в разговоре с Отсебякиным. Как и у Чехова, речь героя расцвечена словами-паразитами (“тщательно посторонний” и т.п.). Как и положено по законам жанра, конец у пьесы счастливый — герой предлагает фиктивной

супруге стать фактической.

Исполнители убедительно воплощают образы обывателей “эпохи застоя”, и спектакль благодаря содержательным и остроумным диалогам не дает зрителям скучать.

Основа второго спектакля — фантастическая. Герой, Вадим Николаевич, которого играет тот же Алексей Нестеренко, звоня зимой 1972 года в один из новых районов Москвы своей знакомой Нине, попадает на номер телефона, висевшего в коридоре коммунальной квартиры на Сивцевом Вражке в 1942 году. По совпадению, трубку берет девочка-подросток, которую тоже зовут Нина (Анна Славутина). Девочка сидит дома одна, окна затемнены из-за воздушных налетов, поэтому ей и страшно, и скучно. Неудивительно, что она радуется ошибочным звонкам взрослого мужчины. Правда тот настолько несообразителен, что не догадывается о том, что попадает на три десятилетия раньше — ни тогда, когда слышит старинный номер “Арбат-один-тридцать два-пять три”, ни когда оказывается, что время года и время суток на разных концах телефонного провода не совпадают.

Лишь после нескольких разговоров он допускает, что Нина в самом деле живет в другом времени, и решает ей помочь: подсказывает, где под канализационной решеткой подвального окна он потерял хлебную карточку, так что ее легко найти.

На следующий день с помощью старой телефонной книги и адресного стола разыскивает ту, что была в 1942 году 13-летней девочкой, узнает ее нынешнюю фамилию — Фролова. Оказывается, повзрослевшая на тридцать лет Нина Фролова вместе с семьей уехала из Москвы, но оставила герою записку с благодарностью за хлебную карточку. Да, она все тридцать лет помнила о том звонке темным осенним вечером в военный год и не забыла, что Вадим Николаевич звонил из декабря 1972 года, верила, что он будет искать ее после удивительного разговора.

Рассказ Кира Булычева эмоционально насыщенный, даже сентиментален, и неудивительно, что он многократно инсценировался — не только на театральных подмостках, но и на радио и телевидении, а в 1979 году по нему даже был снят короткометражный художественный фильм (режиссер-постановщик Константин Осин, в главной роли Анатолий Грачев). В фильме текст был существенно переработан и драматизирован про-

фессиональным сценаристом Анатолием Гребневым (например, во время разговора в квартире героя происходит новогоднее застолье, что резко контрастирует с голодом в Москве 1942 года), а девочка Нина на экране не появлялась.

В спектакле же театра “МОСТ” заметно бережное отношение к оригинальному тексту — инсценировка представляет собой соединение содержащихся в рассказе диалогов с внутренним монологом героя.

Обстановки, декораций в спектакле почти никаких нет, лишь два сиденья для героев, а также два телефона, причем один из них, как и положено, висит на стене. Можно заметить, что

визуальный ряд не так уж много добавляет к содержанию этой инсценировки, и она вполне могла быть записана как радиоспектакль, благо исполнители произносят текст проникновенно и психологически достоверно.

Однако опыт постановки давнего фильма, глубоко затрагивающего эмоции зрителей, показывает, что, пожалуй, спектакль бы выиграл, если бы были использованы возможности

усилить драматизм посредством постановочных средств живого театра — более разнообразных декораций, мизансцен и сценических эффектов.

Ильдар Сафуанов

## В ОМОЛЬ С ГОЛОВОЙ

### *“Fucking A...” по мотивам фильма Л. Мудиссона “Покажи мне любовь” в Театре им. Й. Бойса*

*Зритель нынче пошел искушенный, и если значится в театральной афише “Fucking A...”, то он уж точно знает, что это тот самый “Fucking Amal” Лукаса Мудиссона образца 1999 года, в нашем прокате больше известный как “Покажи мне любовь”. Фильм, обласканный десятком престижных кинопремий и рекомендованный к просмотру учителям и подросткам в Англии, Германии, Дании и Швейцарии. Фильм, наплодивший эпигонов в американском, французском, индийском и южнокорейском кинематографе, в Базеле превращенный в театральную постановку, а в России до сего дня аукнувшийся лишь псевдолесбийской группой “Тату” с одноименной фильму песней-рефреном.*

Дебютирующий в Театре им. Й. Бойса с “Fucking A...” в качестве режиссера Донатас Грудович, взявшись поставить спектакль, точнее, перформанс по мотивам теперь уже культового фильма Мудиссона, по-киношному его и обставляет. Но начинается, как и положено в театре, с вешалки.

В предбаннике “Театра.doc”, где состоялась премьера “Fucking A...”, темно. Публику встречают с фонариком, и с порога кажется, чтоходишь сразу в кадр — здесь идет кино или телесъемка. И очередного зрителя интервьюирует администратор: у вас бронь, приглашение или покупаете билет? И так до входа в зал — а “маринуют” здесь изрядно — не покидает ощущение закулисья, рабочего момента. Да и после попадаешь не в “партер”, а, скорее, в будку кинемеханика — невнятный гул работающей аппаратуры, скупой софит направлен в угол, работники в униформе застыли по стенам, и на диване некто дремлет, и попросайка крючится на сцене...

Но вот, наконец, пускают “ленту”, и в кад-

ре полуголые девчонки — сестры Элин и Джессика (Карина Колесникова и Катя Берлин), живущие в провинциальном шведском городке Омоле. Таким “гребаном, долбаном, чертовым Омолем”, что “если в мире что-нибудь модно, то пройдет сто лет, пока это дойдет досюда. А к тому времени во всем мире это уже выйдет из моды, и только мы балдеем от этого!”

И зрителю дается нарезка этой жизни. Первая красавица школы Элин мечтает стать “Мисс Швеция”, но, пока еще несовершеннолетняя, коротает время на рэйд-пати или более взрослых вечеринках. На одной из них знакомится с Юханом (Дмитрий Чукин), напивается и сбегает оттуда с сестрой на день рождения своей одноклассницы — странной, с лесбийскими, как поговаривают, наклонностями Агнес (Анна Шепелева), и там на спор целует ее. Это начало их романа, повод для пересмотра отношений к жизни и жизненных ценностей вообще.



Все это представление — своеобразная игра с пультом DVD-проигрывателя: действие то карикатурно убыстряется, как при перемотке — Чукин скорострельной пантомимой обозначает главные развлечения молодежи: спиртное, сигареты, секс. Или он же замедляется вплоть до роботообразных движений и заученных фраз — все в этом Омоле подчинено раз и навсегда заведенному механизму. А вот вообще дается стоп-кадр, и в этом кадре — лица жизнерадостных дебилов...

В отдельности все эти мизансцены отточены до блеска, до мелочей. Но целой из них картины все же не складывается — калейдоскоп лишь обещает причудливый узор. Во многом, пожалуй, потому, что паузы между ними длинны, и паузы эти наполнены лишь темнотой и топотом перебегающих актеров. Возможно, что на других площадках — а спектакль идет теперь на “Винзаводе” и в “Наркомфине” — склейки более гладкие. Но тесное пространство “Дос’а” выявляет тут зияющие, ничем не заполненные (кроме упомянутой суеты и темноты) лакуны постановки.

Хотя у Грудовича есть потрясающая находка — раз за разом вклинивающаяся в просмотр, словно 25-й кадр, старуха-попрошайка (ее, кстати, играет сам Донатас): ползает по сцене, пробирается туда-сюда через ряды, курит среди зрителей дешевые вонючие сигареты, бормочет что-то на задах, поет, переходя на визг и вой. Шипит, плюется, шепчет... Этакая ходячая метафора и всеохватной серости — здесь в сером все, о чем отдельно, и живое воплощение скуки провинциальной жизни, и неизбежной старости. И... косы ей, что ли, не хватает? Но не хватает ее как раз в этих паузах.

С другой стороны — это же перформанс, это не спектакль. Важно воплощение идеи, а не качество ее исполнения. А на идею здесь работает все. Но многие детали удастся рассмотреть лишь при “повторной перемотке”. Хотя “Fucking A...” — не тот случай, что смотрят дважды. Потому вспоминаешь уже задним числом, что нет тут случайных мелочей. Ведь все, напомним, обставлено по-киношному. И Грудович упорно пытается отыграть это право на детали: например, костюмы актеров — серые адидасовские толстовки с черными, не фирменными нашив-

ками. А на входе-выходе упомянутые работники сцены в униформе — черных толстовках с белыми бирками. Негатив-позитив? Такой же перевертыш устраивается и с залом: в сценическую, выкрашенную в “Дос’е”, известно, в черный цвет, часть усаживают зрителя, а в серой “живет” собственно Омель.

А над его серостью — огромный зеленый фонарь, некстати вспыхивающий то в одной, то в другой сцене, сбивая с толку, а то и вовсе пугая персонажей — вот они замороженно замирают под ним, словно кролики перед удавом, то смотрят с вожделием и в ожидании подставляют пригоршню руки. А порой, в отчаянии, пытаются если не разбить, то хоть как-то погасить его. И что же это за странный мерцающий ящик под потолком? Квинтэссенция тоски зеленой? Да нет, конечно. Скорее, воплощение, предел мечтаний подростков из Омоля. “Волшебник в голубом (здесь — в зеленом) вертолете, что бесплатно покажет кино”, одарит наркотой, какао, etc. А в финале — сровняет с землей, обратит в пыль мечты и в прах героев... Это и александр-гриновская тоска по Несбывшемуся, и — мы все-таки в кино и театре! — та самая указующая на выход из зала табличка, загорающаяся по окончании сеанса...

Ведь что стоит Элин выйти за пределы своего порочного круга? Сделать всего один телефонный звонок Агнес? Сыграть свой коронный coming out? Ведь для этого, так кажется вначале, и выстроен закуток в углу сцены — вроде туалетная кабинка. Здесь, ожидаешь, разыграется финальная, как в фильме, сцена:

**“Т о л п а (за кадром).** Элин! Выходи!

Кажется, что снаружи орет и грохочет вся школа. Собравшиеся девочки и мальчики видят, как открывается дверь и перед ними предстают Элин и Агнес. Выражение лиц у всех изменилось.

**Э л и н.** Та-дам! Вот и я. А это моя новая девчонка! Вы не отойдете? Мы пойдем трахаться.

*Элин берет Агнес за руку и тащит ее с собой через толпу народа. Элин и Агнес выходят из школы во двор”.*

Ничего подобного у Грудовича не происходит. Сочиненную Мудиссоном мелодраму про двух вообразивших себя лесбиянками девчонок он на самом интересном месте прерывает. Не просто прерывает, а препарирует,

вынимая из нее весь романтический флер, оставляя скуку в чистом виде. И запускает в действие схему, описанную Иосифом Бродским в “Похвале скуке”: “Известная под несколькими псевдонимами — тоска, томление, безразличие, хандра, сплин, тягомотина, апатия, подавленность, вялость, сонливость, опустошенность, уныние и т.д., скука — сложное явление и, в общем и целом, продукт повторения. В таком случае, казалось бы, лучшим лекарством от нее должны быть постоянная изобретательность и оригинальность. То есть на что вы, юные и дерзкие, и рассчитывали. Увы, жизнь не даст вам такой возможности, ибо главное в жизненной механике — как раз повторение”.

Так и Элин — просто не звонит. Не звонит и останется в своем Fucking Amal навсегда, включаясь в заведенный тут круговорот — начинаясь по вечерам алкоголем, меняясь с сестрой бойфрендами и ничего не меняя в общем распорядке. И ее уже тошнит от этого однообразия, и пытается она время от времени ломиться в открытую дверь. Дверь, выглянуть за которую она отважилась лишь однажды с Агнес, но дальше пойти не решилась. Агнес и ее обещание иной жизни так и остается фантомом с альдегидными глазами — ее образ сошел с экрана то ли популярных ныне “Сумерек”, то ли из набора Гай Германики, у которой, кстати, снимались и Грудович, и Шепе-

лева. И вместо “Мисс Швеция” Элин в конце превращается в девочку-старушку (Нона Никифорова). Тут уж волей-неволей, а вспомнишь недобрую, но поучительную “Сказку о потерянном времени”.

Да и в само название “Fucking A...” недостающие буквы можно ставить произвольно (и тут приходит на ум советских еще времен аналог — “Гребаный Экибастуз”) — история эта стара как мир: жить скучно, жить страшно и хочется чего-то нового. Но вырваться из замкнутого круга страшно тоже. В итоге наяву приключается ночной кошмар Элин: “Знаешь, что я вижу как в страшном сне? Что я всегда буду жить в Омоле, что я никогда отсюда не уеду. Что у меня будут дети, машина, дом и все такое. Потом мой муж от меня уйдет, потому что встретит кого-то моложе или симпатичнее, и я останусь со своими детьми, которые будут все время визжать и кричать. Так чертовски бессмысленно...”

Популярный ныне в России француз Мишель Уэльбек как-то сетовал, что до сих пор не существует книги, в которой отражено, до какой степени пуста жизнь людей. Донатас Грудович попытался показать, до чего она скучна. Но тут, как в спорте — попытка засчитана, но заявленная высота... извините, глубина пока не взята. Лишь только обозначена.

Сергей Лебедев

## Триумф желтого дьявола

### “Тартюф” Ж.-Б. Мольера в Театре на Малой Бронной

*Поставив “Тартюфа” с Виктором Сухоруковым в главной роли, режиссер Павел Сафонов решил внести собственную лепту в театральную мифологию этой пьесы.*

Сюжет о лицемерном и алчном святоше, втершемся в доверие к хозяину богатого дома и едва не разорившем всю его семью, на наших сценах имеет большую историю. Каждое время ищет здесь свои мотивы. Нынешнее — время политических разногласий и борьбы лидеров за власть — примеряет к этой пьесе образы нынешних политиков, находя массу параллелей и возможностей для сарказма. Недаром после написания пьесы в XVII веке ее немедленно запретили, и Мольеру пришлось долго бороться за свое детище, подвергая его многочисленным переделкам. В нашем же случае именно исполнитель главной роли,

счастливо обретенный в лице Виктора Сухорукова, определил энергетику этого спектакля, который мгновенно стал хитом. Сыграв Тартюфа, Сухоруков осуществил и “ревизию образа”, после которой к нему уже трудно что-либо добавить.

На сцене идет разговор чисто постмодернистский, со всем набором актуальной поэтики и нынешним стебом, преграждающим путь пафосу и риторике. Цветут элементы карнавальной культуры. Все семейство Оргона, как видно, заявило сюда с веселого венецианского карнавала: лихие наряды, прически с рожками, шапочки с ушка-

ми, головные прикиды из перьев, ужимки, прыжки и клоунские хороводы напоминают цирковой аттракцион. Все это фигуры фарсовые и пародийные, смеющиеся над собою сами и заставляющие хохотать нас. И весь сюжет предстает перед нами веселым и слегка безумным зрелищем.

Здесь персонажи — собрание невменяемых психов, их монологи звучат с комической экспрессией, не позволяя нам расслабиться ни на секунду. Мать Оргона госпожа Пернель (Анна Антоненко-Луконина) высказывается в честь Тартюфа столь неистово, что напоминает оперную примадонну, извергающую какую-то пафосную арию. А горничная Дорина (Агриппина Стеклова) опровергает доводы своей госпожи так истошно, что мы опасаемся за ее здоровье. Остальные члены семьи высказываются о Тартюфе столь яростно и истерично, что мы лишь успеваем подпрыгивать в кресле от их напора. Когда же выходит хозяин дома Оргон (Александр Самойленко), то его гимн Тартюфу — это самозабвенная и экзальтированная “гранд-ария” под музыку, звучащую за сценой.

Все это люди без чувства меры и тормозов — в чем и источник их слепоты — главный же среди них Оргон. Страстно жаждущий обрести объект поклонения и любви. И доходящий до беспамятства в своем почитании к заезшему жулику. Взгляните: ведь этот ослепленный своим идолопоклонством длинноносый простака — сущее дитя. Блаженное, простодушное, наивное. Его доводы в честь Тартюфа анекдотично-вышнены, сам он не на шутку серьезен и ради Тартюфа готов на все, даже отдать за него замуж свою дочь Марианну.

Но где же сам Тартюф? Во время жарких прений о его персоне он подслушивал их в шкафу. Когда же вылез — оказался мерзким существом, похожим на серый кокон, обмотанный грязным тряпьем. Но сей коварный шут был во всеоружии своего мастерства. Его страстный хриплый шепот, гнусные повадки и авантюрное лицедейство гипнотизировали абсолютно всех. Каждую свою реплику он превращал в концертный номер, распространяя свою власть надо всеми и виртуозно манипулируя каждым в отдельности. Входя в экстаз своей мрачной игры, он шел вперед к своим победам... И вот уже вполне реальным виделся и брак с юной Марианной, и соблазнение жены самого Оргона, и захват всего имения, дарственную на которое восторжен-

ный хозяин не замедлил оформить.

Далее, окрыленный и укрепленный своими успехами, он появляется уже во фраке — словно жук, вылупившийся из личинки. Важно вкушает обед, выданный хозяином. Паясничает, заигрывая с нами жуликоватым блеском глаз и своими неповторимыми блудливыми гримасами. Сухоруков всегда играет с нами (публика ловит каждое его движение), держа нас на мушке и доставляя нам острое чувственное удовольствие. Он обладает опасным шармом, беря нас в плен стихией собственных темных вымыслов о своем персонаже. А также самозабвением и расточительностью в его описании.

Вот Тартюф идет на “судьбоносное” свидание с женой Оргона Эльмирой (Ольгой Ломоносовой). Отвратительный жук движется навстречу красавице, нагло облизывая клубничку на палочке. Следует рискованная сцена похотливого раздевания. (И в моменты этого стриптиза можно лицезреть крепкое, с мохнатой порослью на торсе тело нашего Тартюфа: тело спортсмена и бойца, за которого волноваться не приходится.) Вся сцена соблазнения Эльмиры несетя в стиле дерзкой сухоруковской энергетики и его редкостной авантюрной силы. Кому дано устоять против этой силы? Ведь здесь такая казуистика лицемерной игры и перевоплощений, которая срывает любого партнера, любого собеседника.

Но зловещий Тартюф, жаждущий власти над миром, все же разоблачен. Раскрыт во всех своих злодеяниях. Что ничуть его не смутило. И, облачившись во что-то inferнально-желтое, он проплывает над всеми нами как зловещий фантом, усмехаясь и подмигивая. Поскольку Тартюф вечен. А этот наглый желтый цвет, возникнув в его первом костюме лишь с шейного платка, по закону динамики умножался и расширялся — превратив его в итоге в “желтого дьявола”. Мы же познали диапазон этого дьявола — от ничтожества до абсолютного зла, — очень многому научившись. И засвидетельствовав тот случай, когда именно один актер решил судьбу всего спектакля, обеспечив ему зрительскую любовь. Публика, толпящаяся перед театром, идет сюда именно “на Сухорукова”. Идет пить сок его редкой харизмы. Идет увидеть его фирменное лицедейство и театральный блеск, усиленный светом сценических прожекторов.

**Ольга Игнатюк**

## *Вне столиц*

### **Шапка Мономаха и кокошники**

*“Борис Годунов” А.С. Пушкина и “Баба Шанель”  
Н. Коляды<sup>1</sup> в “Коляда-театре”*

*В последнее время творчество Николая Коляды не только как драматурга, но и как режиссера и художественного руководителя театра получает все большее признание в нашей стране и за рубежом. Театр ежегодно приглашается на гастроли во Францию, Польшу и другие европейские страны, участвует в международных фестивалях. Вот и московские гастролы стали ежегодными. На тех, что состоялись в конце прошлой осени, наиболее значительными новыми спектаклями, на наш взгляд, были “Борис Годунов” и “Баба Шанель”.*

Постановка пушкинской трагедии явилась для “Коляда-театра” логическим продолжением всего хода развития творчества этого коллектива. Здесь соединился опыт постановки русской классики и шекспировских трагедий, в духе которых и написано произведение Пушкина. Более того, даже опыт бытовых спектаклей по пьесам самого Коляды (как, например, “Букет”), пожалуй, помог в раскрытии таких черт характера многих представителей российского народа, как долготерпение, доверчивость, незащитность перед манипулированием.

В новой постановке нет той чрезмерности, которая отличала воплощение комедий Гоголя и Чехова и спектакли по “Гамлету” и “Лиру”. Нет избытка песен и бурных плясок. Правда, водит народ мрачные языческие хоры во главе с плясуном в козлиной маске.

Привычным для “Коляда-театра” является использование массы однородных предметов, например, пластиковых стаканчиков в “Вишневом саде”, репродукций “Моны Лизы”, старых швейных машинок в “Безымянной звезде” и т.п. В “Борисе Годунове” такими предметами стали алюминиевые бидоны и железные вилы, кубки для вина, матрешки и... натуральные куриные тушки — жареные и сырые.

Первая сцена начинается с того, что будущие заговорщики Шуйский (Антон Макушин) и Воротынский (Сергей Федоров), расположившись за чурбаном (который служит в спектакле и столом, и тронном, и плахой), режут и едят курицу, пьют вино, вытирают лица и подмышки старым исподним. Одеты они небрежно, лица закрыты сетками-авоськами.

Борис Годунов (Олег Ягодин) уже при первом появлении являет собой пример целеустремленности, тщательности в подготовке своих действий. Он бесконечно на все лады репе-

тирует свою речь перед народом, патриархом и боярами. Как опытный манипулятор, нацепляет на спину накладной горб, диссонирующий с роскошным расшитым кафтаном и блестящим огромным шаром — державой. Этот горб подчеркивает единение нового царя с угнетенным, согбенным населением. Царь даже сбрасывает кафтан и обнажает свой горб и вместе с толпой, под улюлюканье и звуки африканских вузузел, пинает огромного плюшевого мишку, будто символизирующего все то старое и косное в средневековом укладе отечественной жизни, с чем Годунов рассчитывает бороться в союзе с широкими слоями народа. Единственное, что мешает ему — воспоминания об убитом в Угличе царевиче Димитрии, в смерти которого, по народному мнению, виновен Борис Годунов. Это ощущение вины, присущее и самому царю Борису, олицетворено в красных перчатках, по локоть натянутых на руки Годунова.

Естественно, игра О. Ягодина в главной роли — стержень спектакля. Здесь важны предметные действия. Вот он в сцене “ворожбы” рубит куриные тушки и рассовывает кусочки по матрешкам (распределяет богатства и угоды между подданными?), вот расставляет матрешек на огромной карте СССР, а потом, при словах “Ох, тяжела ты, шапка Мономаха”, резко поднимает эту карту, сбрасывая с нее матрешек. При этом на заднем плане — березовая роща, только картина повернута на девяносто градусов против часовой стрелки, так что березы превратились в сложенные бревна — это можно понимать и как вздыбленную, охваченную смутой Московскую Русь.

Символический смысл можно усмотреть и в сцене в келье Чудова монастыря, где лето-

<sup>1</sup> См.: “Современная драматургия”, № 1, 2011 г.

писец Пимен (Сергей Богородский) на все той же колоде рубит куриные тушки и перекладывает их то в одном, то в другом порядке, как будто переписывая свои летописи и поправляя историю. И, похоже, юный монах Гришка Отрепьев (Илья Белов) именно от старика Пимена узнал и о том, что история — это мясорубка и что многое в ней зависит от интерпретации событий, от манипуляций мнением народа. Возможно, это и подвигло его на роль Самозванца.

“Польско-литовские” сцены по стилю отличаются от тех, что происходят в Московском царстве. Здесь и музыка играет не простонародная (а в сцене возведения Бориса на царство на Красной площади звучали современные эстрадные мелодии), а торжественная и строгая — великолепный полонез В. Килара из фильма А. Вайды “Пан Тадеуш”. И одеты персонажи понаряднее. Правда, после сцены объяснения Самозванца с Мариной Мнишек (Василина Маковцева) у фонтана все почему-то оказываются без штанов, с клетчатými платками, обернутыми вокруг бедер, и с вилами вместо оружия. Этим подтверждается реплика предателя Пушкина о том, “что войско наше дрянь” и сильны узурпаторы лишь “мнением народным”. Впрочем, без штанов, в таких же подобию юбок оказывается и окружение Годунова, включая патриарха (Олег Билик). Не может это окружение ничем помочь монарху, который гибнет вместе со своими детьми. Они стали жертвами хода истории, как, с другой стороны, и молодой Курбский, с воодушевлением взявшийся помогать Самозванцу. Да и Лжедмитрий, который, как и сам понимал, был лишь орудием в руках польских и московских политиков — врагов Годунова, через год тоже погибнет от рук очередных заговорщиков.

И нет в финальной сцене ощущения победы в глазах Самозванца, и народ не кричит ему здравиты, а в ужасе безмолвствует. На такой ноте всеобщего поражения и заканчивается спектакль “Борис Годунов”.

Новая комедия Николая Коляды “Баба Шанель”, как и некоторые другие его пьесы, посвящена людям сцены. На этот раз — самодельной. Героини — участницы ансамбля песни “Наитие” при районном обществе инвалидов, выступающего обычно в Доме культуры Всероссийского общества глухих. Таким образом, уже с первой сцены становится ясно, что в спектакле будет много гротеска, буффонады: ясно, что публика названного Дома культуры вряд ли услышит

фальшивые ноты в исполнении перезревших любительниц хорового пения, самой младшей из которых, бывшей бухгалтерше и балерине Тамаре Ивановне (Тамара Зимина), семьдесят лет, а старшей — Капитолине Петровне (Сергей Федоров) все девяносто.

Действие происходит после отчетного концерта, во время юбилейного (ансамблю 10 лет) застолья. Героини вспоминают былое, дурачатся, подшучивают над Сарой Абрамовной (Сергей Колесов), 85-летней любительницей поэзии Ахматовой и Цветаевой, ждут своего руководителя — молодого баяниста и самодельного композитора Сергея Сергеевича (Олег Билик).

И вот он является, но не один, а с Розой Николаевной Рябоконе (Василина Маковцева), новой начальницей охраны Дома культуры. Она только что вышла на пенсию, проработав тридцать лет секретарем главы города, и по блату получила инвалидность. Сергей Сергеевич надеется воспользоваться не только ее голосовыми данными, но и обширными связями в административных органах. А для этого надо устроить “ребрендинг” ансамблю, сделать Розу Николаевну солисткой, чтобы она стояла в центре сцены “в костюме, в красивом таком, в кокошнике... в луче света”, а все остальные “на заднем плане, в темноте” будут “изредка эхом, эхом таким” подпевать. Это решение вызывает бурное возмущение старожилов. И они сразу дают новенькой прозвище Баба Шанель, выискивают у нее недостатки и поднимают такой шум, что обиженные Сергей Сергеевич и Роза Николаевна уходят, хлопнув дверью...

Во втором действии героини продолжают делиться воспоминаниями, перемывают косточки друг другу и знакомым, но все заканчивается закономерно — идут они на поклон к Сергею Сергеевичу и Бабе Шанель просить прощения.

Режиссер Н. Коляда поставил свою пьесу на привычном высоком уровне, с присущим ему мастерством, артисты играют предоставленный материал ярко и эмоционально, все до тонкостей хорошо сделано: например, на поклоны Баба Шанель уже выходит как солистка в лучшем платье и кокошнике.

Среди гротескных, на грани карикатуры, ролей старух (особенно выразительны С. Федоров и С. Колесов в ролях самых пожилых, Капитолины Петровны и Сары Абрамовны) особняком стоит сдобренная нотками печали и даже трагикомизма роль одинокой Нины Андреевны (Вера Цвиткис).

С достаточно сложной, с двойным дном (персонажу приходится притворяться, лицемерить в разговоре с участницами руководимого им ансамбля) ролью Сергея Сергеевича блестяще справляется Олег Билик.

В общем, спектаклю присуща не только мастеровитая режиссура, но и высоко поднятая планка актерской игры. Но почему-то мало “цепляет” этот спектакль (в отличие, например, от “Букета”, который Коляда также ставил по собственной пьесе). Конечно, Николай Владимирович, большой мастер драматургии, квалифицированно написал эту пьесу — и язык сочен, и характеры раскрываются и строятся выпукло, и драматизм есть. И все же мало трогает это произведение, вроде и написанное, можно сказать, на актуальную тему — о беспомощности старого поколения в столкновении с реалия-

ми новой жизни.

Не хватает какого-то “чуть-чуть”. Чуть-чуть недостаточно замешаны конфликты, чуть-чуть банальны персонажи, чуть-чуть излишне рассыпаны по пьесе поговорки и пословицы (а не собраны в кулак и не вброшены в зрительный зал так, что бьют прямо по голове, как в “Женитьбе” по Гоголю того же режиссера), чуть-чуть банальны исполняемые песни (а не неожиданны, как “Голубка” или “Баядера” в “Букете”). Чуть-чуть избыточны реалии современности в устах древних старух. Чуть-чуть не хватает элемента неожиданности.

Впрочем, для зрителей спектакль вполне комфортный, и смех в зале почти не умолкает. И в конечном счете этот спектакль тоже работает на рост популярности “Коляда-театра”.

Ильдар Сафуанов

## Мадонна с Ипотеккой

### *“Ипотека и Вера, мать ее” Е. Черлака<sup>1</sup> в Красноярском ТЮЗе*

*Как часто бывает в последнее время с современными пьесами, “Ипотека” первоначально появилась на сцене Красноярского ТЮЗа как эскиз спектакля во время творческой лаборатории по современной драматургии и молодой режиссуре “Вешалка. Театр из ничего”, проведенной Олегом Лоевским в октябре прошлого года. Зрителям было тогда предложено стать участниками голосования и выбрать эскиз, наиболее достойный стать полноценным спектаклем. Они проголосовали за “Ипотеку”.*

Поставил ее молодой режиссер из Санкт-Петербурга Семен Александровский. Он хорошо обучен профессии (школа Льва Додина), а несомненную привязанность именно к современной российской драме (уже после премьеры “Ипотеки” поставил в Челябинском камерном театре “Утюги” Анны Яблонской, первое сценическое воплощение этой пьесы) сочетает с любовью к вечному театру, сценической магии и чисто театральным аттракционам. В случае с “Ипотеккой” это оказалось особенно важным, ведь именно в этой пьесе Егора Черлака фантастическое, даже мистическое прорастает сквозь самый заурядный, повседневный быт, а герои из грязных ларьков и милицисских кабинетов способны вести диалоги о вере, смысле, любви и ненависти, растворяться в немислимых мечтах, искать идеал там, где нет даже его тени, превращаться в рыцарей и прекрасных дам, мадонну из круглосуточного киоска и служителя “Ордена праведного пути” из прокурорского кабинета (последнее особенно отдает идеализ-

мом).

Весь спектакль построен на этом контрасте быта и идеала, грубой и даже грязной реальности и мира мечты, которая может обитать где угодно. Этот мир идеального в постановке Семена Александровского — прежде всего именно мир театра.

По ту сторону занавеса не только актеры, но и зрители, располагающиеся на сцене. С занавесом будет отдельный аттракцион, но режиссер прибережет его ближе к финалу. Пока же на белой простыне экрана будет сыгран пролог в технике теневого театра: рыцарь и Прекрасная дама, та же дама с младенцем на руках, бегство рыцаря, орущий младенец, вдалеке появляется домик с вывеской “Ипотека”... Вера (Юлия Наумцева) свернет простыню экрана так, что из нее получится конверт с младенцем, и прямо с этим конвертом отправится на допрос к “чувствительному милиционеру”, следователю прокуратуры Ярославу Игоревичу (Денис Зыков).

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2011 г.

Вера — мать-одиночка, продавщица круглосуточного ларька, родившая ребенка от хозяина. Ее простая и такая понятная мечта о собственном жилье воплощена в фантастическом имени дочки — Ипотека, Ипа, Ипочка. Все герои этого спектакля — мечтатели. Сменщица Веры Кристина (Наталья Кузнецова), блондинистая халда в розовых туфлях на платформе, грезит о карьере телезвезды (чем она, в самом деле, хуже “медийных лиц” из какого-нибудь “Дома-2”); восточный человек хозяин ларька Алик (Анатолий Кобельков) мечтает уехать в Америку... к Стивену Сигалу; следователь Ярослав ощущает себя не прокурорской крысой в тесном кабинете, а рыцарем на коне, в блестящих доспехах, и его застенчивая влюбленность в Веру — почти что служение Прекрасной даме. Мир грез для этих героев более реален, чем повседневная жизнь (очень современная тема): о жизни героев какого-то телепроекта Вера с Кристиной, кажется, знают больше, чем друг о друге, и обсуждают их проблемы с истинной страстью (житейски очень точное наблюдение).

Актеры выходят на совершенно пустую сцену (в программке даже нет имени сценографа, только “художник по доспехам” Дмитрий Брытков, изобретательно придумавший рыцарскую амуницию из картона), за декорацию не спрячешься. Здесь важны точность и яркость сценического существования, интонации, жеста. И надо признать, что именно в этом молодые актеры демонстрируют вполне уверенный профессионализм. А исполнительница роли Веры Юлия Наумцева — даже нечто большее. Ее девочка из ларька в простеньком платье, конечно, что называется, придавлена бытом, слегка помешана на ипотеке (с маленькой буквой: совершенно недостижимая мечта в ее ситуации), участвует в дурацких конкурсах торговых компаний (призы якобы можно продать и обратить в ту же ипотеку)... Но в образе, созданном актрисой, главное вовсе не это, а внутренний свет счастливого материнства, самозабвенной и самодостаточной любви к своей Ипе, Ипочке. Мадонна с Ипотеккой. Круг этого свече-

ния притягивает и халдистую Кристину (у актрисы Натальи Кузнецовой очень точная речевая характеристика героини), и уязвленного своей “чернотой” и чуждостью Алика, и тайного рыцаря Ярослава. Гармоничный актерский ансамбль виртуозно справляется с непростой задачей, поставленной режиссером: вполне узнаваемые типажные персонажи сегодняшней улицы в какой-то момент должны переходить на мелодекламацию, даже пение (“И еще, Вера, скажите: все ли сырки сохраняли товарный вид?”). Актеры делают это совершенно органично, и из этого рождается игра, театр, действие приобретает объем.

В финале занавес раздвинется, и в циклопического размера зрительном зале Красноярского ТЮЗа зрители увидят фигуру Кристины в роскошном наряде: белая парча, блестящие короны. Прозвучит монолог, ария, а точнее, заклинание о якобы сбывшейся мечте, телепроекте, продюсерах, клипах, тусовках... “Теперь меня Гортензия зовут...”. Кристина выпевает это так, что сердце сжимается: понимаешь, что эта мечта обманет, как и всякая другая. Что и случается через считанные секунды. Но все же главное послевкусие спектакля — ощущение света, память о современной мадонне с Ипотеккой на руках.

Красноярская премьера — первая постановка пьесы Егора Черлака (не первый год работающего в драматургии и хорошо знакомого читателям журнала. — Ред.). И, вероятно, не последняя: современный российский театр проявляет живой интерес к этой вещи. Уже после Красноярска эскиз спектакля “Ипотека и Вера, мать ее” был представлен в родном городе драматурга Челябинске молодыми актерами Камерного театра (Виктория Бухарина, Петр Артемьев, Антон Ребро, Надежда Зуева) и режиссером Олегом Хаповым. Эта работа, показанная в ходе областного фестиваля “Сцена”, вызвала живой интерес публики и, надеюсь, будет доведена до полноформатного спектакля. Ведь в том же Красноярском ТЮЗе на “Ипотекке” неизменные аншлаги.

**Владимир Спешков, г. Челябинск**

## Культура как защита

### “Невероятные приключения Юли и Наташи”

#### Г. Грекова и Ю. Муравицкого<sup>1</sup> в Пензенском театре драмы

В последние несколько лет наметилась любопытная тенденция. Современная пьеса стала в большей степени феноменом провинциальной культуры, нежели столичной; именно с новым текстом и новым героем на сцене в провинциальный театр приходит обновление эстетики, режиссерского цеха и маркетинговых ходов.

И это вовсе не свидетельство “провинциализации”, “отступления” позиций современной пьесы, как, очевидно, хотелось бы думать недоброжелателям. Напротив, любопытнейший феномен. Во-первых, это свидетельство смены революционной стратегии продвижения нового текста на эволюционный, естественный. Во-вторых, разрушение стереотипа о “новой драме” как о мазохистской игрушке для сытых столичных буржуа. В-третьих, новая драма, написанная в основном провинциалами (ну, или бывшими провинциалами), как бы возвращается “на родину” и становится более востребованной там, где востребована ее (новой драмы) основная тема: опыт выживания, противостояния, “трагический оптимизм” будней.

Но Россия — страна контрастов: в разных регионах живут люди словно в разных веках, кто-то в обеспеченном будущем, кто-то еще во времена ненавистного царизма. Один из самых непростых в театральном отношении регионов — классическая, Центральная Россия. Здесь и в политике, и в обществе царствует консерватизм, охранительность, и инициатива в театрах приживается редко. Новости и события из регионов округ Москвы и чуть южнее, к сожалению, не раздражают нас интенсивностью спам-рассылок. Тогда тем более постановка довольно-таки радикальной остросовременной пьесы (при этом общепризнано, что она одна из лучших, что были написаны в последние годы) в Пензенском театре — в общем-то, крупное событие для региона. Тем ощутимее риск и смелость, на который пошел Пензенский драматический театр под руководством актера Сергея Казакова. Спектакль играется позже традиционного времени, у него отдельная маркетинговая позиция в репертуаре, и публика спектакль приняла, ей объяснили правила игры.

