

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# 1 Современная

январь — март  
2018

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

# Драматургия

		<i>Пьесы</i>
Л. Улицкая	5	Дубль два
А. Иванов	27	“С училища”
А. Букреева	47	Ганди молчал по субботам
П. Коротыч	56	Я на Шостаковича, 5
Т. Яблочкина	68	Юра
Г. Сахаров	82	Как я стал разговаривать с Толиком
Н. Гапонова	94	Питомец
К. Пецик	113	Последний звонок
		<i>Зарубежная драматургия</i>
Д. Нигро	134	Горгоны
	149	Звериные истории
		<i>Критика. Теория</i>
	162—180	В пьесе и на сцене (рецензии П. Богдановой, И. Болотян, В. Бегунова, В. Канафеевой, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова)
В. Сердечная	181	Легкое дыхание юной драмы
Ю. Савиловская	186	Вариации имитаций
М. Зелинская	193	“Давать людям свет” (интервью С. Новиковой)
В. Лисовский	201	“Мне хочется, чтобы...” (интервью И. Болотян)
Т. Купченко	207	В музее, библиотеке и...
И. Болотян	210	Иммерсивные “экспириенсы”
Г. Брандт	215	Это были “мы”
		<i>История. Библиография</i>
И. Проклов	220	Продолжение короткой жизни
Э. фон Хорват	223	Судный день
И. Мягкова	242	Отражения. Истоки (окончание)
Г. Коваленко	251	“Глина жизни”
Т. Коростелева	252	Большая семья
		<i>Хроника. Информация</i>
		25, 93, 161, 219, 254—256

**На обложке.** Париж, Елисейские поля. К публикациям на с. 220—241  
в 150-м номере журнала со дня его основания.

**2-я стр. обл.** “Мандельштам” Д. Нигро в Театре Романа Виктюка.  
Сцена из спектакля. К публикациям на с. 132—160.

Фото М. Гутермана

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

## Предварительные итоги

Уважаемые читатели, друзья “Современной драматургии”! Перед вами необычный, можно сказать, уникальный номер, хотя на первый взгляд он не слишком отличается от других, прочитанных вами раньше. Все рубрики на своих местах: новые пьесы, статьи, исторические материалы... Разве что обложка особенная: на ней вы видите крупную цифру 150: столько номеров, включая нынешний, выпущено с 1982 по 2018 год. Еще одна важная деталь: вторая дата может обозначить завершение истории нашего журнала. Поэтому в юбилейном (и возможно, последнем) номере мы решили подвести некоторые итоги (оптимистично назовем их предварительными). Ну, как говорится, обо всем по порядку.

При своем рождении тридцать семь лет назад “Современная драматургия” называлась альманахом, хотя была регулярным подписным изданием, выходившим четыре раза в год. Популярность его и авторитет росли вместе с тиражами, и вскоре количество номеров увеличилось до ежегодных шести. Но уже в 1992-м, после распада Советского Союза, настали совсем другие времена. Издательство “Искусство”, при котором безмятежно существовал журнал, отправило нас в свободное плавание. Пришлось думать уже не только о содержании номеров, но и об элементарном выживании. Жили бедно, в первой половине девяностых выходили в свет, когда позволяли средства, от двух до четырех раз в год. Но все-таки сумели сохранить непрерывное издание.

В те “лихие”, полугодовые времена государство сочло необходимым и нашло возможность прийти нам на помощь. Ежегодные субсидии Министерства культуры, а позднее Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям и, на некоторое время, московского Департамента культуры позволили журналу войти в четкий график, который ни разу не был нарушен: в феврале, мае, августе и ноябре подписчики, все читатели получали свежие номера единого объема и качества. Однако с каждым годом жить становилось трудней. Дотации, составлявшие львиную долю нашего бюджета, периодически индексировались, но их рост сильно отставал от инфляции: расходы увеличивались, а доходы падали. В течение долгого времени, больше двух десятилетий, мы продолжали экономить на всем, прежде всего на оплате собственного труда. Зарплата сотрудников, и без того мизерная, была заморожена еще в 2008 году, авторские гонорары представляли собой символические суммы. Можно сказать, что мы и наши авторы работали на чистом энтузиазме, из любви к искусству.

Переломным стал достопамятный 2014 год. К тому времени финансовое положение редакции достигло критического уровня, угрожающего существованию журнала. Мы пытались найти новые источники дохода, постоянно обращались к государственным органам с просьбами об увеличении поддержки и слышали от них сочувственные слова. Конкретный же ответ оказался таким: к нынешнему дню размер скудного финансирования сократился еще на треть, а с учетом инфляции наполовину, в реальных цифрах — до уровня 2006 года. Но еще хуже то, что изменился порядок предоставления субсидий. Раньше мы получали их весной, авансом, а в конце года отчитывались за сделанную работу. Теперь же нам предлагают сначала ее выполнить, а уж затем, пройдя усложненные бюрократические процедуры, получить обещанные средства. Как работать в таких условиях, не объясняют. Дожить до начала 2018 года нам помог один из друзей редакции. Больше рассчитывать на его поддержку не приходится, а делать журнал без денег невозможно. Мы встали перед вынужденным, тяжелым решением о прекращении издания, в начале декабря сообщили об этом Министерству культуры (как соучредителю издания), но даже к последним числам января ответа не дождались.

В поисках спасения подали заявку на грант крупного благотворительного фонда, известного своей поддержкой многих проектов в области культуры, однако получили вежливый отказ.

И тогда я решил обратиться к нашим авторам, читателям, всем друзьям журнала, разослал по нескольким сотням адресов письмо с просьбой поддержать издание: “Если вам дорог журнал “Современная драматургия” и вы считаете, что он нужен российской культуре, нашему театру и литературе, вы можете написать об этом тем, от кого сейчас зависит его судьба. Пишите поодиночке или группами, привлекайте ваши организации, театры, распро-

страняйте информацию через социальные сети...”

Результат превзошел ожидания. Отклики пошли уже в первые минуты и продолжались в течение нескольких недель. Конечно, отозвались не все. Одни просто промолчали, другие сочли достаточным просто пошуметь в Интернете, третьи отделились “добрыми советами”. Но большинство (среди них были даже совершенно незнакомые люди) поняли меня правильно. Хочу сказать им всем сердечное спасибо за солидарность с журналом — независимо от исхода нашей кампании.

Ну а сейчас об этом номере. Как всегда большую часть его объема занимают новые пьесы российских драматургов. Всего же на страницах журнала появилось 836 произведений 395 авторов, пишущих по-русски, плюс несколько десятков переводов с языков народов СССР и Российской Федерации.

Сейчас этот список пополнился еще несколькими именами, которые мы назовем ниже. “Флагманом” же номера стала новая пьеса известного автора, сотрудничество с которым было у нас не слишком интенсивным (всего лишь третья публикация), но всегда важным и интересным. Людмила Улицкая (речь о ней) по преимуществу прозаик, но с давних пор тяготеет к театру и драматургии, о чем и рассказывает в предисловии к своей пьесе.

Дальше расположились наши дебютанты, на этот раз их пятеро: Настя Букреева, петербурженка родом из Мурманска, Полина Коротыч, тоже с берегов Невы, Ксения Пешик из Красноярска, Тоня Яблочкина, живущая в Подмосковье, и смолянин Глеб Сахаров. С Натальей Гапоновой (Сургут) и Андреем Ивановым, бывшим минчанином, а ныне москвичом, читатели познакомились раньше. Все они были участниками традиционных фестивалей-конкурсов, прошедших в прошлом году, — “Любимовка” и “Евразия”. Мы как всегда уделили этим смотрам особое внимание. Поддержка творческой молодежи — приоритетное направление нашей работы. Трудно перечислить всех, чей профессиональный путь начался в разные годы на страницах журнала. Это, по сути, весь наличный состав сегодняшнего драматургического цеха.

Довольно представительным выглядит и наш раздел зарубежной драматургии: 245 пьес 168 авторов, признанных “звезд” мирового театра и менее знаменитых, но также значительных драматургов. В этом номере мы открываем читателям еще одного, по какому-то недоразумению до сих пор неизвестного в России. Это американец Дон Нигро, драмы и комедии которого сейчас одна за другой выходят на нашу сцену. Подробности его творческой жизни можно найти в предисловии к нашей публикации. Русские пьесы как обычно сопровождаются биографическими заметками об их авторах.

При основании журнала сразу было решено завести в его составе раздел истории драматургии. Оно и понятно: за советские годы в ней образовалось множество “белых пятен”, огромное количество текстов было недоступно по цензурным условиям, а о некоторых мы даже не слыхивали. С началом “перестройки” прежние запреты исчезли и, как говорили тогда, “читать стало интересней, чем жить”. На страницах журнала появились прежде незнакомые пьесы Михаила Булгакова и Николая Гумилева, Евгения Замятина и Андрея Платонова, Владимира Набокова и Даниила Хармса, Николая Эрдмана и Марины Цветаевой... Рядом с ними встали произведения классиков мировой театральной литературы XX века — Бертольта Брехта и Сэмюэла Беккета, Луиджи Пиранделло и Жана-Поля Сартра, Жана Кокто и Юкио Мисимы, Юджина О’Нила и Теннесси Уильямса... Даже неизвестные в России тексты Педро Кальдерона и Уильяма Шекспира вошли в число 200 произведений, ставших достоянием нашей культуры благодаря журналу “Современная драматургия”. Этот список завершается пьесой, публикуемой в этом номере, — “Судный день” Эдена фон Хорвата, имя которого оказалось сто сороковым в списке авторов нашего исторического раздела.

Вот общий статистический итог: за тридцать семь лет жизни издания в нем было опубликовано 1354 пьесы 761 драматурга. Много это или мало, судить не нам. Мы сделали то, что смогли.

На обложке этого номера вы увидите содержание следующего. Не знаю, удастся ли выпустить его в свет. В крайнем случае, он будет размещен в Интернете на условиях свободного доступа.

**Андрей Волчанский**, главный редактор

Театральный проект “Открытая история: театр” открыл свой третий сезон в Центральном Доме актера им. А.А. Яблочников. Драматурги Ольга Михайлова и Елена Исаева собирают и выкладывают на одноименный сайт пьесы современных авторов, в первую очередь на темы русской истории. А дальше как положено: режиссер, артисты, репетиции, спектакль.

В этом сезоне будут идти старые спектакли, среди них совершенно необычный, по пьесе Вадима Леванова “Святая Блаженная Ксения Петербургская в жизни” в постановке Гарольда Стрелкова. В этом спектакле нет актрисы на главную роль, на это место по очереди приглашаются желающие из зала, получают в руки текст — и становятся на время святой Ксенией Петербургской! Это поразительный опыт не только для смельчаков, рискнувших выйти на сцену, но и для всего зала, наблюдающего превращение зрителя в героя пьесы. Обычно за один вечер мы встречаемся с четырьмя разными “Ксениями”.

Эта замечательная пьеса раньше ставилась традиционным способом, например, в Александринке режиссером Валерием Фокиным. А вот парная ей “Салтычиха” (“Кровавая барыня Дарья Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание”) — никогда. Впервые осуществлен задуманный драматургом двойной портрет: в одно время в России жили такие разные женщины (вот какими могут быть русские красавицы) — от блаженной святой до безумной садистки. Исторические пьесы Вадима Леванова звучат крайне современно, задавая нам вопрос: “Как же так получилось на Святой Руси, что в XXI веке зло стало делать просто, а творить добро — стыдно?”

“Салтычиха” — второй спектакль, который поставил в рамках этого проекта талантливый

## Планы и проекты ЦДА

режиссер Захар Хунгуреев, ученик Владимира Мирзоева. Это не столько исторический (хотя многие факты биографии помещицы Салтыковой были автором скрупулезно соблюдены), сколько философский спектакль о рабстве как привычке, переходящей в удовольствие, о межличностном садизме, который без мазохизма не существовал бы. В общем, неожиданный, даже шокирующий и очень яркий спектакль.

Планируется выпустить спектакль по пьесе Натальи Осис и Сары Дикинсон «Трагикомические сцены из жизни княгини Дашковой, а также история путешествия из России в Англию собственноручных ея “Записок”», специально написанной для проекта. Героини в этой пьесе две — помимо Дашковой еще и англичанка Марта Вильмот, которая вывезла мемуары княгини из России и опубликовала их — одно из первых свидетельств о таинственной тогда русской жизни. Автору удалось придать этой истории объемное зрение — мы видим екатерининскую эпоху как русскими, так и английскими глазами, и привычные факты раскрываются неожиданными сторонами.

Моноспектакль Сергея Загребнева “Записи Ковякина” по повести классика советской литературы Леонида Леонова уже стал лауреатом многих театральных премий и очень точно вписался в проект. Леонов — писатель, обладающий самобытным языком, тонкой иронией, даром интуитивного предвидения. “Записи Ковякина” не только являются ярким свидетельством событий начала XX века, но и обнаруживают поразительно точные совпадения этой трагической эпохи с сегодняшним днем.

Второй проект, тоже нашедший приют в Доме актера, — театр “ДА!”. Название его нужно понимать в таком смысле: “Да! — современная драматургия существует”. Здесь ставятся новые пьесы, как русские, так и зарубежные. Последняя премьера — по-

становка режиссером Йозлом Лехтоненом пьесы норвежского драматурга Юна Фоссе “Имя”. Ее героиня, девятнадцатилетняя беременная Беата возвращается к родителям со своим бойфрендом, отцом ее будущего ребенка. Только ей известно, какая злая и холодная встреча ждет их за порогом родного дома. В этой семье никто так и не научился выражать чувства и слышать своего ближнего. Не умеет и Беата... Она просто хочет любви, которую никто не умеет выразить. А умеют ли чувствовать? Ситуация усложняется внезапным появлением друга детства Беаты, ее первой любви.

Признанный во всем мире вероятный кандидат на Нобелевскую премию Юн Фоссе мало известен в России. Спектакль “Имя” — первая постановка в Москве автора, пьесы которого “пожаром” идут по театрам Европы.

Третий год в репертуре “ДА!” спектакль режиссера Виктории Доценко “Остров Рикоту” по пьесе Натальи Мошиной. Удивительная пьеса, балансирующая на грани мистики и политической сатиры. Действие происходит на краю России, то есть буквально на краю света. Маленький остров, давно забытый и заброшенный властями. Там живут люди, которые тоже решили забыть про государство, а шире — свою страну и ее столицу Москву, которым они не нужны. Живут себе сами и ни в чем и ни в ком не нуждаются. Так ли это? Что происходит, когда на остров попадает молодой московский журналист? Антиутопия, блестящий пророческий рассказ о возможном и скором нашем будущем — вот что такое эта волшебная пьеса, превращенная режиссером и актерами в смешное и страшное представление.

Режиссер Денис Филимонов впервые в России поставил пьесу сербского драматурга Владимира Джурджевича “Идеальный фансон”. Ее персонажи, портной и заказчик, — ситуация, уже чреватая конфликтом. Но при ближайшем рассмотрении двое мужчин оказываются связанными более



**Окончание.**

**Начало на с. 25**

прочными и давними отношениями, в которых звучит не только их личная история, но и общественно-политические события, раздразнившие Югославию на части.

В театре “ДА!” готовятся

следующие премьеры. Виктория Доценко выпускает “Диалоги о животных” по пьесе А. Железцова. Режиссер Максим Мышанский приступил к репетициям спектакля по пьесе О. Богаева “Марьино поле”.

Известная актриса Оксана Мысина начала грандиозный проект, посвященный памяти недавно ушедшего педагога Риммы Гавриловны Солнцевой, воспитавшей

не одно поколение актеров. Пока “римляне”, как они себя называют, только нащупывают форму этого спектакля.

Режиссер Влад Маматенко готовит спектакль “Правила мелодрамы” по пьесе Ю. Яковлевой. О. Гераськин приступил к репетициям спектакля по пьесе “Труба” Т. Чертовой и И. Косицына.

В общем, здесь все свежее, острое. Все про нас, сегодняшних людей.

**Соб. инф.**

Осенью 2017 года в столице самопровозглашенной Донецкой народной республики прошел Международный театральный фестиваль малых форм “Мизансцена-2017”. Смотр организовали и провели Министерство культуры ДНР и Донецкий государственный академический музыкально-драматический театр.

В Донецке работает несколько крупных театров, представляющих разные виды сценического искусства. В прежние годы здесь проводились и проводятся сейчас масштабные международные смотры балета, на которые съезжаются звезды и крупные мастера балета. Но за многие десятилетия здесь ни разу не проводился фестиваль драматических театров. Так что “Мизансцена-2017” в этом смысле первый опыт.

Вначале на двух сценах хозяина фестиваля, Донецкого муздррамтеатра, коллективы из Москвы, Брянска, Вологды, Йошкар-Олы показали одиннадцать спектаклей малой формы и самых разных жанровых направлений, стилистики и сценического языка.

Следует отметить важный момент: десять из них — постановки по относительно давней и совершенно свежей современной драматургии (включая пьесы молодых российских авторов) или по современным самостоятельным композициям показавших их театров. Собственно, этим всегда отличались (особенно в перестроечные и постперестроечные времена) театры малых форм и независимые небольшие сценические группы и коллективы. И смотр в Донецке в полной мере продемон-

## Мизансцены в Донецке

стрировал именно это их свойство: более активно, многопланово, широко и оперативно, чем крупные театры, пополнять свой репертуар современными сочинениями для сцены.

Немного об атмосфере, в которой проходил фестиваль. Конечно, сейчас в Донецке спокойнее, чем в 2015—2016 годах. При обстрелах снаряды (или звук их разрывов) долетают до самых дальних окраин города и подступах к нему. Да и интенсивность их далеко не такая, как в периоды сильных обострений. Город живет спокойной, размеренной жизнью. Много молодых людей, молодых пар на улицах. Много мам и бабушек с детскими колясками. Открытые веранды кафе и вечерних клубов не пустуют. Но праздной публикой этих людей не назовешь. Настороженность и готовность к передергам не то что разлиты в воздухе, но запрятаны глубоко в душах.

А в театральных залах фестиваля царит атмосфера праздничного общения. Донецк — город театральный. А уж смотр, собравший людей сцены из разных далеких городов, вызвал особый интерес у местных зрителей и СМИ. И печатная пресса, и радио- и телеканалы дежурили не только на пресс-конференциях и церемониях открытия и закрытия, но и буквально каждый день на каждом спектакле. А билеты на многие представления были раскуплены за два месяца до начала фестиваля.

Организаторов этих театральных встреч и зрителей особенно воодушевляло то, что этот смотр — своеобразный прорыв блокады. Что тем самым город и его жители, люди творческих профессий (не только театральных) включены в общее социокультурное пространство общения, не разделяемое границами государств. Поэтому, несмотря на разный уровень показанных спектаклей (а были среди них и весьма непривычные, и весьма спорные по творческому результату), все показанные постановки принимались зрителями с огромным интересом и благодарностью.

Это что касается специфики места и момента. Главным же в общении приехавших театров с публикой было то, что в нем не было ничего специфического, характерного только для этого места и времени. Оно происходило так же, как в любых других городах и весях. Благодаря электронным СМИ, спутниковым каналам ТВ и Интернету, масштабному проникновению информационных технологий уровень “нахватанности” людей в современной культуре, современных направлениях и достижениях искусств (в том числе сценических) примерно одинаков. Потому самые неожиданные новации и экспериментальные поиски, непривычные разработки в развитии традиционных, консервативных направлений искусства сцены хорошо знакомы донецкой публике и местным СМИ. И репертуарная афиша местных театров вполне соответствует тому, что мы видим в других мес-

**Продолжение на с. 161**



## В Россию с любовью

Года три-четыре назад я начал подумывать о том, чтобы перейти от переводов прозы к переводам пьес. Прежде я рассматривал это дело как хобби. Окончательное решение созрело после знакомства с социальной сетью “LinkedIn”<sup>1</sup>. В отличие от многих других она объединяет профессионалов. И чтобы выйти на драматургов, достаточно набрать в поисковой строке “Playwright”. Так я и поступил, и едва ли не в первом десятке оказался Дон Нигро. У нас довольно быстро возник хороший контакт, и теперь я точно знаю почему. Дон прекрасно знаком с российской культурой, будь то литература или драматургия. Он пишет больше сорока лет, его пьесы ставят по всему миру, в них традиции Шекспира и русского психологического театра (Толстой, Тургенев, Чехов) удивительным образом сочетаются с тенденциями современного театра, у него достаточно большой Русский цикл, но я оказался первым российским переводчиком, который к нему обратился. Просто ума не приложу, как остальные могли пройти мимо такой звезды. А в том, что он звезда, мне стало ясно после первой присланной им пьесы. Все-таки я перевел достаточно много книг (да и пьес), чтобы понимать “who is who”.

О Доне Нигро скажу лишь одно: он 1949 года рождения. Остальное он рассказывает о себе лучше меня, да и любого другого.

“Я родился неподалеку от того места, где сейчас живу, в холмистом Восточном Огайо, стране по большей части маленьких городов, ферм и лесов. Родители моего отца были иммигрантами из горной деревушки на юге Италии, которые перебрались в Америку в конце девятнадцатого века. В эту часть Огайо они приехали, чтобы работать на одном из кирпичных заводов, тогда процветающей отрасли промышленности. А вот семья моей матери связана с Огайо с куда более давних времен и ведет свою историю от первых поселенцев. Среди моих предков по материнской линии шотландцы, ирландцы, англичане, французы, голландцы, фламандцы, швейцарцы и индейцы. Один из них участвовал в Американской революции. Я вырос в Огайо и Аризоне, провел много лет, косясь по стране: ставил, играл, преподавал в университетах. Вернулся в Огайо, когда у моего отца, ветерана Второй мировой, получившего тяжелое ранение в Арденнском сражении 1944 года, возникли серьезные проблемы со здоровьем. Провел семь лет, ухаживая за ним, а когда он умер, так и остался жить в его доме, окруженном лесом. Это прекрасное спокойное место для работы. Я по-прежнему бываю в Нью-Йорке, но по большей части предпочитаю оставаться здесь и писать. Написал я более четырехсот пьес.

Я всегда писал, не только пьесы — беллетристику, стихи, все, но перед отъездом в колледж сжег написанное ранее. Сама мысль, что кто-то это прочитает, приводи-

ла в ужас. Но с тех пор я сохраняю практически все. Закончив колледж, я начал преподавать современную мировую литературу в государственном университете Огайо и жил в маленьком кирпичном флигеле, пытаюсь написать роман, но понял: это занятие обрекает на одиночество. Начал изучать актерское и режиссерское мастерство, играл, ставил, собирал декорации, участвовал во многих студенческих спектаклях. Первую пьесу я начал писать в двадцать один год, и еще несколько, когда поступил на курсы драматургов. Однажды мой учитель пригласил меня в свой кабинет и объявил, что я — драматург. У меня уверенности в этом не было, но годом позже я вернулся в магистратуру в Массачусетсе, а вскоре была поставлена первая написанная мною пьеса. Наблюдая за реакцией зрителей, а понимая, что нашел занятие всей жизни. Меня потрясло, как что-то придуманное мною и изложенное на бумаге, переходит к режиссеру и актерам, а потом доносится ими до зрителей, заставляя их смеяться и плакать, неотрывно глядя на сцену. Это была магия. И ничего для меня не меняется”.

Четыреста пьес — это невероятно много. Конечно, не все они полноразмерные, есть одноактные, а некоторых хватает всего на десять-двадцать минут, но тем не менее. Пишет Дон о самом разном: об американской глубинке, о великих людях, о театре, и в разных жанрах — детективы, комедии, монологи. Самую крупную часть его творчества составляет эпический цикл пьес об Огайо “Пендрагон — Армитейдж”. В его основу положена история семьи матери Дона с того самого времени, как первые поселенцы появились в этой части штата.

Конечно, я прочитал и тем более перевел далеко не всё, но из числа известных мне хочется в первую очередь назвать трилогию “Ифигения”, “Клитемнестра”, “Электра” и, особенно, примыкающую к ним “Мадалену”. В этих пьесах древнегреческие сюжеты перенесены в американскую глубинку. Они все невероятно интересны, а “Мадалена” (на сюжет “Медеи”) написана так мощно, что ее, по словам одного завлита, и ставить необязательно, достаточно прочитать.

Несомненно, занимает Дона и театральная жизнь. Тут ярко выделяются такие пьесы, как “Генри и Эллен” (о великих “шекспировских” актерам конца XIX века Генри Ирвинге и Эллен Терри), “Сегодня на сцене Ибсен”, в которой предстает четыре известнейшие актрисы того же времени: Джанет Эчерч, Стелла Патрик Кэмпбелл, Флоренс Фарр и Элизабет Робинс. Еще одна трилогия драматурга посвящена Мэри Маргарет, уроженке того самого округа Пендрагон в Огайо, ставшей сначала моделью в Нью-Йорке (“Зверь о двух спинах”), затем

<sup>1</sup> С августа 2006 года по требованию Роскомнадзора заблокирована на территории РФ.

снимавшейся в Голливуде (“Лестригоны”) и, наконец, выступавшей на английской сцене (“Весельчаки, храни вас Бог!”).

Но особенно выделяет Дона среди американских драматургов уже упомянутый мной Русский цикл, насчитывающий множество названий. Это “Пушкин”, “Онегин и Татьяна в Одессе” (действие происходит через пять лет после окончания романа, муж Татьяны умер, она и Евгений еще молоды, и вот случайная встреча на море... почему никому из русских авторов не пришла в голову столь очевидная идея?); “Рыбак у озера тьмы” (о Толстом), “Достоевский”, “Гоголь”, “Русская пьеса” (дань уважения к Тургеневу), “Блаватская”, “Эмоциональная память” (Чехов и Станиславский). Последняя пьеса служит связующим звеном между российским XIX и XX веком, когда происходят события “Распутина”, “Марины” (о последнем дне Цветаевой), «Ночей в кафе “Бродячая собака”», “Мандельштам”... В этих пьесах не найти “клюквы”, зато в них присутствует вполне объективный и заинтересованный взгляд художника. Я убедился в этом, работая над переводами, когда мне то и дело приходилось в поисках более подробной информации призывать на помощь самые разные источники, чтобы каждый раз убеждаться: все у Дона соответствует исторической правде.

Одну из самых значительных пьес этого цикла, драму “Мандельштам” первым в России представит в своем театре Роман Виктюк. Вот, что режиссер сказал в интервью: “Он (Дон Нигро. — *В.В.*) никогда не был в России. Он написал пьесу о Мандельштаме. В пьесе действует также его жена, Пастернак, жена Пастернака и Сталин. Сталин ведет с поэтами провокационные диалоги. Он такой хороший. Он такой правдивый. Он так хочет им помочь. И тут же убивает.” И эту пьесу написал человек, который никогда не был в России. Пьесы Дона Нигро достаточно легко и быстро вышли на подмостки русскоязычных театров. Его “Горгон” я перевел в июле 2014 года, а уже в декабре 2015-го (по театральным меркам срок совсем небольшой), ее увидели сразу в двух городах — Петрозаводске и Ельце. В феврале 2016 года Дон Нигро “засветился” и в Москве спектаклем по пьесе “Дон Джованни” в постановке Виктора Шамирова с участием Гоши Куценко, Дмитрия Певцова и других известных актеров. За два сезона поставлено шесть пьес, некоторые по два-три раза, в России и русскоязычных театрах Казахстана, Украины и Эстонии. По моему разумению, это очень немало для драматурга, ранее никому не известного в русскоязычном пространстве.

Публикуемые журналом “Горгоны” стали первой из переведенных мною пьес Дона. Так вышло, что у меня попросили пьесу на двух возрастных актрис масштаба Чуриковой и Фрейндлих, я переадресовал вопрос Дону и получил “Горгон”. Пьеса удивительная, предоставляющая большим актрисам продемонстрировать все оттенки своего мастерства.

“Звериные истории” тоже попали ко мне благодаря вопросу: а нет ли у меня переводной детской пьесы? У меня не было, и я снова обратился к Дону. Он ответил,

что однажды его попросили написать что-то для детей: так и появились “Звериные истории”. Ее мохнатые и пернатые персонажи живут в лесу рядом с домом Дона. Дикие индюшки приходят к нему за вылушенными кукурузными початками. Но на этих внешних признаках “детскость” пьесы заканчивается. Слишком серьезные подняты в ней вопросы, слишком глубокие душевные струны она затрагивает, не оставляя равнодушным ни зрителя, ни даже читателя.

И под конец мне хочется привести еще одно высказывание Дона Нигро. Обращено оно к зрителям Северского театра для детей и юношества (Томская область), который осуществил уникальный для российской глубинки проект — поставил дилогию Дона “Лестригоны” и “Весельчаки, храни вас Бог!”, но я уверен, его воспримут с пониманием и читатели “Современной драматургии”.