Этот театр прославился на всю страну — премьер-министр Владимир Путин избрал его местом встречи с российскими театральными лидерами. Дело в том, что старое здание по-

гибло в беспощадном пожаре, и надо изумляться умению пензенского губернатора, который смог привлечь федеральное финансирование для строительства нового объекта региональной культуры. Другое дело, что просторному, богатому помещению, где есть весь набор театральной техники, а плафон в зрительном зале, как ни странно, содержит все-таки театральные сюжеты, а не символы государственности, немножко не повезло с архитектурным стилем. Посреди патриархального малоэтажного центра Пензы стоит этакий зиккурат, где пополам намешана современная офисная архитектура несколько “турецкого” вида и сталинский театральные ампиры. По бокам у здания белые барельефы, как на сталинских высотках: парад всех профессий или парад масок. Можно, конечно, было бы, если уж театр новый строится, применить нечто новое, необычное, более современное, менее помпезное, что ли. Как, например, прекрасный новый зал санкт-петербургского Театра на Фонтанке — современный театр, функционально и эстетически исполненный в стиле европейского вокзала.

Пьеса Грекова и Муравицкого — ответ на запрос пьесы про тинейджеров. Ее парадокс в том, что, в сущности, пародируя ценности 14-летних девиц, драматурги проникают к своим героиням невероятной нежностью, доверием. Берут ответственность за их жизнь. Это выражено, прежде всего, в языке персонажей: он словно вывернут наизнанку, девушки говорят сами о себе словно бы в третьем лице, язык подводит их и, неразработанный, становится препятствием для коммуникации. Герои через язык саморазоблачаются, при этом оставаясь неопытными и трогательными неумехами, которые вызвали на свои головы целый ворох несчастий. Две незрелые девицы, накачанные соблазнами и стимулами массовой культуры, мечтают о славе и достатке. Прослышав про старинный обряд продажи души дьяволу, они, как в том анекдоте, не видят, “в чем прикол” и готовы легко отдаться преисподней за кусок личного счастья. Представления об аде у современных девушек исключительно фольклорные, наивные: перед силами Зла у них нет ни страха, ни трепета, ни ответственности. И муки

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 3, 2011 г.



совести у них чисто физиологические: муки совести драматурги выражают как рези в животе. Сатана им является по их же вере: добрый добрячок-пенсионер в старинной квартире с книжными стеллажами по имени Михаил Ефимович. Милая сказка о довольно печальных вещах заканчивается также в фольклорном пространстве: козни сатаны разоблачает “добрый милиционер”, научающий девушек любить и распознавать Добро. В пьесе есть любопытный поворот: девушки про существование дьявола узнают из бесселлера Булгакова “Мастер и Маргарита”: в этом жесте заложена тонкая ирония. Моральная неразборчивость современного подростка, смешение понятий, которое сегодня так оскорбляет и шокирует людей постарше, “крещенных” советской нравственной доктриной, на самом деле была заложена в сознание нации той же интеллигенцией через удобоваримые, доступные литературные образы. Критериальная подмена, окончательно оформившаяся к концу XX века, стартовала прежде всего в умах прекрасных идеологов эпохи модерн. Чему ж теперь ужасаться?

Спектакль поставил режиссер Владимир Карпов, артист театра, учащийся сейчас в ГИТИСе у Валерия Беляковича. Первый опыт столкновения с современным материалом не оказался совершенным, разумеется, но в целом это очень достойная работа. Спектаклю во многом не хватает иронии и документальности в актерской игре, умения остраняться. Есть ощущение, что хороших девушек заставили играть плохих, немножко вымучивать из себя порочность, уличность, но работы Елены Пустоваловой и Анны Гальцевой по-хорошему самоотверженны, точны, изящны, нежны. Важно, что остались темы пьесы, очень существенные для анализа современности: моральная неразборчивость подростка, его первое столкновение с вопросами бытия, космогонии, глубинная связь с вечными вопросами, неожиданный выход на культуру. Неважно, каким образом человек приходит к осознанию трансцендентного мира; важно, что рано или поздно этот шанс выпадает — вырваться из пространства бытовой жизни и ощутить себя в большей степени частью космического мироустройства, нежели двумерной реальности. Михаил Ефимович покоряет девушек впервые тем, что ставит им музыку Прокофьева из оперы “Огненный Ангел” (и это\а сцена в спектакле очень сильная): неведомые звуки буквально обрушиваются на наивных дурачек как вселенский потоп, что заливают их с

головой. Страх и восхищение перемешиваются — ведь героини впервые в жизни столкнулись с тем, что больше их и непонятно им. Ради этого, ей-богу же, стоило якшаться с потусторонней силой. В этой пьесе мы видим, что мир подростка не слишком плотно окружен культурой, которая может дать ключ к постижению законов мироздания. Первое, на что наталкиваются девочки, почувствовавшие потребность в иных мирах, — это абсолютно случайный бес под именем Михаила Ефимовича.

В спектакле есть отличная сцена: в какой-то момент на заднике отражается гравюра Доре к “Божественной комедии”, и Михаил Ефимович невзначай совпадает руками с абрисом крыльев сатаны. Здесь удалось обнаружить в неприглядной картинке уличной реальности, где есть одни вопросы, опору на культурный опыт, где можно найти хоть какие-то ответы. По сути, Греков и Муравицкий задают очень интересную тему: мир ребенка сегодня может быть не окружен культурным опытом, пространством культуры, в котором можно, как из эдакого глобального архива человеческой мысли, черпать ответы на запросы современности. Все новые и новые поколения приходят в мир, а доступа к культурным ценностям, по сути, не имеют. И попадают в сети первого, кто попался под руку.

Глубокая ирония авторов заключается, разумеется, и в финальном событии пьесы: носителем светлого начала и мирных идей является милиционер. В пензенском спектакле ирония выражается в очевидной разнице возрастов и актерского опыта: Григорий Мазур в роли Михаила Ефимовича и Сергей Дрожжилов в роли Следователя показывают поистине отеческую нежность к двум заблудившимся девушкам, направляют их, по-своему опекают — исключительно как строгий папа, что берет ребенка за руку на улице, чтобы не вихлялся и не капризничал. И ребенок, что характерно, тут же успокаивается, чувствуя силу рукопожатия. Девушкам, пожалуй, не хватает немножко отеческой порки, совсем чуть-чуть.

В самом финале начинается для уже “опытных” тинейджеров новая игра в ценности: ощутив в кабинете у Следователя всю разрушительную силу Зла, они решают “тянуться к Добру”. В финальном диалоге столь полюбившаяся им Божья церковь оказывается частью их Вселенной: мира шопинга и высокой моды. Поспешная поверхностная религиозность встраивается во вполне коньюмерские интересы повзрослевших, заматеревших девиц.

**Павел Руднев**

## Непровинциальная провинция

Лидия Тильга

### Новосибирск: лики сезона

*Вряд ли кто-нибудь сегодня вздумает оспорить тезис: “провинциальный спектакль” — понятие не географическое. Но на более крупных участках, в масштабе сезона театральная жизнь нестоличного города имеет индивидуальный ритм, десятилетиями формировавшийся уклад. Новосибирск, мегаполис третьего тысячелетия, стремится к культурной распахнутости, сверхскоростям — но помнит и размеренную поступь провинциала.*

Желание регионального города обзавестись собственным театральным фестивалем — не только шаг к бренду. В отсутствие диалога с профессиональной критикой театр нуждается в дополнительных инструментах самопознания, систематизации опыта. Новосибирск сегодня имеет два театральных форума: международный Рождественский фестиваль, проводимый молодежным театром “Глобус”, и межрегиональный фестиваль “Ново-Сибирский транзит”, с 2010 года перешедший под эгиду “Красного факела”. Цели первого ассоциируются с просветительством, презентацией: этот маятник словно задает городу “большое”, абсолютное театральное время. Афиша Рождественского фестиваля за пятнадцатилетнюю историю — как “свернутая” до самых значительных явлений и тенденций панорама отечественного театра. Такие зеркала слишком заоблачны, чтобы искать в них свое отражение. “Ново-Сибирский транзит” — более трезвая и острая оптика. Театральный Новосибирск открывает здесь обстоятельства “ближнего круга” и настраивается на повседневность. Спектакли и дискуссии этого форума дают практикам возможность ощутить пространство к востоку от Урала как общее проблемное поле. Каждый из фестивалей рассчитан на двухлетнюю цикличность — и призвав театральный люд в декабре и мае, город собирается с силами следующие полтора года. А театральная жизнь переходит в режим местного времени. На период такого затишья и приходится сезон 2010 / 2011, рядовой, невыдающийся. Три театра, о которых пойдет речь, образуют в историческом центре Новосибирска подобие острова посреди суши. Нарушая вежливый нейтралитет, бегают на премьеры соседей любопытные актеры: не более десяти минут пешком из “Глобуса” в “Факел”, из “Факела” — к Афанасьеву. Очутившись внутри этой зоны, где-нибудь у почтамта, словно дышишь воздухом повышенной театральной плотности. Каждая вотчина — живая драматургия, объем противоречий. Попробуем взглянуть на сезон сквозь три “внутренних” сюжета. В поисках своего голоса среди молодежных театров “Глобус” с середины 2000-х сделал ставку на мюзикл. Впечатляющая техническая база и энтузиазм первопроходца привели театр к неоспоримым достижениям на этом малоизведанном пути. Прошедший сезон не добавил постановок в “фирменном” жанре, но в спектаклях большой сцены очевидны свойства, определимые как “тень мюзикла”: устремленность к универсальному воздействию на аудиторию — и действие координации, сборки, замещающее индивидуальное высказывание режиссера. Обычная для театра директорского типа практика работы с приглашенными режиссерами, приезжающими на постановку со своей творческой командой, постепенно узаконивает представление о “блочной” структуре спектакля. Труппа становится все более разбалансированной: режиссер не наблюдает ее как живое, растущее целое и в распределении ролей исходит скорее из фактуры, амплуа, лишенный возможности “дального” зрения. Все эти слагаемые дают на выходе вполне усредненный художественный продукт — как “Скупой” Романа Самгина или “Коварство и любовь” Нины Чусовой.

Между тем на Малой сцене главный режиссер театра Алексей Крикливый сделал спектакль, имеющий внятно авторский почерк, — “Толстую тетрадь” по первой части романа

Аготы Кристоф. Состав этой режиссерской индивидуальности, кажется, приходит в противоречие с программными целями “Глобуса” далеко не шекспировских размеров. В Крикливом отсутствует воля к крупным завоевательным жестам, вкус к сценической занимательности, развлечению. Социальной риторике он предпочтет тупики экзистенции, эмоциональному натиску — сдержанный, рефлектирующий строй речи. Добавим к этому форму, избегающую патетической завершенности, набросанную легкими, нефиксированными штрихами, — и выйдет профессиональное досье, не вполне совместимое со статусом главного режиссера, который Крикливый обрел в 2008 году. Положение сегодня обязывает к маневрам — броскам от Ольги Мухиной к Рею Куни. Но в “Толстой тетради” разрозненные черты режиссерского метода словно собрались в фокус, обрели силу. Необыкновенно цельный стилистически, спектакль не оставляет сомнений: здесь Крикливый ступил на свою территорию. А в камерности этого высказывания есть глубоко содержательная концептуальная острота.

Форма детского дневника у А.Кристоф — вход в сознание, самоопределяющееся на руинах гуманизма, в контексте Второй мировой войны. Образная идея Крикливого, воплощенная художником Евгением Лемешонком, далека от намерений сценического эпоса. (Контур многофигурной фрески, к примеру, читались в “Толстой тетради” Кировского ТЮЗа, поставленной Борисом Павловичем и вошедшей в программу петербургского фестиваля “Радуга-2010”.) Аскетизм белого павильона в новосибирском спектакле рифмуется со свернутым в объем бумажным листом: внутреннее пространство взросления. В отрешенности от реалий объективного мира, чистоте сценического опыта, намечаемой такими условиями, улавливается и момент режиссерской цензуры. Шокирующий натурализм А. Кристоф пропущен сквозь плотный театральный фильтр. Мелок торопливо царапает на школьной доске название очередного эпизода — и холодную, геометрически выверенную среду вновь и вновь заполняют образы, словно пойманные детским зрением. Похожая на древнее изваяние и почти вросшая в землю Бабушка — Тамара Кочержинская. Пышнотелая Служанка — Ирина Нахаева, скромное эхо феллиниевских эротических наваждений. Шагнувший со страницы комикса бравый усач Денщик — Руслан Вяткин. Эти нарушения правдоподобия можно связать с чертами монодрамы, но есть существенная оговорка: субъектов действия здесь — двое.

Прежние работы Крикливого давали повод заметить: в толще человеческого хора он острее других слышит неокрепшие, “непоставленные” голоса — и ищет способы проявить их пластически. Соединяя в “Толстой тетради” как близнецов не слишком похожих Ивана Басюру и Никиту Сарычева, режиссер устремляется в сторону от персонификации к единому образному смыслу, границы которого подвижны. В дневнике, что ведут братья, ненадежные определения вытеснены жесткими глагольными констатациями в настоящем времени: “мы делаем”, “мы идем”. Как буквы имен — Клаус, Лукас, — готовых совместиться и исчезнуть, два молодых актера с умными, запоминающимися лицами мягко “стирают” с себя личностное, чтобы стать носителями безымянного детского сознания, его сценическими проводниками. Иллюстрируя с помощью нехитрого реквизита упражнения по закалке тела и духа, от которых при чтении стынет кровь, они, кажется, остаются непроницаемы для деформаций. Знаково лишь намечено физическое взросление близнецов: вырастают из одежд. Но подспудно в отстраненности от текста все более внятно накапливаются элементы игры — и композицию взрывает эпизод “Театр”, вполне брехтовский по духу. Здесь в ернической, виртуозно исполненной интермедии-пантомиме герои буквально “выплывают” усвоенные уроки жизни через пластическую рефлексию. Распяленное за рукава общее пальцецо, высоко выброшенные в галопе ноги — и изначальный смысл “парности”, когда-то удерживавшей мир как целое: кюре — прихожанин; похотливые любовники; подающий и принимающий милостыню. На пике этой вакханалии, когда лицедеи уже готовы ответить на фонограмму оваций, раздается истошный крик Заячьей Губы: “И-д-у-у-т!..” Свет гаснет, и на заднюю панель проецируются молчаливые кадры — бесконечная вереница пленных.

На перекрестке условного — безусловного возможность дистанцироваться от текста

словно подвергается сомнению: реакции братьев с этого момента более индивидуальны, разделены. В условия режиссерской драматургии входит разная драматическая плотность ролей. Вполне статичны фигуры родителей — исходные обстоятельства в детской одиссее. В образах, намеченных с гротескной заостренностью, очевидна перспектива противоречивого объема, светотени. И когда Лаврентий Сорокин — кюре, расставшись с маской вечного постника, в порыве сострадания хочет склонить две вихрастые головы к планшету, отпустить грех — его ладоням противится не обобщенная идея безверия, но Клаус и Лукас, видевшие остатки концлагеря. Ожидания «помраченного» к финалу пространства не оправдываются: тотальная белизна, кажется, предохранена от коррозии. «Мы ничего не забываем» — к этой реплике близнецов стянута художественная система Крикливого. Между тем в динамике главных героев совершенно отсутствует декларативность — градации переменчивы, не закреплены. Укрупнить их как сквозное движение помогает логика композиции. Спектакль завершается в обстоятельствах, открывавших действие. В прологе это измерение ирреального, сон: смещения времени здесь законны. Одеты нарочито «приподнято» — довоенная чечуха, гетры, жилетки, галстуки — братья собирают вещи отца, который должен переправиться через минное поле. Заплечный мешок того же цвета и фактуры, как все костюмы в этой исходной точке: молочно-белый, надбытовой. Сюда ложатся предметы, словно соединенные смыслом театрального ритуала за пределами прагматики — ее законов дети еще не ведают. После некоторого промедления возвращенной на полку оказывается лишь небольшая гармошка — зеленый игрушечный корпус с мехами. Затем, по-ученически положив локти на стол, близнецы с любопытством долго рассматривают спящего отца, листают большую тетрадь от конца к началу, проводят по корешку, чтобы не закрылась, — и отправляются в эпизод первый, к бабушке. Когда в финале возникнет рифма этому сну, Клаус и Лукас будут казаться взрослее отца, пребывавшего за пределами действия. Вещмешок заполняют предметы, словно заново поименованные: хлеб, пара гранат, водка. И только гармошка опять окажется отставленной.

Нина Чусова — ученица Леонида Хейфеца, как и Алексей Крикливый. Противоположность их методов можно было бы связать с отсутствием педагогического догмата внутри школы, но числить Чусову по ведомству драматического театра уже проблематично. Предел стремлений ее сценической лексики — драйв. Большая сцена «Глобуса», кажется, уважает системы, не отягощенные излишней рефлексией, а в случае Чусовой налицо любовь к «усилителям вкуса», категорическое усеменение неэлементарного и экспансивность, возведенная в степень. В 2006 году она ставила здесь гоголевскую «Женитьбу». Овеванный уже не вполне свежими «песнями о главном», спектакль давал крен к китчу. Но в эксцентричном, дерзком рисунке запомнилась тогда Ольга Цинк — Агафья Тихоновна. Советскую учительницу, распятую над стопкой тетрадью, буквально корежили комплексы. Она словно балансировала над бездной — и из острого комизма то и дело готова была соскользнуть в сумасшествие, мрак. Сегодняшний спектакль Чусовой «Коварство и любовь» таких резонаторов, кажется, не нашел.

Исходя из аналогий молодежного протестного сознания с эпохой «бури и натиска», современная режиссура оказывается перед противоречием: обновленная проблематика — структура шиллеровского действия. Главные динамические рычаги пьесы связаны со сферой индивидуальной воли, внутренними борениями героев. Движение интриги здесь вторично по отношению к монологу. Попытки транспонировать текст в более «выразительные» предлагаемые обстоятельства слишком напоминают шлифовку либретто в обход собственно музыки. В Новосибирске окружение Президента скомпрометировано чертами экипировки Третьего рейха, в Петербурге обиталище Миллеров совместили с тон-студией. Спектакль Василия Бархатова вышел в «Приюте комедианта» чуть позже чусовской постановки в «Глобусе». Режиссерский сюжет Бархатова развивается на территории массового сознания: повод оставить сравнения с Шиллером. При всей радикальности этой версии, в очерченных пределах она убеждает логикой драматургических ходов, по крайней мере — в экспозиции. Уточняя соотношенность героев нюансами эстетического противостояния, режиссер заост-

ряет возможность реакций. И главное — пространство, в котором прописан петербургский спектакль, едва ли составит четверть зрительного зала “Глобуса”: скромному смыслу в таких условиях дышится легче.

В адаптации Чусовой отсутствует действенный потенциал, тени зловещего режима набросаны исключительно декоративно. Главных героев и вершителей их судеб разделяют массивные деревянные створки, словно напоминая о коридорах, по которым шествовал Штирлиц. Но и без этой многозначительной границы два сценических мира совершенно герметичны, непроницаемы для связей — и если в гонениях на Миллера предполагалась нацистская подоплека, работа по достраиванию логических звеньев целиком на совести зрителя. Его мыслям здесь вполне обеспечен гипотетический ход — и бесконечное сослагательное наклонение. Психофизических возможностей Ильи Панькова, кажется, достало бы, чтобы дать в Вурме вариацию фашиствующего сознания и без насадной эмблематики. Женopodobному фон Кальбу — Вячеславу Кимаеву необязательны галифе, чтобы чертить двусмысленные виньетки на полях сценического сюжета, купаясь в характерности. А леди Мильфорд — Ирина Камынина определенно чувствовала бы себя свободнее в сложносочиненных фижах, чем в будуре фассбиндеровской Марии Браун. Текст в этих условиях воспринимается как субтитры, слишком плотные, чтобы не мешать разрозненным картинкам. Претензии на большой стиль в отсутствие единого, крупного драматургического жеста влекут искусственное нагнетание напряжения, банальный форсаж. И режиссерское бессилие ассоциируется к финалу с судорожными движениями Луизы — Екатерины Аникиной, жмушей сок для отравленного лимонада вручную.

Сезон “Красного факела” дает почву для размышлений над разными способами диалога со зрителем. Природа этого театра литературоцентрична. В пространстве наблюдаемого «острова» репертуарная логика “Красного факела” выглядит наиболее системной. В ней две основных составляющих: классика — и “хорошо сделанная пьеса” в самом расширительном понимании, включая “бульвар”, Бродвей и большой “бал острых положений” с репризами. Постановочный “пуризм” Александра Зыкова, ставшего главным режиссером в 2006 году, и более свободные в языковом отношении опыты приглашенных режиссеров исходят из одного принципа: главный элемент сценической драматургии — слово. Качественный сдвиг в этой ситуации наметили спектакли на большой сцене Тимофея Кулябина, поставленные в содружестве с художником Олегом Головко и хореографом Ириной Ляховской — “Макбет” 2008 и “Маскарад” 2009 года. Здесь единый образный строй и сценическая динамика имеют пространственный корень. Эффектные постановочные решения присутствовали в эстетике “Красного факела” и прежде: рубеж 90-х — 2000-х годов запомнился интереснейшим тандемом Олега Рыбкина и Ильи Кутянского; “Тартюф” Андрея Прикотенко и Олега Головко, выпущенный в 2005 году, был номинирован на “Золотую маску”. Но в спектаклях Кулябина — Головко — Ляховской к большому, европеизированному стилю сдвинулась и сама труппа, задышавшая пластически, укрупнив язык мизансцен. Для окончательного освобождения зрелища от литературы, кажется, недоставало последнего шага — и в начале сезона на Малой сцене возник внеплановый, “подпольно” сочиненный Тимофеем Кулябиным и Ириной Ляховской спектакль с симптоматичным заглавием “Без слов”.

В сопроводительной информации к этому действу упоминаются контактная импровизация, contemporary dance, драматическая пантомима и другие специальные термины. А непосвященный в них зритель смотрит четыре новеллы, объединенные движением композиции в пределах разных цветовых фаз: белая — желтая — красная — черная. Восемь молодых актеров, пройдя через “узнавание” своего партнера по танцу, свободно перемещаются далее в смысловом поле “мужское — женское”. Возникают игровые очертания ситуаций: аутсайдеры... подчинение... комплексы... провокация... прощание. За исключением третьей части, где знойные обстоятельства “Кармен” постепенно сворачивают к профанации, буффонаде, кажется принципиальным не пытаться дописать сюжетный подстрочник этих вариаций, перевести сложный эмоциональный объем в вербальную плоскость. Спектакль апеллирует к индивидуальным механизмам ассоциаций, складывается в зрачке каждого зрителя по-сво-

ему. Музыкальный ряд постановки, где Владимир Бычковский перемешал стильные современные аранжировки классики, балетный “квадрат” и гул танцплощадок XX века, мог резонировать с действием острее: к финалу возникает ощущение перенасыщенной, неконтролируемой звуковой среды, эффект тапера. Сценическая драматургия в целом, настроивая зрительское восприятие на “длинную волну”, не выдерживает этой логики — трудно примирить относительную композиционную завершенность каждой из частей с более крупным, сквозным движением формы. Но эти предательские вопросы меркнут перед первой, непосредственной реакцией на спектакль: смятение. Конечно, дело не в открытии новой территории *dance*, хотя пластическая выразительность Антонины Кузнецовой, Валерии Кручининой, Дарьи Емельяновой и Ирины Кривонос способна заворожить — именно они здесь правят бал. Удивляет бесстрашие, с которым драматический театр испытывает свои пределы на крошечной, технически необустроенной площадке. Работа актера здесь, вне интерпретации слова, не перестает быть ролью по сути: словно выделившись из хора, каждая пара в определенной действенной фазе обретает плотность смыслового ядра — чтобы дальше снова стать плазмой, элементом общего *motto*. В этих экстремальных условиях спектакль вверяет себя зрителю, рассчитывая на сотворчество, чтобы обрести завершенность в его воображении. И, судя по непрекращающимся аншлагам, риск более чем оправдан.

Театр Сергея Афанасьева, в отличие от двух предыдущих, не имеет на знаменах слова “академический”. Сменивший за два десятилетия множество площадок и “пришвартованный” сегодня в небольшом подвальном пространстве клубного типа, он дает возможность наблюдать феномен авторского театра в развитии. Более чем впечатляющий репертуарный диапазон не мешает прочесть режиссерскую программу Афанасьева как вполне внятную — легкая, часто заостренная до парадоксальности игровая форма при абсолютной содержательной мере: человеческое. Если ирония — вне крайностей мизантропии, если философичность — в пределах житейского, без метафизических сквозняков. Интерес к человеческому лицу в этих пространственных условиях — не фигура речи: здесь работают с крупными планами, коллекционируют острые индивидуальности. На фоне крутых эстетических виражей, связанных с переменами художественного руководства у соседей, Афанасьев выглядит последовательным собирателем собственного театрального языка. Далекий от претензий на властвование умами и беспроигрышных коммерческих установок, ведомый им коллектив близок к сути творческой лаборатории. В конце предыдущего сезона Афанасьев поставил “Танец Дели” И. Вырыпаева. Для человека далеко не авангардных пристрастий, немного бравировующего имиджем ироничного консерватора, такой шаг выглядит вполне радикальным. Поверить в его любопытство к сюжетике Вырыпаева трудно: Афанасьев слишком устойчив для этической относительности постмодернистских пасьянсов. Природа интереса скорее другая — чисто технологическая. Спектакль продемонстрировал новый, “неанфасный” ракурс в подходе к тексту, сценическая материя развивается здесь как бы вне прямой включенности режиссера. И главное — актерам дана возможность отстраненного существования в роли, эмоциональной самодисциплины. Эти принципы закреплены в следующей работе Афанасьева — спектакле “Экстремалы”, осуществленном совместно с Немецким культурным центром в Новосибирске. Из нескольких предложенных к постановке пьес драматургов Западной Европы он выбрал психологический триллер Фолькера Шмидта, где современный социум представлен в тектонических смещениях, сдвигах, близких патологии. Объективность режиссерского тона и жесткий, графичный рисунок ролей, общая эстетика преодоленной экспрессии позволяют увидеть в этих спектаклях черты диптиха. “Внутренняя” драматургия сезона в НГДТ складывается под знаком поиска новой режиссерской оптики и связана с точкой зрения постановщика, формирующей сценический жанр.

В середине сезона Александр Баргман поставил здесь “Наш городок” Т. Уайлдера. Труппа востребована им в прежнем качестве — до опытов Афанасьева, подвергнувших душевность ревизии. Теплая, эмоционально насыщенная палитра Баргмана воспринимается как генетически родственная исконным принципам НГДТ: спектакль имеет хорошую прессу, отмечен в большинстве номинаций премии “Парадиз”, присуждаемой СТД по итогам сезо-

на. Но позиция режиссера, очевидно находящегося “внутри” пьесы, влечет сентиментальность, “выпрямляющую” интонационный строй Уайлдера. Броско определив жанр постановки как “жизнь в трех действиях”, Баргман теряет черты сценической притчи. Спектакль идет с одним антрактом между вторым и третьим действиями пьесы — то есть жизнь, взятая как единое движение и достигающая пика, отделена от акта на кладбище. Но архитектура пьесы другая, и пренебрежение композиционной трехчастностью — не просто технический штрих. В отдельный акт Уайлдер выносит вполне символическое для провинциального городка событие — встречу двух влюбленных, с которой начинается их путь к разлуке. И нарушение идиллического равновесия Гроверс-Корнерс, расшатывание вертикальной оси происходит уже здесь, во втором действии. Близкое к обмороку волнение жениха перед венчанием тонкий Артем Свиряков — Джордж наполняет совсем не комическим смыслом: он словно открывается какому-то тревожному, непоправимому гулу. Но в целом реальность, сотворенная Баргманом, чрезмерно лирически уплотнена, чтобы отозваться наплывам будущего или отступлениям в прошлое, близости Первой мировой войны. Знаменитое послание с адресом “Гроверс-Корнерс, Нью-Хэмпшир, Западное полушарие, Земля, Вселенная, мир Господень” едва ли соразмерно этой режиссерской версии. Надбытовой контур сценического текста намечают актеры, шагнувшие за пределы “слишком человеческого”. Нервные руки Саймона Стимсона — Андрея Яковлева словно селятся собрать воедино обрывки музыки, сгущающейся над городком как наваждение. А Светлана Галкина в финале расстается с чертами милейшей миссис Гиббс ради мощной, трагической отрешенности поводыря на том берегу жизни, где артель бывших горожан потрошит грубые бумажные цветы, идущие в Гроверс-Корнерс на свадьбы и похороны.

Дальнейший выбор Афанасьева в пользу пьесы “Спешите делать добро” М. Рошина можно было заранее связать с возвратным движением от зыбких обстоятельств новой драмы к твердой, спасительной почве: отечественные тексты второй половины XX века строят репертуар НГДТ как константа, сравнимая, пожалуй, только с полным чеховским циклом. В разное время на афише появлялись А. Вампилов, Л. Петрушевская, А. Володин. “Зеленая зона” М.Зуева<sup>1</sup> стала хитом множества фестивалей. Но ничего похожего на перепев старых мотивов в конце сезона не случилось. В предпремьерном интервью Афанасьев обмолвился о том, что сделал клип о добре в пике засилью зла на современной сцене — и это лишь умножило вопросы после просмотра. Наверное, повод к такой режиссерской реплике дает сам литературный материал — линейный и менее охотно вступающий в контакт с XXI веком, чем, к примеру, пластичные володинские тексты. Но и в сценическом строе спектакля угадывается шаг к самопародии. Слово освоению действительности через психологические объемы, проблемному и затратному личностно, подведена резкая, похожая на ухмылку черта — и пьеса Рошина идет в сценической редакции Вырыпаева. Намерение режиссера стилизовать семидесятые, внятное в вещественной среде постановки, входит в противоречие с кричащим тоном сатирических зарисовок, слишком беспокойных, чтобы ассоциироваться с былыми временами. Три дворовые сплетницы-фурии с советскими песнями в микрофон — инерция прежнего приема, смысл, свернутый в безжизненный знак. Остранить это длящееся прошлое, кажется, еще не вполне возможно — но для лирического дифирамба ему лексика уже исчерпана.

Все отчетливее интонационный строй новосибирских сезонов прирастает молодыми голосами. В 2004 году здесь открылся первый за Уралом театральный институт. Курс Александра Зыкова показал в этом сезоне два дипломных спектакля под крышей “Красного факела”, а выпускники Сергея Афанасьева “прошлого призыва”, уже ставшие “Первым театром”, обрели свою сценическую площадку. Алексей Крикливый с Олегом Лоевским затевают лабораторию современной драматургии в рамках предстоящей рождественской декады “Глобуса”. И снова фестиваль мятник качнется от декабря к маю — чтобы осенью вступил в права размеренный, тихий сезон.

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 3, 1990 г.

## Проблема

Мария Сизова

### Читка: репетиционная фаза, прием, жанр?

*На пороге минувшей зимы в Петербурге на базе режиссерской лаборатории “ОН. Театр” прошла международная научно-практическая конференция “Американская драматургия: новые открытия”. Частью трехдневной программы наравне с выступлениями исследователей драматургии и театра стали читки современных авторов. И, несмотря на бесспорный интерес гостей и участников к новым текстам, основное внимание было сосредоточено на способе их подачи — читках и эскизах спектаклей.*

Джон Фридман — разработчик и куратор масштабного проекта “Новая американская пьеса в России”, стартовавшего в Москве, чуть позже проводившего свои лаборатории в Омске, Саратове и, наконец, в Санкт-Петербурге, рассказал о принципах отбора текстов.

**Д. Ф.:** “Безусловно, отобранные нами пьесы: “Ток-радио” Эрика Богосяна, “Анна в тропиках” Нило Круз, “Последние дни” Зои Лауфер, “Чужаки” Энни Бейкер, “Книга Грейс” Сьюзен Лори-Паркс, “Большая любовь” Чака Ми и “Ноктюрн” Адама Рэппа — лишь небольшой сегмент огромного круга тем современной американской драматургии. Есть там множество и более острых по звучанию текстов. Нам же хотелось обратиться к самым репрезентативным из них. Попытаться абстрагироваться от социальных проблем — терроризма, СПИДа, наркомании и поговорить об общечеловеческих вопросах”.

Интересно, что посредниками в выстраивании диалога американской драмы и петербургской публики стали русские драматурги: Михаил Дурненков, Юрий Клавдиев, Иван Вырыпаев. Максим Курочкин, Нина Белевицкая, Евгений Казачков. Именно они в некоторых случаях переработали первоначальный вариант текста с большей или меньшей степенью русификации. Так, сквозь заговорщицкий диалог героев Лори-Паркс — сына-анархиста и его чокнутого папаши-пограничника с маниакально депрессивным синдромом — проглядывали все те же бунтари Юрия Клавдиева, а в стихах вальжных

немолодых хиппи Энни Бейкер слышались отзвуки “слесарных хокку” Михаила Дурненкова.

Парадоксально, но меньше всего во время финальной дискуссии обсуждались сюжеты и темы пьес. Гораздо больший интерес вызвал способ их репрезентации — режиссерская читка (режиссеры — выпускники СПбГАТИ Рикардо Марин, Дмитрий Волкострелов, Семен Серзин, Мария Критская, Екатерина Максимова, Денис Шibaев, Георгий Цнобиладзе).

Существующая в России более десяти лет, а в США — около сорока пяти, читка представляет собой сравнительно новую, пограничную для современного театра форму. Не эскиз, не спектакль, не эстрада. Что же тогда? Репетиционная фаза? Новая ипостась “бедного” театра? Work in progress? Эти вопросы стали предметом жаркой дискуссии на “круглом столе”, посвященном итогам петербургской лаборатории.

По мнению режиссера Дмитрия Волкострелова, читка — “чистый жанр”, способный наиболее ярко выразить авторскую индивидуальность, сведя до минимума режиссерские амбиции. Согласимся, подобное заявление из уст молодого режиссера звучит крайне вызывающе сегодня — спустя сто лет после утверждения режиссерского театра.

**Д. В.:** “Я не понимаю причины дискуссии. Для меня читка давно стала самостоятельным театральным жанром. Режиссер, а вслед за ним и актер вступают в прямые взаимоотношения с автором, разгадывают скрытые сущности, заложенные в тексте.



Драматурги не дураки, напротив — очень умные и глубокие люди, способные сконструировать целый мир, населить его персонажами... Потому для меня высшей честью является разгадывание и обслуживание пьесы в самом лучшем смысле этого слова. Не стоит хвататься за манкие театральные приемы, ставить поклоны, рядиться в костюмы. Достаточно просто вступить в психофизический контакт с текстом. Поверьте, это не так просто. Главное — очень ответственно. Например, я не решился дать текст “Ноктюрна” Адама Рэппа кому-то из актеров. Слишком сильная боль, слишком прямое столкновение. Читаю сам”.

Подтверждением режиссерских слов была работа Волкострелова — лаконичная, вербальная, с минимальным набором театральных средств. Скорее похожая на пьесу-монолог молодого писателя, отсылающий к Хемингуэю, Фитцджеральду, Беккету, Кокто, Миллеру. Если постараться ее описать, получится примерно так: черная сцена, мерцающий свет, шум дождя из открытого окна, стул, человек с ноутбуком на полу и букридером в руках, и слова, слова, слова. Нагромождение букв, ритмов, историй и медленно, незаметно для зрителя наступающая темнота: спектакль начинался при полном свете на сцене и в зале и заканчивался, когда лицо чтеца на сцене выделяло только слабое освещение букридера.

Другой молодой режиссер, Рикардо Марин, признался, что не видит большого смысла в чтении текста вне характеров или хотя бы подступа к ним. В его понимании читка — только лишь черновик предстоящей подробной и долгой работы над спектаклем. Его “эскиз” пьесы “Последние дни” Зои Лауфер — практически готовый спектакль, в котором в жанре трагикомедии обыгрываются события жизни одной семьи, произошедшие после 11 сентября 2001 года. Артур Стайн, предприниматель, потерявший свой офис в одной из башен Нью-Йорка, коротает дни в унынии и скуке. Сильвия, его жена, ударяется в религию. Как бы в подтверждение этих слов на сцене наивной, “любовой” метафорой присутствует Иисус Христос, перебрасывающийся отдельными фразами с женщиной. Их дочь — готка Рейчел — курит марихуану и читает книгу про законы Все-

ленной. И лишь влюбленный в нее одноклассник в костюме Элвиса поддерживает связи между членами этого незадачливого семейства. Все вместе они готовятся к Апокалипсису, который так и не наступает, но его ожидание помогает этим людям вновь обрести друг друга. Эскиз Рикардо, встреченный с энтузиазмом большинством участников лаборатории, был немедленно принят в репертуар “ON. Театра”.

Интересной точки зрения на способ представления пьес придерживались американские участники лаборатории. Например, в семинаре Эрика Рамзея (драматурга и организатора лаборатории драматургов Word BRIDGE, руководителя В.Ф.А.<sup>1</sup>) читки происходят регулярно, с определенной периодичностью и на разный манер.

Э. Р.: “По понедельникам мы читаем текст и только текст, сведя к минимуму движения и перемещения по комнате. Действуем по принципу: “предъявить душу, а не шляпу”. В пятницу, наоборот, устраиваем более театрализованные показы — “со шляпой”.

Живой иллюстрацией его слов стала читка “Книги Грейс” Сьюзен Лори-Паркс (режиссер Денис Шибаев).

Все правила были выполнены. Актеры не семеняли по сцене, не выстраивали длинных пауз и переходов. Благодаря верному кастингу и глубокому погружению в характер персонажей все существовало достоверно. Сын, анархист Змей, вернувшийся в дом военного отца-садиста, шипел в воображаемую камеру. Чокнутый родитель, больше всего на свете любящий оградительную стену серого цвета и ров во дворе дома, перескакивал со спокойной интонации на истерический крик. Примерная жена Грейс тоном семейного психоаналитика рассказывала о странной книге, в которой собрано все самое хорошее: история про собаку Беду, спасшую человека и с тех пор зовущуюся Спаситель, красное платье, манящее героиню из витрины магазина, и т. д. Все это безумие происходило за небольшими кафедрами для мужчин и маленьким музыкальным пюпитром для Грейс. Герои старательно произносили речи в воображаемые микрофоны — штативы с насаженными банками “колы”, — и мы понимали, насколько прекрасно и ужасно их безу-

<sup>1</sup> В США и Канаде бакалавриат изящных искусств приравнивается к стандартному бакалавриату для студентов, желающих получить профессиональное образование в области визуальных и исполнительских искусств.

мие.

В целом, из дискуссии можно было вынести мысль, что положение читки сегодня довольно странно. С одной стороны, полная демократизация, с отсутствием всяких канонов и пограничных столбов. С другой — существующий негласный свод требований, предъявляемых к читке. Например, заявленный на последней “Любимовке” режиссером, драматургом, организатором “Театра.doc” Михаилом Угаровым перечень базовых элементов читки.

**М. У.:** “Читка — минималистский жанр. В нем, совершенно точно, нельзя заниматься театром в самом дурном смысле этого слова. Режиссер проводит грамотный кастинг, выбирает текст, определяет место. Что еще? Пожалуй, дальше есть необходимость поговорить о том, чего делать не следует и чего практически никогда нет на “любимовских” читках:

- использовать музыку;
- надевать броские театральные костюмы (при большой необходимости — детали);
- бесконечно долго ходить по сцене с листами текста (читка, если угодно, сидячий жанр);
- раскрашивать речь;
- сокращать авторский текст.

То есть целью любой современной читки становится трансляция пьесы”.

Комментируя высказывания теоретиков и практиков, можно прийти к выводу, что именно прием читки позволяет актерам найти некий “пограничный” способ существования: с одной стороны, максимально отдалиться от персонажей, с другой — ухватить их черты, сохранив при этом эффект одновременного узнавания текста пьесы актером и зрителем. Подобные опыты “литературизации” театра еще в 1930-е годы подробно формулирует в примечании к “Трехгрошовой опере” Бертольт Брехт, говоря о том, что “литературизация” как слияние “воплощаемого” с “формулируемым” дает возможность театру примкнуть к другим институтам, также призванным к духовной деятельности. Целью брехтовского метода, т. н. “эффекта отчуждения”, было, как мы знаем, аналитическое, критическое отношение зрителя к изображаемым событиям.

“С точки зрения канонов драматургии заголовки неприемлемы потому, что автор обязан воплотить все свои мысли в действии, и потому, что драма должна выразить все через себя самое. Это справедливо, если считать, что зритель должен думать не об увиденном, а в рамках увиденного. Но такое стремление подчинить все одной идее, увлечь зрителя прямолинейной динамикой, не давая ему глядеть ни влево, ни вправо, ни вверх, ни вниз, — такое стремление новая драматургия отвергает. В драматургию также нужно вводить сноски и примечания”<sup>1</sup>.

Восприняв основополагающую идею эпического театра Бертольта Брехта как будто буквально, русская драматургия и режиссура рубежа XX—XXI веков стала активно использовать прямую подачу текста в соответствии с тремя ключевыми правилами отчуждения:

- перевод реплик из первого в третье лицо;
- замена непосредственного действия здесь и сейчас рассказом о случившемся в прошлом;
- чтение роли вместе с ремарками и комментариями.

Равно как и в немецком варианте “зритель” не просто не “вживается” в материал, но и практически не видит персонажа в исполнении того или иного актера. “Высвобождение сцены и зрителя от “магнетического” эффекта и всяких “гипнотических полей” театра происходит последовательно и точно. “Невживание” в роль, если такой термин применим к читке, происходит на уровне актера. Эффект удивления и отчуждения, столь важный для немецкого драматурга, становится определяющим и в русском варианте т.н. “читок” и “эскизов”. Читка дает возможность сконцентрироваться не только на тексте, но и на актерам, многие из которых в рамках небольшого лабораторного проекта существовали удивительно точно.

Итак, споры о читке, начатые американскими драматургами сорок пять лет назад и до сих пор не приведшие к общепринятой “истине”, сегодня переместились на русскую почву. Их итоги подводить слишком рано, да и неуместно. А потому, поживем — увидим.

<sup>1</sup> Брехт Б. О театре. М.: Иностранная литература, 1961.

## Мастерская

### Алексей Слаповский: “Больше всего люблю диалог”

*Беседу ведет Светлана Новикова<sup>1</sup>*

— Идет Коляда в “Современнике”, Галин. Много молодых в “Театре.doc” и в ЦДР Казанцева и Рощина, в “Практике” у Боякова.

— Но это лабораторные вещи! А я говорю о театральной практике. А там каменный век: для многих режиссеров пьеса по-прежнему не литература, а всего лишь основа для спектакля. Как сценарий, который можно кроить как угодно. Это давняя тенденция, еще с эпохи режиссерского театра началось. А сейчас какая эпоха в театре — вообще не понимаю. Кинематограф стал продюсерский, а театр какой? Коммерческий? Директорский?

— **Есть ли для тебя какие-то авторитеты в современной драматургии?**

— Я бы говорил не об авторитетах, а о драматургах, которые меня удивили, порадовали, показались интересными, безотносительно к темам, которые они затрагивают. Кого я вспоминаю в первую очередь, когда говорят о современной драматургии? Только что ушедшего Вадика Леванова. Максима Курочкина — он интересен. Ивана Вырыпаева — он принес литературную форму, с традиционной точки зрения — вообще нетеатральную. Произвела впечатление пьеса Сигарева “Волчок”. В современной драме отсутствует мысль, притчевая основа, которую я привык уважать в драматургии, а у Сигарева я увидел несколько мыслей, включая глобальную и страшную: если ты кого-то любишь, причем самоотверженно, не рассчитывай, что на твою любовь ответят, бывает любовь фатально безответная. Переведа на притчевый язык: если любишь Родину-мать, не рассчитывай, что она тебя в результате не угробит — что и произошло. Любовь вознаграждения не предполагает.

— **Константин Костенко написал пьесу о любви к Родине (она так и называется “Родина”<sup>2</sup>): герой пытается любить Родину, а она ему все время препятствует — фигурально выражаясь, то под дых даст, то в глаз. Очень любопытно: поставить кто-нибудь решится или так и останется — только в бумажном виде?**

— Идут годы, и современная драматургия все время опережает театр. Она постоянно движется. Интересных пьес больше, чем удачных спектаклей. Создан целый “бумажный театр”, в нем есть свои течения, завихрения.

— **Сериалы и пьесы у тебя никак не пересекаются?**

— Для сериалов пишу оригинальные сценарии или делаю по своим романам. Сняли четырехсерийный телефильм по книге “Я — не я”. Сейчас один канал его купил, но не выпустил. Он есть в Сети, можно скачать. Другой сериал — по роману “Синдром Феникса” — получился легче, веселее, и он вышел. Есть еще кино, там вроде серьезные вещи, но сейчас четыре сценария лежат, не в запуске. С удовольствием работал над восьмисерийником по своей книге “Пересуд”: пять человек, бежавших из тюрьмы, захватывают автобус... Я там так “отвязался” — теперь жду, что выйдет. Может получиться необычно, но сама знаешь: придет режиссер, актеры, монтаж — что они из этого сделают?

— **Знаю — третий год работаю на бесконечном сериале. Смотрю и недоумеваю: сцены переставлены, актеры несут отсебятину...**

— Вот почему тебе понравилась моя пьеса “Формат”? Там есть фраза: “Больше всего я бы хотел, чтобы мне заказывали сценарии, платили деньги, но чтобы это никто не снимал”.

— **В твоей только что вышедшей книге “Самая настоящая любовь” собрано тринадцать пьес самых разных жанров, они обозначены как-то причудливо: “страшная, но интересная боль”, “лиродрама”, “эпопея”... А ведь ты хорошо чувствуешь сатиру. Почему у тебя нет**

<sup>1</sup> Окончание. Начало на с.3.

<sup>2</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2012 г.

**этого жанра?**

— Сейчас противно сатиру писать. Многое очевидно и так.

— **А во времена Гоголя неочевидно было?**

— Тогда жизнь другая была: без телевизора, без кино. А сейчас сидит в телевизоре персонаж, сам на себя карикатура — какой интерес на эту карикатуру создавать еще карикатуру? Я видел ролик с Жириновским, где он говорит о месте женщины в обществе, — это настоящая карикатура. Фантастический человек! Вокруг столько готовых образов — добавлять ничего не надо. Сатирикам остается только облекать в острую, резкую, блестящую форму, как Быков. Получается роскошный фельетон. Что, разве никто не понимает, что происходит? Понимают, просто Быков это в яркой форме выразил.

— **Думаю, главная твоя тема — поиск человеком самоидентификации. Есть родственная тема — поиск самоидентификации нации. Но она не характерна для российской литературы, она волнует маленькие народы...**

— Наша нация на вопрос самоидентификации просто-напросто “забила”. Я бы сказал: мы сейчас не нация вообще, а население. Не я один, увы, так думаю. В мире происходят серьезные изменения, встает вопрос самоидентификации наций многочисленных и неоднородных — в таких странах, как Россия, США, Франция, Германия. Я вижу, как в мире формируются сообщества не по национальному признаку, а по профессиональному. Вместо национальной идеи сейчас идея глобальная. Кумирами в мире становятся люди, умеющие придумывать новое в своей профессии. Покойный Стив Джобс, о кончине которого скорбел весь мир. Дизайнеры автомобилей, кутюрье, актеры, писатели — создатели брендов, каких-то современных пиктограмм. У меня возникает мысль: пока мы соберем себя заново идентифицировать как нация, будет уже поздно, и наступит новая стадия в мировом сообществе, когда это будет неактуально. Ведь Россия это уже переживала. Русь попала в ситуацию, которая нам до сих пор аукается: не успела создать до конца свой пантеон языческих богов, и тут приняла христианство. То есть мы были язычники, но не прошли полностью период язычества — не было своих саг, рун, нет своих Брунгильд. На незрелое язычество, не успевшее сформировать свой пантеон, наложилось христианство. Со своей незрелой мифологией мы въехали в совершенно другую систему. Мы такие: вроде, Запад, а вроде — Восток; вроде Византия — и вроде финно-угры. Мне тема самоидентификации нации тоже интересна, у меня есть такая пьеса, “*Душа миллиардера*”<sup>1</sup>, она во многом про это. Хотя все же на уровне человека, семьи.

— **Что для тебя было самым значимым событием последнего времени?**

— Конечно, рождение дочери. Я по возрасту мог быть ее дедом и теперь понимаю, почему дедушки так по своим внукам с ума сходят. Моей старшей дочери Алле тридцать один. Когда она родилась (пусть она меня простит), я был молодой — работа, гулянки, я так не следил за ее ростом. Теперь же я работаю дома и наблюдаю с ни с чем не сравнимым наслаждением, как ребенок с каждым днем растет и развивается. Я знаю людей, особенно в провинции (Москва — другое дело, в ней жизнь кипит), которые сделали свою жизнь, дети-внуки растут уже без их участия, пора двигаться к пенсионному возрасту, и наступает социальный коллапс, на многих это действует депрессивно. А у меня опять новая цель, это мобилизует, за собой начинаешь следить. Единственное, что удручает: когда дочь подрастет, мы с женой уже будем в возрасте. Особенно я.

— **Приятно видеть счастливого отца. А что порадовало писателя Слаповского?**

— Вышла у меня “*Большая книга перемен*”. Бог знает, как удалось, но замах был большой. Я считаю: лучше замахнуться на рубль, ударить на полтинник, чем наоборот.

— **Я ее читала два дня не отрываясь. Признаюсь, сильное впечатление получила. Там много слоев. Неожиданно для меня ты выходишь, помимо социальных и бытовых реалий, на глубокие размышления о болезни. Меня всегда пугала тяжелая болезнь как испытание — для самого больного и для его близких. И я нашла у тебя кое-что важное. Откуда ты это взял? У**

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2009 г.

**тебя был свой жизненный опыт?**

— Да, эта тема для меня важна. Думать о болезни как о состоянии духовном, социальном я начал рано. Когда мне было шестнадцать, моя бабушка перенесла инсульт и слегла. Я год ухаживал за ней, она лежала без движения. Я рано понял, что чувствует человек, ухаживающий за тяжелым больным. Ты должен — и шабаш. Никакой брезгливости. Самое страшное — не боль, даже не приступы, а безнадежность. Это вообще самое страшное в жизни. Моя героиня Лиля в этом состоянии. Она ищет избавления не от боли, а от надежд. Один из способов избавления от надежд — это, к сожалению, злость против здоровых. А здоровые не понимают, за что. Здоровые и безнадежно больные — это два мира, которые друг друга не могут понять. Я далеко не все сочиняю, многое беру из жизни. Про “два мира” я понял на примере одного из друзей. Он был до сорока лет такой “качок”, занимался культуризмом, женился вторым браком на юной красавице, длинноногой блондинке. Они прекрасно жили, ездили по курортам, родили дочку. И вдруг, на отдыхе, он вылез из бассейна — и упал. Клиники, обследования... рак. Он пролежал восемь лет! Очень страшно, когда заболевает здоровый человек. Напоминает великолепный автомобиль с наглухо испорченной деталью, которую нельзя починить.

— **В романе ты оставляешь своих героев не в конечной точке, а в процессе. Мы не знаем, как сложится жизнь некоторых персонажей, можем только догадываться. Но это роман. В пьесе ведь так нельзя? Драма требует более конкретного, выраженного событием финала. Или я не права?**

— Ты права. Если говорить о событийной канве, в пьесе надо четко дать понять, что происходит. Но иногда бывает, автор говорит: у меня финал открытый. А на самом деле финала нет. Я не против открытых финалов. Это дает некоторую свободу режиссеру. Но не такую, чтобы перекроить смысл шиворот-навыворот. В пьесе должны быть расставлены все точки над *i*. А далее появляются нюансы. Они зависят не от того, какой будет финал пьесы, а от того, как пьеса прочитана режиссером. Тогда финал звучит. Драматическое произведение близко к музыкальному. Режиссер — как дирижер: может прочитать партитуру, но не менять мелодии и нот! В романе по-другому. Можно больше недоговорить. От читателя требуется работа больше, чем от зрителя в театре. Говорят же: театр — искусство грубое. Некоторые вещи в театре показывают больше, чем может позволить себе прозаик. Да хоть Чехова взять: у него в пьесах герои говорят совершенно иначе, нежели в его прозе! Они прямым текстом нагружают друг друга словесными “пудами любви” — по его же выражению. Правда, театр все равно умудряется найти сотни трактовок.

— **Сейчас у тебя в работе есть пьеса?**

— Да, называется “Ребенок”. Там пара: мужчина 40 лет и женщина 35 — взрослые люди, не знающие, что делать с ребенком. Проблема общества “чайлд-фри”, т. е. людей, воспринимающих детей как обузу, помеху. Помеху карьере, удовольствиям, образу жизни. Дети — наше будущее, и у меня впечатление, что многим людям нашего времени не хочется будущего. У них все есть. Я таких встречаю. Ему только 30, а у него уже машина, дом, всякая электроника, он живет богатой, насыщенной жизнью. И много пар образуется по принципу комфортного проживания. Вместе смотрят кино хорошее, травку покуривают. Зачем им дети? Это начало моей пьесы. Сначала смешно, потом развивается жестко и кончается трагично. У меня так нередко бывает. Сережа Пускепалис говорит: “Мы с тобой нашли алгоритм — зритель начинает смотреть комедию, потом задает вопрос себе: так ли это смешно? А после финала впадает в задумчивое недоумение и думает: что я смотрел?”

— **Чего в театре ты не любишь?**

— Спектаклей, которые кончаются вместе с аплодисментами. Не то что не люблю, а я к ним равнодушен. После такого спектакля хочется пойти в ресторанчик, выпить шампанского, поболтать, но не об увиденном, а так, о чем угодно. И такие спектакли пользуются успехом! Поскольку театры ориентируются на средний класс и средний вкус. Не все, к счастью.

— **Ты считаешь, ходить в театр снова стало модно? В моей молодости театр был очень важен, спектакли становились событиями. Люди делились на тех, кто ходит только в кино, и кто**

**ходит в театр.**

— Да, я вижу, как в провинции ходить в театр стало престижным занятием. Молодой менеджер может пригласить девушку в театр — это пристойно, хорошо, они даже готовы в театре слегка задуматься. И это неплохо. Театр и должен помогать преодолевать собственную лень. Люди, может быть, не заглянули бы в эти глубины, а театр их навел — и они благодарны. Потому что на самом деле приятно сказать себе: оказывается, я это понимаю, я — умный.

**— Театр дает встречу с живым человеком, энергия идет напрямую от одного к другому. Люди приходят за этим, они в этом нуждаются.**

— Это правда — в театре ищут общения. И вообще люди хотят общаться. Когда приглашают на встречу с читателями, я всегда соглашаюсь. Я ведь хотел стать актером, но не стал. Люблю брать публику. Поэтому и пел. Взять аудиторию, заставить слушать себя — как это захватывает! Если после встречи со мной хотя бы несколько человек вытащат из Интернета мои вещи, купят мои книги — уже хорошо. А если мои друзья (их немного — человек семь-восемь) и жена говорят, что книга удалась, я счастливый хожу.

**— Среди твоих книг есть самая любимая? Чтобы нестрашно было, извини, перед Богом с нею предстать?**

— Профессия писателя счастливая — он создает миры. Он рождает людей. Не было человека — и вдруг он обретает имя, возраст, историю. Не подсчитать, сколько я породил людей! Вместе с сериальными героями — тысячи, я не шучу. Я явился бы на суд Божий не с книгами, а с “моим народом”. Я пишу не главами, не страницами, а людьми. И это заметно. Больше всего — и в пьесах, и в киносценариях, и в книгах — люблю диалог. Я, как Достоевский, люблю, когда люди говорят. Потому что мне самому есть о чем поговорить. Бедность и несчастье многих прозаиков и драматургов: у них персонажам не о чем разговаривать. Это оттого, что автору нечего сказать. В современном кино стало модно — минимум слов. А для меня слово — любимый инструмент. Не гонюсь за модой, редко употребляю сленг, модные словечки. Это мои амбиции — из простого делать сложное. При этом так, чтобы язык не мешал читать сам себя.

## **Ольга Субботина: “Сейчас важно социальное высказывание”**

*Беседу ведет Сергей Лебедев*

*В фойе Центра драматургии и режиссуры, где состоялась наша встреча, Субботина сразу взяла меня в оборот: “Так, давайте сядем к окну, вот этот стол поставим так, сюда — стулья... Видите, во мне и тут говорит режиссер!”*

**— Да, у вас энергии хоть отбавляй! Вот только что здесь, в ЦДР, вы поставили “Заговор чувств”, а по ТВ параллельно прокрутили ваш фильм “Про любоFF”. Олеша и Робски — два никак не сопоставимых автора. В чем причина таких крайностей, всех этих метаний?**

— Это не метания, это просто разные направления моей работы — театр и кино, и в кино другие запросы зрительской аудитории. По крайней мере, продюсеры так считают... А то, что я делаю в театре, как раз логично: здесь у меня Драгунская, Пресняковы... И Юрий Олеша для меня находится в этом ряду.

**— То есть тут вы идете по нисходящей — во временном плане.**

— Да, но, надеюсь, не в плане качества...

**— Кто тогда следующий на этом пути — Чехов?**

— Вообще-то “Чехов” — мой первый дипломный спектакль в ГИТИСе. Не его пьеса, правда, а пьеса о нем самом. Я скомпилировала собственную пьесу о его жизни на основе писем, воспоминаний современников, дневников и мемуаров. Тема: Чехов и три женщины

его жизни. Там играли мои однокурсники, а сейчас небезызвестные актеры: Андрей Кузичев (сам Антон Павлович), Виктория Толстогонова (его сестра Маша), Лена Бирюкова играла Лику Мизинову, а Мария Кивва — Ольгу Книппер. Я тогда заканчивала институт и, можно сказать, “прорыла” всего Чехова. Его личность произвела на меня огромное впечатление, а изучение творчества стало большим подспорьем в дальнейшем: Чехов открылся для меня как источник абсурдистской литературы XX века — ведь Беккет, Ионеско, Мрожек корнями уходят туда. У него даже лингвистические конструкции “небытовые”, странные, они просто завораживают... Я люблю театр с оттенком абсурда, мне нравится литература такого плана, такая драматургия. Мой учитель Леонид Ефимович Хейфец никак не понимал, почему я тяготею к театру абсурда, прививал мне традиции русской реалистической школы. Но в итоге я все равно вырвалась на свое — и это оказалась современная драматургия. В этом плане Юрий Олеша — не классика в общепринятом смысле слова, что-то закосневшее и незыблемое, то, что всюду ставят одинаково. Это побочная ветвь русской драматургии. Он сложен для русского менталитета, для нашего уха. У него оригинальные лингвистические конструкции, сочные метафоры не первого порядка, это яркая литература, сложная. Хотя история в пьесе “Заговор чувств” рассказана вроде бы вполне реалистическая. А некоторые зрители потом говорят: смотрел, понравилось, но ничего не понял, буду смотреть еще раз, в чем там дело? То ли не привык наш зритель к такому языку, то ли отвык от текстов чуть посложнее, чем привычная уже “новая драма”...

— **И поэтому вы разбавляете ее более легкими вещами?**

— Вы говорите о фильме по книге Оксаны Робски? Все мои пируэты — как, например, когда после своего первого спектакля “Шопинг&Fucking” (М. Равенхилл) я взялась ставить “Венецианскую ночь” Альфреда де Мюссе — оттого, что мне нравится пробовать разное. Потом была Ксения Драгунская с “Ощущением бороды” — кстати, десятилетие спектакля мы только что отметили! То же современная абсурдистская литература... А сразу потом — импрессионистическая немецкая пьеса “А. — это другая” Заутера и Штудлара, тонкая любовная история! Поэтому фильм “Про любоFF” в эту струю попадает, хотя начиналось все не с чтения книги Робски. Сначала я прочитала сценарий. Писал его другой человек, кинодраматург Виктория Евсеева, и она достаточно далеко ушла от книги. Работа над фильмом велась именно по сценарию Евсеевой. Но даже имя Оксаны Робски, придающее “жареный” оттенок всей этой истории, — имя отнюдь не самого на сегодняшний день плохого автора. В ее книгах есть свой смысл, своя атмосфера, у нее свое лицо. Так что я этого упоминания не боюсь. А вот Олешу я давно хотела поставить. Эту его пьесу и еще “Список благодетелей” — потрясающая пьеса, которую, считаю, надо ставить вдогонку “Заговору чувств”.

— **Будете?**

— Хочу, но не загадываю. Очень сильная пьеса, попадающая в наше время, равно как и “Заговор чувств”. Ясно, что Олеша писал не на один день — все те проблемы, которые он вскрыл тогда, в начале XX века, тогда же и пустили корни, а сейчас мы видим уже пышную крону, расцветшую в наше время. Эта пьеса была ответом на политическую, социальную, экономическую ситуацию в стране тогда; такой же она является и сейчас. Меня это волнует, и этим спектаклем я выражаю свою позицию по отношению к тому, что сейчас происходит...

— **И для этого в “Заговоре” вы воссоздали митингующую площадь...**

— Я всегда открыто высказываю свое мнение, но стараюсь это делать силами своей профессии... я не блогер. Не понимаю этих социальных сетей, считаю их такой мегапровокацией. Раньше, в советское время, в коллективах, в театрах, как известно, были стукачи, которые собирали информацию для спецслужб. А сейчас этого, получается, не нужно уже — люди сами все выкладывают: и свои настроения, и перемещения, и финансовое состояние. Меня нет нигде, я принципиально в этом не участвую — кому надо, тот меня всегда найдет. Я занимаюсь другими вещами, которые не хочу афишировать. Но они не менее важны для продвижения демократии в России.

— **Вот при этой концепции и несмотря на такой разброс в авторах можно ли сказать, что вы**

**ставите всегда один спектакль?**

— Нет, обо мне, смею надеяться, так сказать нельзя. Я всегда стараюсь брать разный материал, да и ставить в разных стилях. Может, где-то в чем-то и ошибаюсь, но ничего страшного! Не бывает так, чтобы все спектакли были великолепными, все как один — шедевры. Наверное, это хорошо, что многие режиссеры ставят разных авторов, разные пьесы в одном ключе и чуть ли не с теми же костюмами. А вот мне неинтересно ставить под копирку, делать всегда один спектакль. Хотя, конечно, со временем появляются какие-то свои штампы, определенные, чисто профессиональные акценты, но, тем не менее, мне интересен и важен стилистический поиск. В этом плане Юрий Олеша для меня действительно нечто новое. Хотя, по сути, это, опять-таки, продолжение моей работы, например, с текстами Пресняковых. Но по форме и стилю это трудный, это режиссерски трудный спектакль. Какие-то бытовые (а на самом деле символические) сцены, его гигантские монологи, которые вдруг резко схлопываются, — все это сложно в реализации. Но мы работали с наслаждением — и постановочная группа, и актеры, а здесь у меня играют больше двадцати человек. Никто из них не сказал, что им что-то не нравится в пьесе — даже маленькие роли они играют с восторгом, я давно не видела, чтобы ребята работали так увлеченно, чтобы материал их так поднимал. Хотя мне кажется, чисто физически не хватило пространства, чтобы развернуться как следует... Сцена ведь у нас небольшая.

**— Но у ЦДР вот-вот должна заработать новая площадка на Соколе, можно было бы перенести спектакль туда...**

— Я не стала ждать у моря погоды... Выпустила спектакль на Беговой, пока получилось собрать нужных актеров, но вот с пространством пришлось поиграть. Такие стесненные условия дали толчок нашей с художником Анастасией Глебовой фантазии.

**— Ну, а следующую его пьесу?**

— Олеша? Это будет немного неправильно по отношению к репертуару театра. Мы же новым авторам открываем дорогу, а тут один Олеша... Да и *(смеется)* худсовет не пропустит!

**— Так вы же и есть худсовет! Причем стояли у его истоков...**

— Это целая история. Я стояла не у истоков худсовета, а у истоков самого нашего театра. Сейчас даже кажется невероятным, что театр Центр драматургии и режиссуры был придуман в кабинете Алексея Николаевича Казанцева, просто придуман как проект — без помещения, без денег, без поддержки властей. Я очень хорошо помню этот день, как мы сидели и обсуждали, каким должен стать театр для молодых. Это был 1998-й — год столетия МХТ, и Алексей Николаевич не хотел откладывать открытие театра, несмотря на очевидные трудности. Потом уже, когда все завертелось, я стала заместителем художественного руководителя, и мы с Алексеем Николаевичем проводили “совещания худсовета” практически ежедневно — он любил звонить по ночам, ближе к часу, и делиться своими мыслями. А собственно худсовет был сформирован после смерти Казанцева, и последние четыре года мы занимались творческой частью Центра, искали молодых режиссеров, курировали другие проекты театра. Мы отсматриваем режиссерские эскизы, какие-то работы имеют продолжение в театре, какие-то нет. Но кардинально в деятельность молодых режиссеров мы никогда не вмешиваемся — это принцип еще Алексея Николаевича. Что-то предлагаем, советуем — да. А уж что они из этого принимают...

**— А свой актерский состав вы как формируете? Вот Артем Смола у вас уже считается штатным актером, даже... личным?**

— Нет, он не мой личный актер. И не штатный. В том же “Заговоре чувств” он не играет, и мне даже немного жаль, что не играет. Мы с ним думали, кого бы он мог сыграть, даже читали пьесу, примеривались, но... Артем как-то оказался “между ролями”, не получилось точного попадания ни на одну...

Вообще у нас в театре принцип такой — каждый режиссер приводит своих актеров. У меня есть ядро, я доверяю серьезные роли тем, кого уже точно знаю, на кого могу опереться. Это Владимир Скворцов, Илья Ильин, Григорий Данцигер — наши “старички”, игравшие еще в первых спектаклях Центра. А вот, например, Света Устинова, молодая киноактриса, я



ее увидела в “Пер Гюнте”, она пришла играть Сольвейг за четыре дня до премьеры! Это наш спектакль, проект Алексея Николаевича, который после его смерти довела до премьеры художник Наталия Сомова. Я помогала на выпуске, увидела Устинову и сразу — цап! Я, кстати, многих актеров притащила и со своих съемок... Так что Артем Смола, конечно, очень талантливый человек. Но мы сейчас с ним немного разошлись — что-то не пошло с Олешей. Так что “мой штатный” вышел за штат.

— **Но в спектакле он все же присутствует — в эпизоде с рассказом о трех братьях появляется фотография главных героев с ним.**

— Ну, да, можно сказать, что он внесценический персонаж в этом спектакле. Роман Бабичев, третий, погибший, брат главных героев. О нем говорят, он олицетворяет романтику революции. А вообще говорят, что актер Смола — мой талисман! Поэтому пусть присутствует даже в таком виде.

— **У вас есть еще один “фирменный пунктик” — музыка группы “Ундервуд”...**

— Да, Володя Ткаченко мне писал музыку и для “Хозяйки гостиницы” в Театре Сатиры, и для “Яблочного вора” Драгунской. Звучит песня “Ундервуда” и в “Заговоре чувств”. А вся группа выходила у меня на сцену в спектакле-акции “Москва — открытый город”, где я в качестве эксперимента устроила перформанс с музыкантами и актерами и вживила его в ткань спектакля. Сыграли, наверное, спектакля два-три с “Ундервудом”, больше не потянули, тогда это было тяжеловато для театра: музыкальное оборудование и все прочее. Хотя и очень здорово, ярко. Но вот на 15-летие “Ундервуда” в прошлом году мы с хореографом Леной Каралашвили сделали подарок группе от театра — в клубе “Milk” устроили силами актеров Центра большой совместный перформанс...

— **Вы еще и большие фестивали любите устраивать — “Нашествие”, к примеру...**

— Я с удовольствием периодически участвую в таких вещах. Вот на этот Новый год на телеканале Муз-ТВ я сделала такой юмористический номер для моей подруги певицы Лины Милович, я с ней, кстати, не первый раз сотрудничаю — Лина написала замечательную песню “Летать”, которая украсила фильм “Про любоFF”. А в Новый год на ее песню “Режь аккуратно” придумала “действие” с актерами из “Заговора чувств”. Получилось весело! Мои ребята были в полном восторге от этого драйва. Я вообще люблю соединять рок-музыку с театром и делать такие “живые клипы”. Актеры, кстати, тоже обожают — когда они выходят в “живом” концерте на публику, то получают такой заряд эмоций! Вот я как-то на фестиваль “Нашествие” (2002 год) взяла актеров из ЦДР, которые у меня постоянно играют. Поехали они кисло, без энтузиазма — вроде далеко и что мы там будем делать... Но когда почувствовали эту энергетику толпы в десятки тысяч человек, побежали благодарить Мишу Козырева (он тогда возглавлял фестиваль), даже стали его качать — в таком они были восторге!

А вообще провести большой фестиваль — это очень выматывающая работа, занимает много времени, в нее надо сильно погружаться. Как очередной пируэт — это иногда можно. Но сейчас мне вообще хочется больше к театру повернуться, ставить спектакли...

— **Про Олешу здесь уже столько сказано...**

— Кроме Олеси есть еще мысли, конечно. Вот думаю над одним проектом, но для этого... мне нужно самой сесть и написать пьесу!

— **У вас же большой опыт работы с Ксенией Драгунской. Да и она в плане творчества человек заразительный...**

— Да, мы с Ксенией много совместно работали — из ее новеллы “Друг с другом” сделали пьесу “Проявления любви”, писали вместе киносценарии. Мне очень нравится с ней работать, мы друг друга просто на каком-то лингвистическом уровне чувствуем. А вот сейчас с Юрием Клавдиевым работали — писали сценарий спортивной драмы для телевидения. С ним тоже было очень интересно работать, он незаурядный человек и очень потенциальный, от него ждешь каких-то небанальных предложений.

— **У вас вообще есть список запретных тем или тем, за которые вы никогда не возьметесь принципиально?**

— Тема, за которую никогда не возьмусь? Нет, у меня нет такой! Тут, кстати, на кастинге

я спросила у одного актера, какие роли он любит играть, а он ответил, что соглашается на все, кроме маньяков-педофилов. “А что, часто предлагают?” — интересуюсь. “Да, — говорит, — несколько раз уже предлагали, и я отказываюсь, а все остальное мне интересно”. Так что вот он, востребованный герой современности — маньяк! Вот что сейчас актерам беспрерывно предлагают... Хотя как подать эту тему. Например, у моих любимых Пресняковых и такие герои выглядят очень органично.

— **Тут постоянно звучат имена Драгунской и Пресняковых. Вам кто-то из “новой драмы” еще интересен?**

— Из молодых — Ярослава Пулинович, у нее большое будущее, и, как мне кажется, не только в театре. Она очень кинематографично пишет. Я тут принесла один ее сценарий в кинокомпанию, говорю: смотрите, это же надо срочно снимать! А там продюсеры смотрят кино: нет, не тот формат, зрителю другое нужно... Пряжко интересно пишет. Мне нравятся также эксперименты Саши Денисовой — тонко, иронично, хлестко.

— **А западные драматурги?**

— На мой взгляд, бум современной западной пьесы как-то поутих. В 90-х были Сара Кейн, Марк Равенхилл... Был английский театр “Ройял Корт”, который подавал нам пример. А сейчас в России все обратились к своим авторам. И это замечательно. Я бы сейчас не предпочла западного драматурга нашему — наши ничуть не хуже, причем интереснее стало ставить молодых.

— **А вам что у них интересно? Какие темы, какие герои?**

— Мне кажется, сейчас сформировались две тенденции анализа “героев нашего времени”. Поясню на примере Драгунской. У нее есть такая новая вещь, “Реконструкция скелета”, — очень большая, мощная, я делала ее читку год назад, возможно, буду ставить. Есть смысл. Но она всегда описывает героев своего круга — сорокалетних людей, разочаровавшихся в демократических ценностях тех лет, когда они были молодыми. Такие разочарованные, немножко циничные, потухшие люди. У тех, кто помоложе — другие герои, много люмпенов, молодежи с окраин. Кто-то ушел в Интернет, кто-то в работу... А есть молодые, агрессивные, асоциальные. И мне интересно и про тех, и про тех. Эти два поколения сейчас у нас рабочие, а пьесы с шестидесятилетними героями уже какие-то побочные. Во всем мире выходят на авансцену агрессивные молодые люди, которые громят витрины... Но параллельно есть и другие герои — власть имущие. Молодые, которые с ними борются, тоже хотят урвать от жизни свое. А еще уличный художник Бэнкси — вот настоящий герой нашего времени! Мне импонирует то, что он очень остроумен и злость у него позитивная, нет темной агрессии. У него всегда социальный протест выражен отчетливо.

— **Мы, кажется, перебрали все возможные способы применения ваших сил, таланта. Кроме одного — преподавать вы не пробовали?**

— Мне предлагали еще в ГИТИСе аспирантуру. Отказалась. А мне: “Как? Что? Тебя же Фоменко рекомендует!” А я сказала: “Не пой-ду!” Нас как-то, еще студентами, просили помочь первокурсникам, позаниматься с ними — это был курс, где учились Паша Дервянко, Нина Чусова. И вот я, провозившись, сказала: “Да ну их к черту, студентов этих! Они же все с гонором, такие выпендренные”. Наверное, и мы казались такими. Нет, это не мое. На сегодняшний день... Хотя?..

— **Но можно ведь, например, набрать мастерскую...**

— Да, но это уже другая история. Это было бы интересно, ведь все равно все мои постановки, все мое кино и сериалы — это тоже обучение. Я начинаю учить молодых актеров, как играть, как себя вести перед камерой — их, оказывается, даже этому не учат в вузах! Совершенно неподкованные ребята приходят. Это хорошая мысль с мастерской — воспитать своих учеников. Но это и большая ответственность... Меня вот постоянно Леонид Ефимович Хейфец зазывает: мы, говорит, тебя ждем на курсе. Но я не знаю... имея перед глазами пример Хейфеца и других наших педагогов, вижу, что они там просто живут! И Леонид Ефимович в итоге стал гораздо меньше ставить. А ведь сейчас мало мастеров такого уровня. Но он полностью сосредоточен на ГИТИСе, на Щукинском училище, где ведет заочное отделение

режиссеров. Он выкладывается по полной. Но зато имеет отличный результат, ученики у него прекрасные! Вот ко мне приходят на кастинг с курса Хейфеца — они лучшие, самые яркие, самые профессиональные, хотя еще и студенты. Но для этого преподавателю надо там жить, надо забыть себя... Может, и я к этому еще приду. Но сейчас мне жалко забросить то, что я делаю.

— **У Хейфеца вы учились, а работать вам довелось с режиссерами других направлений, например, со Штайном. Это сотрудничество как-то повлияло на ваш собственный метод?**

— Все понемножку повлияли. Я стараюсь у каждого учиться. Хейфец, конечно, дал школу, дал инструмент, показал, как нужно организовать существование актера на сцене. Достоверное, точное, глубокое. Это ветвь русской реалистичной школы — от Марии Кнебель, ученицы Станиславского.

Петер Штайн — очень во всем сухой человек, он дал мне другие знания. Не показывал, как играть, а показывал, как ставить. Он научил меня делать режиссерские книги — у меня хранится во-о-от такой том “Гамлета”, где на каждую реплику нарисована своя мизансцена. Такой подробный план, раскадровка.