“Рассказывать истории и разыгрывать их на публике — один из древнейших и наиболее характерных видов человеческой деятельности. Корнями он уходит глубже и Чехова, и Шекспира, и средневековых мистерий, глубже древних греков — к пещерным людям. Я думаю, что мы, едва превратившись в человеческих существ, пытались осознать случившееся с нами, рассказывая об этом истории и показывая их другим. Театр всегда был, во всяком случае для меня, исследованием истины. Именно через него я пытаюсь понять окружающий меня мир. И при этом театр — некая крепкая связь с другими людьми, попавшими в один загадочный сон. Театр также попытка представить себе, каково это — быть кем-то еще, другим человеком в другой стране, другом времени, другой ситуации; и эта способность представлять себя кем-то позволяет еще и войти в положение другого, открывает дорогу сопереживанию и состраданию и в этом смысле, полагаю, является отправной точкой всех нравственных принципов. Гораздо труднее кого-то ненавидеть, если ты наглядно представил себе, каково это — быть таким. Это ощущение мистического единения с другими, которое появляется во время спектакля, я воспринимаю наиболее важным из того, что нужно поддерживать и лелеять. Это мост между людьми, временами, культурами. Могущество театра огромно, он может снести все догмы и предрассудки, и по этой причине над ним постоянно повисает та или иная угроза. Это наша работа — сохранить театр живым, чтобы делить друг с другом и передать нашим детям. Это альтернатива насилию и нетерпимости. Я рад, что театр так важен для вас. Я провел жизнь, пытаясь создать массив взаимосвязанных драматических произведений, которые формируют некое подобие лабиринта. Войти в него можно в одном месте, а выйти совсем в другом. Создание новых связей, как внутри лабиринта, как и снаружи, протянувшихся к другим людям в других местах, продолжает оставаться для меня источником радости и вдохновения”.

**Виктор Вебер**



**Продолжение.**  
**Начало на с. 93**

тах. Так что общение донецких зрителей, СМИ и специалистов с театрами — участниками фестиваля не было ничем затруднено.

Интересно было бы рассказать предысторию этого смотра, о том, как его генеральный директор — художественный руководитель Донецкого муздрамтеатра Наталья Волкова (между прочим, дочь его предыдущего директора) с помощью мужа и множества волонтеров буквально спасала и восстанавливала театр, собирала труппу после недавних кризисных событий. Но эта драматическая история требует отдельного повествования.

А сейчас несколько слов о спектаклях фестивальной афиши. Но сначала еще одно замечание. Обе малые сцены Донецкой муздрaмы хорошо оборудованы аппаратурой и организованы по принципу свободного пространства. Они уютны и удобны. И многие спектакли на этих площадках заиграли совершенно по-новому — даже по сравнению с родными стенами. А если учесть, что некоторым коллективам — участникам фестиваля, не имеющим своего постоянного пристанища, приходится гастролить по самым разным (и порой плохо приспособленным) площадкам, то возможность сыграть в столь комфортных условиях была просто-таки настоящим подарком. Постановки этих коллективов раскрылись здесь по-новому и заиграли новыми красками.

Смотр открылся спектаклем “Убийца” по пьесе Александра Молчанова (“Современная драматургия”, № 1, 2010. — Ред.) в постановке Академического русского театра драмы им. Г. Константинова из Йошкар-Олы (Республика Марий Эл). Постановщик Александр Ямаев разыграл эту историю буквально на нескольких стульях и вместе с актерами сумел передать и внешнее пространство жизни персонажей, и пространство противоречивого внутреннего мира мятущихся современных молодых людей, вступающих в сложную взрослую

жизнь, пытающихся обрести смысл своего существования.

“Хозяин” смотра Донецкий муздрамтеатр представил два спектакля. Один достаточно традиционный, по многу раз сыгранной разными театрами и независимыми антрепризами знаменитой пьесе Бернарда Слэйда “Там же, тогда же” в режиссуре Игоря Рыбчинского (он же исполнил главную роль). Этот спектакль интересен прежде всего “женской историей”, развернутой тоньше и убедительнее, чем “мужская”. Другой спектакль этого театра — многофигурный, по современной пьесе молодого автора Андрея Курейчика “Детский сад №”. Режиссер Владимир Быковский, создав пестро-яркое зрелище “оживших кукол”, абсурдное, порой путаное, порой очень острое, постепенно перевел его из пародии на мир взрослых, совершенно не понимающих самих себя и выстраивающих “безумный мир”, в трагифарсовую мелодраму о загадках и противоречиях человеческой души.

В фестивальной афише оказалось довольно много моноспектаклей. Один из самых ярких и удачных — авторский проект москвича Сергея Карякина (режиссер и исполнитель) по поэме Венедикта Ерофеева “Москва — Петушки”. Это темпераментное проникновенное действо, соединяющее тонкую нюансировку с гротеском, вызвало восторг большинства зрителей, но затем и отчаянные споры-комментарии в Интернете.

Московский театр “Музей человека” показал “женский” моноспектакль “Старуха Изергиль” по Максиму Горькому (исполнитель Анна Троянская). Театр “Студия 69” (Москва) представил “мужской” — “Облако в штанах. Флейта-позвоночник” по Владимиру Маяковскому (исполнитель Владимир Сечкин). Оба спектакля, поставленные Георгием Червинским, вызвали благодарное и заинтересованное внимание зрителей.

Одним из самых ярких спектаклей афиши и одним из сильнейших впечатлений смотра стала постановка Якова Рубина по пьесе Нины Мазур “Это я — Эдит Пиаф” в руководимом им вологодском Камерном драматическом театре. (См. рецензию в этом но-

мере на с. 179 — Ред.)

Московская группа “Содружество актеров” показала спектакль “Шпион” в режиссуре Германа Пикуса. Яркие актерские работы здесь как бы прорастают сквозь, поверх и вопреки неровной постановке, в основе которой — противоречивый и не очень внятный текст известного в блогосфере и на соответствующих специализированных литературных интернет-ресурсах фантастика автора Atlas (В.Ч.).

Брянский государственный театр драмы им. А.К. Толстого привез на фестиваль постановку по пьесе Е. Васильевой “Однажды мы все будем счастливы” в режиссуре Марины Финогеновой. Это яркая, но не во всем ровная история о взаимоотношениях матери и дочери, юного и взрослого поколений. Но именно своей темой и материалом эта работа сильно задела зрителей.

Важный партнер организаторов смотра, помогающий в установлении контактов и формировании афиши, московский “Театральный особнякЪ”, сам проводящий в столице России фестивали независимых малых театров “Московская обочина”, показал постановку своего художника Леонида Краснова (с ним же в главной роли) спектакль “Калхас” (“Лебединая песня”) по Антону Чехову. Этот дуэтный спектакль, соединивший мягкую иронию, мелодраматизм и даже легкий налет мистики, — размышление о возможностях театра и сценической игры, судьбах маститых, недавних любимцев публики, но уже выходящих в тираж актеров, и шире — о судьбе, разочарованиях и надеждах человека, завершающего свою жизнь, целиком отданную любимому делу.

Пожалуй, еще одной вершинной точкой, еще одним сильнейшим впечатлением фестиваля стал спектакль московского театра “Четвертая стена” по знаменитой пьесе “Биография” Макса Фриша в постановке Алексея Козлова. Режиссер очень корректно и вдумчиво сократил текст этой несколько занудной и порой плосковатой философски-соци-

**Окончание на с. 219**



# Критика. Теория

## В пьесе и на сцене

### Столичные премьеры

#### “Чужих сердец соединенность”

*“Утиная охота” А. Вампилова в Театре им. М.Н. Ермоловой*

*В спектакле заняты преимущественно молодые актеры труппы. На главную роль приглашен актер “Студии театрального искусства” ученик Сергея Женовача, продолжатель знаменитой актерской династии Иван Янковский. И прежде чем говорить об этом спектакле, хотелось бы сделать небольшой экскурс в историю отечественного театра и кинематографа и отметить значимые творческие вехи актерского клана Янковских.*

В 1982 году на экраны СССР вышел фильм Романа Балаяна “Полеты во сне и наяву”, в главной роли — звезда советского кино Олег Иванович Янковский. Герой фильма в его исполнении, запутавшийся в обстоятельствах, измученный отсутствием и размытостью жизненных целей, потерявший и бросивший свой путь, бессмысленно рвет связи с друзьями, женой, не в состоянии построить новую судьбу, образовать новый любовный союз и в конце концов остается совсем один, без семьи, без друзей и практически без будущего.

В 2002 году состоялся режиссерский дебют сына Олега Ивановича Филиппа Янковского: его первая режиссерская работа художественный фильм “В движении” был удостоен премии “Открытие года” на кинофестивале Ника” (2003). Герой этого фильма живет в другом времени, нежели герой картины Балаяна, он более успешен, карьера его на взлете, но мироощущение персонажей близко. И здесь та же внутренняя опустошенность, вымотанность и выхолощенность, бессмысленная инерция жизненного пути, отсутствие настоящих дружеских, семейных и любовных привязанностей.

В мае 2016 года на сцене МХТ Филипп

Янковский, вернувшийся после долгого перерыва к актерской карьере, предстал перед зрителями в спектакле Виктора Рыжакова по пьесе Ивана Вырыпаева “Мечты сбываются”. Его герой, потерявший любимую жену, считает свое дальнейшее существование бессмысленным и пытается найти в жизни новые ценности, новый смысл, новых друзей.

Наконец, начало нового театрального сезона, сентябрь 2017 года. Иван Филиппович Янковский, продолжатель актерской династии, выходит на сцену Театра Ермоловой в роли Виктора Зилова в спектакле Евгения Марчелли “Утиная охота” по пьесе Александра Вампилова.

Что объединяет все эти истории? В каждой из них главный герой — человек, потерявший что-то важное в жизни, свернувший не туда, прошедший точку невозврата. Пустота, потери, неудачи и главное — осознание своего тотального, метафизического одиночества. Нет никого, кто разделит с ним эту пустоту, поможет ее заполнить, всегда будет рядом несмотря ни на что. Осознание подобного мироустройства делает бессмысленным любые чувства и при-

вязанности, любую деятельность. Человек теряется в пустоте.

Таким образом, вот уже третье поколение актеров из семьи Янковских заставляет задуматься о судьбе одинокого человека, о том, кто этот человек, что с ним происходит и можно ли ему помочь.

Иван Янковский, сыгравший несколько главных ролей в кино, пожалуй, впервые в своей именно театральной, сценической карьере сталкивается с ролью такого масштаба, как вампиловский Зилов.

“Утиная охота” однажды уже была поставлена в Театре Ермоловой (1978), главную роль в одноименном спектакле исполнил тогдашний художественный руководитель театра Владимир Андреев. И если тот спектакль, к сожалению, сегодня помнят немногие зрители, то фильм Виталия Мельникова “Отпуск в сентябре” с Олегом Далем в главной роли — одно из глубочайших произведений советского кинематографа — гораздо более известен. Роль Виктора Зилова для актера — подарок судьбы. В творческой биографии Олега Даля она, несомненно, одна из наиболее значительных.

Кто такой Зилов, что с ним происходит? Можно ли применить к его состоянию, поведению какой-либо ярлык, точное название или, может быть, однозначный медицинский термин? Что это — пресловутый кризис среднего возраста? Или депрессия — диагноз в современном мире расхожий и почти затасканный?

Иван Янковский моложе своего героя из пьесы Вампилова, и вряд ли здесь может идти речь о кризисе среднего возраста. Сам актер в интервью о работе над ролью в спектакле “Утиная охота” говорит о том, что, воплощая на сцене роль Зилова, хотел бы начать разговор именно о том поколении, к которому принадлежит он сам, о сегодняшних двадцатилетних.

Можно было бы предположить, что в таком случае речь пойдет о представителях поколения немотивированных, ни к чему не стремящихся молодых людей, о которых сегодня много говорят современные СМИ и для которых аналитики и психологи придумали много разных названий: например, поколение “сатори”.

Однако в спектакле Марчелли поведение Зилова и окружающих его персонажей практически всегда объяснимо и мотивированно.

Поступки людей, которых главный герой еще недавно считал своими друзьями — вот, что вызывает его ответную негативную реакцию. Он провоцирует их своими вызывающими выходками и каждый раз убеждается, что ни один человек из его близкого окружения, оказываясь перед выбором, не в состоянии достойно выйти из создавшейся ситуации и сохранить, если угодно, человеческий облик.

Большинство мизансцен спектакля развивается в антураже ресторана. За одним из столиков сидят три певицы, поочередно демонстрирующие концертные номера из своего репертуара — песни в стиле ресторанного шансона. В качестве лейтмотива спектакля несколько раз звучит известная в свое время бесхитростная песенка “Васильки”. Любовь — измена — трагический финал: все просто, понятно, естественно. Но времена и образы в спектакле Марчелли гораздо безжалостнее, прагматичнее, то есть ближе нам, чем героям драмы Вампилова, жившим в семидесятые годы XX века.

Женские персонажи в спектакле также задуманы и сыграны гораздо более жесткими, чем в пьесе. Галина в исполнении Кристины Асмус понимает, что утратила для мужа сексуальную привлекательность, и это для нее, по всей видимости, важнее утраченной духовной близости. Подтверждение тому — сцена ожидания гостей, званных на новоселье, где Галина, раздетая до белья, буквально набрасывается на Зилова и чуть не душил его в своих объятиях.

Виктор оживает при появлении молодой, неискушенной простой девочки Ирины, надеясь, что она сделает его жизнь более осмысленной (вспоминается встреча героя уже упомянутого здесь фильма “В движении”, который также стремится к новым, незамутненным взаимными обидами и упреками отношениям с молодой девушкой, героиней Оксаны Акиньиной), — но снова промах. Ирина (Дарья Мельникова) здесь почти комический персонаж. Режиссером придумана для нее характерная особенность — постоянная неутолимая жажда. Она то и дело извлекает бутылки с водой и с большим энтузиазмом поглощает их содержимое. Как представляется, делается это все не для того, чтобы повеселить публику, но чтобы показать, что простенькая, в общем-то, пустая Ирина не сможет стать для Зилова настоя-

щим спутником жизни.

Великолепная, яркая, крупная Валерия (Екатерина Любимова) — жена Саяпина (Алексей Каничев), друга Зилова, совсем не против закрутить романчик с начальником мужа Кушаком ради получения вожделенной квартиры. Сам Кушак (его играет актер более старшего поколения Владимир Зайцев, очень удачно вписавшийся в блестящую молодую актерскую команду), человек безупречной поначалу репутации, буквально на глазах превращается в престарелого ловеласа, волохача сначала за любовницей Зилова Верой, а затем уже открыто флиртуя с Валерией на глазах ее мужа-неудачника.

Лучший друг и коллега Зилова Саяпин, руководствуясь корыстным интересом (получение квартиры), без зазрения совести предает товарища, с которым вместе совершил дурацкий проступок. Зилов только усмехается в ответ на слова Саяпина, что тот якобы не имеет никакого отношения к содеянному. Подкаблучник Саяпин с готовностью смиряется с адюльтером своей жены, понимая, что полнейшее отсутствие способностей к какому-либо творческому и созидательному труду сводит его шансы быть добытчиком, “мужиком”, практически к нулю.

Во всех этих отношениях нет ни близости,

ни теплоты, есть только “недужные связи” и “ненужные дружбы”, давно выродившиеся и превратившиеся в осточертевшую привычку, от которой трудно отказаться, так как нечем ее заменить.

Остается утиная охота, в которую Зилов верит как в нечто подлинное, нечто способное очистить его от скверны окружающих отношений, ложных желаний, ненужный целей. Скорее всего, он и здесь ошибается, как ошибались чеховские сестры, истово стремившиеся в Москву, веря, что там их жизнь изменится и приобретет какой-то другой, высокий, настоящий смысл.

После прочтения пьесы возникают вопросы: что происходит с Зиловым и есть ли у него какой-либо выход из подобной ситуации? Выживет герой или траурный венок, присланный в шутку друзьями, попал точно по адресу? В спектакле Марчелли вопросы звучат по-другому: как жить нынешним двадцатипятилетним? К чему придет поколение, значительная часть которого уже как будто родилась разочарованной, отстраненной от жизни, без желаний, без стремлений, без цели? Наверное, на этот вопрос ответит время. А пока персонажи ермоловцев выступают в качестве зачинателей важного и своевременного разговора.

Ольга Булгакова

## В ожидании чуда

### *“День рождения Смирновой” Л. Петрушевской в МТЮЗе*

*“Смирнова, как хорошо, что ты есть”, — звучит в финале пьесы. А за то, что есть эта пьеса, нужно благодарить Олега Ефремова. В год его 90-летия сама Людмила Петрушевская в очередной раз, теперь уже в “Фейсбуке”, рассказала историю, как написала “День рождения Смирновой” для худрука МХАТа в качестве второго, “женского” акта своей же “мужской” пьесы “Чинизано”. Но — со злорадным прищелком, чтобы тот точно не смог ее поставить: “Написала. И он действительно не поставил”. А спустя ровно сорок лет она появилась сразу на трех столичных площадках.*

Так, Алена Хованская выпустила ее вместе со студентами Театральной школы Райкина, в репертуаре театра “Около дома Станиславского” окончательно утвердилась дипломная работа Максима Солопова, ученика Юрия Погребничко, а другая его ученица Саша Толстошева дебютировала во “Флигеле” МТЮЗа. В последнем случае есть еще один повод вспомнить Ефремова. Точнее, ту характеристику, что дала его режиссуре автор “Смирновой”: “Ни шва наружу. Ни следа работы”. Можно

счесть это комплиментом молодому тогда режиссеру, но отчего не позаимствовать саму формулировку, если лучше все равно не придумать.

“Без швов” — уже узнаваемый ненавязчивый стиль Толстошевой. Причем это работа на разных уровнях. Так, в своем предыдущем спектакле “Бег” на подмостках родного ей “Около” она виртуозно “сшила” эту пьесу Булгакова с его же “Театральным романом”. Дело пусть не новое, тем более с

этом театре, но результат впечатляющий. В мтюзовском спектакле задача видится иная — соединяя в персонажах авторские грусть и юмор, одновременно ослабить, распушить у каждого “тесемки” социальной уже не маски, а брони. Хотя и этот прием задан самим же текстом. Но вдумчивый читатель тут ценнее безудержного хохмача или фантазера.

И сам спектакль — медленное и вьедливое прочтение судеб героинь. Как неспешная езда вечернего трамвая, который проходит за окном, трезвоня и бросая отсветы в полутемную и полупустую комнату (художник по свету Александр Романов), где только стол да стулья и шкаф с бюстом Вольтера. А вот еще и фигура женщины, что, кажется, следит или поджидает: не едут гости? Нет, не сама хозяйка сумерничает, а ее незваная визитерша Полина Шестакова (Полина Одинцова). Угловатая, словно подбитая птица, она чуть ли не падает на край стола и с первой фразы прячет свои намерения за “просьбу одной женщины”. Пришедшая откуда-то из кухни Эля Смирнова (Екатерина Александровична) такую игру понимает, правила ее... не принимает и обращается напрямую: Костя ее друг, гостье он муж, а пока не явившейся подруге — любовник. На этих принципах, без обиняков, и строится дальнейшая, без малого полуторачасовая беседа: откровенность за откровенность и правда — за прямоту. Иные фразы хуже пощечин, хотя это лишь вынужденная форма самообороны.

Толстошеву постмодернистом не назвать, но деконструкция в основе этого спектакля. Режиссер работает и со зрительскими ожиданиями, развенчивая сложившиеся было стереотипы, и с образами протагонистов, развинчивая с таким тщанием собранных персонажей, — роли оказываются сложнее и интереснее, чем представлялись поначалу. Так, быстрые, точно схваченные птичьих повадки Полины — лишь форма экономии, приспособительные рефлексивные у рожденной дворянки. Пусть ей не хватает денег и в целом широты, но ведь породу не пропьешь. Вот много и быстро пьющая Дружинина Рита (Екатерина Кирчак), по ходу разговора успевающая не раз осушить и свой, и хозяйский “чинзано”, — все же не отчаявшаяся мать-одиночка, но женщина с достоинством, а главное, своеобразным, тонким чувством юмора. Благодаря ему режиссер успевает передать привет всему театральному братству — героиня

развлекает собеседницу (и публику) нехитрыми фокусами с “самоподнятием” предметов, и надо оценить ее номер с ружьем, вытасканным уже на поклонах. В этот момент кажется, что из глубины сцены с лукавым прищуром улыбается Вольтер, уже не перетасканный за стол, а словно 25-м кадром “прошитый” в постановке Погребничко.

А умная и злая, причем в какой-то момент и озлобленная Смирнова оказывается лишь ошестившейся и защищающей как свое добровольное одиночество, так и от него тоже. После очередного дребезжания в дверь она стягивает рукава свитера так, словно от этого звонка дверная ручка раскалилась, — красноречивый жест, подтверждающий, что, однажды обжегшись на своем доверии, она к людям больше не выйдет нараспашку. Хотя сейчас не без помощи “чинзано” в компании таких же горемык выглядывает из своей “раковины”. Во всей красе, мученичестве и самопожертвовании — но только ради детей, пусть сама Смирнова родить и не решилась, лишь “парня загубив”. Вся эта жесткая и даже чернушная сторона подана с мягкой иронией и отстраненно, к тому же без фокусировки на неприглядном, советском еще быте. Ведь на многие недостатки можно и как на отвалившуюся под потолком стенную штукатурку не обращать особого внимания. Но вот за слово “девка” мало кто даст “60 копеек” и по нынешнему курсу — приметы времени теряются за узнаванием жизни. А героини из плоских и картонных постепенно становятся полнокровно-объемными, раскрываясь с разных сторон. И раз про “раковину” уже сказано, стоит вспомнить и про жемчуг. Женщины Петрушевской — жемчужины наоборот: не песчинки — мусор, год за годом оборачиваемый слоями перламутра, — а драгоценности, зарывающиеся в тряпье. Даже если это и алансонские кружева.

Но все они живут в постоянной готовности к чуду — ведь не пропала еще способность удивляться простому трюку с быстро выброшенными бусами или возможность видеть в морганине неисправной люстры праздничную иллюминацию. Так и приподнявшийся, а скорее, от скуки прибавившийся к столу Валентин (Антон Коршунов) запросто может оказаться заморским принцем — он, кстати, собирается в заграничную командировку. Но выставляет себя совсем не сказочным

простофилей: прихорошившиеся и враз помолодевшие девушки быстро охлаждаются к бахвалящемуся инфантилу и уходят курить на балкон. А зрителю дают насладиться ситуацией сполна: объевшийся и тихо решивший сбегать Валентин прихватывает не только принесенную им самим же бутылку, но и, прице-

пившись, — яблоко. Три грации того не замечают — много бывало в их жизни пропаж, мало ли еще предстоит? Они беспечно дымят под фонарем, впервые если не в жизни, то в этом действии сбросив груз забот и коросту быта, наслаждаясь выпавшим мгновением.

Сергей Лебедев

## Сцены московской жизни

### “Юг / Север” Ю. Тупикиной в ЦАТРА

*Юлия Тупикина входит в число наиболее успешных молодых драматических авторов — она неоднократно выигрывала драматургические конкурсы, и, наверное, не случайно Центральный театр Российской армии именно ей заказал пьесу, где впервые могли бы вместе сыграть три ведущие актрисы старшего поколения — Лариса Голубкина, Алина Покровская и Ольга Богданова.*

Автор будущей пьесы отмечала трудность поставленной задачи — ведь звезды, под которых сочинялось произведение, играли “в лучших спектаклях по лучшим драматургическим произведениям”. Таким образом, Ю. Тупикина поставила перед собой высокую планку. С другой стороны, она постаралась отразить многообразие современной столичной жизни, взаимоотношения “отцов” (матерей) и “детей”, мужчин и женщин, чиновников и мелких предпринимателей. Для того чтобы наполнить главные роли подходящим содержанием, использованы, как отмечается в программе к спектаклю, аспекты “реальных характеров, судеб звезд Театра Армии”.

Максимализм в постановке задач привел к тому, что пьеса “Юг / Север” получилась довольно громоздкой, и спектакль по ней продолжается без малого четыре часа.

В начальной сцене спектакля режиссера Гарольда Стрелкова мы видим за длинным столом сидящих людей, на головы которых надеты коробки, напоминающие корпуса стационарных персональных ЭВМ — это, по-видимому, метафора “люди в компьютерную эру” (художник-постановщик Максим Обрезков). Оказывается, это некая свадьба, где и завязываются все события. У владелицы предприятия “Задор” по организации свадеб Аллы Молодецкой (Ольга Богданова) исчезает в неизвестном направлении сын Роман (Михаил Данилюк), до сих пор помогавший ей в организации мероприятий, исполняя обязанности диск-жокея, чечеточника и даже изображая Ивана Урганта. В результате очередная свадьба срывается. Алла готова вернуть деньги ро-

дителям жениха, при этом мамаша Нонна (Инна Серпокрыл) проявляет чрезмерную жадность и выводит из себя своего мужа Эдуарда (Владимир Еремин). Эдуард уже успевает заметить достоинства энергичной Аллы и влюбляется в нее.

О пропаже Романа горюют бездетная сестра Аллы Регина (Алина Покровская) и их общая подруга Роза (Лариса Голубкина). Регина участвовала в воспитании мальчика с его младенчества, Роза же рассчитывает выдать за него свою великовозрастную дочь толстуху-цветочницу Соню (Екатерина Сахарова).

Обнаруживается, что Роман взял кредит и открыл в центре Москвы на Покровке (намек на известную комедию Л. Зорина) собственную маленькую кофейню, назвав ее “Юг / Север” (отсюда и название пьесы). Кроме того, он снял квартиру и стал жить в ней с двадцативосьмилетней девушкой-вегетарианкой Аней Ивановой (Мария Белоненко). Алла выясняет, что Аня — племянница крупной чиновницы (предположительно префекта) Татьяны Петровны Ивановой (Наталья Лоскутова), и идет к той на прием, чтобы чиновница повлияла на племянницу и “отпустила” Романа. Татьяна Петровна в самом деле может повлиять на девушку, потому что, как и Регина, бездетна, одинока и сама воспитывала Аню, мама которой в бытность мэром в отдаленном городе накопила богатство и давно эмигрировала в Италию.

Чиновница намеревается выдать племянницу замуж за своего заместителя Антона

Барыша (Денис Кутузов). Лысеющий перспективный чиновник свою роль почему-то исполняет в жанре рэпа, в стихах под музыку (композитор Рубен Затибян). Ему удается отбить Аню у сына Аллы, хотя та успевает завести ребенка от Романа.

Большое место во второй части спектакля занимают монологи немолодых героинь. Все они одиноки, а две и вовсе бездетны. Они вспоминают свою жизнь, счастливое кишиневское детство. Даже в старости они остаются женщинами, им хочется любить и быть любимыми. Все это сыграно блестяще — здесь в полной мере проявляется опыт и мастерство признанных актрис. Энергия бьет из Аллы, элегантна Регина, Роза прекрасно поет песни и романсы из репертуара Клавдии Шульженко. В конце концов героини обретают личное счастье — Алла впервые в жизни (“как ни странно”) выходит замуж (за Эдуарда), а Регина получает ухажера — балалаечника и гитариста, танцора фламенко Игоря Бондаренко (Сергей Колесников). Соединяется в браке с Соней получивший отставку от Ани Роман. Такой вот happy end.

Шарму героев, как мужчин, так и женщин, способствуют костюмы в стиле ретро. Например, Игорь и Регина одеты в бордово-фиолетовые цвета: она в спортивной форме, он в пестрой расстегнутой рубашке, сиреневом костюме и того же цвета туфлях на высоких каблуках — прямо-таки гитарист из цыганского ансамбля (художник по костюмам Ольга Поликарпова).

У Татьяны Петровны своя драма. Когда она, укрепившись в чинах, отстроила себе загородный дом в девяностые, ее отец Петр Иванович (Леон Кукулян), впав — не в детство, а если можно так сказать, в годы фронтовой юности, стал в некотором роде “реконструктором”: вырыл землянку во дворе богатого особняка, оделся в сшитую по давним образцам форму с капитанскими погонами и перестал выходить на свет божий. Непонятно, как зритель должен относиться к бедному старику. Можно провести параллель с чеховским Фирсом, тоже отставшим от эпохи и вызывающим глубокое сопереживание у зрителей или читателей. Однако, когда в одной из последних сцен, уже после исте-

чения обещанных в программе трех часов представления, Петр Иванович, испытывая терпение и зрителей, и дочери, заставляет ее бесконечно зачитывать с пожелтевших страниц сводки о надоях молока и выплавке чугуна, сочувствие может смениться чувством неловкости.

Жанр спектакля обозначен как лирическая комедия. Этот термин, введенный в обиход Максимом Горьким в статье “О пьесах” применительно к произведениям А.П. Чехова, был взят на вооружение отечественным театром, и соответствующее обозначение жанра обильно использовалось. В зарубежной драматургии, несмотря на популярность Чехова, такой тип пьес не прижился — там привычнее традиционный жанр романтической комедии.

В жанре лирической комедии драматургами нашей страны написано множество прекрасных пьес, заставляющих и смеяться, и сопереживать героям: таковы многие произведения А. Арбузова, Л. Зорина и других. В то же время такое обозначение жанра не должно служить индульгенцией для сочинения пьес без крепкого драматургического стержня, интриги, острых конфликтов и глубоких характеров.

В последние десятилетия жанр облюбовали драматурги-женщины: такие пьесы, с той или иной степенью успешности, писали Людмила Улицкая, Ксения Драгунская, Елена Исаева (“Двор”). Пьесе Ю. Тупикиной можно отнести к направлению, намеченному в произведениях названных драматургов, и написана она содержательно, в ней немало находок, любопытных наблюдений. Спектакль оставляет после себя приятное послевкусие, ощущение добротности.

Однако порой драматург и создатели спектакля увлекаются и излишне растягивают сцены (как, например, в эпизоде с цитированием статистических сводок). Несколько задерживает действие и проговаривание актерами авторских ремарок, объявление ими сцен и мест действия. Учитывая анонсированную в программе трехчасовую продолжительность представления, думается, постановочному коллективу стоит поработать над достижением запланированного хронометража.