— **А сами, для себя теперь так рисуете?**

— Рисую немного, на полях. Но не так, как Штайн — у него все намного серьезнее. Я же рисую так: этот отсюда вышел, этот — отсюда. Но не всегда. А Штайн показал, как можно визуально ставить спектакль, чтобы всегда в пространстве были интересные мизансцены. Пространственное мышление, структурное — это он здорово в меня вложил. Это была масштабная школа, учитывая, что спектакль ставился не в традиционной итальянской коробке, а на ринге, где зрители сидели с четырех сторон. А потом мне поставили задачу перенести всю эту постановку в пространство цирка! И это надо было выполнить в кратчайшие сроки, а в спектакле были заняты такие мегамастера, как Владимир Абрамович Этуш, Михаил Козаков, Ирина Купченко и, конечно, Евгений Миронов. Вот где пригодилась режиссерская книга, которую меня заставлял делать Штайн! И этот опыт мне в самостоятельной работе потом ой как помог!

— **Ну, а ваше “авиационное” образование...**

— Нет-нет-нет! У меня нет этого образования, у меня только театральное образование и больше никакого. Я только немного проучилась в МАИ, но закончила только ГИТИС.

— **Но ведь не с пустого места вы туда поступили, были же какие-то задатки — вот они и сказываются?**

— “Тянет в космос иногда...” Я в последних классах школы занималась в физико-математической школе при МАИ и поэтому в МАИ потом поступила. Проучилась полгода и поняла, что это не мое. Посмотрела-посмотрела и вернулась обратно в театральную студию. Но, наверное, это какие-то основы логики во мне заложило, структурализм в мышлении — наверное, поэтому мне и было легко работать со Штайном с его структурным методом.

— **А план у вас есть? Вы для себя составляете список произведений или тем, которые хотели бы поставить или снять?**

— У меня, к сожалению, такого четкого плана нет. Всегда думаю: надо же наконец план составить! А выходит все как-то эмпирически...

— **Но на горизонте маячит какой-нибудь заветный “Гамлет”?**

— “Гамлет”?... Пока не задумывалась.

— **Необязательно “Гамлет” — я его упомянул как фигуру речи...**

— Да нет, все режиссеры действительно хотят поставить “Гамлета”! А у меня была идея по нему фильм снять. Но я вообще сложно выбираю материал — не хочется ставить проходные спектакли. Может, это неправильно. Хотя, честно скажу, я могу поставить любой спектакль, любую пьесу, и поставить неплохо. Это точно будет профессиональный спектакль — умение для этого, необходимое мастерство есть. Оно наработано и благодаря моей хорошей школе, и тому, что я много работаю, снимаю — съемки вообще много дают. Все идет в копилку. Но я выбираю сложный материал — мне не хочется в театре работать по заказу, ставить антрепризные пьески. Так что плана у меня нет. Я сейчас много читаю, мне присылают

много пьес, но есть соблазн поставить все-таки Олешу...

— **А вот, предположим, Бондарчук прочитает про вашу мечту снять “Гамлета” и предложит вам этот проект с хорошим бюджетом — и собой в главной роли...**

— А что, Бондарчук — Гамлет, интересно! Федор, безусловно, человек харизматичный, а это для роли принца немаловажно! Так что я здесь не вижу противоречия. Вообще, видение Гамлета может быть очень разным. Вот у Акимова в знаменитом спектакле играл же Горюнов — огромный толстый артист... Режиссер взял за основу трактовки образа слова королевы “он тучен и одышлив”. Хотя нам Штайн объяснил, что это неправильный перевод: “тучен и одышлив” — на самом деле “вспотел и тяжело дышит”. Вот такой казус. Но Бондарчук — Гамлет... Это прикольно, ново...

Вот еще “Вишневый сад” Чехова мне очень нравится. Весь театр XX века закладывался в этой пьесе. Но, мне кажется, сейчас важно социальное высказывание о происходящем в стране и мире — сейчас идет такая мощная агрессия повсюду. Поэтому “Вишневый сад” пока подождет, хотя и там много чего есть.

— **Ориентируясь на социальное высказывание, вы придерживаетесь какого-то своего режиссерского кредо?**

— “Бороться, искать, найти и не сдаваться”? Такого пафосного личного девиза у меня нет. Разве что “нести культуру в массы”? Звучит как шутка, но в ней сейчас появляется большой смысл. Вот взять того же Олешу. Наша публика уже успела привыкнуть к современной пьесе. И если про наркоманов, про маргиналов — это всем понятно. А вот Олеша — уже не очень. Это плохо. Мне кажется, в театре должна быть гармония, и не только визуальная, как в академическом театре — дорогие костюмы, декорации, или молодежная, как здесь, в ЦДР, а должен быть и театр для ума, которого сегодня мало в России...

— **Но то, что делаете вы, уже принято называть инновационным театром — как вам такое определение?**

— Я бы определила все-таки это так: творческий поиск на основе русской психологической школы. Все-таки для меня очень важна та “подушка” академической школы, то, чему меня учил Хейфец, и в то же время для меня важно пытаться взывать к чувству времени, столкновению энергий. Но “инновационный” — это страшно звучит. Это для меня связано с технологиями, театром типа инженерного театра АХЕ. Все хорошо на своем месте. Вот все любят проекции в театре, а я не люблю. И я не отрецившаюсь от русской психологической школы. Она мне очень важна. Но, конечно, она должна лечь на новые лингвистические формы, новый язык понимания этого мира — мне все же близок театр абсурда, который в России почему-то “не пошел”, публика не понимает. Беккета только ставят, и то одну и ту же пьесу — “Последняя лента Крэппа”. А в том виде, как это популярно на Западе, у нас нет. Ионеско — мне нравится его мир, и я много у него черпаю, в плане вдохновения. И я ищу отголоски Ионеско в нашей литературе, драме. И, собственно, нахожу их! У Драгунской, Пресняковых и других авторов.

— **А за работой коллег по цеху следите?**

— Стараюсь. Мне всегда интересно, что Кирилл Серебренников делает. Нравится, как Владимир Агеев работает. Вот на спектакль Алексея Могучего в Театр Наций хочется сходить. Но не всегда время позволяет, я не смотрю ничьих спектаклей, когда у самой выпускной период, когда я уже погружена в свой спектакль. Когда своим занимаешься, то не хочется отвлекаться. Не то что боишься чужое взять, но определенное энергетическое влияние существует, впечатления бывают очень сильные — позитивные ли, негативные... Но вот выпустила Олешу, теперь можно!

## Другие берега

Наталья Якубова

### Бела Пинтер: сам себе режиссер

*Как драматург и режиссер Бела Пинтер дебютировал в 1998 году, тогда же фактически основал и собственную труппу. Его первые пьесы — скорее скетчи, нежели произведения, претендующие войти в антологии. Например, одна из них посвящена... ощущениям алкоголика “на второй день” (“Убивает, оглуляет”, 2001), другая — прослеживает путь закабаления молодого человека религиозной сектой (“Ворота в никуда”, 2000). Узко? Возможно. Пока это не коснулось тебя лично и не заполонило до краев жизнь близкого тебе человека. Ранние спектакли Бела Пинтера рассматривали как раз такие случаи, а сам режиссер любил шокировать признаниями, что главные герои списаны с его близких родственников.*

В определенном смысле Пинтер довел до логического конца один из главных структурных принципов режиссуры конца 1990-х: в основе этих пьес лежал не сюжет, а ситуация, которая в процессе спектакля раскладывалась на все новые и новые пасьянсы. Даже “Крестьянская опера” (2002), открывшая путь зрелым спектаклям Пинтера, затрагивающим целый комплекс проблем венгерского общества, все еще подпадает под эту схему. Финальное нагромождение патологий, на которое даже и намек нет в изначальной ситуации семейной идиллии, — безусловно, пародийно. Но каждый отдельный шаг, ведущий от идиллии к катастрофе, более чем правдоподобен, начинен таким количеством доколикос узнаваемых реалий, что напрашивается сравнение с телесериалами застревает в горле. Ситуация разворачивается, как узор в калейдоскопе, и каждый ее поворот встречают лавины смеха, но итог заставляет вспомнить не больше не меньше, как Эдиповы прозрения.

Музыка “Крестьянской оперы” стилизована под фольклор (композитор Бенедек Дарваш). Точнее, мишенью выбраны такие столпы национальной культуры, как “Секейская прядильня” и “Хари Янош” Золтана Кодая. Две “песенные пьесы” (венгерское обозначение жанра “*daljáték*” является калькой с немецкого “зингшпиля”) были созданы выдающимся фольклористом и композитором в 1920—начале 1930-х годов. Обе основаны прежде всего на “найденном материале” и призваны раскрыть венгерский национальный характер через народную музыку. В этой парадигме трудно было бы избежать идеализации.

Пинтер же на структурном уровне выявляет, что венгры, продолжающие искать самоопределение в том понимании “нации”, которое сложилось в XIX веке, оказываются заложниками опасных иллюзий. Часть персонажей будто бы продолжает жить по законам хрестоматий по народному быту: чинно радуется урожаю и чинно готовится к ритуальному бракосочетанию; мелкие несоответствия “хрестоматийности”, вкрап-

ления примет сегодняшнего дня проскальзывают лишь в тексте, все еще чинно ложась на привычные звучания. Это законсервированный мир, в который вроде не может проникнуть — и который не может исказить — никакое влияние извне: сценическая картинка стилизована под сумрачный этнографический музей, а муляжные накладки на лицах актеров напоминают и театр XIX века, и лица одетых в народные костюмы музейных манекенов. Поэтому не случайно главное событие, о котором вспоминают и последствия которого в процессе готовящейся свадьбы разбирают эти якобы хрестоматийные герои, относится к образу чужака. Им был ковбой, вдруг появившийся лет двадцать лет назад посреди патриархальной венгерской деревни, прибыв сюда прямо из Америки. Именно он — в акте “свободной любви” — оплодотворил тогда мать сегодняшней невесты, и именно он был тем, кого, приютив в своем доме на ночь, убили мать и отец сегодняшнего жениха, прельстившись твердой валютой. Но оказалось, он был их старшим сыном, когда-то в Америку эмигрировавшим и задумавшим свой приезд как приятный сюрприз.

Во “флэшбэках” ковбой предстает воплощением всего того, что с “хрестоматийным миром” несовместимо: все в нем ярко, необузданно; он вне царящего на сцене стиля; он бесстыден и безвкусен. Его образ для жителей этого мира сопряжен с грехом — он сам воплощает грех и толкнул на грех их самих. Но благочестивые крестьяне, приютившие иностранца, пошли на грех именно потому, что гость для них был из мира, который они отвергают. Оправданием им служила мысль, что они присваивают себе деньги, нужные для их (правильного) мира.

Другой “оперный” спектакль Бела Пинтера, “Девушка” (2003), заставляет вспомнить скорее “Хари Яноша”: предметом стилизации здесь является не только и не столько фольклор, сколько широкий пласт музыкальной культуры, в данном случае предвоенного и военного времени.

В начале спектакля хор покрытых сумраком фигур поет спокойный и торжественный гимн “рождающейся после долгих мук единой Европе”. Зрителю, смотревшему спектакль в 2003 году (время вступления Венгрии в Евросоюз), меньше всего приходило в голову, что режиссер хочет надсмеяться над самым святым, что только и есть сегодня в этой части упомянутого континента. Однако это было именно так, потому что, как только “рассветало”, оказывалось, что речь идет о хортистской Венгрии, а планы “объединения Европы” принадлежат не кому иному, как Гитлеру.

Кроме музыки официальной и музыки (националистически)-народной здесь пели и шлягеры эпохи, и мелодии из оперетт. Наконец, пели написанные Бенедекком Дарвашем речитативы. Форма “оперы” — важная для Пинтера возможность показать, что у каждого героя есть обратная сторона, изнанка, которая фатально не совпадает с оболочкой. Спектакль, как всегда у Белы Пинтера, представлял собой пасьянс, на который раскладывалась замкнутая ситуация, только теперь она была замкнута не на семью и не на секту, а на воинское подразделение.

Ротный командир, только что отхлеставший отбывающего принудительную трудповинность еврея, опрашивает своих подчиненных, одобряют ли они его действия. Некий Ковач (Тюнде Салонтаи), в отличие от остальных, солидарность с начальством выражать отказывается. Как выясняется, “воротит нос” не в первый раз. Но на этот раз ротный имеет возможность отомстить Ковачу — в его руках документ, свидетельствующий о его еврейском происхождении.

Главный герой спектакля, однако, не Ковач, а характер, который, похоже, Бела Пинтер определяет как “типичного венгра”: легкомысленный, морально и психически лабильный. Ротный Халас (Сабольч Туроци), сиплым и срывающимся голосом выводящий арии из знаменитых оперетт и мюзкомедий, по-опереточному готовится к злодейству и по-опереточному впадает в отчаяние, когда его собственная жизнь оказывается под угрозой. Затем, в заключительной части спектакля, он будет невнятен (невменяем?), оттеснен на второй план, побежден призраком своей жертвы, воплощение которой видел во взятой в плен русской партизанке (та же Тюнде Салонтаи)...

Действительность в спектаклях Белы Пинтера зачастую распадается на приземленное, погрязшее в бытовом болоте и мелочных интригах повседневное существование и на величественную и страшную сказку. Нередко это проявляется и в том, что спектакли оказываются отчетливо расколоты на две части: за “бытовой” оболочкой приоткрывается мифическая подкладка, в которой “бытовые вкрапления” появляются так, как

во сне вдруг всплывают отдаленные напоминания о действительности, которая этот сон вызвала. Действие одного из последних его спектаклей, “Параллельный урок” (2009), разыгрывается в некоем племени на берегу реки, по описанию очень напоминающей Дунай, а само племя парадоксально соединяет приметы первобытности и постиндустриальности. Главной героине время от времени чудится, что есть еще какой-то другой — очень похожий на их собственный — мир, существующий одновременно с ними и отличающийся только названиями. Это ощущение, однако, не получает никакого сюжетного исхода; впрочем, речь идет как раз о том, что история избалованной дочки главного шамана, попадающей в ловушку карьерного замужества, могла произойти где угодно и когда угодно. В то же время проблески “параллельной” (а для нас актуальной) реальности обостряют ощущение, что речь идет именно о венграх. Так сказать, о “венграх как дикарях”.

Подобную же роль — “параллельной реальности”, которая обостряет понимание реальности актуальной, — играет в спектакле “Сиротливая звезда” (2007) пришествие на (венгерскую) землю инопланетян, точнее, инопланетянок, которым быстро приходится закамуфлироваться под цыганок. Разумеется, гости далекой цивилизации снабжены необходимыми программами, чтобы копировать образцы поведения и речи “аборигенов”. Что “далекая цивилизация” выбрала как типическое и потрудились ввести в программу? С какими идиомами менталитета, напротив, “не справилась”? Игровое обнаружение подобной “программы перевода” вызывает у зрителя эффект самоузнавания.

В большинстве же зрелых спектаклей Пинтер обходится без всякой мистики и фантастики. Если, допустим, в пьесе “Нос моей матери” (2005) все нагромождения ужасов, которыми вдруг наполняется жизнь провинциального венгерского обывателя, под конец оказываются мимолетным видением сестры на его свадьбе и действие бурно устремляется к хеппи-энду, то это скорее ироничный прием в духе неправдоподобно-счастливых развязок, которые давали своим драмам авторы эпохи маьнеризма. Ведь само по себе происходящее в пьесе Пинтера не нуждается в таких объяснениях? как “сон” или “видение”, “галлюцинация”; оно более чем правдоподобно, реалии узнаваемы. “Ужасы” до поры до времени закамуфлированы комизмом; к страшной кульминации — закланию отцом собственного сына — подводит ряд микроситуаций, в которых, пожалуй, более всех смешно и жалко выглядит как раз будущая жертва... Финальный “поворот винта” обрывает действие в момент его начала, когда занесенную руку убийцы останавливает “нос его матери”: жертва — его сын, хоть

до этого момента “всего лишь” сын в понятии сугубо биологическом... Важнее, однако, тот поворот, который происходит *внутри* “видения”: когда прекрасная сказка о заграничной карьере, заставляющая молодого провинциала бросить все и пуститься вслед за объявившимся благодетелем, оборачивается циничной изнанкой. А именно: выясняется, что “благодетель” отыскал “талант” при помощи фирмы, которая именно таким образом обеспечивает клиентов органами для трансплантации — находит брошенных ими лет двадцать назад детей. Детей, о которых те и думать не хотели, а раз не хотели, то могут и вполне буквально исключить их из числа живых, извлекая при этом для себя немаловажную пользу.

Заклание сына, таким образом, имеет прагматическую подоплеку и вроде бы не несет в себе силы мифа. Отцеубийство Эдипа происходило случайно — тот не знал, что перед ним его отец; и тем оно не менее каралось со всей строгостью моральных законов; более того, становилось выражением извечной борьбы за первенство между отцами и сыновьями. Решение о заклании Ифигении созревало сознательно, но становилось полем борьбы моральных требований разного порядка. В пьесе Белы Пинтера замышляемое убийство не становится предметом моральных дилемм: хотя отец как раз знает, что он отец, он себя таковым не чувствует; более того, биологическое отцовство и становится ведь главным поводом, чтобы убийство совершить. Молодого человека, оказавшегося его сыном и потому пригодного стать донором, отец “судит” по законам суровой реальности: был легкомыслен, падок на посуленный легкий успех — ну, и становись добычей проходимцев, более ловких и продвинутых. Если вспомнить о “рамке”, в которую встроена вся притча, то становится понятным, что она выражает и осуждение будущей “жертвы”, и одновременно страхи за нее: ведь это все видение сестры, которую брат “бросает”, жене, да к тому же на чужачке. В видении сестры брат карается большим незнакомым миром за то, что без оглядки устремляется на его покорение, теща свое самолюбие льстивыми речами незнакомцев. В этом сне от погибели его парадоксально защищает семья — убийцу останавливает “нос его матери”, превращающий безликую жертву в сына. Совершить убийство человека, лицо которого напоминает лицо собственной матери, оказывается невозможным, как если бы оно было убийством самой матери, а наличие ее в собственной жизни уже не так легко перечеркнуть, как наличие в жизни этого незнакомца человека в качестве сына.

Не раз Бела Пинтер именно вот так останавливает замахнувшуюся руку, предоставляя самому зрителю решить: верить или не верить в сча-

стливый конец. Посчитать ли страшное всего лишь видением, сном, фантазией. В одном из самых глубоких своих спектаклей, “Королева пирожных” (2004), он предлагает принять нам точку зрения семилетней девочки, отчаянно смешивающей реальность и вымысел. Спектакль начинается с разговора маленькой Эрики с Учителем — разговора, из которого становится ясно, что в ее мире дважды два никак не четыре, а параллельные линии обязательно где-нибудь да сойдутся: “А тебя родители никогда не водили в кондитерскую?” — “Меня — никогда-никогда, очень редко” — “???” — “Когда водили, когда — совсем никогда...” — “Было уже так, что дома не было ужина?” — “Нет, такого еще никогда не было. Только один раз — в прошлый раз, когда по средам не было, но только один раз было так, что не было. И иногда — еще несколько раз”. Что движет ее ответами? Умственная недоразвитость? Или, наоборот, хитрость? Страх или, наоборот, вызов? Она то выдает родителей с головой (“Папа? Он целый день работает как вол, как идиот, а потом пьет. Мама сначала сердится, потом тоже пьет”), то отчаянно их выгораживает. Например, отрицает то, что мать грозит ей своим самоубийством, в то время как в прерванной разговоре с Учителем вставке, впрямую отсылающей к “семейной обстановке”, мы только что стали свидетелями обратного.

Впрочем, что к чему тут является “вставкой” и “отсылкой”, так до конца остается невыясненным. Первая такая “вставка” появляется тогда, когда признание о пьянстве родителей Эрика продолжает признанием о собственном пьянстве — таком, после которого ей снятся цветные сны. Героем этого цветного сна Эрика объявляет беседующего с ней Учителя, после чего сценка “семейной обстановки” возникает как бы из ее заклипания: “Во имя папы, мамы, собаки Султана...” Вспоминает ли Эрика “семейную обстановку” в момент разговора с Учителем, или, наоборот, в “семейной обстановке” Эрика вспоминает их разговор — может, опасаясь расплаты за совершенные “предательства”, может, надеясь на избавление? Flashback это или, скорее, flashforward?

Надежды и страхи, стремление к избавлению и стремление к гибели, бунт и резигнация, чувство несправедливости и гнетущее чувство вины неразрывно переплелись в маленьком человеке. В этом спектакле, несмотря на гиперреалистическую точность и беспристрастность, на которую, казалось бы, способен только взрослый человек, — нет ничего другого, кроме проекции внутреннего мира Эрики. Ошибочно было бы назвать его хаотичным, невнятным, неартикулируемым: в нем царит своя иерархия, и сюжет разворачивается именно в ней. Сюжет страшной сказки, составленной из кусков домашней реальности,

обрывков сведений о внешнем мире и детских фантазий. В этом сюжете, пройдя через очередную — каждодневный — круг домашних истязаний, посаженная пьяным отцом на цепь, оставшаяся от погибшей собаки Султана, девочка снова встречается с Учителем, который оборачивается Человеком в маске лыжника. О том, что Лыжник — герой криминальных сводок — владеет фантазией детей, мы уже знаем из реплики двоюродного брата Эрики; теперь Лыжник сливается с Учителем, искавшим для Эрики выход из ее семейного ада и обнаруживающим, что выход, который он может предложить, — это смерть. Раздается выстрел, но убитым оказывается, однако, Лыжник, а не Эрика. Радио сообщает о происшедшем, прося неизвестного спасителя ребенка явиться в милицию, а над сценой крутится вырезанная из бумаги фигурка собаки Султана — Эрика всегда рисовала его с пистолетом в лапке, и нет сомнения, что стрелял именно этот пистолет. Так же, как выстрел убивает одновременно и фантазмагорически-доброе Учителя, и фантазмагорически-чудовищного Лыжника — он не приносит Эрике в удел ни новой жизни, ни смерти. Происходит другое: если в первой части спектакля колесо сцены, на котором располагалась “жилище” Эрики, тянул ее отец, наряженный мифическим зверем, теперь в ярмо запрягается она. Она стала взрослой.

Если принять перспективу семилетней девочки, образный мир спектакля не потребует дополнительных объяснений. Избитую фразу, слышанную каждодневно от отца: “Работаю целый день как вол”, ее фантазия превращает в грозный образ; встреча с Лыжником, который уже не одного ребенка отправил в мир иной, для нее не только страшна, но и вожделенна; ну а выстрелить, конечно, мог только ее любимый Султан.

В “Королеве пирожных” обычная для Белы Пинтера дотошность в прослеживании последствий мелких самообманов обернулась чем-то новым: если в прежних спектаклях говорить о наивно-детской точке зрения можно было только чисто фигурально, теперь она стала главным углом преломления. Еще дальше пошел драматург-режиссер в спектакле, озаглавленном “Псих, Врач, Ученики и Дьявол” (2007), в центре которого — девушка-подросток по имени Эдина (“псих”), которую вынесенные в заглавие “ученики” считают воплощением Спасителя. В центре — как в средоточии некоего перекрестного допроса. Сцена (художник Габор Тамаш) опять имеет подобие арены, только теперь в нее невидимо вписан крест — те адресаты, к которым обращен оживляемый внутри круга рассказ; те свидетели, которые тянут правду в свою сторону. Главный из них — фигурирующий в заглавии Врач, которому надо решить, подлечит ли Эдина отправке в психушку, как на том настаивают ав-

торы многочисленных жалоб. Параллель с “Мастером и Маргаритой” очевидна: краеугольным становится вопрос трусости человека, от которого зависит судьба Спасителя. С той поправкой, что если в романе Булгакова стилизованные под высокую прозу “евангельские” вставки составляют контраст гротесковым главам, посвященным визиту сил преисподней в советскую Москву, то в спектакле Белы Пинтера уже само “второе пришествие” носит черты двусмысленной гротесковости. Мало того, что история повторяется через события, которые можно считать пародией (так, например, родила Эдину суррогатная мать, взявшаяся вынашивать чужого ребенка по причине бедственного положения своей нации — венгров — в румынской Трансильвании). Важнее, пожалуй, то, что сама Эдина (Хелла Росик) по-подростковому дерзка, “строга” с окружающими, ее притчи провокационны и вызывающи. Кто она — “просто” сегодняшний подросток-максималист, без оглядки режущий правду-матку, а к тому же наделенный расшатанной психикой, экстрасенсорными способностями и вкусом к постмодернистской мистификации? Или и вправду новое воплощение Спасителя, сознательно, как и тогда, идущего на жертву, никак не препятствуя тому, чтобы жертва состоялась? Делая Эдину так разительно непохожей на традиционный образ Христа, Бела Пинтер, впрочем, не столько озабочен тем, чтобы доказать, что “какое время на дворе — таков мессия”, сколько заставляет беспрестанно задавать себе вопрос: а разве не так ли было и тогда? Разве не звучали и Его ответы дерзостью к “старшим”, вызовом, разве не выходили за принятые рамки приличного поведения и здравомыслия? Разве поверить в них не было таким же сумасбродством, таким же отказом от своей принадлежности “к добропорядочному взрослому обществу”, не значило казаться дураком, шутком, игрушкой в руках мистификатора? Но если и сегодня мы не оставляем Эдине шанса, это значит, что и тогда не пошли бы за Христом. Значит, что за две тысячи лет так и не стали христианами.

Эдина от себя не отказывается. А у Врача не хватает смелости поступить не по предписаниям — и Эдина оказывается в психушке, где, как и было обозначено в предсказании, становится жертвой в кровавом ритуале психопатов, выдающих себя за членов древней религиозной секты (или действительно таковыми являющимися — выяснять это, учитывая парадоксальный склад драмы, представляется невозможным и ненужным).

Как и пророчества его Эдины, пророчества самого Белы Пинтера не выглядят таковыми — широкий зритель любит в них прежде всего специфический черный юмор, сам же режиссер нигде не говорит ни о каком мистическом опыте,



который должно усматривать в его спектаклях, — напротив, авторские комментарии к собственным спектаклям полны все той же двусмысленности, настраивают скорее на шуточный лад, вступая в противоречие с порой трагическим содержанием спектаклей. И, представив зрителю свое “евангелие”, он не счел зазорным вновь обратиться к темам более частным, более однозначным. Спектакль “Дети демона” (2008) отнюдь не о глобальных проблемах, а о семейной тираннии; остранение, заставляющее по-новому взглянуть на банальные ситуации, происходит благодаря тому, что Венгрия представлена тут как Япония (то есть страна ритуализированных традиций и строго закрепленных иерархий), а мужчины и женщины поменялись здесь своими общественными и семейными ролями (соответственно, мужчин играют женщины, а женщин — мужчины). Еще раз о семейной тираннии — уже упомянутый “Параллельный урок”. Спектакль “Может не повториться” (2009) — анализ “корпоративной этики”, где все моральные нормы отступают перед выгодным предложением — на том основании, что его, видите ли, нельзя упустить, ведь он “может не повториться”. Начало спектакля представляет четырех героев как сплоченную команду; стоит, однако, зарубежным инвесторам потребовать исключить из проекта ненужного человека, как все остальные превзойдут себя в сплоченной подлости. И, конечно, поплывут за это на чужбине, где внутри команды произойдет еще один “поворот винта”, и предательство пойдет кружить по кругу.

В существующей уже больше десяти лет “Труппе Белы Пинтера” ставит лишь он сам, ставит свои же пьесы, показывая одну-две премьеры в год. Неудивительно, что после таких спектаклей, как “Королева пирожных” или “Псих, Врач, Ученики и Дьявол”, наступает передышка — спектакли менее сложные. Упрощение, обнажение схемы позволяет пристально рассмотреть, распутать конкретный проблемный узел — эти спектакли по жанру похожи на притчи или даже на басни, посвященные одному-единственному “пороку”, подводящие к одной-единственной — даже если и парадоксальной — “морали”.

Затем вновь наступает время спектакля сложного, многопланового. В последние годы им стала “Хлябь” (2010). Тему спектакля трудно определить однозначно. Сначала кажется, что он посвящен анализу присущей венгерскому обществу репродукционной паники: деторождение становится для одних несбыточной мечтой, навязчивой идеей, к которой сужается весь смысл жизни, а для других — полем спекуляций, если не политических или финансовых, то психических. Семейная пара — Ирен и Атилла (Тюнде Салонтаи и Золтан Фриденталь) — узнает, что в про-

цессе очередной попытки искусственного оплодотворения женщине пришлось сделать операцию, в результате которой она уже точно не сможет иметь собственных детей. Сообщая об этом, врач в своей лексике тщательно придерживается “официальной идеологии” (в венгерском обществе, по данным социологических исследований, рождение и воспитание детей является верховной ценностью, на что в немалой степени влияет демографическая политика государства). Трагикомизм в том, что как бы врач ни старался, он делает это сообщение на редкость грубо — фразеология остается фразеологией. Следующий этап терзаний бездетной семьи — знакомство с правилами усыновления. Процедура сложна, длительна и унижительна. Трудно понять, что диктует директрисе приюта (Хелла Росик) тон жестокого презрения в разговоре с новыми кандидатами на родителей: может быть, ею движет горький опыт встреч с неподготовленными усыновителями, может, подлинное ожесточение. Почему она здесь? Потому ли, что здесь выживет лишь человек твердый, черствый? Или эта холодная бесстрастность — лишь маска, без которой не выдержать каждодневного лицемерия сломленных детских судеб? Она жестока к бездетным родителям потому, что жестока вообще, или потому, что навеки — на стороне обиженных детей? Все эти вопросы остаются без ответа. Директриса — как непроницаемый сфинкс, который предсказывает судьбу и бросает вызов. На ней рогатая маска: быть может, лишь острающий знак, но, быть может, и намек, что здесь заправляет детскими судьбами не кто иная, как Великая Богиня.

Вызов принят: вместо того, чтобы стать в очередь на приемного малыша, Ирен настаивает, чтобы взять “никому не нужного подростка”. А значит, стратегия директрисы подействовала: заставила задуматься не просто о своей несчастной судьбе бездетной женщины, но прежде всего о том, что значит быть ребенком брошенным, нелюбимым, презираемым. А выбор падает на трижды нелюбимого и трижды презираемого — на девочку столь безобразную, что она скрывает лицо под платком, как если бы была прокаженной; на девчонку, чья униженность привела не к кротости, а к зависти, хамству и дерзости. К тому же “в придачу” Розы (счастливая избранница) обязует приемных родителей взять с собой еще одну — подругу, с которой ее связывает кровная клятва. Тут действие вступает в новый виток — на сцене появляется молодая цыганка. Теперь главные проблемы удочерения окажутся связаны именно с ней.

Уже этим Пинтер касается еще одной болезненной для венгерского общества темы. Большинство венгров, однако, трудно поверить, с одной стороны, в то, что они осуществляют дис-

криминацию, с другой стороны — что цыгане таковой по сути не заслуживают и / или что таковая не является необходимой для их, венгров, собственного выживания. С другой стороны, упрощенная политика в защиту прав цыганского меньшинства во многом внушает цыганам, что лучшая стратегия поведения — это эксплуатация образа жертвы и, в конце концов, паразитирование. В спектакле Белы Пинтера мы видим, как та или иная идеология играет в людских характерах, и как люди играют с идеологией, и как порой преодолевают ее.

Пинтер показывает венгров и как приученных априори видеть в цыганах потенциальную опасность, и в то же время как потенциально испытывающих по отношению к ним комплекс вины. Во время полевых работ сельские старики (Сабольч Турочи и Ласло Квит), которым выпало трудиться с Анитой (Эва Энъеди), открыто ее дискриминируют, но, слово за слово, идентифицируют в ней персонаж новостного телесюжета о печальной судьбе одной из цыганских семей: взрослые стали жертвой самосуда, дети попали в приют. И вот уже старики соревнуются друг с другом, чьими бутербродами Аните лучше подкрепиться. Да только вскоре, хваля Атилле приемную дочь, узнают, что и правда она ничего, только любит приврать. Все-таки не ее семья оплатилась от линчевателей... Анита, ласковая и старательная, легко входит в доверие; знает и то, что ей надо переломить стереотип: все цыгане — неблагодарные хамы. Трудится, помогает по дому, играет в любительском спектакле. И вдруг крадет кошелек у одной из соседок. Впадает в раскаяние, ссылаясь на неискоренимые грехи предков... И вновь заслуживает доверие.

Отдает ли здесь Бела Пинтер дань тому мнению, что в “самой природе” цыган живет склонность ко лжи и воровству? Скорее подчеркивает, что антидискриминационный дискурс в Венгрии пребывает на той стадии, которая не предполагает другой “позитивной” роли для цыган, как роль жертвы. Анита играет эту роль вдохновенно, полностью в нее вживаясь. В этой роли так легко найти выражение чувствам, да, пожалуй, и сами чувства. Анита, в отличие от строптивой и гордой Розы, с удовольствием называет приемных родителей “мамочкой” и “папочкой”, ластится к ним, обнимает и целует... Эта непосредственность помогает ей вскоре получить новый статус — любовницы, а затем и жены Атиллы. И тут выясняется, что быть наравне она как раз и не может: стоит ей оказаться в ситуации, где надо настоять на своем, как прорывается хамство, примитивность представлений о том, что значит быть “хозяйкой положения”. Бела Пинтер вытащил наружу, кажется, все подводные камни того покровительствен-

но-снисходительного отношения к цыганам, которым на сегодняшний день ограничивается большинство поборников гуманного разрешения вопроса...

Главной же героиней спектакля становится не Анита, а безобразная Роза (Жофи Самоши). Та, которой не дано роли и которая не находит выражения своей любви и благодарности — разве что в нелепой татуировке. И в которой успех Аниты рождает зависть, предательство, в конце концов однозначно приводя ее в лагерь венгерских националистов. К финалу она уже освобождается от своих комплексов, сменяет шлюшный наряд на грубую униформу и вместо зубов, которые делали ее уродливой, вставляет искусственные. Она будет уверена в себе, она будет чувствовать свою принадлежность к большинству и будет думать, что действует во имя высших нравственных законов. И именно тогда она окончательно станет уродом. Убедив Аниту в бесперспективности ее мечтаний, она отошлет ее делать аборт и будет кичиться этим перед Атиллой. Бела Пинтер — как? по сути, и в остальных своих спектаклях — описывает “здоровое большинство” как главного уroda, который силу черпает в том, что определяет себя через ненависть к “иному”.

Ирен приносит домой только что полученного в приюте младенца именно в тот момент, когда исчезают два первых приемыша: пропадает в большом городе Анита, обреченная теперь во всех смыслах на “цыганскую жизнь”; самонадеянную Розу Атилла в приступе ярости сжигает — по примеру Свинни Тода — в печи. Они обе исчезают, как страшный сон, как две “неудавшиеся попытки” (вроде неудавшейся первой женщины, Лилит). И в дом входит новый ребенок. Входит тогда, когда уже совсем было забыто, что и те две были прежде всего детьми, за которых взрослые взяли на себя ответственность. Но с которыми потом вступили в бой не на равных.

Формула “сам написал, сам поставил, сам сыграл” для многих сближал “Труппу Белы Пинтера” с любительским творчеством (с которым во многом “альтернатива” в Венгрии ассоциируется). Критики не раз советовали драматургу-режиссеру обратиться “к услугам профессионалов”. Но в конце концов пример Белы Пинтера показал, насколько плодотворным может быть для драматургии тот факт, что она сразу же получает адекватное сценическое воплощение. Его театр — один из немногих в Восточной Европе, которые оказались независимы от театральных мод, в том числе от моды на современную драматургию, импортированную или отечественную. Зато он сам эту современную драматургию создавал, становясь ее немаловажной частью.

## Перечитывая заново

Евгений Шторн<sup>1</sup>

### Незримое присутствие: мужчина в “Доме Бернарды Альбы”

*В 1936 году Федерико Гарсиа Лорка в узком кругу друзей прочел свою последнюю пьесу, которой суждено было стать художественным завещанием великого сына Испании. Лорка создал новаторскую “женскую” пьесу, где нет ни одного мужского персонажа, однако, оставаясь “за кадром”, мужчина все же не перестает быть важным действующим лицом. В дальнейшем европейский театр развивал подобный тип “женской” пьесы. Достаточно будет вспомнить “Служанок” Жана Жене (так же, как и Лорка, декларированного гомосексуала) или более современную пьесу “Президентши” австрийца Вернера Шваба. Скорее всего, автор сознательно лишает “Дом Бернарды Альбы” мужчин, ибо в патриархальном обществе эти два мира не пересекаются. “Дом” у Лорки является таким темным женским царством, завоеванным мужчинами, но не переставшим жить по своим законам*

*“Документальная, фотографическая точность”, о которой уведомляет автор в самом начале пьесы, заключена, в первую очередь, в некоей выставленности напоказ всех изъянов и пороков глухой испанской деревни, насквозь отравленной католицизмом и замшелыми патриархальными традициями. Дом Бернарды Альбы населен призраками, призраки окружают его снаружи, призрачным становится само существование как за стенами этого дома, так и вне этих сверкающих белизной стен. Лорка создал историю о слабых, угнетенных и угнетаемых душах. Все они слишком чувствительные, неспособные к рефлексии, бездумно повторяющие навек заученные правила. И несмотря на то, что в пьесе, безусловно, заложен свободолобивый посыл, Лорка сам оказался не в состоянии вырваться за пределы патриархальной оценки женщины как существа исключительно эмоционального и даже истеричного, добровольно подчиняющегося мужчине.*

Мужчина же у Лорки является носителем почти всех смертных грехов. Он горд и высокомерен. Пруденсия рассказывает Бернарде о своем муже: “Ты ведь знаешь, какой у него нрав. С тех пор как рассорился со своими братьями из-за наследства, ни разу не вышел из дому через переднюю дверь. Выходит во двор, подставляет лестницу и перелезает через стену”<sup>2</sup>. Однако его действия удостоиваются наивысшей оценки Бернарды: “Вот это настоящий мужчина”. Подобная оценка “истинно мужского” поступка является результатом патриархального воспитания. Муж Пруденсии не способен преодолеть собственное уязвленное самолюбие, но будучи глубоко уверенным в своей исключительной правоте,

он показывает свое категорическое нежелание идти на компромисс. Женщина у Лорки существо иррациональное, способное чувствовать и переносить боль, но не бороться с ней, не стараться избавиться от нее, а подчас даже получать от нее удовольствие. Поэтому мужчина не подвергается критике, он выступает как источник боли, пусть сильной, но неизбежной и даже необходимой. “А как он с дочерью?” — спрашивает Бернарда. Пруденсия отвечает, что он так и не простил ее. И вновь Бернарда высказывает полную удовлетворенность: “Правильно делает”. Можно было бы подумать, что отношение мужа Пруденсии к родственникам и собственной дочери — это некий исключительный конкретный

<sup>1</sup> Автор статьи — переводчик, театральный режиссер, получивший образование в России и за рубежом. Живет в Испании, с 2008 года является членом труппы и педагогом в “Нексо театро” г. Бильбао. Кроме того, занимается организацией и проведением различных культурных мероприятий, читает лекции по русской литературе в муниципальных библиотеках Бильбао, осуществил несколько театральных постановок на сценах Бискайи. Журнал “Современная драматургия” (№ 3, 2010 г.) опубликовал в его переводе пьесы Г. Монтеса, представляющие мадридский авангардный Неоглобальный театр. В России печатались и другие испаноязычные пьесы в его переводах. (Ред.)