**Ильдар Сафуанов**

## Волшебное отсутствие

### *“Волшебная гора” по Т. Манну в Электротеатре “Станиславский”*

*Первая постановка Константина Богомолова на новой для него площадке оказалась и одной из самых экспериментальных в его практике. Сложный роман Томаса Манна “Волшебная гора” поставлен минималистскими средствами и в “эстетике отсутствия”, по Хайнеру Гёббельсу.*

В своем программном тексте Гёббельс описывал эстетику своего театра как “вещи в себе”, где зритель обязательно становится частью происходящего, вместо того чтобы быть свидетелем драматических действий. Для спектаклей Гёббельса важна ситуация рассеивания, в которой публика сама должна фокусировать свой собственный взгляд. Всей своей практикой он показал, что присутствие на сцене создается не только актером или перформером, но и отсутствием значимых для традиционного театра элементов.

Первая часть “Волшебной горы” Богомолова — идеальный пример такого типа спектакля, где молчание, бездействие, ритм, звуковое сопровождение имеют большее значение, чем все остальное.

Хотя на сцене есть декорации (коробка, но не белый куб и не black box, а обитое ржавыми листами пространство), в которых присутствуют двое — актриса Елена Морозова и сам Богомолов, перед зрителем разворачивается то самое отсутствие, ситуация рассеивания, во время которой зритель сам выбирает, на что ему смотреть или же “пребывать в этом беззаботно”. Последнее — ссылка на воспоминания Гертруды Стайн, которая успела увидеть один из спектаклей с участием Сары Бернар. Не понимая французского языка великой актрисы, она просто “пребывала” в нем и в самом представлении. Именно на этот случай ссылается Гёббельс, описывая театр, ничего не изображающий и не интерпретирующий. И именно такой спектакль удалось сделать Богомолову, с несколькими оговорками.

Оговорка первая. Название “Волшебная гора”, отсылки в анонсе указывают зрителю, что спектакль Богомолова будет иметь прямое отношение к роману Томаса Манна, где действие происходит в туберкулезном санатории, куда главный герой Ганс Касторп приезжает на несколько дней, а остается на годы. По факту же зритель столкнется с отсутствием какого-либо действия и нарратива. Кроме кашля, который будет на протяжении всего спектакля производить актриса, ничто не бу-

дет указывать на роман, да и сам кашель очень быстро перестанет восприниматься как отсылка к туберкулезному санаторию, потому что очень быстро кашлять начинают и зрители — по закону заражения. Однако именно на этом противопоставлении — отсылка к толстому классическому роману и отсутствие какого-либо действия / нарратива — возникает конфликтная ситуация спектакля.

Оговорка вторая. Актриса внутри ржавой коробки передвигается таким образом, что часть зрителей не видит ее, несмотря на то что действие внутри передается на экран снаружи. Аналогично, сидящий в углу мужчина — беспомощная фигура режиссера, перебирающая листы с текстами или лежащая на полу — не виден части аудитории. Иногда свет внутри коробки гаснет, на авансцену выходит актриса и читает короткое стихотворение. Дальше — вновь мучительный долгий кашель в коробке. Стихотворения Шаламова, Некрасова, Заболоцкого здесь как глотки воздуха, чистого дыхания, короткие передышки между мучениями и корчами.

Здесь в качестве приемов мы видим и исчезновение исполнителей из центра внимания, в том числе исчезновение их из видимой части сцены; и “пустой центр” (определение Гёббельса), т.е. отсутствие центрального визуального фокуса; и полифонию звука, когда кашель, издаваемый актрисой, распространяется по залу, сами зрители становятся частью этой постановки, создавая ее звуковое сопровождение; и отсутствие истории, ожидание которой заложено названием и анонсом события. Наконец, то молчание и ожидание, та скука, в которой вынуждены находиться зрители (перерывы между чтениями стихотворений довольно длительные), — это явно не то, к чему они привыкли в театре.

Однако во второй части спектакля (деление это условное, и оно никак не маркировано) исполнитель и исполнитель-

ница вступают друг с другом в странные сюрреалистические диалоги о смерти, диалоги провокативные и жесткие, после которых становится ясно, что в спектакле есть своеобразный сюжет, который как раз возникает для тех зрителей, которые знакомы с романом Манна и могут соотнести воспоминания об этом тексте с тем, что сделал Богомолов.

Что же помнит зритель о романе? Скорее всего, общие вещи: Ганс Касторп и обитатели санатория наверху, на волшебной горе, а внизу скоро начнется Первая мировая война. И там и там — смерть, разложение. Однако умирать и убивать можно по-разному — и об этом говорят те истории, которые слышит зритель от исполнителей. Например, об учительнице, которая подожгла дом, в котором находились двадцать три ребенка. “Я не убивала их, я сократила их путь к смерти, — отвечает она на вопрос о том, зачем она убила детей. — Убивал огонь”. Извращается сама мысль о смерти. Если все всё равно умрут, то неважно когда, важно, каким был путь к

смерти. Так пусть он будет легким. Или хотя бы не таким мучительным, каким бывает при туберкулезе. И пусть смерть наступит раньше, “старость хуже, чем огонь”. И пусть покойники служат дальше, своими телами, своим молчанием — так известный музыкант из историй Богомолова каждый раз делает новый орган из новых покойников, так как каждый мертвец звучит по-своему.

Эти и другие искажения человеческой интерпретации смерти и убийства сообщают зрителю тревожную мысль: печи концлагерей и людоедство — еще не самое страшное, что случилось в истории человечества. Возможно поэтому песнь, которая звучит в финале спектакля, — это молитва на греческом языке. Много раз повторяемое “Кирие элейсон” (“Господи помилуй”) — как невидимый покров витает где-то наверху, горе, пока внизу двое равнодушно решают не сообщать старухе с большим животом, что она не беременна, а умирает. Чтобы та кричала от боли, думая, что рожает, ведь главное — сделать путь к смерти легким.

Ильмира Болотян

## Вся жизнь

### “Старик и море” по Э. Хемингуэю в программе Чеховского фестиваля

*Спектакль Анатолия Васильева — очень личный, режиссер рассказывает о себе, своей судьбе, подводит некоторые итоги, хочет понять корень неудач и терзаний. Нет, Васильев не давал мне интервью и не рассказывал о замысле. Но я сама, и думаю, что в этом не ошиблась, поняла смысл этого спектакля. Хотя в нем, конечно, говорится не только о личной судьбе режиссера, но и о жизни вообще, о жизни каждого, кто хоть что-то совершил в своей судьбе, что-то сотворил или, говоря словами Хемингуэя, “слишком далеко ушел в море”. У каждого “слишком далеко” свой размер и масштаб, и этот масштаб пропорционален масштабу личной драмы.*

Близок этот спектакль, по-настоящему близок может быть людям уже немолодого возраста, тем, кто оглядывается назад, подводит итоги и пытается понять причину потерь. И ответ всегда один: “слишком далеко ушел в море”.

В спектакле говорится о жизненной борьбе человека, о его судьбе, в которой есть большие достижения и кровавые схватки с акулами, теми хищниками, которых много в море.

Это история о поражении или о победе? Скорее о поражении, потому что именно поражением является жизнь человека, который много сделал и многого добился. Стал исключительным мастером. Исключительным

профессионалом своего дела.

Старик, о котором повествует на протяжении двух часов Алла Демидова (о ней самой чуть позже), — гигант в силу своего жизненного и рабочего опыта. Личность из той высокой классики, которую сегодня театр подвергает всяческому осмеянию, поскольку пришли поколения, не верящие в высокую классику и ее высокий пафос, воспевающий человека-творца, человека-работника, человека высокого призвания. Я ни в коем случае не осуждаю тех, кто занимается этим осмеянием, потому что у них своя система координат и своя судьба, они еще не подошли к тому порогу, когда начинать оглядываться назад. А Васильев оглядыва-



ется. Он из другого исторического и культурного пласта. Можно этот пласт окрестить по-научному “модерном”. Но театральная публика далека от науки. Поэтому скажем проще: он человек уже старшего поколения. Гигант в своей профессии, художник, достигший невероятных высот, которые до конца еще не вняты всем его современникам. У нас ведь реагируют только на популярность, известность. А что за этим стоит, какое содержание, какой вклад — это уже не вопрос: никто не знает, да и не интересуется.

Мне очень понравился финал этой истории. Когда уставший, истерзанный старик возвратился в свой дом, он почувствовал, что пережить поражение в схватке с акулами — это не совсем трагично. Есть чувство усталости и при этом какой-то удивительной легкости. Хочется только уснуть в своей постели, отдохнуть. Старик все же поймал эту огромную рыбу, все же победил ее, и это была самая главная победа в его жизни. Он поднялся на пик. Он превзошел самого себя, хотя и прежде был знающим и опытным рыбаком. У него была в судьбе эта главная победа. И вот это важно. А акулы?.. Их всегда много. И это жестокий и суровый закон жизни: акулы появляются тогда, когда ты слишком далеко заходишь в море.

Спектакль удивительный по мастерству исполнения. Алла Демидова в костюме, напоминающем черное кимоно, сидит на авансцене и читает повесть Хемингуэя. Читает поразительно. Все оказывается зримым. Можно временами даже не смотреть на нее саму, а слышать только голос и видеть все те картины, которые она описывает. Видеть море, бескрайнее и огромное, блики воды, чешую рыб, необычные цвета которых играют на солнце. Какую-то ослепительную картину восхода, солнечных лучей, которые, как кажется, бьют вам прямо в глаза. Схватки с акулами, темные кровавые круги по воде. Вы видите все до мельчайших подробностей. Эта повесть в чтении Демидовой превращается в некую киноленту, и вы наблюдаете ее своим внутренним зрением кадр за кадром, и она восхищает вас красотой и мощью.

Как добился Васильев того, что этот спектакль, в котором занята всего одна актриса, не выглядит камерной работой, а становится спектаклем большой формы? Та энергетика, которая содержится в игре Аллы Демидовой, словно заполняет собой все пространство внушительных размеров сцены Театра Вахтангова, и зрители ощущают огромный масштаб всей этой истории. Васильев — новатор, он

всегда представлял работы, которые поражали и красотой, и мастерством исполнения, но внутреннее содержание которых было отчасти сокрыто (сейчас не берусь писать о том, в силу чего это происходило). Но таковыми были его шедевры “Моцарт и Сальери”, “Дон Гуан, или Каменный гость”. Здесь, в “Старике и море”, все предельно открыто, прозрачно и ясно. Так ясно он, кажется, еще никогда не высказывался. Автобиографический характер “Старика и моря” как будто содержит в себе ноты прощания. Прощания со своими мучительными вопросами, на которые художник посмотрел словно бы со стороны, вышел из зоны непосредственных переживаний и драмы и сумел самому себе дать ответ. И тогда ощутил то чувство легкости, которое ощутил рыбак, переживший нападение акул и поражение в борьбе с ними.

Васильев — человек, преданный своим друзьям и соратникам. В этом спектакле собрана старая компания. Композитор Владимир Мартынов, с которым Васильев работал на “Плаче Иеремии”, “Моцарте и Сальери”. Художник Петр Попов, сын умершего товарища, бессменного соавтора практически всех васильевских работ Игоря Попова. Надо поэтому сказать несколько слов о музыке и оформлении. Музыка, которая так мощно зазвучала в самый трагический момент спектакля, когда рыбак вступал в схватку с акулами, передавала бурный экстатический и героический характер этой схватки. А нежно-голубые развевающиеся полотна, огромная рыба, которая тоже создана из полотна, серебристый дождь, — все вместе создавало образ бескрайнего моря, меняющего цвета и оттенки под лучами солнца.

Спектакль посвящен Юрию Любимову: Васильев бережно хранит в памяти трагический момент своей творческой судьбы, когда трех молодых режиссеров выставили из Театра Станиславского. Тогда-то Любимов и предоставил Васильеву Малую сцену Таганки, где он выпустил свой легендарный спектакль “Серсо”.

Всё вместе — и это посвящение Любимову, и давние соратники Васильева, принявшие участие в его работе, и Алла Демидова, которую тоже, кстати, можно отнести к соратниками, поскольку она прежде работала с Васильевым в спектакле “Дон Гуан, или

Каменный гость”, и тот факт, что спектакль появился через десять лет после потери сцены на Поварской и отъезда Васильева в

Европу, — говорит о том, что “Старик и море” чрезвычайно продуманная и важная акция для режиссера.

Полина Богданова

## Страх и ненависть из восьмидесятых

### “Черная коробка” П. Пряжко в Центре им. Вс. Мейерхольда

*Эта пьеса Павла Пряжко впервые прозвучала на “Любимовке-2016”. Тогда режиссер и один из исполнителей читки Михаил Угаров увлекся “мистической” стороной текста, а критики увидели в пьесе и нового “Гамлета”, и “старину” Фрейда, а также следы Тарковского и Линча. Драматург лишь развел руками: он всего-то и попытался, что рассказать свой до сих пор навязчивый сон о том, как все возвращается и возвращается в ненавистную ему школу. От этого объяснения и отталкивался режиссер Никита Бетехтин, выпустивший “Черную коробку” в Центре Мейерхольда.*

Вопреки расхожему мнению о том, что Пряжко — это постдраматический театр, для молодого режиссера этот театр психологический, и пьесу он поставил методом действенного анализа: все ситуации у него показаны и все ремарки сыграны. Хотя вначале и воздаётся должное “волкостреловской традиции”, прочно ассоциировавшейся в последние годы с постановками пьес этого белорусского драматурга, — трансляция текста ради текста. Но сделано это Бетехтиным лишь для облегчения входа в описываемый мир: хрипловатый, чуть искаженный радиопомехами голос зачитывает вводные о том, что учительница ничуть не изменилась, но теперь она ровесница Алексея Карнача, персонажа Михаила Горского. Мужчины средних лет в пионерской форме — приснятся, бывает, и такое.

Публика, впрочем, входит в пьесу чуть раньше и буквально — дорога в черный зал ЦиМа лежит через огороженную ширмами полянку с искусственной травой, обрубок дерева и аляповато, как в детсадах и лагерях, нарисованным пейзажем. А на сцене уже играет в “классы” пионерка Марина в исполнении Ольги Добриной, рядом вышагивает упомянутый и задумчивый пионер Горского. У зрителя тоже есть время подумать и присмотреться: игровое пространство занимают красный диван и шесть кубических аквариумов, в каждом — фрагменты напольного покрытия: плитка, линолеум, бетон с вкраплениями мрамора (художник Надежда Скомохова). И артефакты: там классный журнал, тут спички, вот пестрая тушка, после выяс-

нения, попугая, а здесь фигура голубя. Голубиное воркованье и хлопанье крыльев сопровождают весь спектакль, то и дело словно бы забрасывая всех на пыльный чердак памяти, где хранятся эти обрывки воспоминаний.

Не самых, стоит заметить, приятных: в этой частично восстановленной или, точнее, музеефицированной школе-интернате заправляет семейная пара Борисовец — педагог Владимир Павлович и педиатр Евгения Дмитриевна (Валентин Самохин и Виктория Савина, соответственно), которые все грозятся отправить собственного сына в колонию. А тот, постоянно скрывающийся Валерий (Сергей Мухин) — то ли альтер эго драматурга, описывающего свое детство, то ли его персонифицированная травма, неизжитая и три десятилетия спустя. Но он единственный, кому известны правила игры в этом мире: “Каждая вещь должна лежать на своем месте” — раз за разом возвращает он в “аквариумы” унесенный ли журнал, выброшенного ли попугая. Зачем ему постоянно это делать, можно лишь догадываться — вероятно, по этим приметам он сумеет вернуться в угасающий с годами мир прошлого. Почему для него это так важно — вопрос, ответа на который так и не даст ни сам Валерий, ни прочие персонажи разыгрываемой пьесы. Они даже не знают, что здесь делают, куда идти и чем заниматься: ученики ходят друг за другом и учителями, а те зависают на полпути от столовой до библиотеки и внезапно меняют маршрут. Впрочем, также без определенной цели. Им даже трудно определиться, в каком году оказались — 1986 или 2016-м и сколько им, взрослым детям и взрослым из детства, сейчас лет.

“Сказка о потерянном времени”, только наоборот.

К слову, аллюзий, в том числе пародийных, к популярным фильмам полно как в самой пьесе, так и в спектакле. Режиссер их не только выхватывает из текста крупным планом, но и показывает еще как конфликт эстетического опыта ребенка и взрослого. “Они поместили меня в изолятор и кормили таблетками!” — плачется Валерию его друг Сергей Реут (Евгений Козлов). И это даже на визуальном, мизансценическом уровне явная отсылка к реплике “Алиса, они меня пытали, но я им ничего не сказал!” из детского кинохита середины 80-х “Гостя из будущего”. Сам же Валерий в это время крадется с голубем наизготовку словно персонаж Джонни Деппа из терригильямовского “Страх и ненависть в Лас-Вегасе”, прогремевшего в конце 90-х. На это вдобавок накладывается тревожная атмосфера замкнутого, враждебного пространства из фильмов Тарковского, как “Сталкера”, так и “Соляриса”, — порой кажется, сама среда подкидывает героям ребусы в виде появляющихся и исчезающих птиц.

Увлечшись, далее можно вспомнить и про одноименный шедевр Хичкока — интерпретационное поле спектакля столь широко, что каждый волен прокладывать к смыслу собственные маршруты. Хотя имя мастера саспенса здесь не случайно: страх и тревогу, посте-

пенно нагнетаемые, в том числе и лишенными определенной логики передвижениями, тут испытывают и школьники, и учителя: Владимир Павлович откровенно в этом признается, а Евгению Дмитриевну периодически так просто трясет. Все это в итоге выглядит словно коллективное выражение, точнее, проекция того подспудного чувства, которое всю жизнь преследует человека, прошедшего репрессивную систему советской школы. Того чувства, которое и заставляет его в ночных кошмарах пристально всматриваться в черную коробку “своего прошлого, которое стало настоящим”. Кстати, эту коробку в финале спектакля Валерий также помещает в пустующий стеклянный куб. Что в ней? Да в сущности ничто, как ответил на подобного рода вопрос все тот же Хичкок о другом своем фильме “39 ступеней” и этим породил культурный мем “макгаффин”. Другое дело, что в искусстве вокруг макгаффина можно выстроить занимательный сюжет, а в реальной жизни от него — беспокойный сон и маета. Без внятной причины и осмысленного ответа. Как писал по сходному поводу Сергей Гандлевский, “никто — ни Кьеркегор, ни Бубер / Не объяснит мне, для чего, / С какой — не растолкуют — стати, / И то сказать, с какой-такой / Я жил и в собственной кровати / Садился вдруг во тьме ночной...”

Сергей Лебедев

## Толкование сновидений

### *“Школа сна” Е. Казачкова в Центре драматургии и режиссуры на Беговой*

*Экая невидаль — кровать на сцене. Сцена в кровати — другое дело. Особенно когда на... или все-таки в нее?.. помещается весь зрительный зал — а без участия публики совместный проект театра “Триксстер” и ЦДР невозможно представить.*

Но задремать, увы, здесь не позволят ни на миг. Как бы ни готовили к тому битый (подушками) час. И даже в пижамы обрядили на входе — “Школа сна” режиссера Вячеслава Игнатова по пьесе Евгения Казачкова стремится во всем соблюдать формальности. И даже следовать луху и букве закона сомнологии — переодетых зрителей вводят в обитый периной зал, который при известной доле

скепсиса можно сравнить и с палатой для буйных (художник-постановщик Марина Литвинова). Даром ли главный персонаж — чокнутый от пересыпания профессор Храпонян (Сергей Мелконян), от которого никогда не знаешь, чего ожидать. Даже если пришел на спектакль не впервые — несмотря на премьерный показ, среди зрителей оказалось немало таких, кто, изначально

попав сюда по приглашению или за компанию, вернулся уже с детьми или друзьями. Что, впрочем, неудивительно: при маркировке “6+” и общей специализации четы Игнатов — Литвинова (а это и есть, собственно, театр “Трикстер”) на детских спектаклях, это, пожалуй, их первая постановка, затрагивающая равно актуальные для всех возрастов проблемы: бессонница, недосыпание и прочие расстройства. И это весьма серьезный, обстоятельный разговор, пусть и в шуточной обстановке. А при нынешней театральной моде на иммерсивность, здесь, как ни в одном другом спектакле этого жанра, дают погрузиться в обстановку с головой — натянув, например, на себя одеяло. Или плюхнувшись плашмя в постель.

Из постели на публику и вываливается Храпонян — титулованный всеми мыслимыми в медицине, быту и даже астрологии званиями, отсылающими ко сну: от академика зевоты до магистра храпа. Словесная игра в “Школе...” вообще отдельная тема, поданная тонко, дозированно и опять-таки с учетом возраста. Или, как говорят литературоведы, двойного кодирования: есть остроты, направленные на детвору, а есть экивоки, рассчитанные на более искушенную солидную публику. Для нее спектакль становится еще и серьезным испытанием, ломкой стереотипов и проверкой коммуникативных навыков: а ну-ка почешите спину незнакомому взрослому человеку! И тебе ее тоже... неловко поглядит кто-то посторонний. Филонить при этом не удастся — готовый впасть в спячку Храпонян с вечно слипающимися глазами, оказывается, бдит за каждым участником своего “тренинга”. Для всякого найдет недежурную шутку или выдаст “пророчество”. А когда вдруг покажется, что уж ты-то вне его внимания и тем более досягаемости, на плечо одобрительно ляжет профессорская длань: “А вы сейчас очень натурально зевали!”

Конечно, Мелконян со своей харизмой превращает “Школу...” в театр одного актера, и его помощники (Светлана Кочеткова, Ксения Макарова, Елена Соловьева и Александр Занин) даже не пытаются с ним тут тягаться. Возникает впечатление, что всю неизрасходованную

спектаклях Лаборатории Дмитрия Крымова энергию он выплескивает на этот “засыпательный полигон”. Хотя и там-то за двенадцать лет у него ролей накопилось с избытком. Да и с “Трикстером” актер работает не впервой — в Театре Наций, к примеру, идут их “Осторожно, эльфы”. Но именно в этой постановке, возможно, благодаря столь яркому цельному персонажу, возникает вопрос о взаимопроникновении и влиянии двух, казалось бы, столь отдаленных театров. Особенно когда в “Школе сна” появляется овещительная машина — сводный брат механизма из крымского “Евгения Онегина” и дальний родственник транспортера из его же “Тарарабумбии”. И уж тем более когда под занавес Храпонян прокричит “Не проспите свою жизнь!” как эхо “онегинской” ремарки. Но все эти “странные сближенья” объединяет одна интенция — играючи и просто рассказать детям о сложном и экзистенциальном, а взрослым дать еще и возможность опять-таки по-крымовски “остановиться, оглянуться” на прожитую жизнь. У Игнатова это еще превращается в своеобразный сеанс психоанализа. Правда, на кушетке размером в сцену предлагается не ворошить воспоминания, а вспомнить именно подзабытые состояния. Когда, скажем, несказанную радость доставляло скаканье по кровати или ожидание, предвкушение сказки на ночь. Причем вспомнить именно на телесном, физическом уровне — попрыгав и в меру подурочившись (хочешь не хочешь, а уворачиваться от летающих туда-сюда подушек придется), с большим удовольствием принимаешь горизонтальное положение и по-новому оцениваешь всю прелесть “афоризма” Храпоняна: “Время разбрасывать подушки и время собирать их”.

И особенно когда приходит время рассказывать страшную сказку — ничего не таящее, казалось, в себе покрывало внезапно засасывает зарвавшегося профессора и прорастает диковинными деревьями. А сцена-спальня погружается в сиреневый полумрак и населяется монстрами из ночных кошмаров. Морок быстро развеется, но напутствие Мелконяна останется надолго. Как и буквальное ощущение того, что спать все-таки надо с умом. И с удовольствием.

**Сергей Лебедев**

## Живой музей революции

### “Десять дней, которые потрясли мир” в Музее Москвы

*Режиссер Максим Диденко в принципе не склонен в своих театральных экспериментах апеллировать к вербальным и, так или иначе, рационально воспринимаемым смыслам. Материал его нового спектакля “Десять дней, которые потрясли мир” располагает к тому еще меньше.*

Спектакль поставлен в пространстве Музея Москвы в рамках выставки “Любимов и время. 1917—2017. 100 лет истории страны и человека”. Круг тем, которые охватывает экспозиция, одновременно и пугает масштабом, и открывает бесконечное поле возможностей для личного восприятия. История страны сквозь призму личности большого художника — это не концептуальный взгляд, задающий определенную трактовку и навязывающий смыслы. Это только одна из возможных перспектив, указывающая способ восприятия. И тогда каждый может посмотреть на историю через свою личную биографию.

По тому же принципу Максим Диденко выстраивает и структуру спектакля. А если быть точным, то здесь, конечно, говорить о структуре не совсем уместно. Скорей, режиссер строит художественное пространство спектакля как своего рода магнетическое поле, задавая в нем лишь узловые точки эмоциональной напряженности или центры притяжения зрительского внимания. Внутри же этих заданных кругов внимания действие развивается уже по естественным законам, создавая то разнонаправленные, то пересекающиеся течения. Запускается же это броуновское движение теплом зрительского внимания и личной эмоциональной вовлеченностью.

Говорить об общем для всех зрителей спектакля эмоциональном или смысловом пространстве в данном случае становится невозможным уже с самых первых минут действия. Зрителей на экспозицию запускают небольшими группами, так что у всех здесь оказывается не только разное пространство, но и разное время начала и продолжительности спектакля. В принципе, как выяснится, зритель вправе закончить для себя просмотр спектакля в любой момент, не причинив тем самым ни малейшего беспокойства остальным.

Артисты Мастерской Дмитрия Брусникина в костюмах музейных смотрителей-экскурсоводов предупреждают посетителей о правилах посещения выставки. А точнее, об их отсутствии. Зрителям предоставлена полная сво-

бода передвижения, перемещаться по экспозиции можно абсолютно любым образом, потому что нет никакого единственно правильного способа смотреть этот спектакль. Любой путь покажет только часть происходящего, так как все везде происходит одновременно.

Режиссер предлагает каждому почувствовать себя в роли документалиста Джона Рида, погружая нас в самое пекло революционных событий и предлагая взглянуть на все изнутри, но своими собственными глазами. И в таком способе неожиданно раскрывается очень современная, довольно трагическая и роковая трактовка истории как понятия. Такой взгляд — квинтэссенция субъективности, констатация абсолютной невозможности, недостижимости ясного видения подлинной реальности событий. Потому что любой документ — прежде всего, зафиксированная точка зрения субъективного документалиста. Тогда действительно выходит, что каждый вправе увидеть свою историю страны, преломив ее через собственное мировоззрение и жизненный опыт.

Однако в такой организации действия вскрывается парадоксальное противоречие. При всей внешней свободе, управляют этим движением непреодолимые, стихийные коллективные силы. И этим определяется сущностная природа революции как исторического явления. Революция — это сила неуправляемых, одержимых инстинктами масс. Революция — это стихия, сметающая все на своем пути. И поэтому зрителей здесь также благоразумно предупреждают: “Скорее всего, насилия и кровопролития не избежать. Пытаться влиять на действительность надо было раньше. Сейчас уже слишком поздно: со стихией не совладать. В связи с этим мы не можем гарантировать вашу безопасность. Да и никто не сможет”. На выбор зрителю предоставляются два пути: “Вы можете выби-

рвать: идти дальше или вернуться в (обманчиво) спокойную реальность. Но деньги в любом случае не возвращаются”.

Вместе с тем ситуация спектакля провоцирует зрителя на максимальную тотальную включенность в происходящее именно благодаря предоставленной свободе выбора. Выбирая для себя, в каких местах действия находиться, свидетелем каких событий быть в данный момент, мы, по сути, оказываемся в ситуации свободы творчества. Жизнетворчества, поскольку своим выбором творим свою индивидуальную реальность в этом спектакле. Мы сами выбираем, что видеть, а на что закрывать глаза, и тем самым формируем картину действительности в своем сознании. Но эта свобода выбора дорого стоит. Это корень революционного зла: свобода — это власть, а значит ответственность.

И такое построение действия подспудно провоцирует зрителя заглянуть внутрь себя — готов ли каждый из нас нести ответственность за происходящее в нашей индивидуальной и коллективной реальности. Способны ли мы выдержать груз этой ответственности? А между тем требования к нам предъявляют по высшему разряду. Каждого зрителя в любой момент может подхватить под руку один из недовольных рабочих и обратиться словами из петиции к самому Государю. И вот тут каждому предоставляется право на себе прочувствовать тяжесть державной власти. И способность выдержать на себе требовательный, вопрошающий и бескомпромиссный взгляд народа.

Характерно, что режиссер Максим Диденко принципиально не отсылает в своем спектакле непосредственно к материалу книги Джона Рида. В программке не указывается, что это постановка по его книге, а только что это спектакль, названный в честь книги Джона Рида. Это лишь дань уважения автору, показавшему нам определенный взгляд на революционные события в нашей стране. Теперь мы вправе выбирать ракурс самостоятельно. Поэтому и выставка, и спектакль только задают ориентиры для выбора на-

правления внимания. Какую картинку мы в итоге построим в своем сознании — только наша личная ответственность.