<sup>2</sup> Перевод с исп. Н. Наумова. Здесь и далее текст пьесы цит. по: Федерико Гарсиа Лорка. Избранные произведения в двух томах. Т. 2. М., Художественная литература, 1975.

случай, однако комментарии Бернарды дают нам понять, что именно таким и видится в патриархальном обществе настоящий мужчина. Самоуверенным и горделивым предстает и Пепе эль Романо, когда он приходит впервые под окно к Ангустиас. Сестры с любопытством расспрашивают, о чем они там говорили. Ангустиас слово в слово повторяет взволновавшее ее признание суженого: “Ты уже знаешь, что я закинул глаза на тебя. Мне нужна хорошая, скромная жена, и если ты согласна, я на тебе и женюсь”. Однако никто не видит в этом признании ничего унижительного, сама Ангустиас говорит, что, “когда мужчина подходит к окну, он уже знает, что ты согласишься”. Еще бы, горделивому самцу не пристало принимать отказы, мужчина должен быть уверен в своем положении, его гордыню больно ранит самоуверенность женщины.

С завистью, другим смертным грехом, дело обстоит несколько сложнее. Кажется, что всю зависть Лорка отдает женщинам. Сестры завидуют друг другу, Понсия завидует Бернарде, Нищенка завидует Служанке и т.д. Однако разве не завистью вызван рассказ старшего сына Понсии о том, что в половине пятого утра, когда он проходил с упряжкой по улице, он видел Пепе под окнами дома Бернарды? Впрочем, видимое отсутствие зависти можно объяснить принятой среди мужчин круговой порукой. Они всегда выгораживают и покрывают друг друга, разыгрывая друг перед другом невиданное благородство, не завидуя, а наоборот, смакуя успехи собрата. Рассказывая о том, что пришлые мужчины связали мужа Паки Роситы, а ее саму увезли на всю ночь в оливковую рощу, Понсия отмечает, что местные мужчины с удовольствием смаковали подробности этой истории, и хотя сами они не способны на такое, они все же “не прочь поглазеть и почесать языки. Для них это потеха — пальчики оближешь”. Но разве именно это и не является подтверждением завистливости? Их взгляды пристально следят за достижениями друг друга, но принятый патриархальный порядок не позволяет им осуждать, и они должны восхищаться, выражая тем самым свою зависть.

Чревоугодию Лорка опять же не уделит достойного внимания. Но это не значит, что он совсем обошел его стороной. Довольно и одной хлесткой фразы Понсии о ее муже Эваристо Кургузом: “Через две недели после свадьбы у мужчины на уме уже не с женой поспать, а брюхо набить, а потом и не брюхо набить, а деньги пропить”.

И все же мужскую ненасытность Лорка выражает в почти неуправляемой жажде любовных утех. Именно этот грех особенно присущ мужчине. Именно он является основным и поэтому из категории греха перетекает в категорию данности. Мужчина в “Доме Бернарды Альбы” блудлив до патологии. Практически каждое упоминание о мужчине так или иначе отсылает нас к его блудливости. Блудливы молодые веселые батраки, спустившиеся с гор. Свидетельствует Понсия: “В селенье пришла одна девка в платье с блестками, потанцевала под аккордеон, и человек пятнадцать жнецов договорились с ней и увезли ее в оливковую рощу”. Мужская похотливость не осталась незамеченной и во время похорон Антонио Марии Бенавидеса. Бернарда говорит одной из девушек, пришедших на поминки, что вдовец из Дарахали все жался к ее тетке. “Его-то все видели”, — добавляет Бернарда. Блудлив был и сам покойный муж Бернарды. Свидетельствует Служанка: “Так-то, Антонио Мария Бенавидес, ни дна тебе, ни покрывки! Уж больше не будешь задирать мне юбки в хлеву!” Но, пожалуй, наиболее ярким примером преступной блудливости может служить история об отце Аделаиды, подруги Мартирио. Он “убил на Кубе одного человека, чтобы жениться на его вдове. Потом он ее бросил и сошелся с другой, у которой была дочь, а потом спугался с этой девушкой, матерью Аделаиды, и, когда вторая жена сошла с ума и умерла, женился на ней”. На резонный вопрос Амелии: “Почему же этого подлеца не засадили в тюрьму?” Мартирио отвечает: “Потому что мужчины в таких делах покрывают друг друга, и никто не хочет донести на него”. Однако, страдая от мужской похоти, становясь ее прямыми жертвами, женщины принимают это как некую данность, раз и навсегда установленный порядок вещей. Даже свободолобивая Понсия, позволявшая себе поднять руку на своего мужа, потакает мужской блудливости, когда речь заходит о ее сыне: “Несколько лет назад сюда тоже приходила одна таковская, и я сама дала денег старшему сыну, чтобы он с ней поладил. Мужчинам это нужно”. Мужчинам дано право на блуд как выражение их абсолютного превосходства над женщиной. И хотя желание физической любви признается естественным и для женщины, Служанка говорит о силе, *какую имеет мужчина среди одиноких женщин*, но право на реализацию этого желания принадлежит исключительно гетеронормативному самцу, выраженному Лоркой в белом буйном жеребце. Задача женщины сдер-

живать себя и сдерживать его. Понсия, анализируя ситуацию сложившуюся вокруг Пепе эль Романо, говорит: “Тут не только Пепе Римлянин виноват. Правда, в прошлом году он поглядывал на Аделу, и она была без ума от него, но ей нужно было держать себя в руках и не разжигать его. Мужчина есть мужчина”. Покорное женское сознание редуцирует блуд и похоть мужчины до маленькой слабости, если ей не потакают, то ее, по крайней мере, не замечают. Мужчине достаточно не говорить этого вслух, а женщине достаточно молчать и ни о чем не спрашивать. Показательны в связи с этим наставления, которые дает Бернарда Ангустиас:

**“Ангустиас.** Он какой-то рассеянный. Говорит со мной, а сам вроде бы думает о другом. А если я спрашиваю, что с ним, отвечает: “У нас, мужчин, свои заботы”.

**Бернарда.** А ты не спрашивай. А выйдешь замуж — и подавно. Говори, когда он сам с тобой говорит, и смотри на него, когда он на тебя смотрит, тогда и не будет неладов”.

Блуд, являясь исключительным правом мужчины, приводит его в гнев (еще один смертный грех), когда на его вотчину зарится женщина. Гнев способен ослепить мужчину, довести его до смертоубийства, но когда его гнев направлен на развратную женщину, он всеми признается праведным. Вся деревня идет убивать незамужнюю дочь Либрады, неизвестно с кем прижившую ребенка и затем убившую его.

Мужчина в “Доме Бернарды Альбы” не только патологически блудлив, но еще и патологически алчен. Именно алчностью руководствуется Пепе эль Романо, когда сватается к Ангустиас. Амелия высказывается без обиняков: “Ангустиас достались все деньги ее отца, она одна богатая в нашей семье, и поэтому теперь, когда дело дошло до наследства, он и сватается к ней!” Магдалена, самая жертвенная из сестер, не способна понять этой алчности. Она недоумевает: “Пепе двадцать пять лет, он самый видный парень в округе. Добро бы он задумал жениться на тебе, Амелия, или на нашей Аделе, которой всего двадцать лет, но он почему-то выбрал самую невзрачную в доме, да еще гнусавую, как ее отец”. Он красив, силен, хитер и расчетлив. Именно в Пепе эль Романо Лорка воплощает две основные черты, объединяющие всех мужчин: блудливость и алчность. Пепе воспитан с чувством своего превосходства, он беззастенчиво ухаживает за старшей Ангустиас ради наследства и за юной Аделой, от которой ничего не ждет,

кроме плотских утех. Он потому и не нужен Лорке на сцене, что он не воплощает ничего живого, но только порядок вещей и невидимую, страшную угрозу всему незащищенному и темному царству Бернарды. Но Лорке необходимо подчеркнуть универсальность недостатков Пепе эль Романо. Таким же является и отец Аделаиды, и Энрике Уманас, сын батрака, который сватается к самой некрасивой из сестер, к Мартирио, только чтобы породниться с домом Альбы. Внешность женщины не имеет никакого значения, когда за ней дают хорошее приданое. “Им бы только чтоб была земля и скотина да чтобы ты обхаживала их и как собака ползала перед ними на брюхе”.

Единственный из смертных грехов, который не удалось обнаружить в тексте пьесы, — это уныние. Оно и понятно: у того, которому позволено свободно совершать все остальные грехи, нет особых причин для уныния. Горделивый самец, прикрывающий свою зависть спортивным интересом, владеющий женщиной, которая будет проводить весь день у плиты, дабы обслужить его чревоугодие, и при этом сама же будет оправдывать его блудливую натуру, и на которую он, заподозрив ее в блудливости, может безнаказанно обрушить весь свой гнев, алчный и во всем ищущий выгоды, предстает в пьесе Лорки эдаким неунывающим ишчадием ада. Казалось бы, нет причин не восстать против подобного насилия. Однако бунт Аделы не есть бунт против мужчины, но скорее бунт за право подчиниться ему: “Я буду, кем захочет Пепе. Пусть на меня ополчится все селение, пусть на меня показывают пальцами, чтобы я сгорала от стыда, пусть меня преследуют те, кто называет себя приличными людьми. Я надена терновый венец женщины, которую любит женатый мужчина”. В экстазе самоотречения она добавляет: “Я уйду в одинокий домишко, где он сможет видаться со мной, когда вздумает, когда ему захочется”. Впрочем, если человек не воспитан принимать решения, если его пытаются закабалить жесткими правилами, если из века в век его натаскивают на выполнение одних и тех же действий, странно ожидать от него революционного самосознания и свободного мышления. Женщины у Лорки не слепы, они видят и понимают сущность мужчины, но в то же время они сами превращают его из похотливого жеребца в святого.

Незнакомый мужчина всегда несет с собою надежду. На нем еще не лежит печать совершенных грехов. Он новый и чистый. Амелия замечает, что Мартирио приободрилась с тех

пор, как в деревню приехал новый доктор. Веселыми и жизнерадостными предстают и жнецы, пришедшие издалека: “Огонь-ребята! Веселые как черти! Кричат, камнями швыряются!” Даже Мария Хосефа верит, что на взморье мужчины другие, не такие, как в родной деревне.

Знакомые мужчины, населяющие пространство вне стен “Дома”, как для Бернарды, так и для всех остальных женщин в пьесе предстают источником вечной угрозы и опасности. Знание о мужчинах из родной деревни дает им уверенность в том, что, окажись они во власти этих мужчин, с ними поступили бы точно так же, как и с другими женщинами. Их выгнали бы на улицу, как дочь Пруденсии, им не позволили бы выйти за порог, как поступает с Аделаидой ее жених, и они бы тоже совсем сникли и даже не попудрились бы.

В знакомых мужчинах от зоркого глаза женщин не укроется ни один грех. От них не ждут ничего хорошего. Однако, становясь частью семьи, частью дома, с мужчиной будто бы происходит некая метаморфоза. Этот процесс можно наблюдать в отношении Бернарды к Пепе эль Романо. Сначала Бернарда не замечает, игнорирует его. Услышав, как одна из девушек шепчет Ангустиас, что Пепе тоже был на панихиде, Бернарда обрывает: “Пепе никто не видел, ни она, ни я”. Но постепенно ее отношение к Пепе меняется. Узнав, что он ходит под окно к Ангустиас и в ближайшее время собирается сделать ей предложение, Бернарда становится на сторону Пепе и поучает Ангустиас: “Не старайся вызнать, что да почему, ни о чем не расспрашивай его и уж конечно никогда при нем не плачь”. Итак, из смутной угрозы мужчина, сделав предложение, превращается в легитимного хозяина дома Бернарды Альбы. Своим дочерям Бернарда не может отказать только в одном праве — слушаться и повиноваться, в то время как Пепе наделяется всеми остальными правами, “выйти из воли” Бернарды они могут только в “волю” Пепе.

Однако право хозяина это еще не право святого. Становясь хозяином, мужчина наделяется правом последнего слова. Бернарда говорит Магдалене: “Здесь я хозяйка. Теперь уж ты не пожалуешься отцу”. В остальном хозяин остается таким же грешником, как и мужчины из соседних домов. Все, кроме уныния, он может себе позволить, и даже не всегда безнаказанно. Понсия жалеет почившего мужа Бернарды: “Бедный ее муженек только теперь и

отдохнет!” Да только и сама Понсия забрала своего Эваристо Кургузога в руки:

**“М а р т и р и о.** Это правда, что ты была его?

**П о н с и я.** Да еще как — он у меня чуть не окривел.

**М а г д а л е н а.** Вот так бы все женщины!

**П о н с и я.** Я прошла выучку у твоей матери. Как-то раз он мне что-то сказал поперек, так я ему пестиком всех щеглов перебила”.

Таким образом, став хозяином, мужчина “право имеет”, не перестав при этом быть “тварью дрожащей”. Для того чтобы перейти в качественно новую категорию, мужчине нужно умереть. И тогда, не сразу, но постепенно, начнется сакрализация хозяина. Его грехи предадут забвению, и останется о нем только светлая память. Вещи покойного уберут в сундук и будут желать друг другу доброго здоровья, чтобы молиться за душу усопшего хозяина. И ревностно примутся выполнять свой долг, охраняя завещанные традиции, не подвергая их ни малейшей критике. “Восемь лет, пока не кончится траур, в этот дом и ветру не будет доступа. Считайте, что окна и двери кирпичами заложены. Так было в доме моего отца и в доме моего деда, так будет и у нас”. Если память о Бенавидесе еще жива, и причитания только что ругавшей его Служанки выглядят как чистое притворство перед своеюравной хозяйкой, слова самой Бернарды о том, что она подвергнет своих дочерей восьмилетнему плену, выглядят как полное, безоговорочное подчинение полубогу-отцу. На него уже не распространяется никакая критика, в памяти он фиксируется исключительно как сильный, крепкий, радушный хозяин. “С тех пор как умер отец Бернарды, в этом доме ни разу не было гостей”, — вспоминает Понсия. А когда Служанка, насилиу справившись с матерью Бернарды, говорит: “Хоть ей и восемьдесят лет, она еще крепкая как дуб”, Бернарда отвечает: “В моего деда пошла”. Крепкий дед, гостеприимный отец, муж, за которого надо молиться, — это уже не жених, только вступающий в свои права, и не окружающие дом Бернарды Альбы мужчины, похотливые и алчные гордецы. Это усопшие призраки прошлого и истинные хозяева настоящего. Хороший мужчина — мертвый мужчина. Бернарде это хорошо известно. “Requiem aeternam donat eis Domine. Et lux perpetua luceat eis”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Покой вечный даруй им, Господи, и свет неугасимый да воссияет им. (Лам.)

## Теория

Мария Сизова

# Вербатим как попытка преодоления социальной маски в “новой драме”

*За продолжительный период своего существования (более десяти лет, беря точкой отсчета 1999 год) “новая драма” из разрозненного явления, состоящего из множества текстов и бесконечного списка драматургических имен, приобрела статус движения с собственной идеологией, направленностью, специфическим набором композиционных и стилистических черт.*

Об особенностях “новой драмы” достаточно подробно писал в своих статьях Марк Липовецкий, уделяя огромное внимание языку как способу разрушения властного дискурса и попытке манифестации новой реальности. Наряду с этим филологами и театроведами были осмыслены и отмечены вновь появившиеся понятия и категории. Из зарубежного театроведения к нам перекочевали такие термины как: “новый реализм”, “перформативность” и “гипернатурализм” современных текстов. Русскими же филологами и театроведами был достаточно полно и широко осмыслен “документализм”. О нем и пойдет дальнейшее повествование в тексте.

Как отмечает исследователь современной драматургии филолог Ильмира Болотян, “слова “действительный”, “действительность”, “реальный”, “реальность”, “документ”, “документальность / документализм”, “современность” наиболее частотны как в выступлениях участников движения, так и в критических отзывах, однако границы их употребления практически не рефлектируются”<sup>1</sup>. Более того, сами термины “документализм”, “документальность” до сих пор носят весьма условный характер. Об этом достаточно подробно пишет в своей докторской диссертации “Художественная словесность и реальность (документальность начало в отечественной литературе XX в.)” Елена Местергази. По ее мнению, несмотря на то, что такие распространенные на рубеже XIX—XX веков колкие определения документальных жанров, как “литература сплетен и скандалов”, “литература сточных труб”, “правдивая летопись”, “хроника событий”, “фотография с натуры”, “разговор с собой” и т. п., давно забыты, четко сформулированного понятийного аппарата документальной литературы до сих пор нет. Более того, автор

уточняет, что в современной литературоведческой науке на правах синонимов существуют достаточно разнородные элементы: “документальная литература”, “документально-художественная литература”, “газетно-журнальная документалистика”, “литература факта”, “человеческий документ”, “литература non-fiction / non-fiction” и т. д.

Главной же проблемой является то, что в науке до сих пор не сложилось единого мнения, является ли “документальная” литература отдельным видом словесности или жанром.

Емкое и исчерпывающее исследование этого явления в драматургии провел в своей книге “Драма вчера и сегодня” театровед, доктор искусствоведения Яков Явчуновский. Во второй главе книги “История, документ, драма” автор весьма кропотливо прочерчивает вектор развития документального начала в драматургии, от пьес двадцатых годов XX века (“Шторм” Билль-Белоцерковского, “Разлом” Лавренева, “Интервенция” Славина) до опытов его современников (Розова, Арбузова). Развивая мысль о возрастающей роли документа, филолог разграничивает историческую драму (“Оливер Кромвель” Луначарского), “обращенную не к исторически достоверному детальному воссозданию события, но лишь в общих очертаниях воспроизводящую конфликт выдающейся Личности и Времени, ближе стоящую к жанру пьесы-биографии”<sup>2</sup>, и историческую хронику, основанную на документе. “Дело было не просто в собрании и накоплении фактов, а в эстетическом противостоянии двух способов изображения. Документальная драма и в двадцатые годы уже выполняла — пусть в весьма скромных масштабах — эту художественную миссию нахождения “невдуманных” героев, была средством установления критериев достоверности”<sup>3</sup>. Более того, документальная драма не просто устанавливала критерии,

<sup>1</sup> Болотян И.М. Вербатим: метод, стиль, жанр? // Современная российская драма: Сборник статей и материалов международной научной конференции (26—27 сентября 2007 г.). Казань. Казанский государственный университет, 2008. С. 244.

<sup>2</sup> Там же. С. 92.

<sup>3</sup> Явчуновский Я.И. Драма вчера и сегодня: Жанровая динамика. Конфликты и характеры. Саратов. Саратовский

а при помощи них творила действительность.

Обостренный интерес к искомому явлению в его диалектическом развитии ярче всего выражался в манифестах и высказываниях левовцев<sup>1</sup> — представителей творческого объединения Левого фронта искусства (1922—1929). Прокламируя искусство, отвечающее интересам пролетариата, нужное пролетариату как особому адресату, они требовали от литераторов воспроизведения фактуры жизни, особого социального конструктивизма мышления, при котором происходило бы “машинизирование не только жестов, не только рабочее-производственных методов, но машинизирование обыденно-бытового мышления”<sup>2</sup>.

“Для нового индустриального пролетариата, для его психологии, для его культуры прежде всего характерна сама индустрия. Корпуса, трубы, колонны, мосты, краны и вся сложность конструктивности новых построек и предприятий, катастрофичность и неумолимая динамика — вот что пронизывает обыденное сознание пролетариата”<sup>3</sup>, — писал Алексей Гастев в 1919 г. в статье “Контур пролетарской культуры”.

Ровные нормализованные шаги, люди, лишённые лирики, эмоций, “измеряемые не криком, не смехом, а манометром и таксометром”<sup>4</sup>, выходили на страницы литературных произведений. Противостояние художественному вымыслу, именуемому беллетристикой, “литература факта” становится главной темой нового времени. Новая литература, утверждающая факт, требовала от автора филигранной чеканки каждого отдельно взятого слова.

Схожий обостренный интерес к единичному событию жизни можно заметить в современной “новой драме”, где героями становятся не только люди, но и строительство целых производств. С той только разницей, что новодраматических драматургов интересует отдельно взятая личность на производстве и вне его, а левовских авторов привлекает производственное “мы”. Человек как часть системы, как часть производства.

У ЛЕФа “мы” не мыслит себе отрыва писателя от того предмета, о котором он пишет. “Мы требуем строительной увязки писателя с темой <...> Не образность, а точность. Не чувство, а сознание”<sup>5</sup>. Исходя из этой логики, драматург

фактически становился корреспондентом, приехавшим на производство и занимающимся дословной фиксацией деталей. При этом описание должно было сопровождаться отказом от “чувственной стороны”, концентрацией на целом ряде тем. Например, в пьесе Третьякова “Хочу ребенка” на первый план выходил вопрос женской эмансипации и способности или неспособности главной героини существовать полноценно (в профессиональном и личностном плане) без мужчины, кроме того, в прямом смысле “производство детей”. В “Противогазах” этого же автора показывалось восстание рабочих на заводе, возникшее в связи с несоблюдением прав человека. Словом, любой стоящий обсуждения информационный повод должен был быть воспроизведен и описан в форме дискуссии. Профессия литератора, в сущности, подменялась профессией корреспондента, но корреспондента, связанного с производством, с промышленностью.

“Рабкор должен научиться описывать вещи не отстраненно и не метафорически, а производственно, рассматривая каждую вещь в процессе ее действия, в ее рабочей диалектике. Этому можно научиться не в беллетристике, а в специальной литературе — научно-технической”<sup>6</sup>.

Получалось, что теория “литература факта” предъявляет к творчеству ряд требований: факт — против беллетризма; правда — против правдоподобия. Промежуточным звеном между драматургией 20-х и 60-х стала так называемая драматургия “идеологического факта”. В книге Виолетты Гудковой “Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920 — начала 1930-х годов” показана фактическая трансформация “литература факта” в “литература идеологического факта”, что также для нас немаловажно. Поскольку, по логике автора, хотя возникшая в 1920—1930-е годы драматургия не привела к изменению структуры пьесы, но значительно повлияла на ввод в литературу целого ряда типажей — социальных масок.

“Подобно тому, как некогда А.Н. Островский “нашел” в Замоскворечье новую, купеческую страну, в 1920-е годы советские драматурги привели в литературу и на сцену рождающихся в России старой ранее небывалых героев России

государственный университет, 1980. С. 47.

<sup>1</sup> ЛЕФ (Левый фронт искусства) — лит. группа, возникавшая в конце 1922 г. в Москве и существовавшая до 1929 г. Во главе группы был В.В. Маяковский. В нее входили: Н.Н. Асеев, С.М. Третьяков, В.В. Каменский, Б.Л. Пастернак (порвал с Л. в 1927), А.Е. Крученых, П.В. Незнамов, О.М. Брик, Б.И. Арватов, Н.Ф. Чужак, Б.А. Кушнер, С.И. Кирсанов, В.О. Перцов, а также художники-конструктивисты (А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, А.М. Лавинский) и др. Близок к ЛЕФу был В.Б. Шкловский, тогда теоретик ОПОЯЗа. Участники группы выступали за создание действительного революционного искусства (искусства как “жизнестроения”), критиковали пассивное “бытоотображение”, психологизм. <...> Идеалом личности левовцы считали человека НОТ’а, расчета, интеллекта», ратуя за утилитарное “производственное” искусство. Краткая Литературная энциклопедия. В 8 тт. М. Худож. лит., 1967. Т. 4. С. 171.

<sup>2</sup> Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драматургии 1920-х — начала 1930-х гг. М.: НЛО, 2008. С. 330.

<sup>3</sup> Там же. С.331.

<sup>4</sup> Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000. С. 13.

<sup>5</sup> Там же. С. 15.

<sup>6</sup> Там же. С. 16.



коммунистической. Они по-новому разговаривали и двигались, одевались и думали, видели (и называли) себя и других”<sup>1</sup>.

Далее автор выдвигает тезис о появлении целого ряда типовых персонажей. Причем подчеркивает, что типичность каждого из них связывалась с его социальной принадлежностью.

“Это означало, что представление персонажа как коммуниста само по себе сообщало воспринимающей инстанции — читателю (зрителю) — о совокупности определенных свойств героя, некоем его качестве. Если сочетание “профессор-коммунист” было невозможно (ни одного такого героя в пьесах 1920-х годов не отыскалось), то “инженер-коммунист” и “беспартийный инженер” описывались авторами драматических сочинений как разные инженеры”<sup>2</sup>.

Разделяя героев на коммунистов, комсомольцев, чекистов, нэпманов, крестьян, рабочих, интеллигентов, она, так или иначе, характеризует каждого из них через его отношения с внешним миром. Притом, в описании практически отсутствует личностный, индивидуальный рост. «Воспевание “пафоса множества” подразумевает чувство единения с человеческой массой, солидарности с универсальным товариществом, в которое преобразуется маленькое индивидуальное “я”»<sup>3</sup>.

Подобная типажность в огромной степени свойственна и “новой драме”, где вместо “коммунистов” и “нэпманов” действуют “манagers” и “наркоманы”. Как справедливо утверждает Марк Липовецкий, здесь речь идет не обо всем обществе в целом, а о конкретной социальной среде, субкультуре.

“Герои “доков” (документальных пьес. — М. С.) объединены либо общим социальным статусом (заключенные, солдаты, бездомные, наркоманы, пиар-технологи, продюсеры телевизионных реалити-шоу и т. п.), либо связаны единым для всех социально-психологическим комплексом (травмой): женщины, убившие своих возлюбленных, фанаты поп-звезд, постоянные обитатели Интернета, красавицы, жертвы отцовской любви, подростки-самоубийцы, жертвы банковско-строительных махинаций, жены подводников, погибших на “Курске”, и т.п. Локальность взгляда, установка на анализ конкретной группы сближает спектакль с социологическим исследованием, но в то же время предохраняет от пафоса, ограничивает возможности символизации материала”<sup>4</sup>.

Вторая немаловажная идея, вытекающая из этого сравнения, заключается в том, что для драматургии 1920-х “человек философствующий”, “человек играющий”, “человек мечтающий” сменяется концепцией человека полезного, “че-

ловека-функции”. И растворение всяких индивидуальных черт в толпе связывается с верным отношением к жизни, с отказом от прежних неверных убеждений и чувств.

“Итак, основу советского сюжета создает отсутствие субъективности, которая вытравляется. Пожалуй, его основная и важнейшая особенность — редукция человеческой индивидуальности, запечатленная в герое”<sup>5</sup>.

Похожие процессы происходят и в недрах современной драматургии.

Зачастую в современной “новой драме” отсутствие личностных качеств, способности к индивидуальному выбору задается изначально. Персонаж — узнаваемый социальный тип, за которым нет или почти нет индивидуальных черт. На протяжении всего действия мы наблюдаем его тщетные попытки саморефлексии и самоидентификации, после которых, как правило, следует полное разочарование и поглощение безличной средой. Особенно четко это проявляется в пьесах Василия Сигарева (“Пластилин”, “Волчок”, “Агасфер”).

Четырнадцатилетний Максим из “Пластилина” погружен в мир уродливых одинаковых людей с преувеличенными, можно даже сказать, извращенными характерами. Если это старуха из подъезда, то непременно страшная и похотливая. Если сосед, то пьющий бугай. Если мама друга, то грубая и капризная женщина. Если любимая девушка, то глупая пустышка, на которую только и можно что любоваться. И все эти образы так или иначе прослеживаются в других авторских текстах. Люди из хрущевок, околотка бишенских домов, захлапанных квартир. Молодые наркоманы, старые развратницы, матери-алкоголички, насильники, эски, бомжи — примерно такой набор социально-психологических типов был введен в обиход авторов “новой драмы”, в том числе Василием Сигаревым. Правда жизни во всей ее неприглядной красе и пресловутый переход от худшего к более худшему как нельзя лучше иллюстрируют обозначенные тексты. Изнасилованный бывшими эсками Максим примеряет на себя маску “крутого парня” и приходит громить обидчиков, но... трагически гибнет от их рук.

Зеркальная ситуация происходила в двадцатые годы с пьесами Анатолия Глебова, Николая Погодина, в которых герой проходил трудный и тернистый путь “внутреннего роста” от “лучшего к лучшему”. Например, в “Инге” Анатолия Глебова простая советская женщина, с человеческими страстями, жизненными и любовными неурядицами, перебарывает себя и к концу пьес-

<sup>1</sup> Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драматургии 1920-х — начала 1930-х гг. М.: НЛО, 2008. С. 32.

<sup>2</sup> Там же. С. 367.

<sup>3</sup> Там же. С. 376.

<sup>4</sup> Beumers B., Lipovetsky M. Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama. Chicago. 2009. P. 221.

<sup>5</sup> Там же. P. 378.

сы становится настоящей начальницей цеха. То есть до конца оформленной социальной маской, став такой, как и ее окружение.

Получается, что в ряде пьес “новой драмы” исход тот же, что и в советской драматургии, — “не кристаллизация героя, а растворение в толпе”. Только оценка подобного растворения трагическая. Героический пафос, свойственный драматургии Глебова, Афиногенова, Билль-Белоцерковского, отсутствует. Более того, вместо слепой веры в “светлое будущее” в подобных пьесах “новой драмы” утверждается полное недоверие ко всему происходящему. Вместо социального оптимизма — социальный пессимизм. А герой в конце действия становится “пластилином”, раскатанным социумом и готовым принять любую форму, то есть теряет индивидуальность. И здесь любопытно отметить: зеркальные процессы, происходившие в обществе в 1930-е и начала 2000-х, приводят к одинаковому результату, как было сказано выше — потере индивидуальности. Так, насильственная коллективизация во всех сферах общественной жизни 1920—1930-х, созвучна либерализации начала 2000-х. Не случайно Марком Липовецким подчеркивается мысль о появлении новых социальных масок, связанных с инфантильностью главных героев новодраматических текстов. “Пьесы запечатлевают инфантилизацию, несамостоятельность человека, не имеющего собственных целей, в пределах готового к самоустраниению, этический императив которого находится вне его самого”<sup>1</sup>. От себя можно заметить, что стремление передать факт жизни привело к появлению новой социальной маски “подросток-инфантил”.

Осознавая исчерпанность “безгеройной” драматургии, стараясь избавиться от “типажности” и пытаясь найти современного персонажа, новые авторы погружаются в гущу самой жизни, пытаются доказать, что история каждого, даже самого мелкого и на первый взгляд безликого человека важна, интересна и главное — событийна. Для этого драматурги прибегают к помощи практически социологической техники опроса интервьюера, обозначенной в драматургическом обиходе как техника вербатим, изначально направленная против схематичности, масочности традиционных описаний. В ней единичный факт жизни становится главным маркером индивидуальности, неповторимости, яркой непохожести. Именно эту технику взяла на вооружение “новая драма”, вероятно желая уйти от социальной маски, которая возникает так или иначе, когда ограничиваешь себя той или иной социальной проблематикой.

Для этого авторы обращались к языку человека, к специфике построения фраз, предложений, пытаясь уловить невидимые глубокие психологические особенности интервьюера.

Современная “новая драма”, существуя в условиях хаотичного мироустройства, где границы реального и виртуального год от года становятся все более проницаемыми, а человеческая жизнь, напротив, обретает меньшую ценность, вслед за своими предшественниками обращается к отдельному факту бытия. Вернее даже сказать, к отдельному, выборочному факту из жизни человека. И здесь любопытно заметить, что уже в шестидесятые годы Михаил Шатров в пьесе “Шестое июля” акцентирует свое внимание на “его величестве факте”. В экранизации Юлия Карасика делались полновесные документальные врезки кадров кинохроники, а в спектакле Леонида Варпаховского с балконов в зрительный зал слетали листовки с подлинными текстами большевистских документов. По словам Якова Явчуновского, начиналась документализация характеров. “Итак, исторический характер, характер в документальном произведении вторичен по отношению к фактам действительности, он как бы перенесен из жизни в произведение искусства в самом близком к реальности измерении <...> В ней открытие характеров происходит по средствам отбора фактов, пристальному вниманию к проявлениям характера в границах каждого эпизода, развитию коллизии”<sup>2</sup>. Но самым главным объединяющим моментом такого рода пьес являлся автор и его документальные свидетельства, именно оно оказывается в центре внимания.

Вербатим-драматургию, напротив, интересуют не исторически весомые и значимые факты, а случайная история незнакомого человека. Вернее, не столько сама история, сколько ее языковое воплощение. Проблема создания достоверного персонажа решается через сохранение индивидуальных речевых конструкций. Потому как “в речи постоянно происходит творчество — необдуманное, непланируемое, функциональное. Это творческое происхождение вербатим-текста, видимо, главный источник его художественной ценности. Вербатиму нужны новые слова, те, которые человек никогда не говорил; первая формулировка того, что живет в его личности и ждет озвучивания. Для этого и существует система вопросов, в которую исследователь погружает интервьюируемого. Чудом вопроса создается в мире то, чего не было только что. Вербатим-пьеса — это сохранение и раскрытие художественности этого приращения”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Там же. Р. 221.

<sup>2</sup> Явчуновский Я.И. Драма вчера и сегодня: Жанровая динамика. Конфликты и характеры. Саратов. Саратовский государственный университет, 1980. С. 126.

<sup>3</sup> Сайт “Театра.doc”.

## Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков<sup>1</sup>

**Римейк**<sup>2</sup> (англ. remake — “переделка”) — новая версия известного произведения. Исходное значение и сфера словоупотребления, по крайней мере в англоязычной традиции, ориентирует читателя и исследователя прежде всего на жанры кинематографа или мюзикла, хотя относится и к музыкально-драматическим работам. В современных научно-критических работах Р. нередко предстает, с одной стороны, едва ли не универсальным понятием, которое легко применимо к понятию интерпретации вообще, с другой — выполняет функцию своеобразного ярлыка, обозначающего постмодернистские тенденции “впечатывания” нового в старое, сознательную установку на вторичность, “симулякрность” сюжета.

Представляется, что использование этого термина наиболее адекватно будет именно в том случае, когда сохраняется понятийная связь с визуальным искусством: “старый”, известный, классический сюжет воспроизводится по-новому прежде всего зрительно. Возможно, именно в этом случае уточнение термина Р. будет более эффективным, а сам термин — более инструментальным.

Принцип “проигрывания” узнаваемой, классической событийной схемы в новых декорациях неизбежно оказывается в широком терминологическом контексте: “интерпретация”, “интертекст”, “симулякр”, “парафраза”, “аллюзия”, “стилизация”, “пародия” и т.п. — все эти понятия заставляют вспомнить условия существования текста в культуре вообще, в бахтинском “большом времени”, а потому неизбежно выводят на осмысление проблемы оригинальности авторских решений и диалога — и с традицией в целом, с образцами для подражания, и с языковым материалом “исходника”. Однако многочисленные литературные, кинематографические и даже архитектурные проекты последнего времени (будь то “портреты” современных медийных персонажей в облике Пушкина, храм Христа Спасителя или серия “Новый русский роман”), попадающие в поле притяжения “постмодерности”, демонстрируют некое новое качество, которое и можно обозначить как Р.: игра с трафаретностью становится сознательным приемом, а имитация — идеологией. При этом, по словам Г. Нефагиной, Р. “имеет различное смысловое наполнение и противоположный пафос: сюжетной стороной он обращен к массовой культуре, иронической — к элитарной” (Нефагина, с. 277). Примечательно, что подобные литературно-драматургические эксперименты и воспринимаются в одном ряду с визуальными, трактуются как “болезнь мимикрии” современной культуры, проявление

историко-культурной афазии — невозможности сказать что-либо новое, говорения готовыми, чужими текстами.

Выявление признаков “римейковости” по отношению к драматургическому материалу сталкивается с особыми трудностями.

С одной стороны, сама фигура “драматического автора”, в отличие от автора лирического или эпического произведения, оформилась в культуре значительно позже, и закрепление канонического текста в авторской редакции — осознание границ “своего” и “чужого” в бытовании этого рода литературы — шло своими, особыми путями. Драматический текст, тем более в силу синтетичности самого театрального зрелища, всегда обладал повышенным “градусом” импровизации и изначально создавался по модели полуфольклорных вариаций, по крайней мере в определенные эпохи. Поэтому отсылка к тому факту, что Шекспир переделывал старые сюжеты на новый лад, скорее, обозначает вечную для истории искусства проблему соотношения инновации и обработки прекрасного образца, нежели чем что-либо принципиально объясняет в тенденциях современной драматургии.