Художественная форма, выбранная Максимом Диденко для подобного разговора, естественным образом отсекает потребность и даже возможность дискуссий и споров на темы революционных событий. Парадоксальная вещь: полифония точек зрения не провоцирует конфликта, а приводит к какой-то сосредоточенной тишине. И тогда как будто можно услышать вдруг в этой тишине человеческий пульс и дыхание. Живое дыхание революции, истории страны.

В середине спектакля один из персонажей произносит монолог о кризисе в современной культуре, в котором звучит осторожное: “Грезятся кому-то сны о диктатуре...” И эта метафора сна, грезы как нельзя лучше подходит к атмосфере спектакля, в котором каждый из нас просто посмотрел свой собственный сон о революции. А полной картины и действительной реальности не увидеть, потому что даже через сто лет, оглядываясь на историю, мы не увидим окончательно оформленной статичной картинки. Там так же, как и тогда, все стремительно движется, мерцает и постоянно меняется. И точно так же мы не можем судить и о современности. Единственно возможная объективность и документальность — это наша внутренняя индивидуальная реальность. Наше личное, человеческое восприятие.

На человека и разворачивается ракурс восприятия в финале спектакля. Зрители стоят на подмостках, а из зала несколькими вереницами в замедленном темпе, с застывшими, немигающими глазами движутся на них артисты — бойцы и жертвы последовавшей за революцией Гражданской войны. И вот от этих верениц живых людей по-настоящему невозможно оторвать глаз. И это, наверное, единственная точка в пространстве спектакля, в которой, наконец, сходятся круги внимания каждого зрителя. И это и есть живое свидетельство истории. Живой музей революции.

**Виктория Канафеева**

## Вдалеке от Москвы

### “...лоскуты кожи с юных ребер”

“Пацанские рассказы” по З. Прилепину  
в Канском драматическом театре

*Город Канск Красноярского края мал (около 100 тысяч жителей), да удал, имеет своеобразную историю и нравы, а еще драмтеатр, прошлой весной отметивший 110-летие. Премьера “Пацанские рассказы” по двум новеллам из сборника “Ботинки, полные горячей водки” Захара Прилепина, выпущенная в юбилейный сезон, поразительно совпала с местом и временем. Спектакль, поставленный Даниилом Чащиным, стал итогом лаборатории, посвященной инсценировкам актуальной прозы (куратор Павел Руднев).*

В Канске — сосны, река, воздух, кружащий голову избытком кислорода. Заторможен промышленный рост, но много учебных заведений и не учащейся, не работающей, неприкаянной молодежи. В Канск ссылали декабристов и участников польского восстания, в Первую мировую войну здесь развернулся крупный лагерь для военнопленных, а теперь на его месте не пустует исправительно-трудовая колония. Здесь жил и женился на дочери купца Львова Ярослав Гашек, а позже в Канском авиаполку служил Аркадий Стругацкий, писавший брату Борису: “...город грязный, и жизнь у аборигенов не просто тосклива, а беспросветна. Кругом большие очереди, в которых с утра обсуждают нападения многочисленных банд на обывателей. Прямо не знаю, что за город. Все чихают и жалуются — жалуются на холод и слякоть, на соседа, на начальство. На подчиненных, на детей и жен. Все поголовно пьют, как бы не спиться и мне”.

К чему все это? К тому, что происходящее в спектакле воспринимается “зеркалом для героя”, наблюдением за сегодняшними канскими “пацанчиками” и одновременно маяком, пролившим свет искусства, очертившим огромность все вмещающего мироздания.

В это трудно поверить, но впервые за 110 лет существования Канского драматического публику разместили на сцене, создав таким образом камерное пространство. А настоящим ноу-хау, предложенным художником Дмитрием Горбасом, стало превращение зрительного зала в съемочную площадку: здесь выстроили декорации “Смертной деревни”, в которых в режиме online снималось интерактивное видео, транслировавшееся на экран. Персонажи, только что виденные “в кино”, сиречь в вос-

приятии и воспаленном воображении героев, тотчас появляются и на сцене. Получается двойная игра, соединившая зоны вымысла и реальности, вызывающей страх, сдирающей “лоскуты кожи с юных ребер”.

Другая особенность спектакля в том, что все роли — сугубо мужские — исполняют не актеры, а актрисы, не нарочито, а в силу природы дающие женский ответ на судьбы мальчишек, выросших без отцов, без мужского примера поведения, среди сестер и тетушек, с мамами. Семь актрис в прологе появляются в унифицированных темных строгих платьях и, мгновенно скидывая их, облачаясь в пацанские “прикиды” — разбросанные по сцене курточки, “треники”, кроссовки, кепки и трикотажные шапки, на глазах явственно превращаются в приблатненных подростков еще и за счет специфической, словно развинченной пластики.

“Здесь даже солнца не видно, говорят, здесь не ловить нам, но,

но мы в собственном ритме

мутим то, что помогает жить нам” —

такой песенный зачин, рэп Баста&Бумбокс соответствует началу рассказа: “Братик вышел из тюрьмы и взялся за ум”. Истории о том, как парень, выманив у матери пять тысяч, решил купить старенькие “жигули-копейку” в прекраснодушном намерении наладить большой прибыльный бизнес — автосервис в гараже друга. Режиссер, инсценируя рассказы, не переводил косвенную речь в прямую и практически ни слова не вымарал. У него все семь участниц спектакля играют по несколько персонажей не только с интонационной органикой, очень разной, дифференцированной, но и порой вибрируя subtilностью фактуры, очевид-

ной трогательной беззащитностью, контрастирующей с резким текстом, общей грубоватостью и бравадой, принятой у пацанов на уровне общей религии. Из этого складывается собирательный образ поколения, подобного сорной траве, — необразованного, недолюбленного, лишенного каких-либо четких ориентиров, кроме денег и пива, а еще общих песен, где нет-нет да мелькнет сокровенное.

Основной декорацией на сцене служит свалка. Отслужившая свое бытовая техника всех незамысловатых калибров — кухонные плиты без огня, замершие стиральные машины и холодильники, неспособные хранить продукты, но начиненные огромным количеством старых плюшевых игрушек, образа запылившейся наивности, которая в определенный момент лавиной выплескивается наружу. На черном заднике мелом начертаны как бы хулиганские лозунги: “Чашин — лох, Прилепин — бох”, и к этому надобно добавить, что все, включая сценографа Горбаса и автора мультипликации Алексея Ермолаева, — настоящие творцы, создавшие особую вселенную и орбиту спектакля с сугубо канскими мироощущениями, то совпадающими, то несовпадающими с глобальным фоном, тектоникой времени.

Смешное, ярко аттрактивное и слегка абсурдное аниме в первой части не иллюстрирует, а сопровождает трип “братвы” — поездку, чтобы продать безнадежный “жигуленок” без тормозов, обернувшуюся автоката-

строфой. Пацаны чудом уцелели на краю бездны, их вернули в жизнь те, кто мимо ехал.

Видеотрансляция — вторая часть спектакля о заблудившихся в лесу братьях, попавших в умирающую деревню, которая представилась им пострашнее фильмов-ужасиков. Тут уже главенствующая музыкальная тема из “АукцЫона” — “Зимы не будет”, медитативная.

В целом музыкальное оформление — из подбора, нарезка русского рока и рэпа последних десятилетий, общеизвестных, “принятых к пониманию” композиций, оно в спектакле вовсе не напрямую, опосредованно воздействует, как и текст, потому режет слух, когда звук включают громко, как самоценный инструментарий. Музыка притом служит и ритмообразующим строем, и неким культурологическим посылом, проверенным временем, самим течением жизни, а потому малейшее усиление громкости воспринимается прессингом и педалированием. И все же, смотря спектакль, часто заслушиваешься, а не заглядываешься. Можно перечислить всех исполнительниц-героинь, но на мой взгляд, “брильянтов” в актерском составе ровно два — Екатерина Гарнец, сыгравшая Братика, и Ольга Рукосуева, кроме прочих образов воплотившая Старика и самим взглядом чистых голубых глаз и непролитыми слезами на минутку показавшая всю ясность и логику доброты дальнего мира, вчерашнего и сегодняшнего.

Ирина Ульянина

## Отец и дочь

*“Станционный смотритель” по А.С. Пушкину в Алтайском краевом театре драмы им. В.М. Шукшина (Барнаул)*

*В темноте начинают высвечиваться лестницы, переходы, перегородки. Луч света выхватывает в вышине иконы и знаменитые картины на библейские темы. Доминирующие мотивы — семья, родители и дети. И главный среди них — сюжет библейской притчи о блудном сыне.*

Некий человек во фракном наряде и цилиндре поднимается к этим картинам — именно он высвечивал их, акцентируя наше внимание на той или иной. Потом зажигается общий свет, и этот человек начинает рассказывать нам историю станционного смотрителя и его дочери. Собственно, то затемняющееся, то высветляющееся пространство — это и есть своеобразный материализованный необъятный мир памяти о случившемся и со-

чинения связной версии того, что было. А рассказчик своим повествованием как бы открывает, овеществляет и оживляет для нас все то, что живет в мистическом, потустороннем мире его памяти и воображения.

Рассказчик в спектакле “Станционный смотритель” по одной из “Повестей Белкина” Пушкина — “дирижер” всех событий. Силой своего воображения он вызывает их из небытия, а силой слова, интонациями



речи как бы дает им дополнительную трактовку.

На этом прямом, открытом приеме режиссер-постановщик Максим Астафьев, как на стержне, выстраивает свой спектакль, основанный не на пьесе, а на прозе. Но возникающая череда эпизодов-событий — не просто ряд иллюстраций к повествованию. Само действие, визуально-пластическое (хореограф Александр Пучков), соединяющее условные и гротескные приемы с тонко нюансированной, подробной психологической проработкой характеров персонажей, их поведения и общения, то идет в параллель словесному рассказу, то сливается с ним (и тогда Рассказчик становится одним из участников), то звучит контрапунктом.

Сценограф и художник по костюмам Анжелика Бажина выстраивает на переднем плане помосты с минимумом мебели. Длинные доски, то включаемые в помост, то опирающиеся на конструкцию-раму, протянувшуюся вдоль всего заднего плана. Раздвигаемые рамки-панели. Затягивающий их материал, тоном под старинную кожу или страницы старинных рукописей) — то как экраны, то как завеса, которую затем срывают. За этой завесой перемещаются персонажи — то как тени-силуэты в полумраке, то как активные персоны, готовые включиться в события.

Резкий, приземленно-грубоватый, но молчаливо чуткий и внимательный, терпеливый и доверчивый смотритель ямской станции Семен Вырин (Владимир Громов) в промежутке между нахлестом событий присаживается на лежанку и читает вслух по старинному фолианту притчу о блудном сыне.

Мелькают проезжие, приезжие. Является в каком-то несообразно броском и залихватском наряде гусар Минский (Иван Дорохов). Чуть нагловатый, этакий утонченно-франтоватый мужлан. Но ловко углядывающий детали и суть и несколько прямолинейно, но очень умело выстраивающий интригу со своей болезнью и охмурением Дуни. Он-то сразу углядел, что за роскошное сокровище эта дочь станционного зрителя.

Дуня (Анна Бекчанова) — тонкая, гибкая, то очень тихая, то стремительная. Она такая, что мы сразу понимаем правоту характеристики, данной ей Рассказчиком. Эта Дуня действительно может увлечь собою любого. Такую Дуню будет боготворить отец. Ею будут восхищаться даже проезжие богатые и удачли-

вые дамы. Из-за нее одной на эту станцию будут заворачивать и задерживаться здесь проезжающие. Она трогательна, она восхищает и привлекает.

По мере разворачивания истории об улещивании и сманивании юной бедной красотки богатым блестящим кавалером возникают эпизоды мнимой болезни Минского, участия доктора в этом обмане, скитаний зрителя в поисках дочери, его встречи с Минским, подкупа со стороны соблазнителя и брезгливого отказа от его денег. Пародийно-танцевально-опереточные эпизоды с красотками в трактирах большого города больших соблазнов. Это как бы нарезка эпизодов из какого-то гротескного сериала о соблазнах и обманах жизни, о завлекательных ловушках судьбы.

Но все это антураж. Обрамление главного смысла, которое все больше увлекает зрителей, заставляет неотрывно следить за постепенно нарастающим в темпе и ритме сюжетом — и исподволь открывает главный смысл этого сюжета.

А он заключается именно в параллелях с историей блудного сына. Да, дети имеют полное право на иную долю, чем родители. Да, родители порой в своей любви слепо не замечают истинных достоинств своих детей и не понимают, какое будущее могло бы быть им уготовано. Да, из родного дома надо вовремя уходить и строить свою жизнь. Свой дом. И все же, и все же...

Соблазнитель Минский оказался достойным кавалером и мужчиной. Он с Дуней выстроил добропорядочную семью, хотя и начал с обмана. Но спесь свою не преодолел, и вслед за ним Дуня застенялась своего бедного и простого отца. Отрезала себя от него, забыла о нем.

Классическая история при всем гротескно-пародийном облике нарядов, все же отсылающем к давним эпохам, не выглядит рассказом об историческом прошлом. Она о наших днях. О соблазне успехом, броскости и манкости светского гламура, жажде благополучия любой ценой. Тем самым о вечном: как на этом пути переступают через тех, без кого не было бы этого начала. И забывают о них. И как наступает вдруг на вершине успеха, блеска и благополучия горечь осознания утраты и боль раскаяния.

Понятно, что на этот спектакль по русской классике, включенной в школьную

программу, много билетов распространяется в школах. Собственно, проходят и целевые показы. В зале полно подростков от 12 до 14 лет. Их с трудом заставляют выключить все гаджеты. Поначалу школьники просто с любопытством перешептываются и шушукуются: темные они по части библейских притч и истории блудного сына. И картины на эту тему небось видят впервые и потому разглядывают их с холодным любопытством. Но ближе к середине спектакля умело выстроенный яркий визуальный ряд затягивает их. А затем они уже захвачены происходящим, и их внимание и сочувствие в полной власти режиссера и актеров.

Зал сидит, можно сказать, не дыша. Хотя кто-то из непробиваемых и неподдающихся (а на самом деле испуганных и смущенных тем, что их душа отзывается на вот это самое “грузилово”) хихикает и пытается комментировать. Но вскоре и они затихают.

Ближе к финалу и девчонки, и мальчишки уже откровенно сочувствуют и Дуне, и —

особенно! — родителю, ее отцу. То там, то тут в темноте зала слышно шмыганье и хлопанье. Это внешние признаки того действия, тех событий, которые сейчас, пробужденные театром, разыгрываются в душах юных зрителей, бог знает чего насмотревшихся на телеэкранах и закаленных Интернетом.

В финале потерянный, оскорбленный, уничтоженный, забытый, с горя спившийся отец просто исчезает, растворяется во мраке. Дуня — богатая, успешная дама, мать троих детей, владелица большого и хорошо построенного дома — приникает к могиле отца. Действие замирает... и тут уж многие девчонки откровенно утирают слезы.

Намеренно не пишу о каких-то недочетах и недоделках спектакля, о каких-то сбоях в актерской игре. Потому что в этом случае гораздо важнее “последствие” уже у гардероба. Один из мальчишек спрашивает одноклассницу: “Ну что, кажись, ты плакала?” — и при этом он и его приятели сочувственно улыбаются.

**Валерий Москвитин**

## О каждом из нас

*“Это я — Эдит Пиаф” Н. Мазур  
в Камерном драматическом театре (Вологда)*

*Яков Рубин в созданном им театре поставил очередной моноспектакль. За “мужским” (“Заповедник” по С. Довлатову) и “женским” (“Леди Макбет Мценского уезда” по Н. Лескову) последовал еще один “женский”, об Эдит Пиаф.*

Почти каждому причастному к искусству театра и почти каждому продвинутому зрителю знакомы такие случаи: открывается занавес, и зрители, оценив сценографию, сразу начинают аплодировать.

В начале спектакля “Это я — Эдит Пиаф” зрители видят высокую глухую стену из кирпичей бледно-бежевого тона... скорее даже оттенка слоновой кости, из которой делают бильярдные шары. Между кирпичами прочерчены четкие швы. Выходит женщина в черном и широкой черной скотч-лентой выклеивает на стене буквы: “ЭДИТ ПИ... Ф”. Затем раздвигает прислоненную рядом лестницу-стремянку, укладывает между ее откосами широкую доску, ставит этот “станок” почти вплотную к стене и — огромная буква “А” заполняет собою просвет между “И” и “Ф”. Надпись закончена. Перед нами лаконично и просто, изысканно и стильно в плоской графике (и одновременно объемно) очерчено пространство, имя которому Эдит Пиаф.

И тут публика начинает аплодировать.

Черная рубашка. Черные туфли и брюки. Темная копна волос. Сценический облик Ирины Джапаковой — Эдит Пиаф предельно прост. Он столь же лаконичен, как и вся сценография. В спектакле кроме пьесы Нины Мазур использованы материалы из автобиографии самой певицы и книг о ней. И ничего лишнего в режиссуре и актерском существовании в образе. Движения, жесты, пластика, обыгрывание стены и стремянки как бы проясняют пространство игры, прочерчивают его смыслами и образами, наполняют опорными точками судьбы Эдит. С отцом, без отца. Уличная жизнь. Первый продюсер, первый выход на сцену, первый успех. Новый продюсер. Первый “великий муж”. Война. Враги. Помощь пленным — возвращение в судьбу других людей того великодушия, помощи и жертвенности, которыми была одарена жизнь самой Пиаф. Гастроли в

Америке. Великая “любовь всей жизни” и гибель любимого. Наркотики. Больница. Возвращение на сцену. Как рефрены к каждому перелому судьбы и как границы, обозначающие эти перемены, — песни. С первых же минут между актрисой и каждым зрителем устанавливаются напряженно-сочувственные и очень доверительные, заинтересованные взаимоотношения. Не адресуясь взглядами или жестами напрямую к тому или иному зрителю, Ирина Джапакова в облике Эдит Пиаф словно обращается лично к каждому.

Один из голливудских продюсеров как-то сказал: байопик, биографический фильм или спектакль как одно из жанровых направлений изжил себя, если это просто пересказ судьбы пусть даже и очень знаменитого человека, сыгравшего огромную роль в политике, науке или культуре. Но если сделать так, что каждый зритель сможет найти какие-то созвучия со своей судьбой, тогда да — исторический биографический сюжет будет восприниматься как актуальное произведение искусства, берущее современников, что называется, за живое.

Понятно, что на спектакле об Эдит Пиаф женщины составляют большинство в зале. Даже подавляющее большинство. Но это не “набор домохозяек”, как бывало в прежние годы и бывает сейчас. В зале зрительницы (и их спутники) самых разных возрастов. И пожилые, и очень молодые, только вступающие во взрослую жизнь. Много зрелых, среднего возраста. То есть это активные деловые женщины, строящие личную жизнь и карьеру.

По тому, как они реагируют на разворачивающееся действие, понимаешь: режиссеру и актрисе удалась очень важная смысловая линия. Они рассказывают о том, как женщина, каждый человек проживает жизнь, встает на ноги, преодолевает невзгоды, находит место под солнцем, живет среди людей, созидает любовь, понимает свое предназначение, раскрывает и укрепляет свой дар. По сути, перед нами не просто рассказ о трагической, но успешной судьбе великой певицы. Нам емко, образно, лаконично и темпераментно рассказано о том, что есть жизнь и судьба человека в ней. Несмотря на трагизм жизни, сыгранная история оптимистична. И каждая (каждый) из нас может примерить ее на себя, заинтересованно соотнести со своей судьбой, своими об-

ретениями и потерями, своими надеждами.

Каждый из мотивов прочерчен ясно и четко. Вот, например, актуальнейшая сейчас тема: поддержка молодых дарований, великодушная помощь старших и более успешных коллег. В общем, начало деловой и творческой жизни любого юного человека. Четко, кратко, выразительно акцентировано, как первые два продюсера, уловив масштаб дарования уличной певички-крикуньи, воспитывали ее, гнали ее талант, учили мастерству и вырастили “звезду”. Бескорыстно. Как первый ее “великий муж”, знаменитый французский композитор и поэт, писал для нее песни, двигал ее вперед и вверх, не ревнуя к успеху. Как Марлен Дитрих, точно так же бескорыстно сделала все, чтобы Америка признала и полюбила маленького “поющего воробушка” из Франции. Удивительно в наши эгоистические времена.

Ну и конечно, в спектакле звучат песни. Ирина Джапакова обходится без фонограммы, поет вживую. Проживает каждую песню как маленькую жизнь, невероятно насыщенную страстью, и как философскую притчу. Сказать, что поет, как Пиаф? Нет, это неверно. Джапакова не стремится повторять великий образец. Конечно, использованы некоторые интонации, жесты и позы — как краски, колорит. Как обозначение родства с исходным образом. Но поет (по-французски, давая иногда фрагменты перевода) по-своему и о своем. О болях и печалях, страстях, разочарованиях, чаяниях. О своем сочувствии к тем, о ком и для кого поет.

Да, где-то произношение актрисы не идеально. Где-то чуть подвисает ритм и напряженность действия, где-то оно проскальзывает скороговоркой. Но это никак не ослабляет общего впечатления.

Актриса словно делает своими жизнь Пиаф и суть ее песен, расплавляет в них себя, свой опыт. Потому-то и получается, что перед нами не спокойно-нейтрально-занимательная сценическая версия биографии известной персоны, но темпераментный, страстный рассказ о том, как жизнь отпечатывается в каждом из нас и как лепит каждого из нас из того материала, который у нее под руками — из нас самих.

**Валерий Бегунов**

## “Любимовка – 2017”

Вера Сердечная

### Легкое дыхание юной драмы

*С того самого момента, как на читке одной из пьес зал поделили на две возрастных части — 33- и 33+ (и я оказалась во второй, значительно меньшей), вдруг стало ясно: почти весь зал очень молод. Они такие юные, и они пишут: наивно, вызывающе, наплевав на запреты, — или не зная о них.*

Фестиваль “Любимовка”, основанный в 1990 году, сегодня проходит в “Театре.doc”, при поддержке Фонда Михаила Прохорова (читки были также в арт-кафе “Смайл” и Театре Труда). Во главе фестиваля арт-дирекция — драматурги Михаил Дурненков и Евгений Казачков, театральные критик Анна Банасюкевич.

“Любимовка” занимает на постсоветском пространстве особое место: это конкурс, который не просто выбирает лучшие пьесы молодых авторов, но выкристаллизовывает из потока драматургии черты будущего — будущей драматургии, будущего театра.

Непростое дело для конкурса — балансировать между двумя целями: найти качест-

венное и отобрать самое новое; иногда эти цели, кажется, могут противоречить друг другу. Но на самом деле задача ридеров, состав которых каждый год меняется, двуединая: отобрать то новое, что сегодня еще непривычно, но завтра уже может стать знаком качества. За двадцать семь лет истории “Любимовки” на ее сцене представляли свои пьесы Гришковец и Вырыпаев, Курочкин и Клавдиев, братья Пресняковы и Дурненковы, Коляда и Арбатова... Все то, что из отрицаемого стало признанным, что сегодня задает тренды. И что завтра, по законам диалектики, будет преодолено: “Молодые львы, что сотрут нас с лица земли”. Именно этим и занимается “Любимовка”.

#### Тема: боль

В этом году на конкурс пришло 544 пьесы. В лонг-лист смогли пройти тексты, отмеченные двумя главными, как мне кажется, чертами.

Первая — это боль. В литературоведении есть понятие проблемы, но я бы обозначила это качество текста именно как боль, которая не дает человеку жить спокойно и побуждает его писать. В произведении важна не собственно тема, а точность (болевого) попадания в нее. Когда боль, терзавшая автора, вдруг пронизывает и нас, читателей / слушателей — это и есть воздействие искусства. И потому когда тема вроде и актуальная, но раскрывается “от ума”, без боли — текст не заинтересовывает.

О чем “болит душа” у современной драматургии?

Можно было бы сделать несколько предположений исходя из того, что драма первой реагирует на повестку времени. Например, неправо правосудие. Но пьес на эту тему нет. Или, например, “группы китов” — тема вроде бы актуальная; но пьес на тему ини-

цированных кем-то извне подростковых самоубийств практически не замечено<sup>1</sup>. Зато очень много пьес о подростковом самоопределении, о поиске себя на границе между ребенком и взрослым. Наверное, это самая горячая тема прошедшей “Любимовки”.

В тексте петербурженки Анастасии Букреевой “Ганди молчал по субботам”<sup>2</sup> юноша остро переживает распад семьи и ищет себя в отказе от всякой идентичности: от имени, от пола, от речи — но в то же время остро чувствует бездомной в переходе, приводит ее домой, отождествляет себя с ней. В пьесе уфимца Игоря Яковлева “На Луне” показаны, весьма реалистично, подростки в пространстве соцсетей, — и проблема далеко не в мифических “группах китов”, а в том, как одиноко и невыносимо тебе может быть в твои 14–15 лет, вплоть до стремления к физическому увечью. Увечье переживает и героиня пьесы екатеринбургского автора Маши Конторович “Мама, мне оторвало руку” — только не от невозможности жить дальше, а от сочетания социального давле-

<sup>1</sup> Эту тему затрагивает, например, Ксения Пешик в “Последнем звонке”, публикуемом в этом номере (на “Любимовке” этой пьесы не было). См. с. 113. (Здесь и далее прим. ред.)

<sup>2</sup> Опубликована в этом номере. См. с. 47.

ния и собственного довольно глупого расчета. В подтексте, между строк идет к самоубийству героиня пьесы Марии Дудко “На сцене”. И это далеко не все пьесы шорта на эту тему. И лишь некоторые тексты — такие как “Москоу дримин” белорусского автора Виталия Королева — выходят из этой темы на магистральный путь романа воспитания, то есть показывают собственно инициацию, переход к взрослости.

Подростковое состояние бездомности, пограничности, социальной неопределенности распространяется и на более взрослых героев. Например, героиня пьесы “Карась” Алены Додыченко, уже не ребенок, не знает, как разделать живую рыбу, и звонит матери по скайпу: и это неумение убить и приготовить оказывается знаком неумения жить, найти себя — хотя и ее мать, странствующая по Индии, оказывается в том же пограничном состоянии поиска себя. Михаил Угаров в одном из интервью высказал мнение, что такая всеобщая подростковость — характерный признак времени: “Это не только отсутствие инициации, это значительно больше, это остановка времени. То есть я не уверен, что сейчас 2017 год и что мы в нем живем. Даже нет уверенности, сколько мне лет. И у драматургов то же самое. И огромное количество встречаешь тридцатилетних актеров, у которых мышление восемнадцатилетних, в лучшем случае”.

Можно сказать, что пьесы “Любимовки-2017” говорят о проблеме инфантилизма — но только не со стороны “осуждающих взрослых”, а глазами того самого “внутреннего подростка”, который не стал взрослым и в свои тридцать: это не вина его, а беда.

Важнейшая часть инициации подростка во взрослое состояние — сексуальная идентификация, гендерное самоопределение. В этот раз на конкурсе было много текстов о сексе во всех его ипостасях: о растлении, о насилии, об игре, о поиске себя. Текст украинского автора Натальи Блок “Меня волнует вся х...я” раскрывает проблему самоопределения женщины, поиска в искусстве через сексуальные метафоры. Пьеса Дмитрия Соколова “Родной” поднимает проблемы гомофобии — социальной и автогомофобии, направленной по отношению к себе.

Примыкает к этой тематической области тема “другого”: маргинала или человека с ограниченными способностями. Пьеса смо-

ленского автора Глеба Сахарова “Как я стал разговаривать с Толиком”<sup>1</sup>, написанная в жанре психоаналитической исповеди, рассказывает о том, как трудно жить под атмосферным (то есть повсеместным) давлением социума человеку с аутистическими наклонностями. Среди пришедших “самотеком” пьес были тексты о девушке-колясочнице (“Машка” Алексея Михайлова), о плохо слышащей актрисе (“Чужой голос” Полины Синевой). В шорт-лист попала пьеса минского автора Александра Савухи “Едва уловимые мстители” — суровая, чуточку андерсеновская комедия, где с замиранием сердца следишь за приключениями бомжей, которым ветер принес две долларовые бумажки.

Некоторые темы набирают актуальность. Например, с разных сторон и подробно освещается тема немотивированного насилия.

На конкурс пришло не менее десятка лихо написанных “пацанских” пьес, где довольно весело, с какой-то отстраненно-заводной и в то же время дотошной интонацией, по-тантантински бойко воссоздается гипертрофированное насилие. Например, в пьесе Натальи Гапоновой “Полина ела пирожки” главная героиня меряет мужчин по одной мерке: смогут ли они ради нее вырвать унитаз из пола. В шорт-лист из пьес этого типа попало “Убийство” братьев Перепалец — история о том, как человек переживает совершенное им убийство (спойлер: внешне никак не переживает; но все-таки решает об этом поговорить с убитым). Братья-драматурги на фестиваль не приехали, и у организаторов даже зародилось подозрение, что все эти бойкие пьесы под разными именами — дело рук одного и того же автора. Впрочем, механизма литературной мистификации еще никто не отменял.

Насилие — центральная проблема и в блестяще сделанной пьесе Андрея Иванова “С училища”<sup>2</sup> (которая выиграла грант на постановку от “Варочного цеха” и скоро должна пойти на сцене Театра имени Пушкина в постановке Семена Серзина). Сделав главными героями девочку-гопницу и хипстера, автор убедительно и остроумно закручивает интригу невозможного романа, в котором главную роль очень скоро начинает играть страх. Никакой сентиментальности, никаких умилений на тему того, что и “продавщицы рыбы любить умеют”. Умеют, да, но только это такая любовь, что мама не горюй. Стал-

<sup>1</sup> См. с. 82.