С другой стороны, сценическое воплощение драматического текста, в особенности классического, неизбежно провокативно, может вызывать отторжение, вступать в противоречие с привычным, узнаваемым образом классической пьесы. Поэтому следует, вероятно, отличать от “Р.-пьесы” “Р.-постановку” — ситуации, когда режиссер театра обращается к некогда знаменитой постановке, но в другой аранжировке и с другими актерами. Такова, например, новая любимовская постановка Театра на Таганке “Доброго человека из Сезуана”, или новый “Голый король” на сцене “Современника” в постановке молодого М. Ефремова (правда, здесь надо учитывать и функцию филатовского текста — как вариации и отсылки к тексту Е. Шварца), “Учитель танцев” Ю. Еремина, “Давным-давно” А. Морозова — на сцене все того же Театра Российской армии и т.д. — все эти явления неизбежно воспринимаются на фоне “театральной легенды”, и любая сценическая интерпретация известного драматического текста, выстроенная на перекличках с прежней триумфальной постановкой, будет прочитываться как римейк — повтор старого в отсутствие новых идей, как попытка использовать классику, хотя, казалось бы, никто не обладает монополией на сценическую версию. Здесь, скорее, приходится говорить о своеобразном механизме читательского /

<sup>1</sup> Продолжение публикации глав Словаря. (Редактор-составитель С. Лавлинский.) Начало см. в №№ 4, 2011 и 1, 2012 г.

<sup>2</sup> © Синицкая А.В., 2011.

зрительского восприятия, постоянно проецирующего любые вариации на старый контекст.

Многие эксперименты новейшей драмы конца рубежа XX—XXI вв. находятся на грани между интерпретацией в широком смысле и собственно Р. Однако если “Еще раз о голом короле”, “Любовь к трем апельсинам”, “Пышка” Л. Филатова, так же как и некоторые пьесы А. Володина, Г. Горина и Л. Петрушевской можно причислить, скорее, к вариациям “вечных тем” русской и мировой классики, то пьесы Н. Садур “Панночка” и “Памяти Печорина”, “Поспели вишни в саду у дяди Вани” В. Забалуева и А. Зензинова, “Нет повести печальнее на свете” О. Богаева и С. Кузнецова, “Гамлет и Джульетта” Ю. Бархатова, “На доньшке” И. Шприца<sup>1</sup>, “Чайка” и “Гамлет” Б. Акунина, “Тройка-касемеркутз” Н. Коляды, пьеса О. Шишкина “Анна Каренина-2”, “Гамлет-2” Г. Неболита, “Золушка до и после”, “Моцарт и Сальери”, “Смерть Ильи Ильича” (“Облом-off”) М. Угарова предполагают наиболее агрессивную работу со старым сюжетом, активную контаминацию и включение целых сюжетных пластов известного текста или его “дописывание”. Например, “Валентинов день” И. Вырыпаева<sup>2</sup> строится как “продолжение” пьесы М. Рошина, при этом в действие вплетены непосредственно рошинские цитаты в ироническом обрамлении авторского слова: “приход Катерины прошлого века за маслом прошлого века, в сцене из пьесы “Валентин и Валентина” второй половины прошлого века”. В то же время, например, “Полонез Огиньского” Н. Коляды — это, по наблюдению современного исследователя, “в своем роде “Вишневый сад” сегодня” (Журчева, с.78), хотя никаких буквальных текстовых трансплантаций из чеховской пьесы здесь нет.

Если оценивать Р. с позиций теории “открытого произведения”, “поэтики серийного мышления” (У. Эко), то следует констатировать, что это понятие может быть отнесено не к любым “проигрываниям” старого сюжета — как механизму воспроизведения и повторения в культуре, а к наиболее ярким проявлениям постмодернистских тенденций в “новой драме”, подразумевающим запрограммированную реакцию реципиента на узнаваемый сюжет: или отторжение (“наивное” восприятие), или удовольствие от самой идеи беско-

нечных вариаций (“критическое” чтение), способ создания произведения оказывается важнее, чем его содержание. Поэтому, вероятно, пьеса Е. Шварца “Тень”, полностью построенная на “матрице” андерсеновского сюжета, никак не провоцирует на использование термина Р., а вот “Брат Чичиков”, “Нос”, “Панночка” Н. Садур или “Облом-off” М. Угарова в исследовательской литературе нередко именуются именно как Р. — прежде всего, в силу повышенной полемичности по отношению к “истоковой” сюжетной модели.

Таким образом, Р. в современной драме может быть определен как переложение, пересказ, который превращается из элемента текста в основной принцип его конструкции и ориентирует читателя на узнавание / неприятие классического сюжета в новых декорациях, представляет особый тип радикального, провоцирующего замещения: в старую форму культурной памяти (узнаваемую почти “зрительно”, даже если сюжет литературный) привносится новое содержание: “новodelы и копии демонстрируют то, как определенный смысловой эффект достигается исключительно в процессе присвоения узнаваемых форм прошлого” (Ушакин, с. 786). И тогда, в отличие от всех возможных “вариаций на заданную тему” в истории мировой литературы, Р. в новейшей драматургии — это, с одной стороны, констатация “смерти” классического сюжета, невозможности существования классической картины мира в новых условиях, с другой — способ ее воскрешения в формах “остраненной репрезентации”.

**Лит-ра:** Журчева Т.В. Перечитывание и переписывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Антону Чехову // Литература и театр: материалы Международной научно-практической конференции. Самара, 2006; Нефагина Г. Русская проза конца XX века: Уч. пособ. М., 2003; Ушакин С. Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии // Новое литературное обозрение. 2009. № 100; Черняк М.А. “Новый русский” князь Мышкин: к вопросу об адаптации классики в современных условиях // Российская массовая культура конца XX века. СПб., 2001; Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 2004.

**А.В. Сеницкая**

**Трагикомедия** — жанр драматургии, сложным образом соединяющий в себе черты трагедии и комедии. Рождение жанра традиционно относят еще к античности (см.: Рацкий, стб. 595). И. Рацкий утверждает, что в основе трагикомедии лежит особое, трагикомическое мироощущение, “которое всегда связано с чувством относительности существующих критериев жизни. Трагикомедия отка-

зывается от нравственного абсолюта комедии и трагедии; трагикомическое восприятие не признает абсолютного вообще, субъективное здесь может видеться объективным и наоборот” (там же, с. 593). Причины того, что ругаются нравственные абсолюты и размывается грань между объективным и субъективным, он видит в духовном кризисе, которым сопровождаются переломные момен-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 4, 1994 г.

<sup>2</sup> Там же. № 1, 2003 г.

ты истории.

Общим местом в рассуждениях о трагикомедии стало утверждение, что она начинает преобладать в драматургии с конца XIX в., поскольку именно конец XIX в. ознаменован тем глубоким мировоззренческим кризисом, который охватил европейскую философию и европейское искусство. Человек как “мера всех вещей” осознает свое бессилие перед изначально враждебным ему миром, который он не в силах изменить, но с несовершенством которого он не может примириться. К. Ясперс писал: “Мы все в ситуации. Я могу работать, чтобы изменить ее. Но существуют пограничные ситуации, которые всегда остаются тем, что они есть: я должен умереть, я должен страдать, я должен бороться, я подвержен случаю, я неизбежно становлюсь виновным. Погораничные ситуации наряду с удивлением и сомнением являются источником философии. Мы реагируем на пограничные ситуации маскировкой или отчаянием, сопровождающим восстановление нашего самобытия (самосознания)” (цит. по: Краткая философская энциклопедия. М., 1994, стб. 256—257).

Трагедия и комедия оформились как самостоятельные художественные явления в тот момент, когда начинается формирование личностного сознания, выделение личности из первобытного коллектива, когда человек задумывается о взаимоотношениях субъекта и объекта и определяет свое место в этих отношениях.

Трагикомедия начала оформляться тогда, когда личность стала утрачивать четкие представления об отношениях субъекта и объекта, когда личностное сознание начало драматически взаимодействовать с массовым сознанием, погружаясь в него, растворяясь в нем и в то же время пытаясь противостоять ему.

Трагикомедия, как и трагедия, изображает человека в пограничной ситуации, когда должно в полной мере проявиться его самосознание. Однако трагический герой, осознавая безысходность ситуации, продолжает по собственной воле действовать, чтобы ее изменить. Он знает, что погибнет, но идет до конца. Результатом чего и является великое потрясение, именуемое катарсисом, которое должно способствовать тому, чтобы мир стремился к идеалу. В трагикомедии прямое взаимодействие человека с ситуацией нарушено, само наличие идеала, сама его возможность, даже в умозрении, подвергается сомнению, тем более невозможным представляется достижение идеала. Человек пассивен по отношению к ситуации, в которую он попадает. Причем именно пассивность (минус-поступок) зачастую оказывается единственно возможным для героя действием, то есть действием положительным, не несущим в себе негативного смысла. Активность же (собственно поступок), напротив, почти неизменно приводит к самым плачевным результатам.

Трагическая ситуация требует от личности од-

новременно и самопознания и, в результате самопознания, действия (действие без самопознания или на основе ложного самопознания формирует характер трагического злодея). Трагикомическая ситуация требует самопознания как единственно возможного способа самореализации личности, ибо действие, во-первых, несовместимо с самопознанием (мешает ему), во-вторых, становится ненужным, бессмысленным, несущим в себе заведомое зло. Человек XX в. попал в безнадежно пограничную ситуацию. С одной стороны, обстоятельства минувшего столетия катастрофичны по своей сути. С другой стороны, апокалиптическое мироощущение XX в. связано не с высшей волей, понятной или непонятной человеку, но объективно, внутри себя, все-таки разумной. Катастрофа всякий раз и неизменно становится результатом действия самих людей. Причем действий, многократно объясненных, подробно мотивированных, но абсолютно лишенных внутреннего, сущностного смысла. Потому что в этих действиях человек неизменно остается лишь средством достижения неких, по сути своей, вне человека лежащих целей. Так человек XX в. оказывается в ситуации неразрешимого конфликта с миром, который грозит ему гибелью. Однако осмысление этого конфликта не вмещается в рамки высокой трагедии и не может быть выражено личностью классического трагического героя, вознесенного над пошлостью обыденной жизни, наделенного не только великими страстями, но и великой мощью характера, способного жить на пределе человеческих возможностей.

Уже в XIX в. начинает заявлять свои права человек обыкновенный, “маленький”, а зачастую попросту мелкий и пошлый. Размываются границы между возвышенным и низменным, главным и второстепенным. Трагическое и комическое уже не противостоят друг другу, а смыкаются, образуя некое принципиально новое единство, которое мы привычно называем трагикомедией. Трагикомическое мироощущение подчиняет себе не только драматургию на жанровом уровне (что особенно проявилось в драме 1920-х гг., в эстетике “театра абсурда” и в русской драматургии “новой волны” в 1970—1980-е гг.), но и многие направления эпического рода и лирики. Художественный текст, некогда воспринимавшийся как воплощение определенного смысла, утверждение определенных ценностей, теряет свою определенность, потому что и смысл, и ценности подвергаются сомнению. Сознание человека в бесконечном сомнении ищет выхода, ищет определенности и не находит. Это становится источником отчаяния, чреватого безысходностью и потому трагического. Но, писал Ясперс, “трагедия отчаяния — это гибель трагедии” (цит. по: Краткая философская энциклопедия, стб. 256—257). Ибо и сама трагедия подвергается сомнению. Для человека не остается уже ничего безотносительного. В том числе и его самого.

Не следует ли из этого, что трагикомедия в XX в. заменила собой трагедию, изменив принципиально способы художественного воплощения жизни?

По мере переориентации общественных ценностей и утверждения на рубеже XVII—XVIII вв. антропоцентристского гуманистического мировоззрения, которое определяло затем и всю культуру XIX в., трагедии в их привычном смысле уходят, уступая место тому, что традиционно называют драмой, снабжая ее всякими дополнительными определениями. Но и в классических трагедиях (о царях и героях), и в драмах (где люди, может быть, вполне обычные, действуют, исходя из своего личного интереса) сохраняется одна очень важная особенность, определяющая и сюжетостроение, и характер героя. Герой всегда и неизменно деятель, субъект действия, субъект своей судьбы и того мира, который его окружает, будь то Датское королевство или город Калинов. К концу XIX в. и особенно в XX человек с его внутренней жизнью осознается как микрокосм, как самодостаточное явление. Он сам по себе мир. И он же творец самого себя — мира в себе и вокруг, мира своей души, своей семьи, своего дома. Поэтому частный человек, “маленький человек” (в социальном плане) может оказаться в трагической ситуации. Но есть еще понятие “трагический герой” или точнее — “трагический характер”. Не всякий герой трагедии есть трагический герой. XIX и особенно XX в. сделал это вполне очевидным. Ведь каждый человек, как бы он ни был ценен сам по себе, объективно остается частью социума и объектом социального воздействия — персонифицированного или обезличенного. Противодействуя этому воздействию, отстаивая свое право оставаться субъектом действия, человек возвышается до трагического противостояния с миром и становится трагическим героем. Но что происходит, если он не противодействует? Если остается объектом и покоряется этому своему состоянию?

Блестящим ответом на этот вопрос может служить пьеса Т. Стоппарда “Розенкранц и Гильденстерн мертвы”. Ее герои — типичные комедийные персонажи, попадающие в комические положения и становящиеся жертвами комических ошибок. Эта цепочка ошибок и положений неумолимо ведет их к гибели и в конечном итоге начинает осоз-

наваться как трагическая ситуация. Но ситуация не частная, вызванная конкретными действиями и поступками, а имманентно пограничная ситуация бытия человека в XX в. А на пограничные ситуации человек реагирует, по словам Ясперса, либо маскировкой, либо отчаянием. Причем если отчаяние, по его мнению, способствует восстановлению нашего самобытия (самосознания), то маскировка, по всей видимости, усугубляет меру пограничности ситуации и меру раздвоенности (или, иначе, маргинальности) личности, отнимает у нее возможность достигнуть целостности, восстановить распавшуюся связь времен, “вправить сустав веку”. Маргинальная личность, помимо всего прочего, лишена способности человеческой экзистенции познавать себя как нечто безусловное. Оказавшись в пограничной ситуации, которая, по Ясперсу, является источником философии, то есть обяснения и постижения смысла бытия, подобная личность, как правило, стремится не к постижению смысла бытия любой ценой, но к поиску своей ниши в так и непостижимом мире — любой ценой. И даже прорыв к постижению своей смертности, к попытке осознания оппозиции “бытие-небытие”, не возвышает героя, а приводит его только к оправданию собственной растительной жизни. Однако этот прорыв видим автору и читателю. Он вызывает мощное переживание, которое есть нечто иное, чем катарсис (или, возможно, современная модификация катарсиса). Оно основано не на сострадании к тому, кто выше, сильнее меня, а на жалости к тому, кто, подобно мне, слаб и зависим от всего на свете и, как я, не может изменить враждебный мир никаким иным способом, кроме пародийного преобразования его в своем сознании. Сюжет трагикомедии параболически возвращается из области художественной выдумки в реальную жизнь. Или, напротив, втягивает реального человека во взаимоотношения персонажей, погружая его в виртуальную реальность художественного сюжета, каковая в искусстве XX в. осознается более истинной, чем собственно первичная реальность.

**Лит-ра:** Рацкий И.А. Трагикомедия // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 7. М., 1972; Кормилов С.И. Трагикомедия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.

*Т.В. Журчева*

**Элегизм**<sup>1</sup> как тип художественной целостности (Тюпа, с. 302—303) формируется в 60-е гг. XVIII в. на базе жанра элегии и прозы элегического характера в результате трансформации идиллической целостности. Отражая процесс эмансипации личности рубежа XVIII—XIX вв., элегическая художественность проявляется в противопоставлении не-

вечного человека и вечного природного бытия, вызывающем у элегического субъекта чувство печали. Элегическая эмоция “тиха”, в отличие от напряженного драматического переживания, “исходит слезами”, так как между событием воспоминания и настоящим героя пролегает временная дистанция (Грехнев, с. 150—151). При всей необходи-

<sup>1</sup> © Рогова Е.Н., 2011.

мости чистоты элегической грусти элегическое переживание носит противоречивый характер: печаль от осознания собственной смертности объединяется в сознании элегического героя с радостью от приобщения к “объективной картине всеобщего жизнесложения” (Тюпа, с. 302). Элегический хронотоп характеризует пограничное положение элегического субъекта между жизнью и смертью и формируется кратким временем и “сжатым”, уединенным пространством. Элегический герой является героем рефлексирующим, направляющим свою мысль на “расчленение” целостной картины мира. Он воссоздает жизненные впечатления, воскрешает события прошедшей жизни, этапы внутренних переживаний. К архетипическим элегическим относятся следующие мотивы: пограничного существования между жизнью и смертью; исключительного положения элегического героя, его отстраненности, созерцательности; оживления прошедшей жизни посредством искусства, воспоминания (Рогова, с. 34).

В новейшей драме Э. присутствует в качестве субдоминантного при доминирующей иронии. В пьесе О.Мухиной “Ю” элегическое начало проявляется в репликах персонажей, в мотиве воспоминания, идеализации событий прошедшей жизни и любви, риторических вопросах и восклицаниях героев (“А помнишь, как ты ко мне приезжала? Как было хорошо. <...> Было так легко, просто. Потом вдруг куда-то пропало. Куда?”). В результате последовательной стратегии автора сформировать особый тип целостности, манифестирующей отсутствие центра, привычной связанности, реплики героев ассоциативно расширяются, что способствует формированию абсурда, разрушению цельности элегической эмоции (“Помнишь, как мы с тобой по Кремлю гуляли? Чистота кругом, цветы, ели, фруктовые деревья на газонах? <...> И четыре улья с пчелами для опыления”). Тема воспоминания связана с идеализацией прошлого, темой изобилия в сфере чувств и идиллического изобилия в природе. Ассоциативная связь элегической и идиллической образности объясняет появление в тематическом ряду прошлого фруктовых деревьев на газонах Кремля и ульев с пчелами для опыления. Деконструкция Э., идиллики осуществляется автором пьесы со знанием законов данных стратегий художественности, способствует формированию у читателя аллюзий на драмы Чехова, содержащие элегические мотивы.

Э. свойственен исповедальной по характеру драматургии Е. Гришковца, в которой присутствует герой, носитель элегического переживания, ощущающий мимолетность времени, безвозвратность идиллического детства. Элегический мотив “мизерности” человеческого бытия реализуется в “Записках русского путешественника” в многочисленных образах, подробностях прошлого героя, словах с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Например, воспоминания о путешествии на

поезде, связанные с деталями вагонного быта, сахаром (“Вспомни! Такая твердая, **маленькая**, приятная **пачечка**, в ней два **кусочка**. А на **бумажке** нарисован локомотив и вагоны, а небо какое-то красное...”), рыбными тефтелями (“у них была **бумажка** розовая <...> и казалось — очень вкусно”). “Малое” в контексте элегических ценностей является показателем неповторимости, бесценности индивидуального человеческого существования. Персонаж “Записок русского путешественника”, именуемый в пьесе “вторым”, завидует герою, мироощущение которого по преимуществу элегическое: “Тебе хорошо! Ты как-то можешь <...> за какую-нибудь **мелочь** зацепиться, и тебе хорошо”. Герой, “первый”, носитель элегической *точки зрения*, в своей “заурядности” близок к жизни всех людей и поэтому обладает элегическим идеалом приобщенности всеобщему бытию: “Просто соскучился по своей обычной, скучной <...> даже несчастной, понимаешь, жизни”. Путешествие в пьесе не связано с описанием чужих мест, далеких стран, в символическом плане речь идет о жизненном пути, элегическом и драматическом восприятии мира.

В пьесе “Город” Е. Гришковца в “ее монологе” элегический мотив мизерности человеческого бытия формируется многочисленными образами-деталями (маленькие ракушки, мельхиоровая ложечка), являющимися приметам индивидуальной, неповторимой жизни героини: “Маленькие ракушки я сама собирала на море, лет семь назад. Их было много в прибое. Я сидела и выбрала более или менее целые. Но когда они высохали, то переставали быть красивыми и яркими. Некоторые из них лежат в шкафу за стеклом. Я с них раз в год стираю пыль. Я каждую из них знаю”. Ракушки связаны с ушедшими навсегда мгновениями жизни героини, чувствами, которые в настоящее время поблекли, “высохли” подобно воде на ракушках. В пьесе “Город” в названном монологе присутствует элегический мотив неизбежности повторения основных этапов человеческого пути: “У нас в шкафу есть ракушки... И есть одна, которую можно слушать, она у нас давным-давно. Ее мой отец привез когда-то мне откуда-то... Она сохранилась, и я уже своему сыну давала ее слушать. И говорила то, что все говорят <...> говорила, что так шумит море”. Шум ракушки возрождает воспоминания, ассоциирующиеся с напряженными, яркими переживаниями детства героини, которые теперь открыты ее сыну. Элегический мотив повторяемости “малых” радостей, запечатленных на видеокамере, приобщающий людей к всеобщему человеческому бытию, звучит и в пьесе Е. Гришковца “Сейчас”: “И у всех в рюкзаках и сумках лежат видеокамеры, на которые было записано, в общем-то, одно и то же: вот ваш гостиничный номер, здесь мы отдыхаем, вот наш бассейн, здесь мы плаваем...”

Элегический мотив воскрешения прошлого с

помощью искусства, фотографии, фиксации мгновения быстротекущей жизни присутствует в пьесе Е. Гришковца “Одновременно”. На фотографии элегический субъект “лучше”, моложе себя настоящего, еще полон надежд и иллюзий: “Вот смотришь на фотографию пятнадцатилетней давности, там люди, которые просто стали старше на пятнадцать лет <...> сейчас. Там же, внутри фотографии, обычный момент жизни, то есть до этого момента была обычная жизнь, потом все замерли, посмотрели в фотоаппарат <...> и опять пошла обычная жизнь. Но за эти пятнадцать лет там все стало значительнее. На фотографии”. Значительность связана с приобщением к вечности, к неизменному, что стало фактом всеобщей жизни. Связь фотографии с вечностью наиболее отчетливо звучит в той же пьесе в рассуждениях героя о том, что любая фотография может стать последней для человека: “Допустим, вы приходите на работу <...> а там висит фотография в траурной рамке и подпись, дескать, вчера на таком-то году жизни... Вот мы фотографируемся... в компании или где-нибудь в путешествии... в любой обстановке. И каждая фотография может стать той самой, которую вот так повесят”.

В пьесе “Сейчас” появляется и классический элегический образ слез, который говорит о чувствительности элегического субъекта, оплакивающего свою невечную и потому такую дорогую жизнь: “И еще ты прищурил глаза, и от этого фонари дают такие длинные-длинные лучи, а между ресниц застряла слеза. А эта слеза — это же самая лучшая линза, самая лучшая оптика для того, чтобы увидеть всю свою жизнь насквозь <...> И вот ты мчишься по вечернему городу <...> и вдруг отчетливо, но при этом очень спокойно почувствуешь, что где-то рядом, в этом потоке, с той же скоростью, что и у тебя... мчится твоя смерть... И на твоём надгробии между датами жизни и смерти будет тире. И это тире у всех одинаковой длины <...> И конечно же это тире будет намного короче, чем те лучи, от вечерних фонарей, которые так вытянула и видоизменила твоя слеза. Маленькая слеза, застрявшая между ресниц”. В приведенном заключительном фрагменте пьесы “Сейчас” в единый элегический комплекс объединены мотивы кратковременности человеческой жизни, странствия, элегической печали. В этой драме герой понимает невозможность повторения прошедшей жизни, в которой все тебя любили, и испытывает элегическую печаль по безвозвратно утерянным дням: “...на самом деле, если быть честным... ведь хочется той самой картошки с мясом и золотистым луком, которую жарила бабушка на большой тяжелой сковородке. Но бабушка умерла, а таких сковородок не делают и не продают. И рецепт у-

рачен”. Последнее высказывание приведенного фрагмента (“рецепт утрачен”) очень точно выражает элегическое ощущение героем невозможности возвращения детства, юности.

В пьесе Е. Гришковца “Как я съел собаку” элизм используется наряду с драматической субдоминантой в рамках иронической целостности. В пьесе много рассуждений героя о мире, который остался в прошлом, мире, в котором он был любимым и любовь эта давала ему ощущение собственной значимости, неповторимости и красоты. В армии индивидуальность героя уничтожается, и бабочек (традиционный элегический образ, символизирующий невечность и красоту человеческой жизни), больших махаонов, он давит (“Я задавил трех штук”), потому что они становятся частью регламентированной отчужденной жизни: «“И нам говорили офицеры... громко: “Не дай боже, какая падла... эти бабочки... они ...занесены в “Красную книгу”». В пьесе Е. Гришковца “Как я съел собаку” элегически звучит сопоставление между настоящим и прошлым героя (“Меня нет, <...> их сына нет, а есть кто-то другой”). “Личность героя оказывается существенно уже любого события своей жизни, остающегося в прошлом” (Тюпа, с. 302).

Обращение к образу элегического героя в произведениях Е. Гришковца вызывает у массового читателя эстетическую эмоцию сопереживания, вовлекает его в активный процесс восприятия драмы. Можно говорить о наличии двойного кода в современной драматургии, к которой и принадлежат пьесы Е. Гришковца: названные элегические мотивы традиционны (очевидна связь с творчеством В.А. Жуковского, И.А. Бунина, И.С. Тургенева, Б. Окуджавы, С. Есенина и т.д.). Одновременно черты элегической поэтики, обращенные к понятному каждому читателю миру безыскусной, но такой неповторимой жизни, способствуют популяризации произведений.

Элегически развивается тема воспоминания в пьесе Е. Исаевой “Про мою маму и про меня”<sup>1</sup> (“Да, хорошо там было. И мы маленькие, и матери молодые. Сады цвели, сирень”). Прошлое героев, их любовь, надежды молодости противопоставлены настоящему, открытому ходу времени, смерти, болезням, старости.

В новейшей драме Э. присутствует в качестве субдоминанты при доминирующей иронической художественной целостности, что является характерным для произведения постмодернистского периода литературного развития.

**Лит-ра:** *Грехнев В.А.* Мир пушкинской элегии. Л., 1994; *Рогова Е.Н.* Элизм в литературном произведении. Кемерово, 2007; *Тюпа В.И.* Элегическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

*Е.Н. Рогова*

<sup>1</sup> № 3, 2003 г.



Т.Ю. Могилевская<sup>1</sup>**Лексикон новой и новейшей драмы**

*Предлагаем вниманию читателей подборку материалов “Лексикона новой и новейшей драмы” (2001; 2005)<sup>2</sup>, созданного французскими теоретиками. Ее предваряет статья, в которой рассматривается концепция “Лексикона” в контексте западноевропейских теорий драмы.*

**1. О концепции “Лексикона”**

Первая версия “Лексикона новой и новейшей драмы” (возможный вариант перевода: “Лексикон модернистской и современной драмы”) была опубликована в специальном номере авторитетного научного журнала “Etudes Théâtrales” в Бельгии в 2001 г., вторая — в 2005 г. во Франции. Последнее — “карманное” издание в 300 страниц, содержащее предисловие Жан-Пьера Сарразака “Кризис драмы” и 57 словарных статей, расположенных в алфавитном порядке. Авторский коллектив “Лексикона” включает более двадцати участников — ученых (театроведов и литературоведов, некоторые из которых являются также драматургами и театральными практиками), преподающих во французских университетах. В течение двух лет они работали над “Лексиконом” в рамках “Группы исследования поэтики новой и новейшей драмы” Института театральные исследований Университета Париж-III — Новая Сорбонна под руководством Ж.-П. Сарразака. Ж.-П. Сарразак, профессор театроведения и драматург, является признанным в Европе авторитетом в области изучения поэтики драмы рубежа XX—XXI вв. Благодаря его научной и преподавательской деятельности во Франции начиная с 1990-х гг., сформировалась научная школа комплексного подхода к исследованию драмы, которая регулярно публикует результаты своих исследований, проводит семинары и конференции, посвященные самым различным аспектам эволюции драматургического искусства в его тесных взаимоотношениях с живой театральной практикой. В деятельности группы особое значение придается взаимосвязи концептуальной цельности подхода к теоретическим аспектам драмы со свободой каждого исследователя в выборе практического применения инструментария поэтики,

учитывается продуктивность противоречий, неизменно возникающих при создании коллективного многочастного научного текста. Здесь учтены идеи “нормативной поэтики” (Аристотель, Обиньяк и др.), вклад крупнейших идеологов и теоретиков драмы Нового времени (Дидро и Лессинг) и альтернативных стратегий создания и обоснования (или комментирования) “неаристотелевской” драматургии (Пиранделло, Пискатор, Брехт), а также французской и европейской театральной критики и театроведения с 1970-х гг. до наших дней (Ж.-П. Сартр, Р. Барт, Х.-Т. Леманн). Одновременно среди явных и авторитетных источников, на которые ссылаются участники исследовательской группы, упоминаются работы М. Бахтина и представителей русского формализма 1920—1930-х гг. Историческая и теоретическая поэтика, идеалистическая и марксистская эстетика, теория коммуникации, психология, музыковедение, литературоведение и новейшее театроведение — вот неполный перечень областей, к которым обращаются авторы “Лексикона”, преследуя одну цель: создание методологии описания и методики анализа текстов неклассической драматургии на основе продуктивного переосмысления многих положений классического наследия теории драмы.

В предисловии к “Лексикону” Ж.-П. Сарразак отмечает, что культурно-исторические эпохи развития новой и новейшей драматургии отмечены глубокими изменениями в обществе, театре и искусстве в целом — их можно определить как эпохи “кризиса драмы”, феномена, специально исследованного немецким филологом Петером Зонди в книге “Теория новой драмы”<sup>3</sup>.

Согласно П. Зонди, начиная с 1880-х гг. форма речевого высказывания все больше

<sup>1</sup> © Могилевская Т.Ю., 2011.

<sup>2</sup> См.: *Lexique du drame moderne et contemporain* / Jean-Pierre Sarrazac (dir.). Editions Circe, 2005.

<sup>3</sup> Петер Зонди (1929—1971) родился в Венгрии, жил и работал в Германии. Основал Институт литературной теории и компаративистики при Свободном университете Берлина. Автор научных исследований, посвященных рассмотрению проблем литературы и театра, в которых конкретный анализ текстов сочетается, с одной стороны, с теоретическими принципами марксистской эстетики, с другой — немецкой идеалистической философии. “Теория новой драмы” П. Зонди впервые была опубликована в ФРГ в 1954 г. и с тех пор регулярно переиздается на разных языках.

отчуждается от его содержания под натиском новых отношений, устанавливающихся между отдельным человеком и обществом. Человек рубежа XIX—XX вв. в своих психологических, экономических, экзистенциальных и метафизических проявлениях реализует себя как “массовый” и одновременно “отчужденный” субъект. В эпоху, когда марксизм и психоанализ стали в равной степени претендовать на ведущие роли в объяснении трансформаций взаимоотношений между человеком и миром, представление о природе драматического конфликта, господствовавшее с эпохи Ренессанса вплоть до XIX в., перестало отвечать запросам времени.

Новые сюжеты, так или иначе связанные с мотивами отчуждения человека, драматическая форма произведения, опирающаяся на аристотелевско-гегелевскую традицию межличностного конфликта, который, как правило, разрешался катастрофой, начали “трещать по швам”. По Ж.-П. Сарразаку, “теория Зонди объясняет, что отчуждение проявляется в области театра прежде всего в разделении субъекта и объекта: диалектический синтез объективного (эпическое) и субъективного (лирическое), которым оперировала драма — овнешнение внутреннего, овнутренение внешнего, — отныне невозможен. Теперь мир объективный и мир субъективный не пересекаются, а находятся в отношениях крайне сложного противостояния”<sup>1</sup>. В итоге драматическая форма, игнорирующая разделение субъекта и объекта, перестает отвечать запросам эпохи. П. Зонди рассматривает эволюцию драмы как противоборство “старого” (драматического) театра и “нового” (эпического) театра, который и должен, в конце концов, занять главенствующую позицию в драматургии и театральном искусстве. В контексте этих рассуждений авторы “новой драмы” Ибсен, Гауптман, Стриндберг и Чехов представлены создателем “Теории современной драмы” одновременно и как великие экспериментаторы, и как разработчики драматургических моделей, подлежащих в дальнейшем “преодолению”. Названные драматурги, по мысли П. Зонди, оказались в зазоре между “старым” и “новым”, они как

бы подготавливали (хотя и бессознательно) появление эпического театра, а также явления с ним связанных.

Учитывая концепцию П. Зонди, авторы “Лексикона” вместе с тем отказываются от идеи, согласно которой пределом драматического театра должен стать театр эпический. Концепция П. Зонди переосмыляется в рамках предложенного Ж.-П. Сарразаком понятия “рапсодии”, рапсодического импульса, развивающегося внутри самой драмы<sup>2</sup>. Данное понятие эксплицирует стремление драматургического письма к использованию как можно более свободной формы собственной реализации. Согласно Ж.-П. Сарразаку, начиная с конца XIX века, театр и драма, преодолевая собственные границы, все чаще черпают вдохновение в эпике (романе, поэме и т. п.) и беспрестанно пытаются освободиться от ограничивающего их статуса “канонического” искусства, смешивают в рамках отдельного произведения, каждый раз по-новому, драматическую, эпическую и лирическую форму высказывания. Таким образом, по мысли Ж.-П. Сарразаку, следует вести речь не об отказе от концепта “кризиса драмы”, а скорее о продолжении рефлексии над ним в контексте идей современной теоретической и исторической поэтики драмы, “заменив идею диалектического прогресса, обладающего “началом” и “концом”, идеей кризиса без завершения, кризиса перманентного, не поддающегося разрешению и лишённого предварительно намеченного горизонта, кризиса, целиком состоящего из линий, точку пересечений которого невозможно предсказать”<sup>3</sup>. “Кризис драмы” определяется в “Лексиконе” через следующие его составляющие: кризис фабулы, кризис персонажа, кризис диалога, кризис отношений между сценой и залом и, наконец, кризис драматического действия.

Понятия, включенные в “Лексикон”, могут быть разделены на несколько блоков. В первом блоке теоретические понятия, традиционно используемые при изучении драматических произведений как в литературоведении, так и в театроведении: “мимесис”, “катарсис”, “катастрофа”, “фабула (сю-

<sup>1</sup> Lexique du drame moderne et contemporain. P. 9.

<sup>2</sup> В своей первой книге “Будущее драмы” Ж.-П. Сарразаку, опираясь на античное значение термина “рапсод” (“сшиватель песен”), профессиональный исполнитель фрагментов эпических, чаще всего гомеровских, поэм в классической Греции, разрабатывает понятие рапсодии в отношении современной европейской драматургии гибридных форм, свободного сочетания драматических и повествовательных фрагментов (эпических и лирических) в рамках одной пьесы. См.: J.-P. Sarrazac, L’Avenir du drame, L’Aire, Lausanne, 1981/ Circe, Belfort, 1999.

<sup>3</sup> Lexique du drame moderne et contemporain. P. 19.

жет)”, “конфликт”, “действие”, “диалог”, “персонаж” и т.п. Во втором — категории, появившиеся благодаря развитию нового театра и описывающие его специфические жанровые формы: “документальный театр”, “монодрама”, “драматическая поэма”, “ревью”, “игра снов”... В третьем — вспомогательные понятия, характеризующие признаки “телесности” персонажа или исполнителя: “молчание”, “голос”, “жест”... В “Лексикон” включены также новые понятия, разработанные европейскими теоретиками и помогающие точнее интерпретировать формально-содержательные стратегии драматургии XX века: “обходная форма (маневр)”, “пьеса-пейзаж”, “фрагмент”...

В отличие от известных объемных и посвященных широкому кругу явлений “Сло-

варей театра”, вышедших под редакцией Патриса Пависа и Мишеля Корвэна<sup>1</sup>, “Лексикон” краток, принципиально выборочен. По словам авторов, он не является всеобъемлющим словарем современной теории драмы, это скорее “краткий инвентарь” тех понятий, без которых невозможно начать осмысление художественной специфики неклассической драматургии XX—XXI вв., развивающейся в очередную эпоху “кризиса драмы”.

Ниже предлагается перечень понятий, вошедших в “Лексикон”, а также перевод трех статей (с незначительными сокращениями).

Переводчик выражает благодарность за помощь в подготовке материалов Ильмире Болотян, Татьяне Купченко и Кристине Матвиенко.

## II. Материалы “Лексикона”<sup>2</sup>

### 1. Словник “Лексикона”

“Абсолютная драма”. Адресность. Буквальность. Возможности. Голос. Движение. Действие (я). Диалог (кризис диалога). Катарсический (материал / элемент). Катастрофа. Комментарий. Конфликт. Малая форма. Жест. Интимное. Ирония / юмор. Гротеск. “Игра снов”. Ключевая сцена / ее отсутствие. Материал / Элемент. Метадрама. Мимесис (кризис мимесиса). Молчание. Монодрама (полифоническая). Монолог. Монтаж и коллаж. Обходная форма. Оптика. Парабола (пьеса-). Персонаж (кризис персо-

нажа). Потенциал сценический. Пьеса-пейзаж. “Прекрасное животное” (его смерть). Постдраматический. Поэма драматическая. Точка зрения / Фокализация. “Трибунал”. Беседа.”Рапсодия”. “Рассказ из жизни”. Реализм. Ревю. Ретроспекция. Ритм. Роман дидактический. Романизация. Сатира. Статика. Театрализация. Театральность. Театр документальный. Цитата. Фабула (кризис фабулы). Фрагмент / фрагментация / “Вырезка из жизни”. Хор / Хоральность. Устная. Эпический / эпизация.