<sup>2</sup> См. с. 27.

кивая разные мировоззрения, разные социальные пласты, Иванов закручивает текст, который читается / слушается на одном дыхании. И между прочим, сообщает нам важную вещь: что подловатый и бесхарактерный хипстер сумеет выкрутиться и приспособиться. А современная Кармен, даже душившая в детстве котиков, — нет.

Набирает силу антивоенная тема. В пьесе Натальи Блок “Сквозь кожу” есть яркая метафора: вирус войны проступает на коже людей пятнами хаки. В тексте уральского автора Рината Ташимова “Первый хлеб” происходит важный акт дегероизации привычно героических событий / образов: старуха, ища на перерывом кладбище могилу мужа, обращается к героям войны: “Вам сверху ничё не видно? Нам вот не видно ниоткуда. Или снизу? Сни-

зу, конечно, вы ж там перегашили друг друга, по закону вам наверх не положено. Ну, герой, значит. Ценой местечка в раю вы нас защищали. Значит герой, конечно. А толку? <...> Не, ну а чё вы воевали-то, вот все талдычат, чтобы наши дети жили в мире и войны не видели. Нет, мы-то ее не видим, конечно, вроде как нет войны никакой, только что-то она почему-то все равно есть”. Мирное небо над головой, отвоеванное у фашистов, недолго остается мирным. Губительно не поклонение героям, а поклонение самой войне. В эпоху, когда Победа стала культовым праздником, Ташимов делает шаги к перепросмотру если не результатов войны, то хотя бы самого тренда ее сакрализации. Только таким образом — снима героизацию с военных, возможно обоснование антивоенного пафоса.

### Форма: новаторство

Важная черта пьес из лонга, а тем более шорта Любимовки — новаторство и точность формы. Новаторство не как самоцель, но как знак открытости к новым путям коммуникации современного мира.

Говоря о мире персонажей “Любимовки-2017”, нужно выделить возрастающую роль “овеществления” героев. Живые станки дают советы работяге Саше в смешной и в то же время драматичной истории о несчастной любви — “Пилорама плюс” Натальи Милантьевой. По законам вешей существуют люди в абсурдной социальной комедии харьковского автора Александра Середина “Гимнастический козел”: если тебе отломали голову, ее вполне можно приставить обратно, только аккуратнее надо быть в обычной жизни, чтобы она не отвалилась.

Есть сложно устроенные тексты, многослойные, закольцованной структуры. Таково “Рождество” Антона Лоскутова из Сергиева Посада: только к концу становится ясна расстановка персонажей и суть истории. Таков текст “Твари проклятые” Евгения Марковского, который воссоздает колорит южного городка с его туго переплетенными взаимоотношениями и подспудной нелюбовью всех ко всем. Такова история Ивана Крепостного “Дюмовушка”, где девочка осмысливает жизнь современной белорусской семьи через андерсеновскую сказку — забавную и пугающую, как многие сказки.

Сложную структуру предлагает и текст “Женщины и дети” Екатерины Бондаренко. Переплетение монологов брошенной жен-

щины, ее маленького сына, его няни и документов вместе создают сложный узор психоаналитического исследования семейной судьбы. Автор разлагает действительность на последовательность мельчайших действий, отражая мышление человека в глубокой депрессии. Поэтический и важный текст, как мне кажется.

И другой поэтический текст, еще более сложной структуры, — пьеса Ирины Васильковской “Визит”. Пробуя на прочность границы жанра, драматург создает сложное стилизованное переплетение жанров и стилей, от языка Песни Песней переходя к уличному сленгу, затрагивая самые запретные темы и раскрывая их с отстраненной любознательностью хирурга. Эта пьеса (если это пьеса) — конечно, вызов театру.

Наряду с остросюжетными пьесами с закрученной интригой есть и ряд внешне бессобытийных сочинений, передающих, однако, неопределенное, тревожное и настороженное состояние разума современного человека: “Я на Шостаковича, 5” Полины Коротыч<sup>1</sup> (Санкт-Петербург) и “Все спокойно” Ольги Малышевой (Алматы).

Одну из тенденций, касающихся формы, задает современность с ее видами интернет-общения. На “Любимовке” были читки пьес-видеоблогов (“На сцене” Марии Дудко), пьес, действие которых происходит в мессенджерах (“Гриша” Инги Воск — полудетективная и трогательная история об эмиграции) или в скайпе (“Карась” Алены Дадыченко). Такие тексты, конечно, тоже своего

<sup>1</sup> См. с. 56.

рода вызов театру, но интересно отметить, что в России уже есть опыты работы с подобным театральным материалом. В частности, Родион Букаев поставил в Лесосибирске

спектакль-чат “Лесосибирск Лойс”, где зрители в реальном времени общаются с персонажами в переписке. Вероятно, этому направлению суждено широкое развитие.

### Фестиваль: события

“Любимовка” как центр театрального притяжения в осенней Москве включает в себя не только читки пьес шорт-листа, их обсуждение, но и специальную программу из пьес уже сложившихся авторов, фринж-программу “Спорная территория” и мастер-классы. Весь объем фестиваля обобщается волонтерами в блоге, где публикуются обзоры фестивальных дней и отдельных читок, интервью с драматургами, режиссерами и ридерами.

Важной частью фестиваля становится уже не первый год внеконкурсная программа — тексты состоявшихся драматургов. В 2017 году в роли эксперта выступил Павел Руднев, отобрав пьесы “Сережа очень тупой” Дмитрия Данилова, “Кодекс курильщика” Константина Стешика, “Точки на временной оси” Дмитрия Богославского и “Красную комнату” Олега Михайлова.

Мне хотелось бы из четырех названных пьес выделить две, объединенные сценичностью и нарастающим саспенсом; обе они посвящены теме экзистенциального ужаса мира и вопросам немотивированного насилия над личностью.

Текст Дмитрия Данилова “Сережа очень тупой” — своего рода аттракцион по превращению безобидной и проходной житейской ситуации в сюжет о нарушении личных границ. Переворачивая смысл речевого клише “мы у вас будем в течение часа”, автор представляет систему выразительных персонажей: “простой человек”, этакий Иван-дурак, оказывается перед лицом колоритных триединых курьеров апокалипсиса, а его премудрая жена худо-бедно избавляет его от этой беды. Финальный выход из экзистенциальной, пограничной ситуации в бытовое общение супругов словно бы закрывает занавеску в жуткий иной мир — но зритель-то теперь знает, что за ней скрыто.

Пьеса Олега Михайлова “Красная комната” также повествует об ужасе, скрытом под внешними оболочками вещей (и людей). Сюжетная ситуация здесь локализована в условном городишке, существующем как бы слегка вне времени — тут точно отражено состояние несколько “подвисшей” идентификации русского общества в истории. Но глав-

ное тут, в общем, не городишко, а Сахарная гора. А в ней пещера. А там... Под маской характерной деревенской комедии, с юморком и сложными родственными связями, автор разворачивает холодящий кровь триллер, который очень незаметно вырастает из уютного мирка города К.

На другом полюсе профессионалов пьесы фринж-программы, которые наиболее ярко провоцируют современный театр на новые решения — потому что старые тут, вероятно, невозможны. В этой части программы пьеса как вызов и постановка как ответ на этот вызов составляют единое целое.

Как поставить философский трактат, в котором средневековый культ стигматов отождествляется с современным акционизмом (“Элсбет” Гульнары Голиковой, Киров)? Режиссер Вероника Акатанова ставит трех актеров перед зрителями — и они молчат. Читаемый текст звучит из колонок.

Или, например, как поставить математическую формулу? Правда, “текст” математика Андрея Киселева из пятнадцати формул уже ставил в Казани Всеволод Лисовский. Но на “Любимовке” Татьяна Гордеева и Екатерина Бондаренко срежиссировали его совсем по-новому, в русле социальной хореографии. Разделив аудиторию на различные социальные группы (по возрасту и степени трудового взаимодействия с госструктурами), постановщики придали каждой группе собственный отличительный жест, а понятия отношений (истинность, принадлежность и пр.) обозначили теми или иными телодвижениями. Так целый зал “Любимовки” последовательно сыграл ряд формул — пожалуй, это была самая необычная по форме (и в то же время абсолютно логичная в себе) читка фестиваля.

Во фринж-день были и другие сюрпризы: надувные кони и пиво всем зрителям (на читке “12 монологов Гамлета” Даниила Стрелецкого, Киев), пьеса из цитат, прочитанных нарочито странными персонажами (“Страх и ненависть в Ласт-Вегасе”, Дарья Горновитовой, Самара) и поставленная в медитативно-замедленном темпе пьеса из перемешанных обрывов реплик (“текстогенератор” “Дальние родственники” Елены Деми-

довой, Москва, в постановке Андрея Стадника).

Однако были во фринж-программе и более традиционные тексты: медитативная история “Про линия” Александра Каргина и поэтический, многослойный “Лес на горе печали” Елены Шабалиной — мифологическая по духу история о невосполнимой потере, о силе и бессилии творчества.

Мастер-классы подарили молодой аудитории фестиваля опыт общения с людьми и практиками, уже почти, без преувеличения, в глазах участников легендарными.

Художественный руководитель “Театра.doc”, один из прародителей “Любимовки” Михаил Угаров говорил с аудиторией о том, почему невозможно писать сегодня пьесы. Например, потому, что из общения исчезает как таковой диалог, на место которого приходит “холивар” (holly war — священная война). А еще потому, что реальность отнимает у литературы все ее фантастические средства: абсурд и гротеск сегодня — нормы общественной жизни, а не художественные приемы. Угаров провел своего рода мини-практикум по остановке мира: он рассказывал о целительной практике бесцельности, о том, что человек театра должен не избегать сюжетов, а ввязываться в них.

Людмила Петрушевская, как и Угаров, говорила драматургам о ценности “подслушивания”: “У каждого из нас есть свой круг: друзья, родители, соседи, двор. Это ваше сокровище: люди, которых вы можете перерезать. И лучше — которых не любите”. Эти монологи, а потом и диалоги пробовали создавать на сцене зрители, которых Людмила Стефановна, как в школе — по поднятой руке или собственному выбору, — вызывала из зала.

Образ театра как вызова и как поэзии дополнил Клим. Легенда театрального пространства почти два часа поражал аудиторию парадоксальными и точными высказываниями о сути театра и самой жизни. “Чтобы играть, должна быть пустота внутри. Если даже скрипку Страдивари вы засыплете алмазами, она играть не будет”. “Главный закон физики — наблюдатель меняет наблюдаемого. Вы должны, играя, знать много больше, чем зритель. Вы должны за ним наблюдать, а не он за вами”. “Если вы видите очередь, встали в

нее и сразу не подошли люди и не сказали “пойдем вне очереди” — не стойте в этой очереди. Не тратьте жизнь”.

Наконец, петербурженки Наташа Боренко, Маша Колосова и Ада Мухина рассказали на “Любимовке” о театральных технологиях Аугусто Боалья, о форум-театре, о театре угнетенных. Бразильский режиссер изобрел технологию театра, изменяющего мир и прежде всего помогающего как-то исправить или улучшить ситуации угнетения, которые подстерегают обычного человека со стороны любой институции. Практикум, проведенный на мастер-классе, помог увидеть, как форум-театр может показать способ новых решений привычных ситуаций угнетения.

“Кирпичики” фестиваля разобраны. Но главный “цемент”, объединяющий вместе не только все мероприятия, но и людей по обе стороны воображаемой рампы (потому что рампы в “Театре.doc” нет), — это обсуждение, неизменно проходящие после каждой читки. Они не только помогают увидеть иные типы восприятия, актуальные для других зрителей проблемы — бывает и так, что именно на обсуждении переосмысливаешь, домысливаешь, “догоняешь” смыслы представленной пьесы. Создается уникальное общее пространство понимания текста — хотя, конечно, и пространство для спора, которое никак не защищено от реплик агрессивных профанов (изредка, но все же попадающих на “Любимовку”). Впрочем, и такие реплики важны: значит читка, как говорится, зацепила. Основной массив обсуждений легко, четко и остроумно вели Евгений Казачков и Михаил Дурненков. Их панчи и меткие ответные реплики, их “парный конферанс” составили отдельный фестивальный сюжет, а их реплики расходятся на цитаты: “Мы исходим из презумпции изначальной виновности драматурга”; “Театр дырочку найдет”...

И конечно, “Любимовка”, русский Вудсток, немислима без общения. Драматурги, режиссеры, актеры, отборщики конкурса со всех концов России и ближайших стран слетелись сюда, чтобы в живом пространстве чтения, обсуждения, споров до полуночи и далее создавать единое пространство развития драматургии. И разъезжаясь, разнести дальше бациллу нового, провокационного текста.



## События

Юлия Савицкая  
**Вариации имитаций**

*Заметки о “Балтийском доме”*

*Площадкой XXVII фестиваля традиционно стал петербургский театр с одноименным названием. Темой на этот раз была выбрана “Имитация жизни” — тема многогранная, заставляющая обратить внимание как на смысловую составляющую спектаклей, так и на их форму — ведь театр по существу это и есть разновидность имитации жизненных форм. Фестиваль собрал спектакли из Венгрии, Германии, Грузии, Белоруссии, Дании, Хорватии, России, Казахстана, Латвии и Польши — некоторые разместились на Большой сцене театра, а для других понадобилось камерное пространство Малой сцены.*

*Интересно, что тема “Имитация жизни” действительно проходила связующей нитью между спектаклями, позволяя увидеть ее различные интерпретации, сделанные режиссерами с максимально отличными друг от друга стилями работы с материалом.*

Открылся фестиваль спектаклем “Иванов”, поставленным Эймунтасом Някрошюсом в Хорватском национальном театре в Загребе. Някрошюс ставит чеховского “Иванова” уже третий раз, снова возвращаясь к теме “русского Гамлета”. Этот спектакль классичен, минималистичен и одновременно метатеатрален: на сцене постоянно присутствует четыре ряда зрительских кресел, в них усаживаются персонажи, чтобы наблюдать за развитием действия, которое происходит в узкой плоскости авансцены. Герои видят действие сзади, а зритель — спереди. Таким образом, пространство для действия героев, созданное сценографом Марюсом Някрошюсом, несмотря на кажущуюся пустотность, сознательно ограничено — приходит ассоциация с гробом (не зря по четырем углам сцены высаты огромные то ли снопы, то ли золоченые кисти). Даже мизансцены (которые специально замедлены по ритму) выстроены плоскостно, как будто на сцене существуют невидимые коридоры и стены, сдерживающие героев, и невозможны естественные изгибы линий. Так же двумерно, узко и тяжело бревно, которое таскает с собой на цепи прохожий (Пассажир и Гость в программке спектакля), пришедший сюда из “Вишневого сада”, — его приходом и уходом обрамлен спектакль. Гость проносит и странный полусломанный часовой механизм — это еще одна метафора спектакля. Время ограничено и не даст возможности выздороветь никому.

В этом спектакле все больны и полумертвы и никому не дается возможности возродиться — просто Иванов (мужественный, сильный Боян Навоец) первый понимает и принимает это. Когда во второй половине спектакля он протягивает одну руку вправо, а другую влево, чтобы показать направление движения Гостю, и остается распластанным на авансцене, ассоциация с рас-

пятым на кресте Христом визуализируется — но от этого Иванов не становится святым или даже особенным. Просто вся жизнь, по Някрошюсу, — тяжкий крест. И оттого, что все могут смотреть на страдания и метания друг друга, пытаться оживить друг друга, мало что меняется. В някрошюсовском “Иванове” неловкие попытки жить свойственны всем — Саша (Луца Анич) скачет по сцене боком в неестественной позе амазонки, оседлавшей лошадь, и все с обожанием в течение долгих сценических минут смотрят на нее, а Бабакина даже пытается повторить это движение; Анна Петровна (Лана Барич) пытается качаться на качелях и играть с Ивановым в детскую игру с невидимым шаром; Боркин (Душан Бучан) раздает всем персонажам небольшие ветряные мельницы, которые все поднимают перед удивленным зрителем. Но эти попытки неестественны, они как раз и являются имитацией жизни, потому что течение времени постепенно распластывает всех персонажей на их собственных крестах. По Някрошюсу, всем им суждено закончить, как Иванов, не дотавив свое “бревно”. А пока им хватает сил только наблюдать из кресел на сцене (и в этой зрительской любопытности они едины между собой и с аудиторией в зале) за самым честным из них.

Противоположной работе Някрошюса по градусу и направленности стала другая постановка по чеховскому тексту, представленная на фестивале, — спектакль Олега Жюгжды “Чехов. Чайка”, привезенный Гродненским областным театром кукол. В этом камерном спектакле режиссером расширено право человека играть со своей жизнью, придумывать ее. Имитация жизни уже не в сходстве происходящего с умирающей материей, а наоборот, в постоянном действенном придумывании ее вариаций, которое может противостоять ходу событий “реаль-

ности” чеховской пьесы. Спектакль имеет второе название “Дачный театр Константина Треплева”, и соответственно, именно Треплев достает из чемоданчика планшетных кукол, примеривая их к каждому актеру и “раздавая” им роли. Несмотря на убранные из афишки чеховские имена и замены их обобщениями (актриса, ее сын, ее брат и т.д.), чеховский текст полностью сохранен, поэтому режиссерская претензия на вольную интерпретацию кажется неосуществленной на уровне собственно пьесы. Сценография помещает действие в подмости у озера, за которыми поставлены три видеопроекции камышовых зарослей, — пространство, раздольное для кукол, но предельно ограниченное для людей. Изюминка спектакля — в нескольких неожиданных трактовках текста и расслоении пространства игры на кукольное и человеческое. Актерские реакции раздваиваются — куклы позволяют им фантазировать, пробовать эмоции, играть по определенным правилам, заданным форматом кукольной пьесы, а параллельно более непосредственные реакции, страхи, сомнения, выраженные актерами-людьми, также видны зрителю и вступают в определенное противоречие с игрой кукол. Например, кукла Тригорина (Виталий Леонов) садится рядом с куклой Аркадиной, но сам он продолжает сидеть рядом с Ниной. Или же Аркадина уговаривает остаться извлеченную из “озера” (корыта с водой) куклу-карася с лицом куклы-Тригорина, в то время как сам Тригорин как будто и не слушает эти льстивые слова. Разница в масштабах между людьми и куклами также обыгрывается — сам Сорин не имеет права подслушать разговор Нины и Треплева, а его кукла оказывается совсем близко с ними. Куклы Сорина и Дорна в конце спектакля, как две птицы, садятся, будто на помост, на руку мертвого Треплева. Жюгжда, в отличие от Някрошюса, снижает чеховскую метафизику до более интимной — его “Чайка” о женщинах и мужчинах и их постоянной неустойчивости рядом друг с другом. Не зря в начале спектакля мужчины с ружьями “отстреливают” игрушечных чаек, несомых женщинами, а в конце Константин вовсе не застреливается, как думают окружающие, а склоняет голову под пистолет Нины. Спектакль Жюгжды — добрый, искренний, пронзительный, но каким-то образом почти не затрагивающий тему самовыражения, поиска новых форм, стремления к самореализации. Именно поэтому, а вовсе не из-за сменны имен “Чеховь. Чайка” складывается как телескоп, превращаясь из пьесы мирового репертуара в нечто камерно-домашнее, становясь талантливым спектаклем молодого человека Треплева об отношениях дачников, разыгранным среди нарисованных камышей, тазов с водой и ивовых прутьев.

Интересно, что именно мысль из “Чайки” о том, что “надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую,

как она представляется в мечтах”, становится темой для двух других спектаклей фестиваля — “Дон Кихот” московского театра “Эрмитаж” и “Последний экзамен” по пьесе Л. Разумовской “Дорогая Елена Сергеевна” алмаатинского театра Байтена Омарова “Жас Сахна”. Придумывание идеальной жизни и дискуссия о том, действительно ли оно, становится центральной темой обоих спектаклей. В центре обоих идеалисты и мечтатели, противостоящие миру, и оба спектакля доказывают превосходство этих мечтателей над реалиями жизни, несмотря на их кажущееся поражение. Михаил Левитин в своем новом спектакле погружает нас в анимационное сказочное пространство Испании ярких желтых домов, терракотовых крыш, зеленых деревьев, сотканной из текстов Сервантеса, Булгакова и самого Левитина. Сюжет Сервантеса обрамлен современными поисками останков автора “Дон Кихота” и его персонажа, и найденные игрушечные совсем не страшные скелеты наблюдают за дальнейшим действием. Мир “Дон Кихота” — условный, стилизованный, в нем поются песни В. Дашкевича на стихи Жака Превера, в нем разговаривают и участвуют в действии на равных со своими хозяевами конь Росинант (Дарья Белоусова) и ослик Серый (Алла Черных). Но пока Дон Кихот (Борис Романов), Санчо Панса (Сергей Олексяк) и компания попадают в передрыги, на сцене, придуманной Сергеем Бархиным, медленно уходит время, текущее на глазах у зрителей из трех огромных перевернутых над сценой конусов, чтобы в конце спектакля превратиться в настоящие могилы. Но Борис Романов несет в этой сказке свою болезненную тему надмирной жизни, которая существует, пока хотя бы один человек имеет веру в нее и силы заявлять о ее существовании. Романов укрупняет сказку Левитина до трагедии романтического героя с горящими, как у юноши, глазами, но все сильнее трясущимися коленями — кажется, что он совершает акт самосожжения, когда выходит из своей рыцарской игры. Он, как герой фильма Тарковского, жертвует собой и своей верой, чтобы, возможно, спасти этим мир — но мир, увы, не спасается, а что-то безысходно теряет тогда, когда потеряна “красота в глазах смотрящего” на него Дон Кихота и остаются только песочные могилы Сервантеса, Дон Кихота и Санчо Пансы, на которые современные люди приходят поставить кресты. Однако послевкусие сказки-мультфильма все же остается, и зритель уходит с четырехчасового спектакля просветленным.

“Последний экзамен”, казалось бы, тоже ставит главную героиню Розу Галиевну (режиссер Барру Абдураззаков изменил имена героев на казахский манер и слегка “обновил” пьесу для современного зрителя) побежденной — но ее нравственная победа, как и в случае героя Бориса Романова, намного более действенная в рамках спектакля, чем действия пришедших к

ней подростков Максата (Бахтияр Байсерик), Марата (Вахид Изимов) и Ляли (Нургуль Алпыспаева). Режиссер, несмотря на обновление текста, помещает учительницу в квартиру старой девы советского времени — с диванами, пледиками, старыми шкафами, пластинками и календарями, но героиня Тогжан Тахановой при этом ненамного старше пришедших к ней школьников. Спектакль теряет правдоподобность деталей времени, довольствуясь общей прорисовкой конфликта между идеалисткой Розой Галиевной и прагматичными, напористыми, готовыми на все школьниками. Актеры иногда сбиваются, их игра недотягивает до высокого, нюансированного профессионализма — заявленный режиссерский пафос не подкреплен конкретными актерскими работами (пожалуй, за исключением главных оппонентов — Розы Галиевны и Максата). Обновленному тексту Разумовской не хватает поддержки в обновлении атмосферы и быта разыгрываемого на сцене конфликта, а до масштабности трагедии он недотягивает. Тем не менее, убежденность Розы Галиевны в своей правоте и ее победа над своими учениками еще раз напоминают зрителю о том, что настоящая жизнь может скрываться в мечтах, идеалах и представлении о том, как надо ее прожить, а вовсе не в погоне за местами в престижных вузах и удачными карьерами. Насколько убедительной окажется эта позиция для молодых зрителей, станет ясным со временем, но последовавшая за “Последним экзаменом” встреча двух петербургских исполнительниц роли Елены Сергеевны в двух версиях легендарного спектакля Семена Спивака с алматинскими гостями вызвала не менее эмоциональный отклик, чем сам спектакль.

Если “Последний экзамен” выглядел скорее игрой в современность, то спектакль Кирилла Серебренникова по пьесе Марюса Ивашквичюса “Ближний город” прозвучал на фестивале по-настоящему ультрасовременно. Драматургом в его новой пьесе, имеющей подзаголовок “комедия абсурда”, предложен еще один вариант имитации жизни — погружение в самые темные глубины своего либидо. В известном документальном фильме “В подвале” (2014) режиссер Ульрих Зайдль, помнится, запечатлел, чем занимаются с виду благополучные и добропорядочные австрийцы у себя в подвалах — хранят изображения свастики, держат в коробках кукольных детей, устраивают секс-оргии и сессии садомазохизма. Эксперименты двух замужних женщин с собственными неизведанными желаниями, протекающие параллельно и, казалось бы, никак не связанные друг с другом, показаны и в спектакле “Ближний город”. Действие происходит в некоем городе, окна которого выходят на другой город, куда жители ездят развлечься и увидеть другую жизнь. Многодетная мать Анника (Майя Довеика) исследует свои скрытые сексуальные желания, встречаясь в этом городе с

проституткой-мужчиной Ларссом (Артурс Крузкопс) — его ей рекомендовала женщина с опытом Бригита (Мария Берзиня), которая позже окажется представителем полиции. Вторая история — насилие маньяка Билла (Каспарс Звигулис) над жертвой Сиренетой (Дита Лурина), которое в конце окажется подобием психотерапевтического сеанса.

Для спектакля и пьесы очень важна тема вайеризма, наблюдения за чужой жизнью как имитации своей — по большому счету это делают и герои пьесы, и мы, зрители, наблюдая за тем, что они делают, посещая ближний город. В спектакле нет стен и почти нет предметов, кроме кровати, пола и одежды, — пространство сцены похоже на большой белый куб, в который легко заглянуть через окна. С другой стороны, это куб смещенной человечности: ребенок Юрис (Карлис Рейерс) говорит неестественным “детским” голосом, насилие оказывается купленным сеансом, а растущая привязанность Анники к проститутке Ларссу оборачивается убийством. Две семьи, две истории, которые сравниваются режиссером и драматургом. В одной заглядывание в подвал собственной психики и признание за собой темных желаний (женщина хочет быть связанной и изнасилованной и платит за это) приводит к возможности дальше вести тихую семейную жизнь, а в другой обычная человеческая ревность, а также неожиданно возникшая, никому здесь не нужная эмоциональная зависимость мужа Иво (Гундарс Грасбергс) от ушедшей в ближний город жены и самой жены Анники от Ларсса. Серебренников раскрывает ненужность и опасность эмоций в этом стерильно белом городе — важно только наличие места для выплеска животного, жестокого, до сих пор скрытого в каждом из его обитателей.

По-настоящему искренней и человеческой в спектакле оказывается только пара-тройка моментов — первый визит Анники к Ларссу, когда она просит варенья и ест его с кусочком хлеба, широко расставив ноги и не осознавая вульгарности этой позы; разговор Сиренеты с мужем после сеанса и обсуждение обеда, который она приготовит, а также сон в обнимку Иво и Анники — который, видимо, никогда не осуществился, так как Анника мертва. Показательно, что джем и хлеб становятся самыми человечески осязаемыми составляющими черно-белого спектакля, напоминающего минималистическое по средствам сюрреалистическое кино, в котором присутствует и горит ярким пламенем только один третий цвет — красный (цвет крови). Однако подробность показанных Серебренниковым сцен секса и насилия (они не то чтобы физически подробны и реалистичны, но скорее становятся показанными на сцене хеппенигами, актами искусства, за которыми интересно наблюдать) сама по себе показательна — режиссер ждет и от зрителя катарсиса, который очистит его от скрытых садомазохистских желаний.

Просмотр “Ближнего города” — это именно тот самый акт вуайеризма, о котором пишет Эрик Бентли в “Жизни драмы”, и он оказывается наиболее безболезненным по сравнению с показанными на сцене очищениями от собственных “подвалов” психики.

И для персонажей, и для зрителей спектакля “Ближний город” увиденное — несомненно имитация жизни, но спектакль ставит вопрос о существовании жизни за придуманными формами ее имитации. Становится ли она спасительным психотерапевтическим ее замещением для освобождения наших эмоций или заменяет их вовсе? Если Серебренников такой вопрос ставит, то, кажется, для Корнея Мундруцо, режиссера спектакля “Имитация жизни”, который и дал название фестивалю, эти вопросы, к сожалению, похоже, имеют ответ. В спектакле-размышлении о судьбах цыган в современном Будапеште рисуется достаточно мрачная картина человеческой жизни в целом, в которой, кажется, только вещи сохраняют память о прошлом. В спектакле, вольно интерпретирующем реальную историю, произошедшую в Будапеште несколько лет назад (автор Ката Вебер, сценическая версия Шома Боронкаи), рассказывается о двух одиноких женщинах с ребенком, но не параллельно, как у Серебренникова, а последовательно — одна героиня приходит на смену другой, поселяясь в той же квартире. Полную, страдающую проблемами с сердцем цыганку Лёринц Русо (Лили Монори), сын которой ушел из дома после ссоры с отцом десять лет назад, выселяет из дома, где ей в свое время дали временное жилье, Михали Шудар (Роланд Раба), представитель компании, занимающейся сдачей квартир в этом жилом комплексе. После ее выселения в квартиру вселяется молодая женщина Вероника (Анна-Мария Ланг) с сыном Йёнашом (Дариус Козма), находящаяся на грани нищеты и, которая, возможно, тоже скоро будет выселена отсюда. В отсутствие матери в квартиру приходит блудный сын Сильвестер Русо (Жомбор Йегер), который, как зритель узнает в конце спектакля, был осужден за убийство цыгана и сам позже признал свое цыганское происхождение.

Этот простой сюжет подается Мундруцо через многократные приемы имитаций человеческой жизни. Разговор Лёринц Русо с пришедшим выселять ее Михали Шударом идет первые двадцать минут спектакля, и мы видим его снятым на камеру. Да, за экраном видны очертания сценической коробки, представляющей из себя куб огромной квартиры, но долгое время непонятно, снята ли эта любительская запись отдельно от спектакля или является проекцией реального разговора актеров за белым экраном. Русо, несмотря на одышку, домашний халат и некоторую агрессивность, за которой скрывается беспомощность, быстро располагает и посетителя, и зрителя к себе. Мы узнаем о ее про-

шлом и скитаниях вместе с мужем и ребенком до того, когда она нашла себе это жилье, где находится сейчас и из которого не хочет никуда уезжать. Когда экран поднимается, мы видим, что Шудар снимает это интервью на видео в служебных целях. Госпоже Русо становится плохо, она падает в обморок, Шудар укладывает ее на кровать и пытается вызвать “скорую помощь”, но никто не приезжает — в такие дома и по таким вызовам, как узнает зритель, она не ездит. Шудару также пишет коллега — на экранах справа и слева от квартиры появляются тексты их переговоров. Они имеют подчеркнуто деловой характер, связанный с такими же выселениями и упоминаниями других “тел”, — коллега предлагает Шудару просто уйти, но тот не решается. Квартира госпожи Русо, хотя и имеет приятный застекленный эркер, чрезвычайно захламлена — сценограф Мартин Аг наполняет ее вещами, печально сходными по своей старости и ненужности с самой их хозяйкой. Стиральная машина, сушилка для белья, шкафы, диван, микроволновка, бесконечные полки и антресоли с хламом и предметами быта, нагруженными друг на друга и готовыми свалиться на голову посетителя, — квартира выглядит кладбищем человеческой жизни.

Это скопище вещей нежизнеспособно, как и их хозяйка, но сохранило память о жизни этой женщины. И с ним Мундруцо проделывает невероятную и очень простую вещь — действие, за которым можно было следить бесконечно, как за движением вещей в стиральной машинке. Захламленная квартира, которую мы успели уже подробно разглядеть, совершает невероятно медленный, но неумолимый, бесповоротный (в своем бесчисленном количестве физических поворотов) круг. И все предметы постепенно сдвигаются со своих полок, антресолей и углов и валяются, согласно закону притяжения, который нельзя сымитировать или отменить, на противоположную сторону. Сценограф сознательно заставляет работников сцены бросать дополнительные предметы — и диваны, стулья, полки и разнообразные предметы летят сквозь пространство комнаты, как стрелы времени (или стрелы, убивающие время), выпущенные из арбалета. Эта сцена, созданная лишь законом земного притяжения, стала одной из самой завораживающих на всем фестивале — и создана она была тоже благодаря театральной имитации жизни, так как сами предметы в естественных условиях так все же летать не могут.

Казалось бы, по этим остаткам человеческого апокалипсиса больше не сможет пройти ни одна нога, но именно сюда, в то, что осталось от квартиры после зловеще медленного круга, приводит Шудар новую жительницу — Веронику. Еще одно пронизывающее простое и сильное ощущение, которое вызывает здесь Мундруцо, создается нашим зрительским наблюдением за поиском для себя места в этой свалке, которым

занимаются Вероника и ее девятилетний сын Йёнаш. Здесь абсолютно невозможно жить, здесь не течет из крана вода, здесь весь пол завален хламом, но вот уже Йёнаш помещается на диване, где недавно лежала госпожа Русо, и даже находит пару съедобных орешков на полу. Жизнь этих современно одетых матери и ребенка, хотя они и не цыгане, напоминает первобытное бродяжничество-собирачество, и скоро зритель понимает, что они благодарны просто наличию крыши над головой и места, где можно прилечь. Однако имитации не оставляют и их в покое — мать уходит в ночь, вызванная туда эсэмэской неизвестного ухажера, а мальчик остается созерцать появляющийся сверху экран, где мы видим визит матери Русо в отель к сыну Сильвестру, который перекрасился в блондина и продается за деньги. Жизнь, сымитированная для зрителя на экране, так же иллюзорна по своей сути — мать уже давно мертва, сын живет жизнью, мало напоминающей человеческую, а мальчик, наблюдающий за этим действием, скорее всего, просто сильно хочет есть. И вдруг Сильвестр с киноэкрана вступает в квартиру своей матери, где за ним наблюдал мальчик, — имитации сбиваются, напластовываются друг на друга. Сильвестр среди полного хлама, в который превратилось жилье его детства, вдруг вспоминает, что в одном месте у него была спрятана сабля — и она оказывается там (момент, вдруг действительно связывающий прошлое и настоящее, и вещи, как у Серебренникова, единственные оказываются способными хранить память о прошлом). Сильвестр начинает резать для нее яблоко, и экран снова накрывает его — чтобы рассказать нам в стиле газетной хроники или титров документального фильма о его судьбе и убийстве, приведшем его в тюрьму.

Имитация жизни поглощает жизнь и, по Мундруцо, от нее при этом остается или совсем ничего, или ничтожно мало — уже только память о бывших местах, которые занимали предметы или эмоции, да и та сотрется, если не будут использованы современные технологии фиксации событий и разговоров. И найдутся ли для них зрители в ближайшем будущем, тоже неизвестно — однако, тем не менее, спектакль Мундруцо, подобно спектаклю Серебренникова, оставляет ощущение катарсиса. Во время этого театрального действия оказывается возможным пережить нечто подобное тому, что происходило в “Ближнем городе”, — погружение в подвалы человеческой жизни, с виду обыденные, но пугающие и манящие своей невозможной заперенностью. И остается просветленное воспоминание невесомости двигающейся по кругу квартиры, снятия пыли с всего залежавшегося в прошлом нашей памяти и превращения в некий чистый лист со множеством пустот, а также вопрос о том, была ли когда-то жизнь за окнами прекрасного старинного эркера.

Два других спектакля фестиваля — “Желез-

ное кольцо” датского Vaad-театра и “Алжир” тбилисского Русского драматического театра имени А.С. Грибоедова — ведут поиски в еще одной сфере, где жизнь сталкивает человека с самыми крайними, почти невозможными для выживания своими проявлениями. «Железное кольцо» — драматическая фантазия датского театра на тему блокады Ленинграда. А тбилисский спектакль составлен из документальных отрывков воспоминаний жен репрессированных в 1930-е годы, которые отсидели свои сроки в специально созданном для этого Акмолинском лагере жен изменников родины (“Алжире”). Самый интересный вопрос, возникающий в связи с этими двумя спектаклями, — отношения между историческими событиями (такими как война, голод, мучения в концлагере и истязания на допросах) и драматическими способами их представления современному зрителю. То есть здесь не ставится вопрос, насколько реальны пережитые мучения, но интересны способы их театральной имитации, доступные современному театру. Автор сценической версии и режиссер спектакля “Алжир” Автандил Варсимашвили выбирает традиционный путь документального спектакля — монтаж воспоминаний нескольких узниц “Алжира”, среди которых были и женщины, которых знает современный зритель (матери Майи Плисецкой и Булата Окуджавы, жены известных кинорежиссеров и писателей). Актрисы (Людмила Артемова-Мгебришвили, Нино Какачишвили, Мариан Кития, София Лонджария, Анна Николава, Наталия Воронюк, Инна Воробьева) ходят, встают, садятся на разных участках сцены, иногда уходят за подобие колючей проволоки (похожее на спущенную волейбольную сетку) около задника сцены. Среди них есть совсем молодые, а есть постарше, красивые и обычные. На сцене нет предметов утвари, мебели — все, кроме смонтированных документальных воспоминаний, условно, так как основной акцент делается именно на звучащий текст. И спектакль бы заиграл еще ярче (так как эти воспоминания сами по себе драматически действенны), если бы режиссер избавил своих актрис от надрынности, пафоса, заламывания рук, падений со стонами, криков и плача в изображении эмоций своих героинь. Как ни парадоксально, именно эти попытки реалистично передать страдания узниц акмолинского лагеря выглядели наиболее естественными в этом спектакле — возможно, подобная имитация уже не является необходимой для современного документального спектакля. То, что мы узнаем из писем и дневников, мы пропускаем через свою память и знания о событиях тех лет, и для их понимания нужна естественная дистанция, которую предлагает само время. Попытки ворваться в область памяти с приемами системы Станиславского и недостаточно высоким и оттого слишком прямолинейным, недостаточно нюансированным уровнем актерской

игры наносят урон интересно выстроенной ткани документальной передачи событий и эмоций того периода. Уместными в этом плане оказываются только эмоциональные всплески русской поэзии, звучащие из уст героинь и спасающие их, — и вот здесь театральность и пафос оказываются невероятно трогательными.

Режиссер датского спектакля “Железное кольцо” Рольф Хайн идет по совсем иному пути, который оказывается удивительно действенным в обращении к памяти о войне и голоде. Понимая невозможность погрузить зрителя в реалистично сымитированную реальность блокадных дней, Хайн допускает крайнюю меру условности — делает свой кукольный спектакль похожим на мультфильм о блокаде. Но спектакль проходит в тесном взаимодействии с волнами Седьмой симфонии Шостаковича, и это создает уникальный баланс между реальностью трагедии, переданной музыкой, и фантазмагоричностью спектакля. На камерной сцене мы видим перед собой подобие железного кольца (сценография и куклы Рольфа Соборга) с большой ямой-выемкой посередине. Это полузаброшенная детская карусель (образ, вдохновивший в свое время режиссера), но также и пластинка, и блокадное кольцо, и неумолимый круг войны с жарким пламенем крематориев, боев и смерти посередине. Спектакль — может быть, только блокадное воспоминание главного героя (перчаточная кукла, ведомая актером, отчасти похожа на Шостаковича, но вполне условна — голый череп, очки, пальто), так как в начале он включает пластинку и усаживается около проигрывателя. Звуки Седьмой симфонии выпускают многочисленных “джиннов из бутылки” — здесь и похожий на собаку взъерошенный Гитлер, и Сталин (его портрет, одетый на женщину-гимнаста), и старушка-мать, и уменьшенная, согбенная ее копия-дочка. Сюжет спектакля анимационно условен и стремителен, ему гораздо важнее постоянно взаимодействовать с музыкой и открывать зрителю образы войны и блокады, чем показывать нам правдоподобные картинки. Главный герой и его семья проходят через девять кругов ада (и это еще одна метафорическая нагрузка выстроенного на сцене железного кольца), покупают у перекупщиков-торгашей еду, прячутся в зеленых ящиках-гробах, наблюдают за сильными мира сего — Сталиным и Гитлером, один из которых, как собака, лижет ноги другому — и все же остаются живы. Из ямы-котла посередине сцены периодически поднимается завешенный тканью кукольный балаган, в недрах которого с помощью красных отсветов и силуэтов кукол датские актеры (Бо Карлссон, Хенриетта Оруп Эриксен, Юлия Люстбакк и Пернилла Недергорд Хаугесен) воссоздают перед нами условные, но эмоционально предельно точные образы мировых ужасов — костров крематориев, военных походов, умерших от голода людей. Нанизанные на музыку Шостаковича и

входящие в постоянное взаимодействие с ней кукольно-анимационные образы (требующие невероятной техники от датских актеров, постоянно сменяющих друг друга в вождении перчаточных кукол) реализуют на сцене наши тайные страхи, представления и фантазии о войне и смерти на условно детском языке. И этот найденный Рольфом Хайном язык имитации жизни в рассказе о событиях, которые становятся в пересказе датчан частью нашей общей человеческой памяти, оказывается самым искренним из возможных, проникающим в самые глубинные слои наших представлений об истории двадцатого века.

Пожалуй, самым масштабным событием этого разнообразного фестиваля стал спектакль-трилогия “Любовь. Деньги. Голод” гамбургского театра “Талия” в режиссуре Люка Персиваля. Спектакль, который шел на сцене театра “Балтийский дом” весь день, является сценической переработкой цикла Эмилия Золя об истории семьи Ругон-Маккаров. В цикл входит двадцать романов, но Персиваль с помощью драматургов-помощников Сюзанне Майстер и Джероена Верстеле использовал примерно половину, группируя их в три тематических единства. Сценограф Аннетте Курц нашла вариации решений для трех спектаклей, объединенных общей основой — поднимающийся над сценой неровный удлинённый холм, взошедший над сценой как следствие тектонических сдвигов Земли. Вздрыбленная земля становится двоякой метафорой спектакля. Герои трилогии вышли из земли, связаны с ней, корнями уходят в свое крестьянское, рабочее или буржуазное прошлое (наследственность — важнейшая тема для Золя, и ею же занимается доктор Паскаль в спектакле) и одновременно стараются оторваться от нее, нарушить законы земного притяжения — нелепо балансируют на этом холме, падают и скатываются с него, даже летают над ним на канатах. Но земля — это и ад темных шахт “Жерминаля”, и крошечная тьма туннелей, в которых блуждает запутавшийся в своей совести и инстинктах “Человек-зверь” в третьей части спектакля. Что значит принадлежать этой земле и можно ли вырваться из уз человеческого, животного — трилогия Персиваля медленно и подробно пытается ответить на этот вопрос.

Первый спектакль, “Любовь”, берет в основу последний роман цикла “Доктор Паскаль” и роман “Западня”. Мы видим параллельное (и этот принцип ляжет в основу обращения с сюжетами романов Золя и в последующих спектаклях) развитие двух семейных историй — доктора Паскаля (Стефан Биссмайер) и его племянницы Клотильды (Мари Юнг), в которую он в последующем влюбляется, и Жервезы Купо из романа “Западня”, с ее многочисленными мужьями, в тени семейной жизни которой оказываются ее дети (герои последующих романов) — Жак Лантье (Рафаэль Стаховяк), Этьен Лантье (Никита

Лыско) и Нана Купо (Майя Шёне). Персиваль выбирает такую форму взаимодействия с прозой Золя, в которой актеры постоянно комментируют действия других персонажей (а иногда и собственных), находясь на дистанции от них. Это позволяет создать ощущение внимательного, объективного исследования, но это также объединяет труппу театра “Талия” в единый организм, где все взаимосвязаны. Малейшее изменение мимики одного отражается в комментариях другого, актеры наблюдают за действиями персонажей, сопровождают их, реагируют на них и как исполнители, и как собственно участники действия. Первая часть рассказывает о недозволенных любовных связях: доктор Паскаль сожительствует с влюбленной в него племянницей; Жервеза, выйдя замуж за строителя Купо (Тило Вернер), разрешает жить у себя и бывшему любовнику и отцу ее сыновей Лантье (Себастиан Рудольф), а также вызывает чувства кузнеца Гуже (Патрик Барч). Но несмотря на чрезмерность страсти и похоти в спектакле, актеры показывают ее играючи, иронично, избегая реалистических деталей (Купо и Жервеза, веселясь, скатываются с холма, где только что совокупались), и любовь, хотя, возможно, и грозящая опасными последствиями (в случае Клотильды и доктора Паскаля), предстает пространством истинной человеческой нежности и заботы друг о друге.

Если первая часть трилогии была своеобразным раем, то спуск в чистилище происходит в “Деньгах”. Вторая часть берет в основу три романа Золя — “Дамское счастье”, “Нана” и собственно “Деньги”. Пространство вокруг вздыбленной земли теперь занято бесчисленными печатными машинками (которые в конце спектакля, выполнив свой долг, сваливаются в большую кучу), а лестница, которая могла бы вести обратно в рай, ведет всего лишь в будуар куртизанки Нана (ее также играет Майя Шёне), в которую превратилась дочь Жервезы. Действие переносится в Париж, и перед нами стремительно, монтажно, через дополняющие друг друга голоса актеров развиваются истории Нана и ее ухажеров — немощного графа Мюффа (перевоплощение Барбары Нюссе) и страстного актера Гектора (Паскаль Хоудус), а также нереализованная любовная тяга директора магазина “Дамское счастье” Саккара (Себастиан Рудольф) к работнице Денизе (Патрисия Жолковска), которая приводит магазин к процветанию, но не приносит счастья его хозяину. В этой части возможность любви и ее истинной реализации иссушается, сводится на нет. Страсть Гек-

тора приводит к избиениям и унижениям Нана, граф физически немощен и довольствуется заглядываниями ей под юбку, а Дениза беспричинно равнодушна к Саккару. Весь потенциал человеческих эмоций отдан деньгам, они владеют этой частью трилогии, наполненной суетой человеческого муравейника и многочисленными предметами и аксессуарами — зонтами, платьями, коробками и вездесущими печатными машинками. Это настоящая имитация жизни в смысле невозможности человеческих эмоций, превращения озер и морей в пересохшие лужи, замены здоровья и нежности отчуждением, болезнью и скрывшейся за роскошью нищетой (история торговца зонтами Буря).

Третья же часть становится спуском в ад, во тьму человеческих страданий (“Жерминаль”) и подвалы инстинктивных желаний (“Человек-зверь”). Здесь для зрителя отчасти возникает переключек с фестивальными спектаклями о войне, а также спектаклями Мундруцо и Серебренникова. В “Голоде” Жак Лантье (его играет все тот же Рафаэль Стаховяк) появляется перед нами как главный герой романа “Человек-зверь”, который, сначала подсмотрев убийство, в конце сам убивает ту, которая была виновна в нем, не выдержав неопределенного желания проверить саму возможность убийства, а также звериной тяги убить своего сексуального партнера. Этьен Лантье же (теперь его играет Себастиан Рудольф) становится предводителем восстания шахтеров, которые бастуют против невыносимых условий труда, но оказываются пленниками неумолимого голода.

В “Голоде” зритель довольно долго погружен в настоящую тьму, освещенную только зеленоватым светом фонарей шахтеров, и почти физически проходит с персонажами путь их погружения в ад. Но динамика движений персонажей в этой части, особенно бунт жен шахтеров во главе с матерью Маэ, разрывающей на груди рубашку подобно героине картины “Свобода, ведущая народ” Делакруа, напоминает о революции — и появляется надежда, как и в спектаклях Мундруцо и Серебренникова. Надежда на то, что жизнь, дошедшая до своих крайних проявлений, снова возродится до своих потенциальных высот, очищенная тем, что пережили герои трилогии и ее зрители. Спектакль, спускающий нас в самые недра жизни и ее возможных воплощений, находящий идеальную форму для объединения персонажей, актеров и аудитории для социопсихологического исследования реальности в виде театрального эпоса, стал мощнейшим финальным аккордом фестиваля “Балтийский дом” 2017 года.

## Мастерская

### Мария Зелинская: “Давать людям свет”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Мария Зелинская — драматург, сценарист, преподает сценарное мастерство в московской Школе нового кино. Автор пьес “Осколки”, “Слышишь”, “Про то, как я попал в дом, где лечат людей”, “Божий медведь”, “Замолчи”, “Гуманнее врать”, “Я не Соня”, “Хуманитас Инжиниринг” и другие. По ее сценариям сняты художественные фильмы “Шавка”, “Шум крови”. Пьесы и сценарии опубликованы в “Современной драматургии”, “Искусстве кино”, сборниках “Сюжеты”, “Скука двенадцатого года”, “Лучшие пьесы 2012 года”. По ее пьесам идут спектакли в Ростове-на-Дону, Нижнем Новгороде, Томске, Перми, Кемерово, Красноярске, Москве. Она много занималась социально-реабилитационными проектами с людьми, отбывающими заключение, детьми с ограниченными возможностями, пожилыми в домах престарелых. И все это успела к неполным тридцати годам.*

*Сначала я прочитала несколько ее пьес (“Я не Соня”, “Как живые”, “Божий медведь”). Честно говоря, они не произвели на меня слишком сильного впечатления. Так же как спектакль “Мирение. Телеутские новеллы”, показанный на “Золотой маске” Кемеровским драмтеатром им. А.В. Луначарского (вместе с Зелинской номинирован ее соавтор Вячеслав Дурненков), о жизни маленького народа телеутов в типично “доковском” формате. А вот ее крошечные пьесы “Гуманнее врать”, “Слышишь” меня просто обожгли. Тянет пересказать их, но не буду: кто заинтересовался — найдет в Театральной библиотеке Ефимова.*

*В пьесах Марии Зелинской прочитывается ее биография. Эта красивая девушка с розовыми волосами обладает колоссальной внутренней силой и стойкостью. Она делала театр с убийцами в колонии, с детьми-инвалидами. Пять лет провела рядом с неизлечимо больной матерью, в последние месяцы ни на шаг не отходя от нее.*

— А как же учеба, Маша? Вас не отчислили?

— Я была на пороге отчисления. Но моя тетя, мамина сестра, без моего ведома пошла в университет и договорилась — мне разрешили что-то досдать, не выгнали.

— Читая ваши пьесы, я думала: какой у вас жизненный опыт, как вы внимательны к людям! Это мама-психолог сформировала в вас способность так остро вглядываться в человеческую природу?

— Да, и я очень благодарна за это маме. Знаете, все детство я злилась на то, что у нас была не совсем обычная семья (мама и отчим — психоаналитики, мы устраивали семейные советы в духе “вы хотите поговорить об этом?”, все приходилось проговаривать — понимать другого, объяснять себя). А сейчас чуть ли не каждый день говорю: слава богу, что мама научила меня видеть истинную сущность вещей, то есть поставила драматургическое зрение, научила никогда не довольствоваться тем, что все происходит просто так. То есть не может быть, что человек просто злой или что он просто совершил предательство. У всего есть причины. И часто они не на поверхности.

— В вашей пьесе есть цитата из маминого дневника: “Научись страдание переправлять в деятельное добро”. Это был ее наказ вам: когда тебе плохо, найди существо, которое нуждается в помощи, и помоги. Интересно, используют ли другие психотерапевты такую рекомендацию своим пациентам?

— Мне кажется, это не психологическое, а просто человеческое. Мама последнее время все лежала и смотрела в окно на восход и закат. Она много думала и писала дневник. В последние годы остро встал вопрос, как быть с ее пациентами: сказать ли им, что она больна? Ведь умирающий врач — большая травма для пациента. По отношению к ним она



помогающий человек, но не впускающий в свой мир ради их же блага, ради сохранения отношений доктор — пациент. Но когда она поняла, что у нее осталось совсем мало времени, она пригласила их и сказала, что у нее онкология. И они не отказались от нее. То есть к лежачей маме продолжали ходить люди. И она расцвела, у нее появился румянец на щеках. Она делала то, чему учила меня, — помогала, когда ей было ужасно больно!

— **Безвозмездно?**

— Да. Она считала, что не должна брать с них деньги.

— **А как же вы жили?**

— Нам стали помогать совершенно разные люди — от соцслужб до незнакомцев и людей из ближайшего церковного прихода. Плюс я с двенадцати лет работаю.

— **Как это? Кем?**

— У нас в Ростове-на-Дону была газета “Приазовский край”. Я пришла туда просто посмотреть, как люди журналистикой занимаются, а мне почти сразу стали давать место для публикаций. Сначала небольшое, потом все больше и больше, потом целую полосу.

— **Есть книга знаменитого американского психолога Ирвинга Ялома о психотерапевте, который решил сказать клиентам о своем смертельном диагнозе и как это отразилось на его группе. Ваша мама сделала, я считаю, правильно. Вам Ялом помог?**

— Ялом — мой бог, он мне во всем помогает! И главное, он научил слушать не то, что человек говорит, а видеть, что он за этим прячет. Иногда ко мне приходят мои знакомые, чтобы выговориться. Они знают, что я не только выслушаю их, но постараюсь понять, что у них внутри. Обычный человек себя не понимает. И я себя не понимаю. Но другого понять можно. У того же Ялома уникальная концепция, что здесь и сейчас можно *все* понять про человека. Мы можем друг для друга быть психотерапевтами, если будем внимательно слушать, пропускать через себя и честно давать обратную связь. Например, девушка говорит, что не встречается с мужчинами, поскольку “нормальных мужчин нет”. А я понимаю, что надо смотреть в ее семейную историю, в установки и травмы, которые она получила. Анализировать, что происходит с этой проблемой в обществе. Этому я старалась учить студентов. Они все шутили: “Мы любим наши занятия психоанализом. Ой, то есть сценарным мастерством”.

— **Какого возраста ваши студенты?**

— Разные: есть люди после вузов (выпускники ВГИКа, Литинститута), есть совсем молодые. Вы не заметили: у нас в обществе сейчас культ учебы? Меня это немного пугает. Потому что как будто человек предпочитает всю жизнь получать знания, но не практиковаться. То есть находиться в пассивном режиме... Знаете теорию “десяти тысяч часов”? Если любому делу уделить десять тысяч часов, вы станете мастером. Вопрос только в том, что такое время займет десять лет, и начинать практиковаться надо как можно быстрее, не откладывая это из-за боязни ошибок и не прикрываясь бесконечной учебой.

— **Практика — это хорошо. Но если говорить о таланте...**

— А что такое талант автора? Ну вот Максим Горький: у него был талант или нет?

— **Конечно был.**

— Мне кажется, Горький умел чувствовать людей и запускать себя в разные области жизни и рассказывать о том, что узнал и почувствовал.

— **А разве это не талант?**

— В чем? Выбирать правильную территорию, правильного человека и уметь слышать?

— **Да. Услышать, понять человека и рассказать об этом. И в первую очередь он знал, что нужно сегодня обществу. Для МХТ он был важен так же, как Чехов.**

— У меня первая ассоциация со словом “талант” — человек, который хорошо пишет, придумывает.

— **И понимает, что нужно читателю и зрителю. Не нагибаясь к потребителю, а согласно своим убеждениям.**

— То есть вы думаете, что талант — это значит понимать то что нужно?

— **Да, соответствовать своему времени.**

— Интересная точка зрения. А вот я верю в работу: мы идем к людям, слушаем их, понимаем их и передаем это другим. В чем талант — в этом походе? Слушать — это не талант. Этому можно научиться. Если десять лет тренироваться слышать, овладеешь ремеслом.

— **Последнее время появилась тенденция — лучшим драматургам давать ремесленные задачи.**

— Что вы имеете в виду?

— **Когда заказывают написать свою версию чужого произведения — прозы или классической пьесы. Драматург Нина Садур инсценирует прозу Гоголя, Максим Курочкин переписывает пьесу Бернарда Шоу. Мне кажется, талантливый, самобытный автор должен существовать по своим законам, а не инсценировать чужое.**

— Но ведь инсценировка — это тоже точка зрения, разве нет? Другое дело, что если говорить про мой опыт, можно так замылить себе глаз заказными работами, что вообще потеряешь голос своей музы, если так можно выразиться. И вообще разувериться в музы. Сказать себе: а с чего я вообще взяла, что музыка ко мне придет? Самоуничижение — хлеб автора... Я вчера случайно решила посмотреть в “Ютьюбе” речь психически больных людей. Стала открывать ссылки и нашла гениальную запись: “Диагноз: бред величия”. Что такое бред величия? Это когда человек уверен, что он все сможет. Этот “бред” надо завернуть в пилюлю и давать всем авторам по три раза в день. У современного драматурга (у всех, с кем я общаюсь) есть ощущение, что он загнанное, униженное существо, которое ничего не может. Он затравлен, у него апатия. Он не знает, нужно ли то, что он пишет. А если чуть-чуть бреда величия накапать драматургу в чай — он поверит в себя. Разве это не чудо? Не слушать никого, быть диким, самобытным — таким, каким тебя создала природа. Я часто забываю, как это, и превращаюсь в собаку, скулящую на коврик. А драматург — одинокий тигр.

— **Похоже, вы на себе это прочувствовали.**

— Да, как и многие мои коллеги. Сейчас передо мной остро стоит вопрос: где граница авторской ответственности? Раньше я точно знала на него ответ. Я видела, как драматурги довольно жестко общаются с режиссерами и диктуют свою авторскую волю. Мне казалось это неправильным, потому что любая диктатура убивает чудесный процесс соавторства. Но после того как в моей жизни случился ряд кино- и театральные проекты (в которых я сделала то, что велел мне режиссер, из уважения или просто из уверенности, что другой человек умнее меня и лучше знает) и результат был плачевным, я поменяла свое мнение на этот счет.

Теперь более важным, чем комфортный процесс соавторства, где все друг друга слушают и слышат, мне кажется авторская ответственность перед зрителем. Он заплатил деньги, пришел в театр или кино и ему, по сути, безразлично, в дружбе мы делали проект с режиссером или во вражде. Ему важно, чтобы история, которую ему рассказывают, была настоящей и хорошо, по правилам рассказанной. Когда я говорю “по правилам”, я призываю изучать нашу профессию, которая на самом деле очень сложна. Человек неподготовленный может написать, как я, несколько пьес. Для первых пьес мне хватило ростовского журфака, но рано или поздно приходится сесть и разобраться в том, как же все это работает. Это надо сделать из уважения к тому же режиссеру или команде театральным людям, которые с вами работают.

— **Вы приехали в Москву к кому-то? Что вас вело?**

— В Москву меня гнал только страх. Когда я ходила по московским улицам, то говорила себе: ты чужая, что ты здесь делаешь? Когда мама умерла, я какое-то время вообще не выходила на улицу. Мир оборвался, и не было смысла выходить. И когда в Москву приехала, было ощущение неприкаянности и продуваемости. Будто я на всех ветрах, все чужое, и я была подавлена Москвой. И только последние два года чувствую, что начинаю любить этот город. Все говорят: Москва, какая ужасная Москва! А я чувствую, что она моя, любимая и родная.