### 2. Статьи “Лексикона”

#### Адресность

Понятие адресности характеризует позицию получателя театрального высказывания. Этот термин, заимствованный у создателей семиотической модели коммуникации (Роман Якобсон), используется при анализе драматического текста и его репрезентации относительно недавно (Анн Юберсфельд).

Существует несколько типов адресности. “Внутренняя адресность” обозначает диалог между персонажами на сцене, происходящий в рамках вымышленного действия. В свою очередь, “внешняя адресность” проявляется, когда высказывание персонажа обращено к публике в рамках диалога (например, в “апарте”) или / и в форме монолога. В последнем случае можно говорить об адресном

монологе. Сочетание различных типов адресности образует общую систему адресности драматического текста.

“Обращение к публике” означает особую форму “внешней адресности”, когда пространство театрального вымысла сознательно про- или разрывается актером, обращающимся непосредственно к публике. Часто используемое в таких традиционных жанрах и композиционных формах, как фарс, комедия, прологи, обращение к публике игнорируется драматургическими системами, основанными на принципах театральной иллюзии, когда зрителю предлагается поверить в реальность вымышленных сцен, разворачивающихся на театральной сцене. Дидро по

<sup>1</sup> Pavis, Patrice, Dictionnaire du theatre, Armand Colin, Paris, 2002 (1980). (В русском переводе: Павис П. Словарь театра. М., 2003), Corvin, Michel. Dictionnaire encyclopedique du theatre a travers le monde, Bordas, Paris, 2008 (1991).

<sup>2</sup> Перевод Т.Ю. Могилевской.

этому поводу писал: “Вы думали о зрителе, актер тоже к нему *обратится*. Вы хотели, чтоб вам рукоплескали, он захочет, чтобы рукоплескали ему, и, право, не знаю, что станет с иллюзией”.

В эпическом театре все наоборот. Здесь обращение к публике используется как драматический прием остранения. У Брехта прямые обращения к публике являются осознанным дидактическим средством, которое должно создавать дистанцию по отношению к вымыслу и одновременно провоцировать рефлексивное поведение зрителя. Здесь адресность либо принимает формы хоральных партий (прологи, эпилоги, зонги), функционирующих в качестве комментариев к фабульным событиям, либо эксплицируется внутри диалога в репликах самих персонажей.

Начиная с 50-х гг., обращение к публике используется и в других эстетических и собственно драматургических системах. Чаще всего обращения к публике призваны разоблачить вымысел, иронически отсылают театр к самому себе (как, например, в произведениях Беккета, Адамова и Ионеско). Доведенная до крайности, форма обращения к публике приобретает

характер тотальной провокации (“Оскорбление публики” Петера Хандке, 1966), а в иных случаях даже “проклятия” (“Минетти” Томаса Бернара, 1976).

В самое последнее время в связи с частым использованием монологических форм в драматургии адресность приобрела еще большее значение. В монологе внутренняя и внешняя адресность совмещаются и ставят под вопрос границы существования вымысла. Адресность особенно значима для драматургических систем, основанных на принципах деконструкции и открытости, стремящихся ко все большей гетерогенности. Определить целевого адресата оказывается все труднее и труднее, а это, в свою очередь, становится серьезным вызовом режиссеру, переносящему драматургический текст на сцену.

**Лит-ра:** *Guenoun, Denis, Le theatre est-il necessaire?*, Belfort, Circe, 1997; *Дидро Д.* Рассуждение о драматической поэзии // *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980; *Ubersfeld, Anne.* Lire le theatre. Paris, Editions sociales, 1977; *Павис П.* “Апарте” // *Павис П.* Словарь театра. М., 2003; *Якобсон Р.* Избранные работы. М., 1985.

*Франсуаз Лло, Катрин Ножретт*

#### “Абсолютная драма”

В первой главе “Теории современной драмы” Петер Зонди разрабатывает понятие “абсолютной драмы”, представляющей собой теоретическую модель драматического произведения. Драма, определяемая как “межчеловеческое событие”, свершающееся в присутствии человека, абсолютна в том смысле, что из нее исключен любой элемент, посторонний по отношению к межличностному общению, выраженному диалогом. Цель Зонди состоит в том, чтобы восстановить эту абсолютную форму драмы, которой теоретики со времен Аристотеля присваивали нормативную, а значит, внеисторическую ценность — в рамках диалектической концепции единства формы и содержания. Заметим, что в ходе рассматриваемого Зонди исторического периода (1880—1950) форма драматического высказывания стала все меньше соответствовать его содержанию. Тем самым обозначился “кризис драмы”, который и следует подвергнуть конкретному анализу, используя материал существующей театральной продукции.

Концепция “драматического” выстраивается Зонди в пределах антитезы “драматическое” — “эпическое”. Описывая драму как

“событие, совершающееся в настоящем времени”, Зонди возрождает аристотелевское определение трагедийного мимесиса как репрезентации, осуществляемой не благодаря повествованию, а посредством действия. Эта драматическая абсолютность возрождается в своем самом совершенном воплощении в эпоху Ренессанса и, в особенности, в эстетике французского XVII в., чьи идеи были в дальнейшем подхвачены немецким классицизмом. Способ репрезентации, определивший выбор именованной драматической формы, превращает ее в “первозданный” род. Это означает, что драма исключает посредничество эпического субъекта — субъект речи (рассказчик и повествователь) здесь полностью спрятаны за диалогом персонажей. Именно поэтому для драмы так значима фронтальная мизансцена, герметически изолирующая сцену от зала. Ее субъектом является “человек драматический”, представляющий собой полный и невидимый союз актера и его роли. Драма разворачивается как абсолютная последовательность моментов настоящего времени. В статье Гете “Об эпической и драматической поэзии” “поэту эпическому”, “излагающему событие как свершив-

шееся в прошлом”, противостоит поэт драматический, “изображающий его как совершающееся в настоящем”. Помимо противопоставления драматического и эпического способов репрезентации Зонди наделяет “абсолютную драму” специфическим объектом. Сводя театральную репрезентацию к междисциплинарной сфере, Зонди примыкает к гегелевской концепции драматического как междисциплинарного взаимодействия.

“Абсолютная драма” представляет собой фундаментальную познавательную модель. Теория Зонди, разработанная в середине 1950-х гг., в первую очередь была направлена на осмысление специфики появившейся эпической драматургии Пискатора и Брехта как главных “попыток разрешения” кри-

зиса драмы. В настоящее время концепция “абсолютной драмы” помогает отчетливее отразить синтез эпического и драматического, индивидуального и коллективного начал, с которыми неустанно экспериментируют различные эстетические течения XX в..

**Лит-ра.:** *Аристотель*. Поэтика. Л., 1927; *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика: в 4 т. М., 1968—1971; *Гете И.-В.* Об эпической и драматической поэзии // Гете И.-В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М., 1980; *Sarrazaс, J.-P.* Theatres du moi, theatres du monde. Rouen, Medianes, 1995; Szondi, Peter. Theorie des modernen Dramas (1880—1950). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956.

*Элен Кюнц, Давид Леско*

### Действие / я

Драма есть “репрезентация действия” (Аристотель) — это определяет основу мимесиса. Именно поэтому кризис действия в наибольшей степени влияет на кризис драмы в целом.

Начиная с конца XIX в., кризис драмы проявляется, например, у Чехова, в произведениях которого действие децентрализуется и “крошится”. Одним из самых радикальных проявлений кризиса действия становится “статический театр” Метерлинка, который стремится полностью отменить действие, редуцируя тем самым динамику театрального акта. Как напоминает Ханна Арендт, “действовать” (латинский глагол *agere*) означает “приводить в движение”.

Но можно ли представить себе театр, который являл бы чистую неподвижность? Предлагая отменить действие, Метерлинк обязательно должен был заменить его каким-то другим движением или движениями, например “души” — то, к чему в конце XIX в. так старался подойти театр в творчестве Вагнера. Внутренние действия стали движущей силой многих драматических произведений XIX в. — начиная со Стриндберга и заканчивая Дюрас, Саррот и другими.

Действие, возможность которого исчерпывается в конце XIX в., — это “великое действие”, модель которого на тысячелетия утвердили греческие трагики. Изначально запланированное действие получает развитие в начале пьесы, а завершается в финале. Речь идет об идеальном в своей простоте единстве, цельности и порядке действия (иногда осложненного интригой), которое можно представить в виде актантовой схемы, на которой стрелка отношения направлена от субъекта к объекту<sup>1</sup>.

Этот порядок оказывается заметно подорванным в конце XIX в. Сама возможность планирования, предполагающего наличие воли, поставлено под сомнение. “Действовать” — прежде всего означает “желать”. Основу кризиса действия определяет кризис личности, ослабление его “воли к жизни”. Многие драматурги — от Чехова до Беккета — рассматривали эту ситуацию как определяющую в сюжете своих произведений. Кто же является действующим лицом драмы в том случае, когда “великое действие” больше невозможно? Здесь следует прибегнуть к классификации Мишеля Винавера<sup>2</sup>, различающего три уровня действия

<sup>1</sup> Понятие “актантовая схема” широко используется в западном театроведении для описания пьес с ярко выраженной структурой действия и конфликта (в случае “бесконфликтной” драматургии, эта схема не способна в полной мере отразить идеологию пьесы). Она представляет собой графическое выражение функций всех основных персонажей или групп персонажей пьесы по отношению к “герою”, соединенных стрелками — в общей сложности их 6, включая самого героя. С левой стороны схемы располагаются 3 группы персонажей: “Отправитель” (тот или то, что толкает героя к действию), “Субъект” (главный персонаж или герой) и “Союзники” (те, кто помогают герою в исполнении его миссии), справа — “Получатель” (тот или то, в чью пользу совершается действие), “Объект” (миссия, цель героя) и “Противники” (те, кто мешают герою достигнуть своей цели). Подробнее о происхождении и особенностях “актантовой схемы” см.: *Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М.: INTRADA, 2001. (Примеч. переводчика.)

<sup>2</sup> Мишель Винавер (р. 1927) — французский драматург, теоретик современной драмы, переводчик. В 1982—1991 профессор Института театральных исследований Университета Париж-III — Новая Сорбонна, затем в Университете Париж-VIII.

в пьесе. Эти уровни соответствуют трем типам действия: общее действие, частичное действие (“частью” может быть акт, сцена, фрагмент и т.п.), молекулярное действие (проявляющееся в движении от реплики к реплике или, проще говоря, шаг за шагом по ходу чтения текста).

В “классической” (в широком смысле слова) пьесе схема действия может быть представлена в виде древовидной структуры, в которой молекулярные действия позволяют выстраиваться частичным действиям, а они, в свою очередь, составляют общее действие.

В новой и новейшей драме общее действие не обязательно полностью исчезает, скорее, речь идет о разбалансировке между указанными тремя уровнями (или же, иногда, между двумя из них). В тех случаях, когда общее действие сохраняется, оно меняет свою направленность, становясь отдаленным, призрачным, исключительно внутренним, кажущимся случайным. Оно редко является результатом замысла героя, заранее выстроенного плана, сложного сплетения обстоятельств — необходимых признаков “пьес-машин” (Винавер).

В пьесе “Конец игры” Беккета на вопрос “Что происходит?”, напрямую относящийся к самому действию, Клов отвечает: “Нечто идет своим ходом” (“нечто” в данном случае означает “просто жизнь”). Действие как “просто жизнь” было успешно смоделировано Беккетом и в пьесе “О, прекрасные дни” и французском “Театре повседневности”<sup>1</sup>.

Когда общее действие не сводится к “просто жизни”, оно становится результатом процесса, в котором субъект скорее “действует”, чем действует, оно образует пунктирную линию, с трудом выделяющуюся из хаотического потока повседневности. Вопрос о действии, естественно, связан с вопросом о смысле. По глубокому убеждению Брехта, фабула как определенная последовательность действий и есть то, что составляет смысл произведения. Что же касается новой драматургии, то, следуя за Винавером, мы скажем, что речь в данном случае идет скорее о “порыве к смыслу”. Смысл, равно как и действие, не существует до того, как он рождается в процессе письма и внутри письма.

В тех случаях, когда частичные действия

еще поддаются различению, они приобретают независимость. Параллельно этому текст подвергается фрагментации, образуя “куски”, в свою очередь, независимые друг от друга — и так вплоть до самых крайних проявлений, как в пьесах Бото Штрауса. В этом случае “пьеса” существует как ряд коротких пьес (“Время и комната”<sup>2</sup>, “Семь дверей”). Действие теряет единство, становится серийным.

Другая драматургическая модель близка музыкальной вариации на более или менее заданную тему. Пьеса Хайнера Мюллера “Германия 3” (1996) представляет собой калейдоскопическую сюиту вариаций на тему исторического развития Германии и Европы в целом, начиная со Второй мировой войны. Здесь персонажи и ситуации меняются от сегмента к сегменту, что исключает всякую возможность выстроить общее действие, разве что принять за него само хаотическое движение Истории. Можно сказать, что действием здесь является результат монтажа частичных действий (к которым добавлены фрагменты недраматических текстов).

Во многих пьесах на первый план выходят молекулярные действия. Они становятся все более и более многочисленными, и вот уже текст начинает действовать исключительно на молекулярном уровне. Настоящее увеличивается как под микроскопом, это замутняет оптику и делает неразличимыми любую линию, любой общий контур, равно как и частичное действие. Молекулярные действия развиваются в двух противоположных направлениях: “слово-действие” и “физические действия”.

Согласно каноническому принципу, разработанному Обиньяком и Корнелем, слово непосредственно включено в действие. Этот принцип получил новое осмысление в статье “Словесное действие” (1899) Пиранделло, который называет его основной составляющей драматической формы. Понятие слова-действия отсылает к комплексу сложных и, возможно, контрастных по отношению друг к другу явлений. Речь может идти о фигурах<sup>3</sup>, которые можно описывать средствами лингвистики и прагматики (в частности, с помощью модели перформативных высказываний), а также используя “текстуальные фигуры” Винавера (атака, защита, побег, ук-

<sup>1</sup> Тенденция во французской драматургии 70-х годов (авторы: Мишель Дойч, Жан-Поль Вензель, Мишель Винавер и др.).

<sup>2</sup> “Современная драматургия”, № 1—2, 1995 г.

<sup>3</sup> Имеются в виду “стилистические фигуры”. (Примеч. переводчика.)

лонение, контратака, движение к...). Но можно также говорить о движении более рассеянном, образуемом словом, движении, в котором на первый план выходит само взаимодействие между персонажами.

Что же касается физических действий, то следовало бы проанализировать эволюцию этого понятия, разработанного Станиславским<sup>1</sup>, в работах Гротовского и Барбы. С тех пор как два века назад благодаря пантомиме Дидро открыл дорогу описанию физических действий в театральной пьесе, этот прием используется очень часто<sup>2</sup>. Они развиваются на той территории, где театр и танец стремятся навстречу друг другу вплоть до полного их слияния, как в спектаклях Пины Бауш или Алена Плателя. Здесь действие становится движением, а движение может иногда стать действием. Обычно оставляемые на откуп сцене и актеру (а значит, режиссеру), они, тем не менее, иногда берутся на поруки текстовой драматургией.

В подобном случае действию с трудом удается сохранить свое название, и следует скорее говорить о рассеянном “принципе действия”, об “энергии”, связанной с наличием ритма, — точно так же, как и когда мы сталкиваемся в тексте с крайними проявлениями внутренних или внешних тропизмов<sup>3</sup>, образуемых словом<sup>4</sup>. Таким образом, мы можем по-прежнему причислять подобные произведения к драматическому роду, постоянно расширяющему собственные рамки.

Вспомнив изначальную двусмысленность понятия *prattontes* (буквально означающего по-гречески “существа в действии”), мы обнаружим, что оно может в равной степени относиться и к “актантам”<sup>5</sup> и к “актерам”. Дени Генун в своей книге “Нужен ли театр?”<sup>6</sup> утверждает, что если в эпоху развития

мимесиса акцент ставился на актанте, то сегодня мы присутствуем при “возвращении” актера. “Действующие” персонажи уступают место “действующим актерам”. Справедливо утверждение о том, что некоторые современные тексты “ослабляют” персонажей, вплоть до их исчезновения, и делегируют действие актеру. Однако есть и другие подходы, которые сохраняют определенный уровень вымысла и не дают полностью исчезнуть персонажу и его собственным действиям. В них игра актера продолжает опираться на эту видимость (или симулякр) вымысла и миметического изображения “реальных действий”, совершаемых у нас на глазах.

Особенностью многих современных пьес является то, что они располагаются на пересечении стратегий миметической “драматичности” и актерской игры, которая обретает от “драматичности” свободу, реализующуюся в момент постановки.

**Лит-ра:** Аристотель. Поэтика. Л., 1927; Arendt, Hannah. *The Human Condition*. London, Chicago, University of Chicago Press, 1958; Barba Eugenio. *Um amuleto feito de memoria significado dos exercicios na dramaturgia*. In: *Revista do Lume*, n 1, Campinas: Unicamp, 1998; *Guénoun, Denis*. *Le theatre est-il necessaire? Belfort, Circe*, 1997; Danan, Joseph. “Du mouvement comme forme moderne de l’action dans deux pieces d’Ibsen”, in *Mise en crise de la forme dramatique 1880—1910, Etudes Theatrales*, Louvain-la Neuve, NN 15-16, 1999; Maeterlinck, Mauric. *Le tresor des humbles* (1896), Bruxelles, Labor, N 30, 1986; Marinis, Marco de. “En quete de l’action physique, au theatre et au-dela du theatre: de Stanislavski a Barba”, *Degres*, Bruxelles, N 97-98-99, printemps-automne, 1999.

*Жозеф Данан*

<sup>1</sup> Казалось бы подходящего исключительно для миметического натурализма. (Прим. авт.)

<sup>2</sup> В работе “Рассуждение о драматической поэзии” (1758) Дидро, опираясь на композицию живописных произведений, настоятельно предлагает драматургам обогатить театральный диалог пантомимой. (Примеч. переводчика.)

<sup>3</sup> Выражение, использованное Натали Саррот по аналогии с термином биологии в названии ее книги 1939 г. “Тропизмы” и в дальнейшем для описания и литературных приемов, способных передать мельчайшие психические реакции на внешний мир, и самих этих реакций, занимающих центральное место в ее прозе. (Примеч. переводчика.)

<sup>4</sup> Как в пьесе “Grave” Сары Кейн. (Авт.)

<sup>5</sup> Персонажи, определяемые по функции, которую они выполняют в структуре действия, главные действующие силы драмы. (Примеч. переводчика.)

<sup>6</sup> Дени Генун (р. 1946) — французский театровед, профессор Университета Сорбонна — Париж-IV.

# История. Библиография

## Классика XX века

### В незнакомой маске

*Пьесы Юкио Мисимы (1925—1970) на редкость несхожи между собой, словно написаны разными авторами.*

Знаменитый японский писатель обладал уникальной фантазией и поразительным непостоянством. Его жизненный и творческий путь отличался мало похожими этапами поисков смысла жизни (и смерти), предназначения человека и художника. Его различного рода увлечения (и поклонения) носили парадоксально противоположный, несовместимый характер. Один из самых глубоких исследователей прозы и драматургии Мисимы Григорий Чхартишвили (ныне известный как Борис Акунин) в одном из предисловий к публиковавшимся в нашем журнале переводам пьес этого неповторимого и загадочного автора<sup>1</sup> писал: “Его жизнь и творчество в самом деле подобны череде сменяющих друг друга масок — то завораживающих своей красотой, то приводящих в недоумение, то внушающих ужас. Соответственно широк и спектр суждений о нем современников: от безоговорочного восхищения до полного неприятия.”<sup>2</sup>

И далее: “Огромное литературное наследие, оставшееся после Мисимы — около сотни томов, — поражает невероятным разнообразием. Писатель словно специально задался целью не написать двух схожих произведений. Полагаю, ни один литературовед, даже самый искушенный, не взялся бы определить, к какому художественному направлению отнести сего автора. Задачу усложняло бы еще и то обстоятельство, что Мисима работал во всех без исключения литературных жанрах — он и прозаик, и драматург, и публицист, и критик, и эссеист, и поэт.

В этом человеке как будто жили разные, подчас несовместимые персонажи. За отмеренные им самому себе сорок пять лет (в этом возрасте он сделал себе хакари. — *Ред.*) Мисима умудрился прожить не одну, а несколько жизней, причем в отличие от драматического актера, который перевоплощается только на сцене, “роли” Мисимы были неотрывны от каждодневного существования”.

Трудно сказать, был ли Мисима прежде всего прозаиком (автором культовых романов) или в той же мере и драматургом. Сам он говорил, что романы — его жены, а пьесы — любовницы, и каждый год ему необходима новая. “Начиная с 1953 года, — читаем у Г. Чхартишвили, — до последнего года жизни, когда Мисима, втайне уже готовившийся к смерти, объявил друзьям, что с драматургией покончено, он каждый год писал по большой пьесе. Начиная Мисима всегда с последней реплики по-

следнего акта, а затем быстро и почти без исправлений записывал весь текст. “Я создаю пьесы так же, как вода заливает низины, — писал он в эссе “Соблазн драмы”. — Рельеф драмы расположен в моей душе ниже рельефа прозы — ближе к инстинктивному, к детской игре”.

Две ранее публиковавшиеся на страницах журнала “Современная драматургия” пьесы Мисимы имеют отношение к его излюбленному сочетанию традиционной классической формы (японской и европейской) с современным содержанием. Цикл, к которому принадлежит “Додзёдзи”, так и называется “Современные пьесы Но”<sup>3</sup>. Принципы расиновского классицизма явно проглядывают в его “Маркизе де Сад”.

На сей раз мы предлагаем читателям (прежде всего режиссерам и актерам) пьесу совершенно иную. Здесь не бросаются в глаза отголоски японских или европейских старинных традиций. В простой житейской истории взаимоотношений членов семьи преуспевающего чиновника со служанкой Охиде, с которой у него в молодости был роман, работающей в доме лишь за жилье и еду, просвечивает особая стилистика: в лаконизме диалогов, в минимализме предполагаемых мизансцен. Она знакома нам, к примеру, по кинолентам Куросавы, прозе Кобо Абэ.

Постепенно сквозь мелодраму проступает притча, центром которой является Охиде. Во всем подчиняясь хозяевам, она становится незаменимой. Они хотели поработить ее, а на самом деле становятся зависимыми от нее. Пытаются освободиться, но тщетно...

В пьесе нет крайностей, свойственных Мисиме, — ни темы совершенной красоты, ни мотива избыточной жестокости. Напротив, превалирует некая неопределенность и недосказанность. Само определение жанра — “не комедия и не трагедия” напоминает нам о чеховской манере, когда обозначенный жанр носит весьма условный характер; пожалуй, схоже у них и отсутствие авторского осуждения или оправдания своих персонажей. А использование в названии пьесы пословицы (или поговорки) “Дорого то, что бесплатно” отсылает к нашему Островскому; кажется, есть с ним и еще что-то общее в этой комедии характеров и драме положений.

Думается, перед нами оригинальный образец евразийского сознания. Впрочем, судить читателям.

<sup>1</sup> “Маркиза де Сад”, № 5, 1990 г.; “Додзёдзи”, № 1, 1997 г.

<sup>2</sup> Здесь и далее цит. по: Чхартишвили Г. Ш. Театр масок Юкио Мисимы. — “Современная драматургия”, № 5, 1990 г.

<sup>3</sup> Вид традиционного театрального искусства, существующий в Японии с XIV века.



## “Магия, необъяснимая словами”

*Даже поверхностное знакомство с жизнью классика итальянской драматургии Альдо Николаи позволяет утверждать, что это был счастливый человек. Всю свою долгую жизнь — а он скончался в 2004 году в возрасте 86 лет — драматург занимался любимым делом, став одним из самых популярных театральных писателей второй половины XX века.*

Еще ребенком, воспитываясь в атмосфере семейного благоговения перед театром, он дал себе клятву, что посвятит театру всю жизнь. “Мне никогда не было скучно, — признался он однажды, — потому что я всегда знал, чем занять себя. У меня имелась и имеется волшебная игрушка, которая составляет мне компанию, — театр”.

Николаи написал 75 пьес, 50 монологов для театра, сделал три театральных адаптации произведений итальянских классиков, перевел на итальянский “Овечий источник” Лопе де Вега, а на испанский — “Подумай о нас, Джакомино” Луиджи Пиранделло. К этому надо прибавить многочисленные сценарии для радио- и телепостановок.

Правда, жизнь драматурга была не такой уж безоблачной. На пути к признанию Николаи были два года гитлеровских концлагерей, куда его сослали за отказ вступить в молодежную организацию итальянских фашистов и откуда его вызволили советские солдаты.

Затем последовала учеба на филологическом факультете Туринского университета, защита дипломной работы, посвященной творчеству Бернарда Шоу, и недолгое учительство в лицее, где он преподавал греческий и латынь.

Дебютировал Николаи в 1947 году пьесой “Щедрый сынок”, годом позже она была отмечена престижной Премией Сан-Ремо. Однако Альдо, не имевший в ту пору постоянного места жительства, не получил вовремя приглашения на церемонию награждения. Радостную весть сообщил ему случайно встреченный приятель, будущий нобелевский лауреат поэт Сальваторе Квазимодо. В результате Альдо явился “на церемонию” через два дня после того, как жюри, чтобы не срывать торжественный акт и пользуясь тем, что никто не знал в лицо будущую знаменитость, вручило награду одному из своих сотрудников. Позже, конечно, он передал ее законному владельцу.

Все остальные премии в своей жизни Альдо получал сам. А они сыпались как из рога изобилия. Почти каждая пьеса была так или иначе отмечена. В 1949 году — Премия Сипарио за “Душевные высоты”, в 1954-м — Премия ИТИ (Итальянского Института теат-

ра) за пьесу “Баба”. (Пятилетний перерыв в писании пьес и, соответственно, получении премий был связан с работой драматурга в качестве директора Института итальянской культуры в Гватемале.) В 1955 году Премии Пескары получает его “Солдат Пиччино”, в 1956-м году третья премия на конкурсе в Риччоне вручена ему за “Сезон абрикосов”, в следующие два года первая премия Риччоне присуждена “Муравьям”, премированы монологи “Эмилия в войне и мире” и “Соль и табак”, написанные Альдо для своей лучшей подруги — актрисы Паолы Борбони. И так далее...

Разносторонний драматург, Альдо Николаи в своих произведениях с тонкой иронией и сдержанным пессимизмом препарирует исторические и социальные реалии второй половины XX века. В своем творчестве он бесстрашно высказывает о человеке такую суровую правду, которую многие из нас отказались бы выслушать, не будь она обличена в блистательную форму. Сюжеты, характеры, диалоги, юмор — все выдает руку мастера. Юмор присущ большинству его пьес. Он чутко уловил изменение отношения человека к трагическому и комическому в результате страшного опыта XX века с его двумя мировыми войнами. Да и сегодня пришибленный безумными темпами и направлениями развития цивилизации современник решительно выбирает комедию, ибо взгляд на мир через призму комического дарит радость и дает надежду.

Мастерство Николаи не только в виртуозном умении закрутить парадоксальную интригу, не только в точности образов, в максимально насыщенных смыслом выразительных репликах, но и в том, что за откровенной комедийностью скрывается многообразие планов, включая откровенно трагические.

Необузданный, не укладывающийся ни в какие рамки театр Альдо Николаи наполнен живой энергией, богат фантазией и напрочь лишен моралистики. Богатая стилевая палитра драматурга позволяет ему с легкостью переходить от символизма к неореализму, от сюрреализма к театру абсурда, вписываясь в самые современные тенденции мирового театра.

Несколько омрачало счастливую творческую судьбу то обстоятельство, что в родной Италии успех пьес Николаи не шел ни в какое сравнение с грандиозным успехом за ее

пределами, где автора давно уже признали великим драматургом, классиком.

Причина заключалась в отношении к нему церберов из Института цензуры. Они постоянно придирались к текстам, раздражавшим их кусачей критичностью и откровенным нонконформизмом. В большинстве случаев победа оставалась за цензорами — в результате комедии Николаи выглядели на итальянской сцене беззубыми и благостными, разочаровывали зрителя, ждавшего от писателя совсем другого. Уродуя его пьесы постоянным вмешательством и понуждая автора к самоцензуре (он шел на это ради того, чтобы увидеть свои произведения на сцене), ретивые охранители наносили непоправимый ущерб национальной культуре.

Но иногда и Николаи показывал зубы, рискуя судьбой уже готовых спектаклей, как это было с “Солдатом Пиччино”, поставленным в Неаполе со знаменитым Джан Мариа Волонте в главной роли. Приехавший на премьеру автор был задержан полицией. В присутствии полицейских цензор обвинил пьесу в “подрыве авторитета армии” и потребовал вырезать отмеченные цензорским карандашом куски. Рассвирепевший Николаи высказал все, что он думает об итальянской цензуре и, в частности, ее представителе, категорически отказавшись вносить правки. Публика тем временем уже собралась и требовала начинать спектакль. Чиновник вынужден был отступить.

Между тем международный авторитет Альдо Николаи рос. Его творчество стало предметом изучения во многих мировых университетах. Объясняя феномен притягательности Николаи для зрителя, исследователи отмечали близость автора к традициям средневропейского театра с его духовными устремлениями, противостоящими душному провинциализму и примитивной “развлекухе”, какими, к сожалению, грешил итальянский театр в те времена.

В 1997 году в нью-йоркском “Линкольн-центре” Николаи была вручена премия Итальянского Общества авторов и издателей (SIAE). Этой премией награждаются самые востребованные за рубежом драматурги Италии. Его пьесы, переведенные более чем на два десятка языков, до сих пор не сходят со сцен всех континентов.

Не остался в стороне и наш театр. Дверь

пьесам Николаи открыл в 1957 году Георгий Товстоногов, поставив в ленинградском БДТ “Синьор Марио пишет комедию”, прошедшую затем на многих подмостках страны. Ставились после этого в России и другие пьесы Николаи<sup>1</sup>.

Пьеса, публикуемая журналом, была написана в 1978 году. Ее тема напрямую связана с событиями и общественными настроениями того времени. Это был пик активности ультралевых радикалов-террористов из так называемых “Красных бригад”, которые именно тогда похитили, а затем убили итальянского премьер-министра Альдо Моро, породив в стране настоящий террористический психоз: все подозревали и боялись всех. Прошло более трех десятилетий, но проблема, затронутая драматургом, поныне сохраняет актуальность.

История рассудила по справедливости. Сегодня пьесы Альдо Николаи идут на итальянской сцене в их первоизданном виде, без купюр, поражая актуальностью и точностью диагноза, который автор ставит современному обществу.

До самой своей кончины мэтр драматургического цеха занимал посты председателя Союза драматургов и председателя Совета авторов Итальянского института театра. Кроме того, он был президентом Международного сообщества драматургов и комиссаром Международной конфедерации авторских союзов. Но прежде всего он всегда оставался художником.

“Это поразительно, когда мне — несмотря на то, что этот процесс приносит еще и огромные мучения, — удается всего лишь через человеческую речь рассказать целую историю, передать дух события, нарисовать персонажей, извлечь на свет их проблемы, их радости и горести. Тут есть необычайная магия, необъяснимая словами. Нет большего удовольствия в этой жизни, чем присутствовать при зарождении характеров, чувствовать, как они формируются, и сознавать, что, однажды явившись на свет, они уже существуют на самом деле, со своими именами, со своей индивидуальностью, своей манерой поведения, живя в рамках собственной истории, которую уже не в силах покинуть”.

Это признание Альдо Николаи многое объясняет в его творческой личности и непреходящем мировом успехе его пьес.

**Валерий Николаев**

<sup>1</sup> В частности, забавный фарс “Гамлет в остром соусе” в переводе Н. Живаго, опубликованный “Современной драматургией” (№ 2, 2004 г.), почти сразу появился в репертуаре МХТ им. Чехова. (Ред.)

## Марилуиза Феррацци, Людмила Старикова

# Судьба старинного сценария

*С итальянским театром комедии дель арте в России познакомились во времена императрицы Анны Иоанновны.*

В 1731 г. ко двору прибыла труппа итальянских актеров, ангажированных у короля Польского и курфюрста Саксонского Августа II<sup>1</sup> для участия в коронационных празднествах новой русской царицы. В Москве итальянская труппа под руководством Томазо Ристори представила на специально сооруженной переносной сцене, устанавливаемой в разных залах, около 25 комедий и интермедий, о которых нам известны только их названия. Пробыв год в России, комедианты вернулись обратно, и в 1733—1735 гг. в Петербурге выступали две новые труппы комедии масок, выписанные непосредственно из Италии представителями русского двора<sup>2</sup>. Выступления итальянских артистов оказали несомненное влияние на формирование русского национального театра (следы итальянской комедии дель арте можно обнаружить во многих театральных произведениях XVIII—XIX вв.).

И потом, спустя почти два столетия, в начале XX в., интерес к итальянской комедии дель арте вспыхнул в России с новой силой. Этому способствовали в немалой степени и новые исследования, прежде всего находка В.В. Сиповского<sup>3</sup>, обнаружившего неизвестный до того сборник русских переводов итальянских комедий и интермедий, представленных при дворе в Петербурге в 1733—1735 гг. и напечатанных тогда в типографии Академии наук. Своей публикацией Сиповский ввел в 1900 г. в научный оборот новые подлинные материалы, безоговорочно свидетельствовавшие, что итальянский театр комедии дель арте появился в России, в частности в

Петербурге, ранее 1735 г. (в противовес утверждениям Я. Штелина), и, главное, он обнаружил 39 заглавий найденных им сценариев. Исследователь сообщил о них краткие сведения, уточнив, что 30 из них имеют подзаголовок “комедия италиянская”; 1 — определен как трагикомедия по библейскому сюжету; 8 — интермедии, где “обыкновенно выступали только две персоны, а именно Буффо и Буффа, которые какой веселый случай представляют ариями и рецитативами”, (как объяснялось в газете “Санкт-Петербургские ведомости” в 1730-е гг.<sup>4</sup>).

В 1913 г. в нескольких выпусках Ежегодника Императорских театров публиковалась работа В.Н. Всеволодского-Гернгросса “Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче”<sup>5</sup>, вышедшая в 1914 г. отдельным изданием. В ней автор кроме новых документов о деятельности итальянских актеров в России в ту эпоху поместил список иггранных ими комедий и интермедий и процитировал несколько отрывков из сценариев этих комедий дель арте (извлеченных им из того же сборника, которым пользовался Сиповский), а также привел высказывания теоретиков и практиков европейского театра об актерской импровизации<sup>6</sup>.

В 1917 г. открытие Сиповского подтвердил В.Н. Перетц (без ссылки на его статью), опубликовав полные русские переводы 39 сценариев итальянских комедий дель арте, обнаруженных им<sup>7</sup>. (Судя по их заглавиям и их порядку, три исследо-

<sup>1</sup> Как известно, первые сведения о появлении итальянского театра в России нам были переданы Я. Штелиным, ученым немцем, прибывшим в Санкт-Петербург в 1735 г. Ему мы обязаны рядом работ, в том числе первой историей театрального искусства в России, позволяющих реконструировать в своих существенных чертах первые русские турне итальянских трупп. (см.: M.J.J. Hajgold's. Beylagen zum Neuveranderten Russland. Th. 1—2. Riga; Mitau, 1769; Riga; Leipzig, 1770; Zur Geschichte des Theaters in Russland. Th. 1. S. 396-432; Nachrichten von der Tanzkunst und Balleten in Russland. Th. 2. S. 1—36; Nachrichten von der Musik in Russland. Th. 2. S. 37—192). Работы Штелина весьма ценны, однако, так как это записки мемуарного характера, написанные уже в позднем возрасте, в них много неточностей как терминологического, так и хронологического характера, которые затем перекочевывали из работы в работу в течение XVIII—XIX вв.

<sup>2</sup> Новые документальные материалы о деятельности итальянских артистов при русском дворе в данную эпоху ввел В.Н. Всеволодский-Гернгросс в 1913—1914 гг. (см. примеч. 5 и 6). Значительно пополнен фактологический арсенал сведений, относящихся к данной теме, в конце XX — начале XXI в. См.: 1. Старикова Л.М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII века и русском любительском театре этого времени // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР за 1988 год. М., 1989. С. 80—92; также: Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730—1740. Вып. I. Сост. Л.М. Старикова. М., 1995; 2. Ferrazzi Marialuisa. Commedie e comici italiani alla corte russa (1731—1738). 2000 (русский перевод: Феррацци М. Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны. 1731—1738. М., 2008).

<sup>3</sup> Сиповский В.В. Итальянский театр в С.-Петербурге при Анне Иоанновне (1733—1735 гг.) // Русская старина. 1900. Т. 102, № 6 (июнь). С. 593—611. В своей статье он не сообщил о месте хранения найденного им сборника.

<sup>4</sup> Примечания в ведомости. СПб., 1738. Ч. 43—44. С. 162—163.

<sup>5</sup> Всеволодский-Гернгросс В.Н. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче // Ежегодник Императорских театров. 1913. Вып. III. С. 1—34. Вып. IV. С. 40—62. Вып. VI. С. 35—76.

<sup>6</sup> Всеволодский-Гернгросс В.Н. Театр в России при императрице Анне Иоанновне. СПб., 1914. С. 26—42.