— **Чтобы бросить все и приехать одной покорять столицу, нужен повод. Он у вас был?**

— Я приехала поступать в Московскую школу нового кино. Четыре-пять лет назад. Перед этим мы со Славой Дурненковым и Олей Калашниковой делали проект в Батайской тюрьме.

— **Художники делятся на два типа: одни черпают все из своих глубин, другие — из окружающего мира. Чего в вас больше?**

— Я бы хотела быть автором второго типа, но пока что я беру все из себя. Вот ездила в колонию и влюбилась в заключенного. К счастью, дальше писем, творческого общения в нашем тюремном театре и телефонных разговоров дело не зашло. Но оказалось, что к концу нашего проекта он должен выйти на свободу. И тут мне стало страшно. Меня спас отъезд в Москву и поступление в Московскую школу нового кино.

— **Ваши сюжеты — это ваша жизнь. Потому что вы ее хорошо знаете?**

— И потому что я себе соврать не могу. Особенно в плохом. В пьесе “Я не Соня”<sup>1</sup> я не смогла быть Соней Мармеладовой. Соня у Достоевского простила убийство, закрыла глаза на это и сказала совершившему преступление: я пойду с тобой на край света. Я недостаточно хороший человек, у меня не такое большое сердце. Когда я начала общаться с тем заключенным, все время думала: вот он этими руками убил человека! Я его спрашивала: “У тебя чувство вины есть? Ты раскаиваешься?” Он отвечал: “Я уже сходил к бабушке, исповедался — я уже ни в чем не виноват”. И я начала ему выносить мозг по поводу чувства вины. А Соня же не выносила мозг Раскольникову! Она действовала по-другому.

— **Она подвела его к раскаянию, шла с ним рядом...**

— Соня — умница! Она на самом деле героиня. Такие спасают мир, верят в людей. Я не выдержала это испытание, не потянула. У меня не получилось.

— **Зато у вас получаются другие вещи. Вот с киношколой: только окончили и сразу стали преподавать.**

— Ой, это был такой сложный период в моей жизни! Мой учитель, художественный руководитель школы и режиссер Дмитрий Мамулия сказал: мне нужен помощник, человек, который бы преподавал современную драматургию. И мне дали мой первый курс. Он был очень сложный.

— **Знаю, что этот курс заставил вас так переживать, что вы чуть не бросили преподавание. А со следующим все было хорошо?**

— Да, второй считается просто звездным. Все выпускники работают по специальности, ребята очень довольны продюсеры и редакторы. И после этого меня начали засыпать предложениями по преподаванию. Такого никогда не было!

— **Как здорово, поздравляю!**

— Нет, это моя боль: я не преподаватель, ну то есть никогда не мечтала об этом. Пока я преподавала, у меня были мои ученики и больше ничего. Я приходила домой, отвечала на сообщения, звонки, электронные письма учеников, проверяла их работы. Мозг был занят только “детками”. Причем ему казалось, что он работает, а на самом деле я ничего как автор не делала. Мне все говорили: “Маша, ты такой хороший педагог”, а я слышала: “Маша, ты такой плохой драматург! Почему ты не пишешь?” Педагогика меня растворила, я потерялась в ней. Я так часто объясняла правила и чертила схемы, что не могла писать свое. В голову лезли одни конструкции: трехактовка, “ромашка” героя, арки...

— **А что такое “ромашка”?**

— Это такая сценарная шпаргалка на тему того, что герой должен измениться — про нее какой-то западный сценарист в одном интервью рассказывал, мне дико понравилось. Суть в том, что серединка “ромашки” — это главный герой. Каждый листочек — персонаж, с которым главный герой вступает во взаимодействие. Каждый листочек должен раскрывать определенную черту главного героя. Например, герой — театральный режиссер, он одержим профессией — это первый лепесток. Второй: он плохой муж, так как все время думает о своей работе. Рисуем такие лепесточки, а потом их переворачиваем. Получа-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2014 г.

ется, герой должен исправиться как муж, стать хорошим...

— **И испортиться как режиссер?**

— Да, например. То есть он должен что-то покрутить в себе — попробовать и то, и другое. Найти баланс... или не найти.

— **Теперь вы киношница, забросили театр?**

— Нет, что вы! Не так давно я для Саши Сазонова написала пьесу по “Черной курице”, которую помню с детства. Но идея была полностью Сашина, он встретился со мной, рассказал свое видение, и появилась пьеса.

— **Вы готовы писать на заказ?**

— Да, если ко мне обращаются, я с удовольствием откликаюсь. У меня дома висит доска, на которую я прикрепляю бумажечки с планами. Люблю, когда на ней есть планы по театру. Сейчас там висят две задумки пьес. Не заказных, а продолжение моей “Хуманитас Инжиниринг”<sup>1</sup>. Есть мечта сделать триптих. Только тсс, а то не сбудется.

— **Эта пьеса про любовь с роботом сделала вам театральное имя — даже в МХТ идет, плюс Прокопьевск и Нижний Новгород.**

— И еще из нескольких городов мне написали, сейчас идут переговоры. Два режиссера — из Перми и Керчи — обратились с просьбой дать пьесу бесплатно. Я, конечно, всегда вхожу в положение и даю добро на такие вещи. В Керчи театр совсем бедный, а в Перми это будет режиссерский дебют актера. Но про МХТ до сих пор не верю — ушипните меня. Когда мне позвонили и сказали: “С вами говорят из Художественного театра”, я думала, что это первоапрельский розыгрыш.

— **Какой театр выпустил спектакль раньше?**

— Ой, там прямо битва была. МХТ хотел эксклюзивное право, а я давным-давно дала добро на постановку Дане Чащину, он искал, где поставить пьесу, и как раз в этот момент, когда ко мне обратился МХТ, он позвонил: “Я нашел театр!” Я не знала, как быть. Сказала Дане: “Мужики, разбирайтесь сами, я на все согласна”. Даню я знала по другому спектаклю, он ставил меня.

— **И как они разобрались?**

— Все мирно решили. Премьера была практически в один день в МХТ и Прокопьевске.

— **Как вас приняли на Камергерском?**

— Самым чудесным образом. Я же “любимовская”, и у меня сложился стереотип: репертуарные театры нас не любят, мы — андеграунд, “дети подземелья”, наше место в подвале.

— **Ваш театр в Ростове был подвальным?**

— “Театр. doc” был подвальным, я все же думаю, что выросла из него. Потом в Ростове появился “Театр 18+”. Ну то есть я уже смирилась, что мне никогда не позвонят из репертуарного театра, там не будут идти мои пьесы... Но МХТ — это чудо. Там все было хорошо. Я сужу о театре по билетерам. Если они говорят: сюда не ходи, здесь нельзя сидеть, меня это очень пугает. А тут они ласково так: “Пожалуйста, проходите! С кофе? Можно и с кофе”. Меня это с первых же репетиций поразило.

— **Это они вам уважительно как автору.**

— Нет, они не знали, что я автор, просто были мне рады. Ставил Юрий Кравец. Меня вызвали на репетицию, встретили очень тепло. А я не хотела идти, потому что считаю, что как автор свое дело сделала, когда поставила последнюю точку. И не имею права соваться в режиссерские дела и говорить, что должно быть так или эдак.

— **Кравец — возможный преемник Табакова?**

— Не знаю. Сейчас он директор МХТ. Поставил два спектакля, первый — “Телефон доверия”, второй — мой. И когда я пришла на репетицию, то увидела то, чего больше всего боюсь. Актеры воспринимали мой текст как серьезное высказывание. О ужас!

— **Забавно: обычно автор жалуется, что к нему недостаточно серьезно относятся.**

— Нет, поймите: все, что произносит моя героиня Лера — это поток сознания. Когда

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 2, 2016 г.

женщину несет, ее не надо воспринимать всерьез. Если мой мужчина будет принимать всерьез все, что я говорю, это будет ад. Я всегда говорю: делай, как знаешь сам. Слушай меня, “выключив звук”, потому что живут одновременно разные мысли, я могу все разрушить своими метаниями. Когда я услышала на репетиции, как актриса Мария Карпова произносит текст, я в перерыве подошла к ней: “Маша, ты же понимаешь, что все, что там написано — несерьезно? Ну то есть героиня же говорит обо всем очень легко, почти в шутку — она не обвиняет, а как бы троллит Артура и мужчин. Если есть в пьесе то, что тебе откликается, скажи это серьезно — остальное впроброс, как поток сознания”. Она говорит: “Ой как хорошо. А я думала, что играю синий чулок”. Дальше на репетиции она стала говорить очень легко и игриво — и тут же все заулыбались.

— **А говорите, автору не надо ходить на репетиции.**

— Так я же об этом: не надо меня слушать, я ошибаюсь. Спектакль получился легкий и воздушный, это мне нравится.

— **А в Прокопьевске?**

— Там все по-другому. Но я сужу только по видео. В моей авторской жизни появились два режиссера. Юрий Кравец, настоящий мужчина, статный, умный — все, как я люблю. И Даня Чашин, юное дарование, суперсовременный в лучшем смысле этого слова режиссер-хипстер. Я думала: юное дарование Даня (ему чуть-чуть за двадцать) поймет, что тут юмор, это не всерьез, и поставит так, как я задумала. А получилось наоборот: Юрий Кравец, к моему удивлению, сделал легко, именно так, как надо. Он мне сказал: “Что ты удивляешься? Мне пятьдесят лет, я понимаю все, что ты говоришь, я знаю женщин”. А Даня пришел ко мне на разговор: “Это спектакль про невротичку?” Я ему: “Даня, не верь всему, что там написано!” Даня: “Но эту Леру надо в психушку посадить!” Я объясняю, что она просто женщина, я сама так могла бы себя вести. Но он, кажется, так и не понял, что мы с моей героиней нормальные... Он до сих пор смотрит на Леру как на странное насекомое. Он сделал спектакль перформативно, там крутые танцы, музыка, декорации и костюмы — все, что нужно современному зрителю. А Юрий Кравец сделал такую душевную историю, такой разговор с близким другом, минуты интимности и откровенности. Ну здорово, что все спектакли разные!

— **А в Нижнем Новгороде какой спектакль получился?**

— Там тоже очень хороший режиссер Олег Галицкий. Он делал читку этой пьесы на конкурсе “Действующие лица”, но, как мне показалось, слишком серьезно подошел к тексту. Хотя я могу судить только по нашей переписке — спектакля я пока не видела, но лелею мечту поехать в Нижний и посмотреть. Там спектакль называется “Любовь премиум-класса”. Я дала режиссерам право самим придумать название, никому не нравится “Хуманитас Инжиниринг”. В МХТ “Механика любви”, в Прокопьевске “Киборг, I love you”. Даня сказал, что его придумала театральная уборщица. Она мыла полы, а на сцене шла репетиция, и она спросила: «Это что репетируют, “Киборг, ай лав ю”?» Название уже настраивает на жанр.

— **Как вы реагируете, если режиссер просит что-то исправить или дописать в пьесе?**

— Юрий Кравец попросил меня дописать одну сцену: видеовставку типа передачи “Пусть говорят”. Я думаю: как это, зачем? Он говорит: “Ну, как будто на телепередачу позвали первую женщину, которая робота домой привела”. Я думаю: как это написать? Включила телевизор, посмотрела пару минут “Пусть говорят” — мне страшно стало, выключила. Думаю: ну все, опозорюсь и ничего не напишу... А тут меня зовут, пора на репетицию ехать. Я по дороге, в метро стала сочинять, прямо в телефоне записывать. Пришла, Юрий спрашивает: “Где текст?” Я ему: “А я вам сейчас эсэмэской вышлю”. Он так смеялся. И потом во всех интервью рассказывал, что я ему пьесу эсэмэской посылала.

— **Это пьеса о выборе партнера. Как она соотносится с опытом вашей личной жизни?**

— У меня, как и у многих женщин, было представление о том, каким должен быть идеальный мужчина. Но тот, кто пришел в мою жизнь и сделал меня счастливой, вообще не подходит ни под один пункт. И вот что я поняла: мы себя не знаем. Не знаем, что сделает

нас счастливыми. У меня есть подруга, у нее три главных пункта для мужчины: сильные руки, остроумие и правильные ударения во всех словах... То есть одно неправильное ударение — и все, нет человека в ее мечтах. И я примерно такая была: прочитала кучу литературы и ждала литературного героя. А пришел реальный мужчина из плоти и крови. И оказался во сто крат лучше.

— Смешно, но у меня первая влюбленность была наоборот. Я очень любила прозу Лермонтова, особенно “Героя нашего времени”. И вот в четырнадцать лет познакомилась с молодым человеком, который в свои двадцать один не читал “Героя...”. Это было выше моего понимания. Когда я рассказала об этом своей учительнице литературы, она тут же протекла: **“И ты в него влюбилась?”**

— Какая хорошая история!

— А какие у вас были требования первоначально?

— Я могу ответить на этот вопрос, потому что работала с психологом. И он указал мне на то, что со мной происходит. У меня был довольно монструозный отчим, и в подсознании отложилось, что любовь мужчины — это когда он заставляет меня расти. Даже весьма жестоким способом.

— По-настоящему жестоким?

— Ну не совсем. Скорее, в моральном смысле. Когда я приносила тройку по физике (а по физике я только тройки и приносила), отчим садился на кровать и говорил: “Ты хочешь мыть общественные туалеты? Тебя ж только эта судьба теперь и ждет”. Меня специально водили на экскурсию в общественные туалеты. И я хваталась за голову, так боялась, что его слова сбудутся. Троек больше не было после этой экскурсии. И я думала: он сделал меня сильнее. Значит надо выбирать такого мужчину, который сделает меня сильнее. И если появлялся мужчина, которого все боятся, я говорила себе: это мой “клиент”. Еще я видела, как мама обращалась с монстрами, утихомиривала их. И когда кто-то начинал орать, властно вел себя, я становилась его правой рукой. У нас складывалось взаимодействие. Но все-таки властные мужчины хоть и делают тебя сильнее, они разрушают. Через унижение, через подавление, внушение странных и страшных мыслей. Я видела, как мама “входила в клетку со львом” — и “лев” становился добрым и счастливым. И думала, что это норма. А это не норма.

— Я знаю, что вы однажды участвовали в коллективном оперном проекте и были не совсем довольны своей работой либреттиста.

— Все так, да, хотя проект был прекрасный. Идея принадлежала Кате Василевой, она оперный режиссер и захотела попробовать соединить авторов и композиторов. Позвала группу драматургов: Женю Казачкова, Машу Огневу, Валерия Печейкина, Гулю Сапаргалиеву и еще несколько человек.

— Такую команду чтобы написать одно либретто?

— Нет, каждый писал свое мини-либретто — для короткометражной оперы на четверть часа. И вот я что-то неправильно поняла. Мне показалось, что современная опера — это нечто лишнее драматургии и нарратива, где правит бал музыка и только. А роль либреттиста незавидна. Но, например, тот же Женя Казачков, который написал очень крутой текст с историей и драматургией, доказал, что это не так. Он просто как автор настоял на своем. Сказал: у нас будет текст и будет нарратив. Автору надо стоять на своих позициях, чего я раньше не делала. А теперь поняла, что буду.

— Увы, автор сейчас не лидер. На афише могут написать всех, а автора забыть. Хотя история говорит: драматургия в лучшие для театра времена была питательной средой. Автор питал театр, давал направление. Что вы можете сказать о том, какой театр нужен сегодня? Как и о чем надо говорить со зрителем?

— Последние несколько лет стало модно уходить от нарратива и драматургии как таковой. Появляются спектакли, после которых зритель, мягко говоря, выходит в недоумении, спрашивая у своих спутников: “А что вообще это было?” Современные истории стало сложно пересказывать, потому что, даже если постараться, в них сложно найти начало, се-

редину и конец. Не то чтобы я такой ретроград, защитник классической драматургии, нет. Но я, как по Дарвину, за видовое разнообразие. Чувствую, что появляется какая-то острая необходимость во внятной истории. И мне кажется, есть смысл посмотреть в сторону какой-то цельности. Лично я устала от “лоскутных одеял”. Я вижу по себе, что мы паразитируем на теме. Если напишем про “униженных и оскорбленных” — это пойдет, сто процентов. С начала века и дальше, с нулевых до десятых, я тоже в этом жила. В моих пьесах все умирали. Но теперь — всё! Я чувствую, что сейчас время хорошо сделанной истории. С нулевых до десятых годов мы жили, можно считать, неплохо, сытно, Человек был более-менее цельным существом, и он мог посмотреть на распадающийся мир, потому что у него был внутренний стержень и он знал, как справиться с этой картиной мира. А после 2010-го депрессия стала болезнью номер один нашего общества, мы стали гибнуть от нее. Это уже не та депрессия, которая была просто тоска и к реальной депрессии не имела отношения. Сейчас депрессия — это реальность, когда я сижу на таблетках и у меня серьезные проблемы. Практически каждый второй мой знакомый сидит на антидепрессантах и у него суицидальные мысли. И я вижу, что общество находится в уязвимом состоянии, поэтому человеку нельзя давать распадающийся мир, нужно давать цельный продукт, желательно с хорошим эпилогом. Это говорю я, автор, у которого во всех пьесах умирали герои. Сейчас мы, учитывая, что творится с обществом, не имеем права не давать в финале “улыбку Кабирии”. Мы пишем, о чем хотим, но должны давать какой-то свет.

— **Законы классической драмы стояли на этом.**

— А новая драма требовала наоборот. Я думаю, Гамлет для нашего времени тяжелый герой, потому что мы все Гамлеты, нам нужно со многим справляться, мы такие уязвимые. Мы полусумасшедшие. Мы сидим в своих домах и со страхом смотрим на телефон. Мне говорят знакомые: ты можешь написать в “Фейсбук”, а то мы боимся подходить к телефону? Мы боимся живого общения, сидим в своей капсуле, это приводит нас к тотальному одиночеству. Поэтому я чувствую: мы не имеем права сегодня писать плохой финал. Как бы громко это ни звучало, ответственность за своего современника у нас есть. Глупо говорить, что профессия автора — это творческая профессия, в которой человеку хорошо. Нет, нехорошо. Мы выходим и смотрим: где у человека болит? Идем на проблему и пытаемся ее на руки взять и рассмотреть, и дать какое-то решение. Хоть какое-то! Мы не имеем права писать о своих фантазиях, не связывая их с человеком, который страдает и не знает, как справиться с этим. Автор не может быть небожителем, оторванным от общества. У нас точно такие же, как у всех, должностные обязанности. Хирурги не спят и оперируют двадцать четыре часа в сутки и у них чудовищный стресс. Почему же у нас работа должна быть легкой? Знаете, какой образ автора в “Инстаграме”? Чашечка кофе и рядом блокнот с хорошенькой ручкой. И все думают: как здорово быть автором! Ко мне приходят студенты с настроением: вот сейчас мы так мило реализуемся. А я им говорю: расскажите про смерть, которая вас вышибла, про потери. И вся группа сидит как на психоанализе и уходит уже другой. Они думали, что стать сценаристом — это круто. А это тяжело, потому что ты берешь ответственность за все, что происходит сейчас. Или не знаю, кто ты и зачем пришел в драматургию.

Но все, что я говорю — это не истина, а всего лишь мои мысли. Они могут быть ошибочными, несовременными.

— **Маша, можно я не удержусь и задам вам вопрос, не имеющий отношения к драматургии? Почему у вас розовые волосы? Красиво и интригует.**

— Это последствие педагогики... Когда мой мозг выучил все схемы и мешал мне писать, мне надо было показать, что он в доме не хозяин. И выкрасив волосы, я его дискредитировала. Что можно требовать от человека с розовыми волосами? Да ничего. А мне это и надо. Теперь пишу сердцем, вернулась в правильное состояние. Мозг помогает, но он на вторых ролях. Девятый гриб справа.

## Всеволод Лисовский: “Мне хочется, чтобы людям было интересно”

*Беседу ведет Ильмира Болотян*

*Долгое время и до сих пор центральной точкой эксперимента на театральной карте Москвы считается “театр, в котором не играют”. Документальные спектакли “Театра.doc” продолжают выходить и будоражить общественность, тем не менее в его программе появились вещи, которые ожидаешь увидеть скорее в музеях современного искусства, чем в традиционной black box. Практически каждая из них связана с именем Всеволода Лисовского, экспериментатора, не любящего слово “режиссер”, — поэтому его называют “комиссаром”. Уже первая дебютная постановка Лисовского “89-93 (Сквоты)”, хотя и основывалась на документальном материале и интервью, взятых у художников галереи “Трехпрудный переулок”, имела в себе элементы реперформанса: актеры пытались воспроизвести знаменитые перформансы Авдея Тер-Оганьяна, Марии Чуйковой и Александра Петрелли на театральной сцене. Следующий проект “Акын-опера” принес актерам спектакля — трем московским гастарбайтерам — спецпремию музыкального жюри “Золотой маски”. А после празднования 15-летия “Театра.doc” комиссар открыл новое пространство “Трансформатор.doc”, которое, как и “Док”, кочует теперь по Москве с места на место. О том, в каких терминах лучше описывать его спектакли, как молчание стало важнее сценической речи и действительно ли математика является универсальным способом описания мира, рассказывает Всеволод Лисовский.*

— Мне в моей практике ближе вокабуляр современного искусства: реди-мейды, перформансы, акционизм, дискурс и т.д. — и насколько осознанно эти вещи используются в театре. Мы сейчас наблюдаем, как для современного театра возникает новая лексика: все эти “иммерсивности”, “инклюзивности”, “променады” — но она пока недостаточна.

— Давай тогда в этих терминах и разберем твои спектакли. “Акын-опера” — это ведь реди-мейд? Ты берешь в спектакль, скажем так, готовых артистов. Да, они здесь, в Москве, — гастарбайтеры, памирские таджики, но в то же время они профессиональные артисты, музыканты, с образованием.

— Да, так и есть. Это абсолютный реди-мейд, хотя репетировали мы с ними полгода.

— Тогда “Молчание на заданную тему”, где актер и зрители вместе молчат в зрительном зале 60 минут, — это своеобразный хеппенинг? То есть представление, где велика доля спонтанности и непродуманности, ведь невозможно предугадать поведение актера и реакцию на него зрителей. А еще сразу вспоминается пьеса “Четыре тридцать три” Кейджа...

— “Молчание” все-таки не хеппенинг. Это минималистская вещь.

— Но и Кейдж в своей пьесе в таком случае выступает как минималист?

— Произведение Кейджа — об избыточности тишины. А в “Молчании” тишина сама по себе, практически как персонаж. Я здесь скорее вспоминаю супрематизм, другие авангардистские практики.

— Ты имеешь в виду редукцию? То есть в “Молчании” ты берешь некую театральную форму традиционную и просто редуцируешь все, что считаешь лишним?

— Да, именно так.

— Здесь можно пошутить, что “Молчание на заданную тему” — одна из реакций на “Черный квадрат” Малевича.

— Это не очень скромно, но я именно об этом думал.

— Возвращаясь к словарю современного искусства: твои “Неявные воздействия”, спектакль-путешествие, где актеры со зрителями толпой ходят по разным маршрутам, часто уподобляются как одну из вариаций ситуационистского дрейфа. Дрейф у ситуационистов был средством субъективного преобразования городского пространства. В “Неявных...” зрители так



**же влияют на маршрут, как и актеры. Порядок и форма исполнения номеров задается практически “генератором случайных чисел”: зрители выдают актерам фишки в какой-то момент, в зависимости от фишки актер исполняет тот или иной номер. Что ты думаешь про такую интерпретацию?**

— Родственность есть. Но справедливости ради надо сказать, что то, что сейчас он происходит в городской среде, это более позднее решение, он сначала задумывался как спектакль в помещении. Я думал о том, что впоследствии его можно будет вывести в город, но пришлось сделать это сразу. Так называемый “генератор случайных чисел” периодически возникает как прием в разных проектах, и мне не хотелось тут совпасть с премьерой одного режиссера, который его также использовал. Так, мы перенесли “Неявные воздействия” в городскую среду, и сейчас уже в другом формате его сложно представить. Я бы все же делал акцент не столько на дрейфе, сколько на самой спонтанности: в спектакле часто используется так называемое автоговорение, когда актер произносит просто свой поток сознания. В то же время это какой-то абстрактный экспрессионизм: набрасывание слов, текстов, жестов.

— **Я бы все же не назвала этот спектакль абстрактным, это скорее коллаж.**

— Соглашусь, такой экспрессионистский коллаж.

— **Элементы сайт-специфик в “Неявных воздействиях” также присутствуют, ведь вы всегда работаете с конкретным маршрутом и адаптируете спектакль под него.**

— Чистый сайт-специфик я планирую сделать в Ростове-на-Дону. Это мой родной город, я там не был двадцать лет. И что я слышал про этот город за двадцать лет? В основном то, что кто-то там умер. Да и сам город старый и умирающий. И у него красивая такая смерть. Сначала я думал делать вербатим, потом решил не париться, ведь есть прекрасный текст Максима Белозора “Волшебная страна”, как раз про нашу компанию художников 1980-х годов: Славу Немирова, Валеру Кошлякова, Авдея Тер-Оганьяна и других. А половина из описанных Белозором людей уже умерли. В работу я взял главы именно про них, умерших. Проект мы делаем вместе с ростовским художником Сергеем Сапожниковым: визуальная часть на нем, и она очень важна. Текст Белозора прозаический, актеры должны говорить только то, что мы бы назвали ремарками, а реплики должны будут уйти в граффити и другие объекты, в определенные места, которые мы нашли в Ростове, — слова умерших людей станут частью умирающего города. Книга веселая, про веселых молодых людей, такой, надеюсь, будет и спектакль.

— **Получается, что в твоей театральной практике появятся инсталляции?**

— Попробуем это сделать с Сапожниковым, да.

— **Будут использоваться временные постройки, вроде тех, которые Сапожников делает для своих фотопроектов? Ведь он возводит внутри дворов, между домами, на пустырях строения, которые потом на его фотографиях кажутся частью городской архитектуры: то ли голубятни, то ли детские площадки...**

— Да, эти постройки будут использоваться в структуре спектакля. Только важно понимать, что это не декорация. Декорация — изображение места какого-то, а то и украшение. У нас же элементы городской архитектуры или специально сделанные постройки будут важной частью содержания. Например, заложённая кирпичом оконная ниша, а в нее вставлено изображение того, что происходит за этим окном.

— **Интересно было бы подробнее узнать о твоём ростовском периоде. Ты состоял в товариществе “Искусство или смерть”.**

— Мы вместе с художниками товарищества жили в ростовском Доме актера, напивались там каждый день. Многие из происходящего описано у Белоозера, про которого я уже упоминал. Лучше него это никто не рассказал. А я сам не из ностальгирующих. Вот был период, закончился, слава богу. Ностальгия — опасная вещь. Из нее вырастают консерватизм, идеи Золотого века и прочая деградация. Стараюсь жить в настоящем и больше инвестировать в будущее.

— **Каким было твое участие в знаменитой московской “Галерее в Трехпрудном переулке”**

**в 1990-е?**

— В Ростове мы дружили, жили вместе в сквотах, потом Авдей (художник Авдей Тер-Оганьян. — *И.Б.*) и Валера (художник Валерий Кошляков. — *И.Б.*) поехали в Москву, а у меня возникли проблемы с ментами, и я тоже уехал в Москву, скрылся там. Тоже в сквоте, в Трехпрудном. К галерее я имел опосредованное отношение. Тусовался года два, занимался организацией выставок. Менеджером я был хреновым, я тогда был сильно пьющим человеком. Потом я просто ушел в сторону.

**— Как ты пришел в “Театр.doc”?**

— У меня было желание эмигрировать в сторону кино. С одним моим другом стали обсуждать тему 1990-х. А он общался с Леной Греминой (директор “Театра.doc”. — *И.Б.*), и она поддержала тему. Так и появились “Сквоты”, это был совершенно экзотический опыт, я думал, им все и закончится. В итоге спектакль довольно быстро закрылся. Перезапустить его тоже не удалось. Наталья Мещанинова сделала об этом процессе фильм “Псевдеж и симулякры”. В нем как раз показано, как столкнулись молодые актеры и художники 90-х. Я посмотрел его и понял, что ощущение изначальной лжи, которое у меня возникло, когда мы пытались воспроизводить перформансы и акции тех лет на сцене, оно не было ошибочным. Фильм помог это отрефлексировать, хотя это было понятно с самого начала.

Далее в “Доке” мне предложили не останавливаться, придумать другой проект. А я в то время просто думал о мигрантах безотносительно к театру, продолжал тусоваться в “Доке”, общался на эту тему с Леной — так и появились “Акыны”. У них был какой-то успех, но, честно сказать, я еще долго не понимал, чем я вообще занимаюсь в театре. Понимание возникло, только когда придумалось “Молчание на заданную тему”.

Между ними был “Пир”, но это проект все еще длится. Моя цель — сделать экранизацию “Пира” Платона, чтобы все роли играли бездомные. Общая суть постановки — начало и конец цивилизации, философская штука. А получалась такая “инклюзивка”. В какой-то момент мы сделали бездомных зрителями, актеры играли для них “Пир”. Получилось весело, решили сделать такой спектакль. Но мысль об экранизации я не оставляю. Проект длится уже три года, все очень драматично, люди — бездомные — умирают, это самый тяжелый для меня проект, я постоянно в тупике, с ними очень тяжело работать. Но когда-нибудь я его все-таки сделаю.