<sup>7</sup> Перетц В.Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. Тексты. Пг., 1917. Подлинники предлагаемых Перетцем комедий и интермедий печатались

вателя — Сиповский, Всеволодский-Гернгросс и Перетц — пользовались одним и тем же источником: сборником сценариев комедий, принадлежавшим Академии наук и изданных в 1733—1735 гг. в ее типографии в Петербурге). В своей работе Перетц уведомлял о существовании немецких переводов этих же сценариев (указывая номера сочинений по библиографии В.С. Сопикова и уточняя местонахождение некоторых сценариев в Историческом музее в Москве, куда попали копии из собрания В.Н. Рогожина).

Итак, благодаря Перетцу сценарии итальянских комедий дель арте, представленных при аннинском дворе в 1733 — 1735 гг., стали доступны широкой публике<sup>1</sup> и дали ей представление о типе спектаклей, иггранных итальянскими актерами, манере их исполнения и понимании ими сущности сценического действия.

Обращение Перетца к итальянским сценариям было вызвано общим интересом к итальянскому театру, точнее, к комедии масок, распространившимся в русском искусстве в первые два десятилетия XX в. В частности, еще в 1913 г. в мейерхольдовской “Студии” Владимир Н. Соловьев организовал цикл теоретико-практических лекций о так называемых “improvisata”, во время которых советовал своим ученикам непосредственно соприкоснуться со сценариями, поставленными итальянскими комиками в северной столице в 30-е гг. XVIII в. Теоретическая часть лекций была опубликована в журнале “Любовь к трем апельсинам” в 1914 г. Этот журнал в 1914—1915 гг. предлагал своим читателям три старые итальянские комедии (“Игра в приму”, “Братья-соперники”, “Несчастья Пульчинелли”) и две интермедии, сыгранные в Петербурге в 1733—1734 гг. (“Подряточник Оперы в острова Канарийские” и “Влюбившийся в самого себя, или Нарсисс”).

Между 1914 и 1917 гг. была издана фундаментальная для изучения “improvisata” работа К.М. Миклашевского “La commedia dell’arte, или Театр итальянских комедиантов XVI—XVIII столетий”.

Концепция и приемы старого итальянского театра, как известно, оказали в первые два десятилетия XX

в. значительное влияние на театральные эксперименты многих режиссеров, среди них В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Е.Б. Вахтангов.

После публикации сценариев Перетц намеревался, как он сам писал, отдать в печать новую книгу, содержащую подробный комментарий к опубликованным комедиям и интермедиям. Но, к сожалению, сначала революция, а потом проблемы 20—30-х гг. не позволили ему осуществить свой исследовательский замысел.

Новый весомый вклад в историю итальянской комедии масок в России был внесен уже по окончании Второй мировой войны, когда швейцарский исследователь Р.-А. Моозер, долго работавший в российских архивах и библиотеках, опубликовал свои работы<sup>2</sup>. Моозера интересовали в первую очередь музыкальные спектакли, но, так как — особенно в 1730 г. — итальянские комикки часто выступали и в интермедиях, он снабдил нас ценной информацией и об “improvisata”. Среди прочего, мы ему обязаны находкой не только новой интермедии “Пурсоньяк и Гриллетта”, хранящейся в Библиотеке Академии наук в Петербурге, но и двух комедий и одной интермедии<sup>3</sup>, найденных им в сборнике сценариев итальянских комедий в Библиотеке Геттингенского университета.

В 2000 г. М. Феррацци в упоминавшейся здесь работе (и ее русском переводе 2008 г.) предлагала относить к сценариям, представленным в 1733 г., и комедию “Der Streit der Betrügeren zwischen Brighella und Arlequin” (“Соревнование в плутовстве между Бригеллой и Арлекином”)<sup>4</sup>. Данный сценарий, хранящийся в немецкой версии в Библиотеке Академии наук в Петербурге<sup>5</sup>, по неизвестной причине был отождествлен со сценарием “Арлекин и Смералдина, любовники разгневавшиеся” (т.е. русской версией), опубликованным Перетцем в 1917 г.<sup>6</sup> Однако в Библиотеке Академии наук и в настоящее время имеется и немецкая версия этой же комедии (“Arlequin und Smeraldina die erzürnten Liebenden welche in einem italienischen Schau-Spiele an dem

академической типографией в количестве 200 экземпляров (100 экземпляров русского перевода и 100 экземпляров немецкого, см.: *Пекарский П.П.* История имп. Академии наук в Петербурге. СПб. 1870—1873. Т. 2. С. 59). Как известно, перевод итальянских сценариев на русский язык чаще всего выполнял В.К. Третьяковский (только арии в интермедиях оставались как в итальянском оригинале). Что касается немецких версий, их автор до 1735 г. нам неизвестен. С 1735 г. ими занимался Я. Штелин. Подробно об этом см.: *Феррацци М.* Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны. 1731—1738. М., 2008. С. 64—65.

<sup>1</sup> Стоит напомнить, что переводы первых известных в России сценариев комедий дель арте, иггранных первой итальянской труппой в 1731 г., до нас не дошли, хотя в документах упоминается, что после первого спектакля Анна Иоанновна приказала перевести “на русский язык те комедии, которые играют на сцене, чтобы можно было лучше понимать сюжет и жесты, сопровождающие реплики” (см.: *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны.* С. 189). Мы имеем только названия этих комедий.

<sup>2</sup> *Mooser R.A.* L’opera-comique francais en Russie au XVIII siecle. Geneve; Monaco. 1948. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle. Geneve, 1948—1951. Т. 1—3.

<sup>3</sup> Комедии: “Das bezauberte Arcadien” (“Аркадия очарованная”. 1734; русский текст отсутствует) и “Коломбаина волшебница” (1735; здесь, наоборот, недостает немецкого перевода); интермедия: “Хитрая служанка” (“Das verschmitzte Junge-Magd”, известный итальянский сценарий “La serva astuta”).

<sup>4</sup> *Феррацци М.* Указ. соч. С. 55.

<sup>5</sup> Он отмечен в кн. “Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке. 1701—1800”. Л., 1986. Т. 3. № 2796.

<sup>6</sup> *Перетц В.Н.* Указ. соч. С. 59—67.

Kaysrerlichen Hofe zu St. Petersburg Ao. 1733 aufgeföhret worden”<sup>1</sup>). При сличении этих двух немецких версий стало очевидным, что речь идет о двух разных сценариях разных комедий. Действительно, несмотря на совпадение многих сценических ситуаций (что характерно для всех сценариев комедии дель арте в силу их стереотипности), как в сюжетных мотивах, так и сценическом воплощении), речь идет о двух разных текстах.

Мы сочли целесообразным перевести этот немецкий сценарий на русский язык и предложить перевод вниманию читателей, интересующихся комедией масок и историей русско-итальянских театральных связей.

Как обычно, сценарий начинается с “перечня” содержания, сопровождаемого списком действующих лиц и указанием места действия. Перед нами на фоне Венеции, одного из излюбленных городов “improvvisa”, выступают самые характерные типы итальянской комедии: “старик” — Панталон и Доктор; две пары молодых влюбленных — Одоардо и Сильвио, с одной стороны, и Диана и Виттория, с другой; “слуги” — Бригелла, Арлекин и Смералдина. Как известно, в “improvvisa” XVII—XVIII вв., как правило, “старик” противопоставлялся молодым и на сцене разыгрывалась история двух влюбленных (или двух пар влюбленных), которым, несмотря на препятствия, чинимые отцами, и благодаря хитрости своих слуг, в конце концов удавалось увенчать успехом свою любовную мечту. Но в предлагаемом здесь сценарии есть существенные отличия: поколения отцов и детей не противопоставляются, а, напротив, враждуют двое слуг — Бригелла и Арлекин. Они, желая помочь своим молодым хозяевам Одоардо и Сильвио, влюбленным в Диану, “соревнуются в плутовстве”. Вся комедия держится на их забавных шутках, на обманах, на их потрясающих превращениях, безостановочно следующих друг за другом, до самого, разумеется, счастливого, финала, когда все заканчивается тройной свадьбой: двух хозяев и слуг — Арлекина со Смералдиной.

Что касается возможных исполнителей данной комедии в 1733 г., то благодаря найденным архивным

документам, в частности, счету, подписанному итальянцем Джузеппе Аволио, в котором приводятся расходы на постановки театральных придворных спектаклей в период с мая 1734 г. по февраль 1736 г.<sup>2</sup>, удалось установить, что главными участниками второй итальянской компании, приглашенной Анной Иоанновной в Санкт-Петербург с конца весны 1733 г. по осень 1734 г., являлись разные члены семьи Сакки (Сакко): отец Гаэтано, мать Либера, их дети Антонио-Джованни и Адриана, жена Антонио Анна Франки<sup>3</sup>. По всей вероятности, в нашем сценарии роль Арлекина играл Антонио, один из самых лучших исполнителей комедии дель арте в XVIII в., долго сотрудничавший в Венеции и с Гольдони, и с Гоцци.<sup>4</sup> Сестра Антонио Адриана, в игре которой тоже отмечалось “тончайшее знание ремесла”<sup>5</sup>, и его жена Анна Франки, вероятно, играли Смералдину и “серьезную даму” (здесь — Диану или Витторию). В роли слуги Бригеллы выступал, по-видимому, Доменико Дзанарди, в свое время один из самых блестящих исполнителей этой маски.

Как и в большинстве опубликованных в 1733—1735 гг. сценариев, в предлагаемом тексте нет каких-либо указаний, касающихся исполнительской техники разных персонажей. Можно, однако, предположить, что все актеры, в частности, Антонио Сакки и Доменико Дзанарди, вынужденные играть перед публикой, не знающей итальянского языка, рассчитывали прежде всего на свои мимические и позитурные (в том числе и акробатические) выразительные способности, как, впрочем, делали во Франции актеры Итальянского театра в Париже, знаменитые Арлекины Доменико Бьянколелли и Томмазо Визентини. Во всяком случае, нет сомнений, что все актеры, приглашенные ко двору Анны Иоанновны в 1733—1734 гг., являлись настоящими “итальянскими комедиантами”, то есть играющими “больше по воображению, нежели по памяти” и сочиняющими “во время игры все, что они говорят”<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Он отмечен в кн. “Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке. 1701—1800”. Л., 1984. Т. I. № 183.

<sup>2</sup> Старикова Л. М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII века и русском любительском театре этого времени // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР за 1988 год. М., 1989. С. 80—92 (см. также кн.: Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730—1740. Вып. I. Сост. Л. М. Старикова. РАН. М., 1995. С. 272—293).

<sup>3</sup> Подробно об упомянутых комедиантах см.: Ферраци М. Петербургское турне труппы Сакки (1733 с 1734) // “XVIII век”. СПб., 2011. Вып. 26. С. 36—51.

<sup>4</sup> Гольдони высоко оценил исполнительское мастерство Антонио Сакки (см., например, Memoires. T. III. Gl. IV // Opege, T. XXXVII. P. 24), и, как он сам признал, одна из его самых знаменитых пьес, “Арлекин, слуга двух господ” (1745 г.), родилась подсаказанием самого Антонио. Что касается Карло Гоцци, который все-таки был непримиримым противником Гольдони и его театральных теорий, в начале 60-х гг. он доверил именно Антонио исполнение своих известных “Театральных сказок”.

<sup>5</sup> Там же. Т. I. P. 124.

<sup>6</sup> Цит. по “Предуповедению” к парижскому изданию 1717 г. кн. Le theatre italien de Gherardi ou le Recueil general de toutes les comedies et scenes francaises jouees par les comediens italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont ete au service.



## Через полвека

**Ян Котт. Шекспир — наш современник.** Перевод с польского Вадима Климовского. — СПб.: Балтийские сезоны, 2011. С. 352.

В 1964 году во время гастролей Королевского Шекспировского театра в Москве и Ленинграде нас ошеломил “Король Лир” Питера Брука с Полом Скофилдом в заглавной роли. В 1969 году вышел на русском языке сборник статей английского критика, “сердитого молодого человека” Кеннета Тайнена. В рецензии на “Короля Лира” не занимающиеся профессионально английским или польским театром впервые встретились с именем Яна Котта, которого критик цитировал, и узнали, что Брук “основывает своего Лира на Беккете”, на его пьесе “Конец игры”. Финальная фраза рецензии выражала чувства тех, кто видел этот спектакль: “И вряд ли возможно уйти из театра с большей тревогой за судьбы человечества”<sup>1</sup>.

“Шекспир — наш современник” — книга эссе, которая читается как единое произведение, подчиненное общему замыслу. Она создавалась не один год. В 1961 году вышли “Очерки о Шекспире”. Вторая часть книги состояла из рецензий. Рецензию на “Гамлета”, поставленного в Кракове, молодой Котт назвал «“Гамлет” после XX съезда»». Этот спектакль его убедил в том, что Эльсинор находится в Польше, куда “из экистентального Виттенберга возвращается Гамлет, начитавшийся Сартра и Камю” (с. 7). Брук был знаком с этим изданием: его “Лир” был поставлен в 1962 году. Полностью под названием “Шекспир — наш современник” книга сначала вышла на английском языке в 1964 году, а в 1965-м — на польском.

Ян Котт (1914—2001) — участник Второй мировой войны, в 1943 году вступил в Польскую объединенную рабочую партию. Преподавал во Вроцлавском и Варшавском университетах. В 1957 году вышел из рядов партии, потеряв звание профессора. В 1966 году уехал в США, где также преподавал. Его духовная биография прочитывается в книге о Шекспире. Питер Брук в предисловии к американскому изданию книги это отмечает: называя Котта елизаветинцем, Брук видит в нем человека, “пишущего об отношении Шекспира к жизни на основе собственного опыта”<sup>2</sup>.

Книга состоит из двух частей и Приложения. Ян Котт анализирует творения Шекспира на широком историко-философско-литературном фоне. Впечатляет Приложение, где приводится

хронологическая таблица “Шекспир и мир”, в которой перечислены знаменательные исторические события в мире и отдельно — в Англии. Таблица открывается 1483 годом — годом коронации Ричарда III, то есть за три четверти века до рождения Шекспира (1564). Для понимания эпохи Шекспира события в мире начинают исчисляться с года прибытия Христофора Колумба на Кубу, то есть с открытия Америки. До рождения Шекспира называются даты возникновения великих произведений искусства, включая перевод Мартина Лютера Нового Завета на немецкий язык, дальнейших географических открытий; далее следуют события, современником которых был Шекспир, и хронология творений Шекспира и его великих современников. Хронология Котта заканчивается не смертью Шекспира (1616), но казнью Карла I (1649) и образованием Английской республики. Книгу стоит начать читать с Приложения. Тогда становится понятным отбор исследователем пьес раздела “Трагедии”: в поле зрения Котта попадает далеко не все написанное в этом жанре. Рассматриваются трагедии, которые его особенно волнуют, ибо для Котта они рифмуются с современностью. И прежде всего — Хроники. Он начинает, как и Шекспир, с “Ричарда III”. Для автора книги в этой трагедии “зарождаются контуры всех более поздних трагедий: “Гамлета”, “Макбета” и “Короля Лира” (с. 12). Котт акцентирует внимание на том, что в исторической хронике Шекспир явил свое время, и публика елизаветинской эпохи так и воспринимала эту трагедию. Именно поэтому, считает Котт, в середине XX века “Ричард III” воспринимается сквозь опыт этого столетия. Книга создавалась после Второй мировой войны. Мне довелось в 1999 году видеть в Лондоне премьеру “Ричарда III” Королевского Шекспировского театра. На следующий день бомбили Косово, и в рецензиях, вышедших немедленно после премьеры в постановке Илайджи Мошковски, Ричарда III критики сравнивали со Сталиным и Саддамом Хусейном, а через день — с событиями в Косово. Котт подошел к этой хронике с позиций историзма, используя понятие “Образ Великого Механизма”, то есть образ самой истории (с. 18), функционирование которого он называет «трагичным» (с. 22): история все превращает в фарс, но фарс трагический, и лицо Великого Механизма

<sup>1</sup> Тайнен К. Триумф Стратфордского Лира // На сцене и в кино. М., 1969. С. 143—144.

<sup>2</sup> Брук П. Это случилось в Польше. М., 1996. С. 69.

— лицо Ричарда III.

Котт считает, что история, показанная в театре, не настоящая, но всего лишь “большая декорация” (с. 46). Будучи долгое время театральным рецензентом, чутко прислушивающимся к функционированию Великого Механизма, в свое исследование он внес нерв истории, который он точно ощущал не только на интеллектуальном и эмоциональном уровне, но и на политическом. Тому доказательство его судьба. И когда он пишет, что в сцене обольщения Ричардом Анны нужно “отыскать ночь оккупации, ночь концлагерей, ночь массовых преступлений”, то история перестает быть “большой декорацией”, она вторгается в сознание, бьет со страшной силой, потому что в этой сцене возникает История во всем своем трагизме и гротеске.

Котт показывает, что трагедии Шекспира отражают “политическую трагедию ренессансного гуманизма”: исчезли все иллюзии, потому что “неумолимый каток истории давит всех и вся” (с. 56).

Анализ “Гамлета” сделан с позиций театрального критика, хотя конкретные спектакли не рассматриваются, а лишь упоминаются; речь идет о современном восприятии Гамлета как воплощения внутренней свободы. Основная идея этого эссе — анализ противопоставления Гамлета и Фортинбраса, встречающегося во многих сценических решениях в разные эпохи. Для Котта Фортинбрас — “молодой крепкий парень” (с. 78). Великая трагедия произошла до его прибытия, ему остается убрать трупы и стать королем. В подтексте такой трактовки норвежца таится угроза, которая чувствуется в эпиграфе к этой главе из “Плача Фортинбраса” Збигнева Херберта. Выразительно отсутствие пунктуации — следуют сплошные декреты:

“Прощай принц меня ждет проект канализации

И декрет о проститутках и нищих

Я должен также подумать об усовершенствовании тюрем

Ведь как ты справедливо заметил Дания — тюрьма”.

Котт вспоминает решение мизансцены “Гамлет с книгой” в польских спектаклях. Краковский Гамлет читал газеты, Гамлет 1959 года выписывает цитаты из Сартра и Мальро. Только это и мог Гамлет той поры противопоставить Порядку Фортинбраса.

“Солидарность” была впереди, Котта уже не будет в Польше, и к моменту выступления “Солидарности” в 1980 году он уже гражданин США.

Одно из самых его блистательных эссе посвящено “Троилу и Крессиде”. К этой трагедии театр обращается нечасто, и, как правило, с ней не справляется. Котт вскрывает суть современных войн на примере античного сюжета, который заинтересовал Шекспира. Пьеса трактуется как спор о смысле и цене войны, и спор этот насыщен буффонадой. Таково было время Шекспира,

таково и наше время. Следуя за “Илиадой” Гомера, Котт выделяет Гектора, который знает все о Елене (потаскуха) и “почти все о войне”. Гектор — идеальный воин, гражданин, муж, сын и у Гомера, и позднее таков Гектор у Жана Жироду, участника Первой мировой войны. У Гомера и Жироду Гектор знает о войне все. У Шекспира, по мнению Котта, — почти все. Почему возникает это “почти”? Логика доказательств Котта безупречна: “Гектор знает также, что возврат Елены был бы отречением от всех ценностей, которые защищает и в которые верит Троя” (с. 82). Человек чести, Гектор выбирает между отказом от идеалов и полным уничтожением Трои в пользу идеалов. Котт дожил до полного отказа от идеалов во всем мире. Но он понял это значительно раньше, чем это произошло, вскрыв Великий Механизм войны как составной части истории и трагичности любви на войне, назвав Троила и Крессиду “любовниками военного времени”, у которых есть только одна ночь (с. 85). Он привлек внимание к образу Крессиды, видя ее столь же многоликой, как Гамлет (с. 84).

В спектакле Римаса Туминаса царит буффонная стихия; высмеивается все и вся. Эта свойственная Шекспиру черта на моей памяти, кажется, впервые воплощена на сцене. Но Шекспир создал трагедию. Котт, блистательно разбирая буффонаду в “Троиле и Крессиде”, заканчивает эссе коротким реквиемом: “Троя погибает, как погиб Гектор. Его убивает глупый, подлый, трусливый Ахилл” (с. 83). И далее он пишет о правоте мрачного шута ненавистника Терсита: “Терсит прав. Но что из того? Терсит низок и подл” (с. 86). Так многозначно заканчивается эссе. Будучи последовательным экзистенциалистом, он показывает Гектора одиноким экзистенциальным героем, сделавшим свой последний выбор. Это героический выбор, а правота Терсита, в конечном итоге, ничего не значит.

“Макбет”, “Отелло” и “Король Лир” есть “трагедия человека под пустым небом” (с. 106). Макбет, как и Гектор, одинокий экзистенциальный герой, но в отличие от героического Гектора, Макбет — убийца, и это его судьба. Котт цитирует А. Мальро, называя фразу из его романа “Человеческая судьба” “ужасной”: “Мужчина, который никогда не убивал, — девственник” (с. 92). Котт видит смысл этого афоризма в том, что убийца становится иным и мир для него меняется навсегда, как это произошло с Макбетом.

Несмотря на большое количество персонажей, он считает, что в трагедии есть только один характер — леди Макбет. В семье она — “мужчина, и у них нет детей или же они умерли” (с. 91).

В рассматриваемых им трагедиях, начиная с “Троила и Крессиды”, он констатирует отсутствие катарсиса. Жесткий инструментарий, которым он пользуется при анализе, не дает возможности даже предположить, что за всеми этими событиями, страданиями, прерываемыми буффонадой, может последовать катарсис. Логика его

доказательств безупречна, но не бесспорна.

Как считает Котт, “Отелло” оказывается в пограничной ситуации. Автор вновь использует терминологию экзистенциализма, с помощью которой объединяет Отелло, Лира, Глостера и Макбета, которые в финале попадают “в сферу абсурда” (с. 117).

После очерка Гейне “Женщины и девушки Шекспира”, пожалуй, только Ян Котт так тонко написал о шекспировских женщинах. Об этом говорит его характеристика Крессиды, леди Макбет и Дездемоны, которую он считает “самой чувственной из всех женских персонажей Шекспира. Она молчаливее, чем Джульетта и Офелия. <...> Пробуждается лишь к ночи” (с. 118).

Финал эссе об “Отелло” по мысли рифмуется с финалом эссе о “Троиле и Крессиде”: “Мир таков, каким его видит Яго, но Яго мерзавец” (с. 125). Мыслью о правоте и нравственном торжестве экзистенциального героя, который всегда одинок, пронизана вся книга.

Как трагический парадокс воспринимается анализ “Короля Лира”, легший в основу режиссерской трактовки спектакля Питера Брука. Парадоксально уже начало эссе: в эпоху романтизма Лир был трагическим героем, в XX веке это смешной, взбалмошный и глупый старик. Ян Котт считал, что “еще не написана книга: Шекспир и новая драматургия” (с. 129). Питер Брук считал, что книга эта уже написана, и написана Яном Коттом. Его ассистент Чарльз Маровиц отмечал в дневнике, что подготовка к репетициям проходила “преимущественно в беккетовских терминах. Мир нашего “Лира”, подобно миру Беккета, непрерывно разрушался”. Брук проштудировал эссе Котта о Лире. Исследование Мартина Эсслина “Театр абсурда” (1961) вышло до начала репетиций “Лира”. Название книги сразу же вошло не только в научный обиход, но в повседневный язык. Ян Котт убедительно доказывает, что тема пьесы Беккета “Эндшпиль” (в русском переводе “Конец игры”) взята Беккетом из “Короля Лира”, из сцены, когда Эдгар ведет ослепленного Глостера к пропасти в Дувр: “В наш век слепцам безумцы вожаки”. Котт пишет, что эту сцену Беккет “выпарил из всего действия <...> и повторил во всей обнаженности”, добавив, что она почти повторяет “знаменитую картину Брейгеля” (с. 151), имея в виду картину Брейгеля Старшего “Слепые”. Котт сравнивает сцены “Лира” и “Конец игры”, видя в них абсолютное тождество из-за жестокого гротеска — черты, свойственной Шекспиру и Беккету. Ход размышлений Котта причудлив, на грани эксцентричности, как в произведениях абсурда. Тему “Короля Лира” он определяет как “разложение и упадок мира” (с. 147). Игровое начало, присутствующее в произведениях абсурда, он находит и в “Царе Эдипе”: “Фатум выигрывает у Эдипа без чудес”, потому что “в игре должна выигрывать одна и та же сторона” (с. 133). Как тут не вспомнить еще не написанную пьесу Стоппарда “Розенкранц и

Гильденстерн мертвы” (1966)! Они играют в орлянку, и выигрывает только Розенкранц.

То, что Маровиц назвал “беккетовскими терминами”, — термины новой эстетики — эстетики абсурда, где главенствует гротеск, который Котт считает “прежней трагедией, написанной заново и иначе” (с. 129). Впрочем, так же он читает и Ветхий Завет, привнося образность Книги Иова в “Короля Лира”.

Вслед за Мартином Эссином, а возможно одновременно с ним, Котт анализирует клоунаду Шекспира и Беккета с философских позиций и приходит к выводу: театр шутов разыгрывается на арене Иова (с. 158) <...> “с привкусом прекрасного сюрреализма барокко” (с. 161). Это немыслимое смешение методов, стилей, эпох расширяет границы восприятия Шекспира, делает его современником на все времена.

Одна из особенностей анализа Котта — привлечение художников разных видов искусств и разных эпох. В “Антонии и Клеопатре” он видит ситуацию, которой Расину хватило бы на целую трагедию (с. 163). Котт дает ключ к пониманию трудной, редко появляющейся на сцене трагедии “Кориолан”, обращая внимание на то, что это не монодрама, хотя Кориолан является героем. Скрытая пружина этой трагедии — классовая борьба патрициев и плебеев, “слепой и губительной силы” (с. 174). Он считает, что некоторые сцены Шекспиру нужны для того же, для чего Брехт использует в своих пьесах зонги. Мысль более чем спорная. Скорее всего, Котт попал под влияние адаптации “Кориолана”, сделанной Брехтом, осовременившим ренессансную трагедию мгновенно прочитываемыми политическими аллюзиями.

Некоторые известные сценические прочтения “Бури”, в частности Стрелера, который обращался к “Буре” не однажды, зачеркиваются. Он не упоминает имени Стрелера, в общих чертах давая оценку его спектаклю. Котт отталкивается от того, что “Буря” ни в коей мере не утопия. Если у Шекспира и есть утопия, то лишь в комедиях. Мысль, которая повторяется в книге неоднократно. Предвестием “Бури” Котт считает “Сон в летнюю ночь”, обращая внимание на то, что “Сон в летнюю ночь” ставится как сказки братьев Grimm. Стоит уточнить: адаптированные для детского чтения. Записанные филологами братьями Grimm, сказки страшны и жестоки. Котт определяет философию комедии Шекспира как Эрос и Танатос (с. 214). Он подчеркивает близость Пэка и Ариэля, видя в них не только грозную, но и жестокую силу. Именно так был решен Пэк в спектакле (1970) Питера Брука. Он таил в себе опасность. Как и в “Короле Лире” режиссерская концепция Брука сложилась под влиянием Котта, с которым теперь уже Брук был знаком лично. Котт вступает в конфронтацию с Шагалом, изобразившим Титанию, ласкающую осла. Котт считает, что “грустный и очень чувствительный осел Шагала” далек от Шекспира. По



его мнению, Титания с ослом “ближе к грозным призракам Босха, к масштабному гротеску сюрреалистов” (с. 219). Мысль, безусловно, острая, оригинальная и в стиле всего исследования. Котт считает, что любовные пары взаимозаменяемы и их надо решать в эстетике пьес Жене, для которого, по мнению Котта, более всего важны ситуации, а не характеры.

В эссе “Горькая Аркадия” рассматриваются, как сквозное действие, сонеты, “Двенадцатая ночь” и “Как вам это понравится”. Сонеты — “лирические секвенции, из которых вырастает трагедия” (с. 228). Он рассматривает любовный треугольник — поэт, юноша и женщина. О переводе будет сказано ниже, однако здесь к месту заметить, что вряд ли стоило переводить дословно — “Черная дама”. Давно сложилась традиция именовать этот персонаж “Смуглая леди”. Кроме того, в русском языке “черная дама” звучит уж очень зловеще. Сонеты анализируются через влияние итальянского кватроченто на елизаветинскую Англию, с одной стороны, с другой стороны, для Котта сонеты представляют экзистенциальную драму. Он анализирует сократическую любовь поэта и юноши, чтобы далее перейти к анализу характеров Виолы и Розалинды, из-за житейских бурь вынужденных переодеться в мужской костюм, иными словами, предстать перед миром мальчиками. Котт вновь прибегает к сравнению с пьесами Жене и приходит к рискованному выводу. По его мнению, “в сцены “Как вам это понравится” укладывается театр Жене в той же степени, как в “Короле Лире” укладывается театр Беккета, разве что это сверх-Жене <...> как и сверх-Беккет”. Здесь, вероятно, более плодотворным было бы применение термина “интертекстуальность”, что, конечно, снизило бы эмоциональное наполнение этой мысли. Но это было бы точнее, тем более, что дальше Котт логично показывает общность Шекспира и его современника Ариосто в соединении иронии и пафоса (с. 269).

Для Котта сонеты, “Двенадцатая ночь” и “Как вам это понравится” представляют Аркадию, которую он трактует как утраченный рай, одновременно античный и библейский. Но рай этот, по Котту, только миф, который на современном языке именуется энтропией (с. 277). На этот раз он почтителен к Фрейду (его основополагающий труд “Толкование снов” он именуется “сонником Фрейда” (с. 216), поскольку в психоанализе, в отличие от физики, энтропия означает стремление живых организмов вернуться в неживое состояние, из которого они вышли. При всей логичности доказательств Котт все же несколько односторонен, пытаясь вложить в прокрустово

ложе экзистенциализма всего Шекспира.

Заключительная глава посвящена “Буре”, анализ которой ведется через Сартра и “Апокалипсис”. Ничего удивительного в этом нет. На его веку случилась Вторая мировая война, нацистский режим, трагедия Хиросимы, и он страстно протестует против распространенной точки зрения, что остров Просперо — Аркадия. В предыдущей главе он показал, что Аркадия — миф, и отнюдь не такой прекрасный. Он считает, что на острове Просперо “была разыграна и повторена история мира” (с. 303). Он дает совершенно новую трактовку Калибана, который, по его мнению, единственный, кого Шекспир наделил “страстностью и полнотой жизни. <...> Калибан — человек, а не чудовище”, потому что “Калибан не только слышит музыку Ариэля, но у него есть и своя музыка, и обе музыки иногда сближаются” (с. 320). Он считает их противопоставление “философски плоским, а театрально — бесплодным”. Ариэль — “ангел и палач” и в некотором смысле даже абстрактен.

Самое потрясающее наблюдение Котта в том, что Просперо бросил свою палочку, отказавшись от волшебства, и потому это творение Шекспира соразмерно Книге Бытия, написанной Шекспиром. Фильм 1991 года Питера Гринуэя с Джоном Гилгудом “Книги Просперо” — тому доказательство.

Мы получили русский перевод этой книги почти через пятьдесят лет после ее появления на большинстве языков<sup>1</sup>, в превосходном переводе Вадима Климовского. Это перевод человека, знающего Шекспира и современную философию, почувствовавшего и сумевшего передать приподнятый, эмоциональный стиль Яна Котта, философа и исследователя.

В прежние времена любили писать в аннотациях о том, что книга рассчитана на специалистов и на широкий круг читателей. Что касается специалистов, то в глаза бросается небрежность переводчика в том, что он часто забывает указать имена переводчиков Шекспира, многие из которых — гордость русской переводческой школы. В своем экземпляре, “перелопатив” множество переводов, я их идентифицировала, на что ушло время. Книга, без сомнения, будет востребована, и многие пройдут мой путь.

Издательство “Балтийские сезоны”, специализирующееся на издании книг о театре, как всегда оказалось на высоте в плане полиграфии и оформления. Антон Дзяк остроумно обыграл название книги, поместив на обложке неизвестного интеллектуала, нашего современника Шекспира. Посвященные узнают в его немедийном облике петербургского актера.

**Галина Коваленко**

<sup>1</sup> Значительная ее часть была опубликована на наших страницах раньше. См.: “Современная драматургия”, № 2, 2004; № 3, 2005; №№ 3 и 4, 2006; № 3, 2007 г. (Ред.)



В конце минувшего года ТЦ “Театральный особнякЪ” провел первый фестиваль “Московская обочина”. Худрук “Обособняка” Леонид Краснов задумал этот смотр как встречу театральных команд, профи-групп, студенческих студий и независимых

проектов, которые лежат в пределах “официоза” государственных стационарных театров, и вне берегов “мейнстрима” так называемого актуального искусства.

В афише фестиваля были не только спектакли, но и читки и экспресс-показы пьес, семинары, лекции, творческие встречи — и обсуждение всего увиденного и услышанного.

Надо сказать, эти обсуждения весьма и весьма подогревали атмосферу маленького зальчика “Театрального особняка” на Школьной. Заинтересованно и горячо включались в острый разговор и профессиональные критики, и другие специалисты театра, и режиссеры, и актеры показанных спектаклей и читки, и представители административных структур, и “просто зрители”. И тому есть вполне естественная причина: из-под руки Краснова, при поддержке СТД России и городских и районных органов культуры Москвы, выпорхнул фестиваль, почти целиком посвященный современной драматургии, включая переводы новых европейских пьес. Потому среди активных участников просмотров и обсуждений было много тех актеров и режиссеров, которые регулярно занимают в последние годы сретированными читками новых пьес.

Открылся фестиваль постановкой Л. Краснова по пьесе популярнейшего в Финляндии драматурга Мика Мюллюахо “Хаос”<sup>1</sup> в переводе Ольги Михайловой. Этот “социальный капутник” сразу вошел в репертуар “Обособняка”. Сюжет вертится вокруг семейных и деловых перипетий в сложный период жизни молодой учительницы. Бурлескный нахлест ее приключений с двумя подругами (тут и психотерапевтические сеансы, деловые склоки и дружеские посиделки в кафе, после которых подруги оказываются в полиции) порой действи-

## Первая “Московская обочина”

тельно иронически смешон, порой просто забавен, иногда — скучноват. И чем-то схож с жизнью наших небольших городов. Этот поток жизни запутан и необъясним, надо просто уметь его перетерпеть, сохраняя чувство собственного достоинства, и тогда... все будет хорошо! Учительница вдруг выигрывает конкурс на должность директора школы.

В режиссуре Алексея Васюкова “ОбособнякЪ” показал читку еще одной пьесы, которую планируется взять в репертуар, — “Владимир” известного словенского драматурга Матяжа Жупанчича (перевод Максима Рейно). Фабула: студенческая пара снимает квартиру и, чтобы преодолеть “финансовый кризис”, сдает в ней комнатку некоему безработному мужчине — возможно, бывшему охраннику. В саркастической интонации жесткого трагифарса разворачивается история взаимоотношений юных и взрослых, отцов и детей на современный лад — и завоевывая место под солнцем, освобождаясь от диктата устаревших “предков”, юные физически устраняют пришельца... Режиссер Валерия Приходченко подготовила читку еще одной пьесы М. Жупанчича (тоже в переводе М. Рейно), “Класс”. Руководители и участники некоего семинара-конкурса на заполнение вакансии в фирме долго препираются, готовясь принять конкурсанта. Разговоры “по делу” уходят в личные пикировки и в обсуждение житейских проблем и бытовых. А во время “перекрестного опроса” конкурсанта и вовсе становится ясно: эта процедура насквозь формальна и лжива, каждому участнику плевать на свое дело, и все эти выпирание и пафосные деловые игры лежат далеко от истинных чувств и любых смыслов. Еще одну пьесу в переводе М. Рейно — “Апельсиновая корка” известного сербского автора Майи Пелевич — представил в виде читки режиссер Михаил Егоров. Это очень откровенный, на грани фола, романтически-философский и комически-бытовой внутренний монолог молодой женщины о передышках жизни — и все персонажи-участники процесса “оживают”,

составляя нестройный хор.

Конечно, из ярких событий фестиваля можно назвать не только читки и спектакли по самым свежим драматургическим творениям. Скажем, с восторгом участниками и зрителями приняли две едва ли не лучшие работы в афише — спектакль продюсерской компании “А+АProduction” по пьесе Ж. Кокто “Человеческий голос” режиссера Аиды Хорошевой и постановку Владимира Красовского по прозе В. Шинкарева “Митьки”.

Но вообще-то границы осваиваемой драматургии были очень широки. Александр Гнездилов и творческое объединение “Гнездо” предложили средневековый японский фарс-кёээн “Подаяние не дали”. Творческое объединение “In Porta” Алены Михайловой в ее постановке показало “Живой Хазарский Словарь” — фразгмент перформанса по книге М. Павича, с включением видеоряда и метидативной пластики. Лаборатория “SmilJ театра” показала постановку Павла Шумского по его же пьесе “Сбросили” — коллаж о внутренней красоте и непредсказуемости “потока жизни”. А культурный центр “Варяг” и театр-мастерская “Пара-докс” сыграли обую премьеру — “Есенин и Дункан. История любви, жизни и смерти” режиссера Лидии Петриченко по ее же композиции (это был, увы, самый слабый и спорный спектакль смотра).

Ясно, что освоение столь несхожих литературных пластов требует и овладения разнообразными технологиями. Одной из них была посвященная лекция московского критика и театроведа Геннадия Демина о звучании текста — “Скульптурность текста: 3D”.

Особый интерес вызвала встреча с арт-директором национального итальянского фестиваля “QDAfestival”, драматургом, педагогом Джан Мариа Черво. Он рассказал, как возникло в 90-х и повлияло на нынешнюю “ню-драму” течение “пьеса спермы и крови”, как работают с авторами европейские агентства и театры, как адаптируют драматургии и театры классику для современного зрителя. И очень живо были восприняты цифры: гонорары за пьесу и эпизоды, количество оплачиваемых показов и пр.

**Валерий Москвитин**

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 4, 2010 г.