**— Я правильно поняла, что именно “Молчание на заданную тему” стало для тебя переломным моментом в театре? Тут для меня особенно интересно, что в этом спектакле актер превращается в живую скульптуру.**

— Не обязательно. Мы изначально с Лешей (актер Алексей Юдников. — *И.Б.*) говорили о так называемой “тактике крокодила”. Вот лежит в зоопарке крокодил, часто даже не очень понятно, чучело это или живое существо. Вот когда он шевельнул веком, это превращается в событие. За счет дефицита событий любое мелкое действие укрупняется, иногда до значительного. Есть сценическая речь, а есть сценическое молчание. Это отдельное и равноправное выразительное средство. За все время существования этого проекта у нас даже две школы сценического молчания образовались: московская и питерская. Откроем в Казани франшизу, будет еще и казанская. На самом деле молчать можно очень по-разному. С помощью этого приема можно проиграть весь мировой репертуар. Так, кстати, появились “Вакханки”, из молчания.

**— Перформансы художников тоже часто проходят в молчании. Чем актеры в твоих проектах отличаются от перформансистов?**

— Конфликт заложен в слове “спектакль”. Это конфликт между ожиданием, представлением и тем, что видит зритель. Очень скоро все привыкнут, что молчать на сцене нормально, тогда и конфликт будет исчерпан.

**— Интересно, что здесь появилось слово “конфликт”. Традиционный театр, тексты для театра невозможны без конфликтных ситуаций. Какие конфликтные ситуации создаются в пространстве твоих проектов?**

— Каждый раз по-разному. Просто надо понимать, где именно конфликт. Например, я так объясняю: если ты работаешь в городской среде, то в ней всегда главный актер — это город. Даже если в “Неявных воздействиях” будет играть Алиса Фрейндлих, город ее переиграет. Соответственно, когда вводишь в нетеатральное пространство актера, возникает определенный конфликт. Город, конечно, можно использовать как декорацию, но зачем? В “Молчании” конфликт заложен не в действии, а в восприятии. В любом случае, разные трансформации конфликта всегда присутствуют: из драматической сферы его можно переместить в другие.

— **Твое новое детище — это “Трансформатор.doc”. Определение “doc”, конечно, отсылает к “Театру.doc”, изначально ты делал все проекты в нем. Зачем понадобилось создавать еще одну институцию?**

— “Трансформатор.doc” появился не для того, чтобы я делал там только свои проекты. Я, наоборот, хочу, чтобы меня там было как можно меньше. “Театр.doc” — это театр современного драматургического текста, чаще всего документального. С документальным материалом я давно не работаю, с текстами вообще стараюсь не работать. Усугублять какую-то эклектику совместным проживанием при общей родственности я считаю опасным. Моя задача — подгрести новых авторов и давать им площадку. Вот ты тоже можешь что-то предложить. В “Трансформаторе.doc”, например, актер Вася Березин делает свои проекты.

— **В твоих проектах так или иначе постоянно присутствует критика такой институции, как традиционный театр. Ты последовательно занимаешься разрушением традиционных форм театра.**

— У нас есть “Лаборатория смерти”, где речь прямо идет о смерти театра. Я люблю вспоминать сказку про живую и мертвую воду. Один из признаков живого — то, что живое точно понимает, где его смерть. Вот ты живая, потому что ты понимаешь, где ты, а где не ты. Все, что не ты — твоя смерть. Вот эти пределы жизни и смерти можно рассматривать с разных точек. Малый театр — очень суженная жизнь. А дальше — смерть. Нужно нащупать вот эту самую границу жизни, телесности. (Жизнь здесь — синоним телесности.) Необходимо понять, где находится эта самая смерть. Пока что в нашей лаборатории у нас только безуспешные попытки. Потому что слово “спектакль” сразу задает театральную рамку. Как с этой проблемой справиться, пока неясно. Самые успешные вещи в “Лаборатории смерти”, на мой взгляд, это проект художника Димы Хворостова “От слов к делу” и “Настоящее время” критика Леша Киселева. У Хворостова монтажники из Музея современного искусства строили два часа перед зрителями стену из гипсокартона. А потом во втором акте разобрали ее за пятнадцать минут. У Киселева спектакль длится ноль секунд, мгновение. То есть театральная форма у него сильно редуцирована.

— **Вернемся к словарию. Можно ли назвать спектакль “Вакханки” перформативным танцем? Все признаки есть: обнаженные тела, тесное взаимодействие, присутствие зрителя...**

— Это скорее перформативное действие на основе античной трагедии. Зрители, даже просто наблюдая, становятся частью этого перформанса.

— **Как именно участвует зритель в “Вакханках”?**

— Без них не работает фактор наготы. Зритель включает наготу. Благодаря ему обнаженность становится трансгрессивной. Но для актеров их участие в какой-то степени похоже на участие в перформансе. Репетиция у нас для новых участников проходит всего полчаса. Ничего заранее не выстроено. Поставленный в эти условия, освобожденный от двух ограничивающих вещей — одежды и текста — актер начинает существовать в парадигме античной трагедии. В этом фокус.

— **Зачем современному зрителю античная трагедия?**

— Если задуматься, то ни древнему, ни современному зрителю вообще ничего не надо. Просто разные психопаты впаривают им то одно, то другое. С другой стороны, я вижу, что сейчас античная трагедия радикальна не менее “Черного квадрата”. Это собственно одно и то же, их нельзя противопоставлять.

— Твои актеры работают за плату?

— Обычно да. Но, допустим, за “Вакханок”, так как в них участвует много людей, а сборы маленькие, актеры практически ничего не получают. Все зависит от проекта.

— **Интересно было бы все же поговорить об инклюзивности некоторых твоих спектаклей. Все-таки в “Акын-опере” были задействованы гастарбайтеры, они даже получили приз на “Золотой маске”, в “Пире” — бездомные. Насколько для тебя тут важен момент социального вовлечения тех, кого называют маргиналами или более корректно — исключенными?**

— Я всегда думал в сторону редукиции. Для меня “Акыны” были в первую очередь не инклюзивным проектом, а реди-мейдом. Проект развивался, реди-мейдность возрастала, возможно в ущерб качеству. Был первый вариант “Акын-опера”, он всем нравился: там соотношение между песней, рассказом, все было наработано. Перед тем как все накрылось — а главный герой уехал на Памир и пропал на год, — все эти наработки я изменил. Состав в “Акынах” стал комбинированным, кто во что горазд. И я принципиально составлял верстку за полчаса до спектакля. Как шоу в результате “Акыны” пострадали. Спектакль я закрыл, но проект “Акыны” еще существует.

Я недавно, кстати, выступал в Музее современного искусства “Гараж” и меня там обвинили в колониализме: мол, я эксплуатирую гастарбайтеров. На самом деле я чувствовал себя колониалистом, когда был именно режиссером: направлял, указывал и так далее. В новой версии “Акынов” я объявил, что у нас проект, что у каждого будет свой индивидуальный спектакль, а моя роль здесь — только помогать. Так мы сделали “Шпатель”. Один из наших акынов, каракалпакский танцор, классический “народник”, сделал такой вот балет. Это твоё желание — показать танец, а я сторонний наблюдатель, я тебе могу помочь, как сделать лучше. К сожалению, он сейчас тоже уехал.

Что касается бездомных, это большой стресс — работать с людьми с плавающей мотивацией. Когда ты работаешь с профессиональными актерами, они в той или степени мотивированы, по крайней мере они получают уникальный опыт. А если человек не актер, у него нет мотивации участвовать в спектаклях.

— **Расскажи о других своих проектах, где ты продолжаешь редуцировать традиционные роли и формы.**

— Есть такая вещь — “Никто ничего не узнает никогда”. Здесь убирается иерархия знания. Есть традиционная линейка. Есть автор, который обладает максимальным знанием о произведении. Он делегирует режиссеру донести это знание до публики. Режиссер в рамках своего понимания как-то интерпретирует текст, то есть сужает смыслы и дает свою интерпретацию актерам, которые также в меру своих способностей и возможностей показывают ее зрителям. В свою очередь зритель, опять же в меру своих способностей, воспринимает эти суженные смыслы и интерпретирует для себя. В проекте все иначе. Автор, он же режиссер, молча, просто на невербалике, прямо на сцене дает установку каждому из актеров; актер играет то, что он понимает; все обзываются никогда и никому не рассказывать, что играли. Знание, которое получает зритель, не ущербнее любого другого, но оно не вербализируется.

— **Мне это напоминает контактную импровизацию, где твоё движение задается импульсом, переданным движением тела другого участника.**

— Здесь важнее такая вещь, как непродуктивное непонимание. В контактной импровизации импульс партнера ты все же считаешь, так как в нем есть энергия, сила или, наоборот, вялость и робость.

— **Другой твой проект — “12 оттенков скуки”. Кажется, скука — это как раз то, чего в театре стараются избегать.**

— Да, поэтому я хочу реабилитировать состояние скуки. Зритель часто чувствует себя обманутым на современных спектаклях. Почему? Вы, говорят, не выполнили свою задачу передо мной. Вопрос: какая задача? Обычно их две: развлекательная и дидактическая. По сборам на первом месте развлечения, на втором — остальное. Я формулирую задачу так: изменение состояния. Человек пришел на спектакль в состоянии “А”, ушел в состоянии

“В”, причем иерархии состояний нет. Мы честно говорим перед спектаклем, что делаем все необходимое и достаточное, чтобы вы, зрители, заскучили. Совершенно не обманываем, предоставляем именно такую услугу. Скука — равноправное с другими, продуктивное состояние.

— **Были ли какие-то отзывы от зрителей, действительно ли они скучают?**

— Пока не очень удается. Зрители смеются.

— **То есть все-таки вы их развлекаете?**

— В одном театре раздают майки, на которых написано: “В театре может быть все, кроме пошлости и скуки”. Именно меня она вдохновила. Про пошлость я не знаю, что это такое, а вот про скуку хорошо понимаю.

— **Иначе ты бы не смог сделать спектакль по текстам Бертрانا Рассела...**

— Да, давно это хотел сделать, но еще больше хотел поставить математические формулы. Так в Казани появился спектакль “Индивиды и атомарное предложение”. Текст к нему — из пятнадцати формул — написал программист Андрей Киселев. Его пьесу, кстати, отобрали для участия на фестивале “Любимовка” в 2017 году.

Есть представление, что математика универсальна и что это более совершенный механизм описания мира. Остатки такой иллюзии были и у меня. В процессе я понял, что математика — равноправный способ описания, ничем не лучше и не хуже других. Формула описания мира существует, правда, по размеру она будет равна всей вселенной. В любом языке описания описание равно объекту.

— **Кажется, здесь ты цитируешь кого-то из философов?**

— А кто ж его знает. Есть универсалистские тексты Бертрана Рассела “Принципы математики” — вот оттуда я почерпнул фразу “индивиды и атомарное предложение”. Атомарное предложение — это любое предложение, а индивид — это содержание этого предложения. Я понял, что это соответствует актеру и роли. Атомарное предложение — это собственно роль, а индивид — это актер.

Спектакль простой. На сцене стоят в ряд пять человек. Их монологи — личный поток сознания. Они в гарнитурах, зрители в наушниках. Актеры говорят, на них проецируются математические формулы, та самая пьеса. Это индивиды в ролях p, q, r, s, t. Звукорежиссер в случайном порядке переключал микрофоны, зритель слышал фрагменты. По другому каналу казанский битбоксер читал полурэпчик из смеси текстов Рассела и стихов Дмитрия Пименова. У зрителей был специальный прибор, которым они могли переключать каналы туда-сюда, а еще у них были специальные очки. Если их надеть, то формулы исчезали, не были видны. В итоге зритель сам для себя наполнял содержанием спектакль, хотя выбор его ограничен, это всего два канала. Это важно, так как нужно было показать равенство этих двух пластов: математического и аналогового, лампового, как сейчас говорят.

В планах у меня — совсем редуцировать режиссера в спектакле, а еще привлечь театральных критиков и театроведов. Они все время жалуются, что наблюдают процесс только со стороны. Я хочу сделать их той физической силой, которая будет приводить в движение “машину рока”, сделать их такими бурлаками.

“Неявные воздействия” тоже изменились: раньше мы прорабатывали маршрут и не знали — что, но знали хотя бы — где. Сейчас актеры не будут знать ничего.

— **Какова публика твоих проектов?**

— Мне видится, что это люди, которые отзываются на слоган “Вы не любите театр так же, как не люблю его я?”. Это те, кто театр именно не любит. Часто гуманитарии, естественники (а они бывают двух сортов: “чистые” и склонные к экстраполяции своей естественнонаучной проблематики на гуманитарную сферу), которым в театре неинтересно. Мне хочется, чтобы этим людям было интересно. Чего не додаем визуальностью, то додаем проблематикой.

— **Проблематика — это определенные темы или нечто другое?**

— Это вопросы. Просто интересные вопросы.

## Другой театр

Татьяна Купченко

# В музее, библиотеке и... автобусе

### *Междисциплинарное искусство на фестивале “Территория”*

*В этом году “Территория” показала много спектаклей, расположенных вне сцены, игнорирующих традиционную организацию театрального пространства и само здание театра, и сцену-коробку, деление на зрительный зал и сцену — все атрибуты привычного театра. При этом сам дух театра сохранялся. В этом смысле можно поставить вопрос, которым задавались как раз сто лет назад: что же такое театральность, как она проявляется сейчас?*

Помимо иммерсивности и интерактивности, ставших привычными приметами этого типа театра, многие из показанных спектаклей разрушали единство зрительного зала, адресуясь не к общности слившихся в едином порыве душ, но к одному человеку, к индивидуальности, да и сами спектакли часто сосредотачивались на опыте одного человека.

Вновь свою особенную силу показала техника документального театра, когда история не придумывается, а берется из жизни, выбирают герои, интервьюируются и пьеса не столько пишется, сколько редактируется. В этом смысле одну из тем фестиваля можно обозначить как “встреча с реальностью”, окружающим миром во всей его сложности.

Музей все чаще становится и местом, и объектом спектакля. Музейный проект Робера Лепаж, мастера зрелищных, очень сложных технически и при этом пронзительных, сентиментальных спектаклей, “Ночь в библиотеке” показал не театр и не выставку и не фильм, но предложил художественный опыт завораживающей красоты и глубокого смысла. Зрители должны были сесть за стол с зеленой лампой и с помощью VR-шлемов оказаться в пространствах десяти разных библиотек. Зрительный зал, таким образом, не был живой общностью, способной объединяться в едином порыве в кульминационные моменты. Наоборот, он был дискретен, как это и бывает обычно в библиотеке. Читатели сидят в зале, но перед каждым своя книга и свое путешествие, которое она предлагает, каждый читатель находится в своем мире, как и обычно любой человек находится внутри собственного внутреннего пространства, мира своей личности. Тем не менее, Лепаж исследует общность. Ее представляет само пространство библиотеки и собранных в ней книг. Библиотеки как образы мира, а шире — как понимание сущности мироздания в разные эпохи — вот во что предлагает погрузиться канадский режиссер. Пространство библиотеки становится метафорой театра, который в свою очередь традиционно воспринимается как образ мира. Путешествие, совершаемое зрителями, оказывается путешествием по образам мироздания, по истории человеческой мыс-

ли. В каталоге Лепаж. А вначале мы оказываемся, как и всякие серьезные читатели, в пространстве каталога, выбора; есть настоящие библиотеки и вымышленные, существующие сейчас и существовавшие раньше, погибшие (Александрийская) и вымышленные (капитана Немо), призрачные (фламандская) и только что построенные (Мехико). Есть очень древние, в которые могут прийти не умеющие читать и писать (буддийская), и при этом их приход будет исполнен смысла; библиотеки-памятники современной науке и тому состоянию науки, которая была современна на момент создания (Французская библиотека и Библиотека Конгресса США, библиотека Квебека).

Отдельно выделена тема сгоревших библиотек. На наших глазах во время последней войны горит старинная библиотека в Сараеве (специально поставленная сцена), но находится музыкант, который играет в сгоревшем пространстве каждый день, протягивая нить культуры от прошлого к будущему, знаменуя ее постоянство, силу жизни. Воссоздается мифологическое событие, определяющее для людей европейской культуры, — пожар в Александрийской библиотеке. История о ней начинается с пребывания в космосе, где-то на уровне Млечного Пути, из Птолемеевой системы мироздания. Опуская взгляд ниже, мы видим одно из рукотворных чудес света — Александрийский маяк и только потом библиотеку. Она сгорает, и вместе с ней сгорает старый мир, его добро и зло, его истины и его боги.

Библиотека капитана Немо (видео выполнено в стиле старинной иллюстрации-гравюры) консервирует знания, которых достиг мир на другом этапе, позитивистскую картину мира, веру в науку, в силы человека. Она перестает наполняться, как только Немо отправляется в вечное путешествие по глубинам моря, отказываясь от людей и их прогресса — мир и человеческая история перестают для него существовать.

Лепаж работает с образами библиотек именно театрально: параллельно рассказу он каждый раз выбирает движение камеры, выстраивает визуальные сцены, задействует актеров. Важно, что это именно ночное путешествие, может

быть, даже во сне. Благодаря очкам мы находимся вне тела, для нас оказывается возможной небывалая свобода передвижения, подвластны самые необычные, недоступные в обычном состоянии ракурсы — быть на одном уровне со звездами, видеть вид из окон купола Библиотеки Конгресса, будто мы есть сам этот купол или его скульптурные украшения, которые обычно от человеческих глаз так далеки, как небо или облака. Мы оказываемся среди книжных иллюстраций, когда это мир капитана Немо, и среди оживающих посетителей прошлых столетий библиотеки-призрака, существующей как здание, наполненное книгами, и одновременно давно умершей, потому что книгами этими нельзя воспользоваться — отсутствует каталог. Застраившая между двумя мирами, библиотека стала декорацией для современных студентов, читающих в ее интерьерах совсем другие книги.

Музейный проект Димитриса Папаиоанну “Изнанка”, наоборот, от частного идет к общему. Изначально он сделан в здании театра, но так, что в принципе мог быть реализован в любом пространстве. Режиссер выстраивает декорации некой минималистичной квартиры с комнатой, ванной-туалетом, балконом и кухней. В нее были помещены перформеры, которые всякий раз должны были выполнять ритуал, состоящий из самых обыденных человеческих действий, связанных с этими помещениями. Действо длилось двадцать дней, а потом было заснято на пленку. Готовый фильм представляет собой шестичасовую работу-размышление о том, что же представляет собой обыденность. Ключом к пониманию ее виделось движение — простые, совершаемые каждым человеком на планете действия: встать, раздеться, помыться, выпить воды, лечь на кровать. Предметом исследования был взят человек вне социальности, вне активной и оригинальной деятельности, находящийся в пространстве уединения, когда нужно удовлетворить свои базовые потребности в еде, отдыхе, гигиене. Декорация-квартира минималистична, строго функциональна, в ней нет украшений и лишних предметов интерьера и каких-либо индивидуальных черт. Меняется только изображение вида из огромного балкона, но в какой бы точке мира мы ни оказались, действия людей остаются неизменными.

Папаиоанну параллельно создал два произведения искусства — сам единичный перформанс, длившийся двадцать дней, и его запись, фильм, в котором действия перформеров, всегда находившихся в комнате в одиночестве, накладывались друг на друга и мы становились свидетелями общего “танца” повседневных действий порой десяти и более человек. При этом они никогда не сталкивались друг с другом, не вступали в визуальный конфликт, а представляли собой слаженное единообразное действие. Вырисовывался образ неизменного круга жизни с ее мнимым разнообразием. В то же время в зрителе он

рождал ощущение замороженности пребывания в этой ежедневной “битве”, вечно длящейся майе, отрешенность и обретение через нее подлинности. Зрители располагались в креслах и на подушках перед экраном. Как и герои-перформеры, они отдыхали, могли смотреть, спать, выходить, возвращаться, прерывать и восстанавливать свое присутствие, то есть делать то же, что и перформеры, и параллельно наблюдать за собственным процессом — в какой танцевальный рисунок он складывается у них.

“Римини Протокол”, знаменитый и популярный во всем мире швейцарский коллектив, работающий в технике документального театра без профессиональных актеров, делающий работы на социальные и философские темы, показал спектакль на традиционную для искусства тему смерти — “Наследие. Комнаты без людей”. Работа сделана совместно с театром “Vidi-Losann”, однако театральное пространство зал / сцена здесь не понадобилось. Художник Доминик Хубер специально для этого проекта строит новый театр, состоящий из шести комнат. Как путешествие по этому театру и строится спектакль. Белый овальный театр представляет собой будто бы внутренние помещения космического корабля — ряд дверей по обеим сторонам и потолок-окно-карта, на которой отмечается, в какой точке мира и сколько умирает людей в данный момент. Так с самого начала пришедших объединяют метафорой временности человеческого пребывания на Земле, путешествия искры жизни во временное земное воплощение. Двери в комнаты открываются автоматически, табло сверху фиксирует время, оставшееся до автоматического закрытия. Так имитируется рождение, переход из небытия в жизнь.

Двери выполняют роль каталога, играющего столь важную роль в инсталляции Лепаж. Можно выбрать, куда пойти, или остаться снаружи и посидеть на тумбе. Если зайти, окажешься в особенном индивидуальном пространстве, но сделанном более традиционным способом, чем у канадского режиссера, — как воссозданная реальная комната, сделанная по описанию героев. Рукотворность важна для этого проекта. Она символизирует труд, земной след человека. Но, как и у Лепаж, взаимодействие происходит через технологии, а не посредством живого актера. Они тоже нужны для соединения времени и пространства, потому что люди, ведущие рассказ, в любой момент могут оказаться недоступными — за чертой смерти.

Технология здесь — это видео или просто записанный голос. Особенность состоит в том, что в каждой комнате люди ведут речь о собственной смерти. Так случилось, что в силу разных обстоятельств — наследственной болезни, старческой болезни (Альцгеймер), увлечения экстремальным видом спорта (бейсджампинг), просто старости — они больше думают о смерти, чем люди в обычных обстоятельствах. Особое

значение придается организации собственной смерти, похоронам или распоряжению остающимся наследством. Для кого-то важно обеспечить своих близких, кто-то хочет создать фонд, который бы и после смерти благотворителя помогал осуществлять дело его жизни (фонд помощи африканским художникам). Всем важно оставить о себе добрую память, поэтому в комнатах оказываются важные вещи, собственноручно созданные: насекомые-приманки для рыбной ловли из пушинок и перышек или фото, сделанные за годы пребывания в Африке, или сладости с родины (турецкий рахат-лукум), фотографии близких. Каждый пытается сформулировать послание, которое он мог бы оставить. И часто это оказываются моменты детства или музыка. Для кого-то таким посланием оказывается сама возможность выбрать время смерти — например, умереть от добровольной эвтаназии в Швейцарии, осуществив так “развод с болезнью”. Для бейджампера — способность пережить гибель товарищей. Калифорнийский рок, звучащий в этой комнате, — символ преодоления страха смерти. Пара из Германии хочет, чтобы внуки, оказавшиеся в Бразилии, получили немецкое образование и знали родной язык, сохраняя идентификацию с родиной, и в то же время они осознают свою вину за увлечение идеями фашизма в молодости. Ошеломительное погружение в жизнь других, в их сокровенное и тайну ощущения жизни — вот о чем спектакль “Римини Протокол”.

Приближение далекого, делание его понятным, своим — тема спектакля “Война и мир” английской команды “Гоб Сквод”. Всемирно известный роман они не ставят, а лишь стремятся поговорить о его героях и его проблемах, для чего используют методы современного театра: интерактивность, документальность, форматы телешоу, концерта. Самое главное происходит еще в фойе. Пока собирается публика, актеры активно разговаривают со зрителями, чтобы найти героев — гостей салона Анны Павловны Шерер. Вообще, узловое моменты и герои выбраны непривычные для русского читателя. Это уже упомянутый салон, но важно в нем не общее движение речи, не жужжание веретена, из которого ткется нить общего разговора, а умение быть светским. Акцент делается на Пьере и его неловкости. Роман дает возможность разнообразных переодеваний — для этого есть очки Пьера, одежда для Наташи и Андрея Болконского. Нет Кутузова, но есть Александр I и Наполеон. Лев Толстой танцует с лентой как гимнастка, и от него нить вьется напрямую к Ленину и Путину. Дефиле персонажей продолжается, и герои перевоплощаются в дубы, на экране возникает небо Аустерлица. Но все эти исторические и культурные образы ничуть не более важны, чем герои из зала, вернее фойе. Их рассказывают об эпизодах биографии, профессии и профессии родителей, они высказывают мнение

о персонажах романа и реалиях сегодняшнего дня. Некогда остросоциальный роман Толстого в спектакле “Гоб Сквод” превращается в актуальное интеллектуальное шоу.

Александр Вартанов, режиссер многих важных спектаклей “Театра.doc” и “Практики”, поставил в этом году спектакль специально для программы “Живые пространства” (куратор Дмитрий Волкострелов) снова в рамках традиции документального театра. Для этого он воспользовался записями российских новостных программ за последние десять лет. Спектакль проходил в автобусе, зрители сидели в наушниках, живых актеров не предполагалось. История, звучащая в наушниках, разворачивалась по кругу, иллюстрируя дурную бесконечность российской истории, где путь свободы становится путем рабства. Сняв наушники, можно было выйти из спектакля, но находясь в них и не видя, как автобус едет по кольцевому маршруту через весь центр, возвращаясь на ту же остановку на Садовом кольце, откуда отправился, зритель лишился бы важного месседжа — возможности пережить движение собственных ассоциаций и воспоминаний, спровоцированных маршрутом. Как выглядели эти места в те времена, когда актуальны были голоса журналистов и спикеров, звучащие в наушниках? Где ты был во время нескончаемых терактов и войн, имели ли эти места, мелькающие за окном, какое-то значение в твоей жизни или нет? Слово, у каждого зрителя разворачивался собственный внутренний план воспоминаний, лента личной судьбы. Эта щемящая нота и была главной в ткани спектакля, помогла найти собственный голос среди рвущихся из наушников тревожных, громких голосов журналистов, политиков, несменяемых артистов площадного эстрадного жанра отечественного ТВ. Такой тонкий внутренний сюжет, неявное присоединение зрителей к ткани спектакля, характерен для спектаклей Вартанова.

В программе присутствовали два спектакля, отправной точкой которых послужила музыка, музыкальная форма, она задавала форму и способы сценического решения и служила отправной точкой для размышлений. Это “Я сижу в комнате” Дмитрия Волкострелова на основе произведения американского композитора Элвина Люсье, который только что перед этим приезжал в Москву на фестиваль, посвященный его музыке, и “Фаза. Четыре движения” классика современного танца Анны Терезы Кеерсмакер на музыку Стива Райха.

Возвращаясь к вопросу о своеобразии театральности в настоящее время, хочется сказать, что она питается из самых разных источников, аккумулирует самые разные типы театра, но все больше сосредотачивается на индивидууме, его личных неповторимых ощущениях, стремясь вызвать в нем неиспытанные до того оттенки чувства, спровоцировать собственный внутренний театр.



## Ильмира Болотян

# Иммерсивные “экспириенсы”

*Пока СМИ пишут о буме иммерсивного театра в Москве, хотелось бы на примере нескольких вещей такого рода разобраться, что понимается под этим явлением и так ли далеко ушел такой театр от обычного.*

Что касается самого термина (от англ. *immersive* — “обеспечивающий, создающий полный эффект присутствия”), то он пришел в театр из виртуальной реальности и систем видеосвязи с эффектом присутствия. Помимо эффекта полного погружения в определенные ситуации в иммерсивном театре меняется роль зрителя: он становится участником и основным лицом происходящего. Часто такой театр вообще не нуждается в актерах, как в “Remote X” группы “Rimini Protokoll”, еще чаще актеры выступают в нем в качестве перформеров, людей, чья функция — вступить со зрителем в определенное взаимодействие. Играть при этом (то есть создавать сценический образ) не нужно, важно играть в значении “участвовать в каком-то процессе”. В квестах этот процесс будет скорее развлекательным, в более серьезных вещах может быть интеллектуальным, познавательным, мистическим...

Историю иммерсивного театра можно отсчитывать хоть от времен Древнего Рима, если вспомнить, как на одном из спектаклей, устроенных Нероном, актерам и зрителям разрешили по окончании представления комедии Афрания “Пожар” тащить утварь и ценные вещи из реально пылающего на сцене “дома”. Или на одном из празднеств императора Проба арену цирка превратили в лес, куда запустили кабанов, антилоп, страусов, коз, а зрители могли охотиться на них прямо на арене. Однако не будем углубляться так далеко. Из ближайших к нам по времени создателей иммерсивного театра вспоминаются британцы группы “Punchdrunk”, которые поставили “Sleep No More” по “Макбету” Шекспира в 2009 году в Нью-Йорке. Что касается отечественного иммерсивного театра, то критики по праву относят к нему 24-часовой спектакль Игоря Яцко “День Леопольда Блума” по роману Джеймса Джойса “Улисс”, впервые поставленный еще в 2004 году: роман одновременно играли во всех пространствах театра, однако тогда термин “иммерсивный” еще не был в ходу. Сейчас отечественными лидерами театра этого типа можно считать команду “Le Cirque De Charles La Tappes”, которая поставила “Норманск” (2014) в Центре им. Мейерхольда по “Гадким лебедям” братьев Стругацких и променад “Пирами-

да” по одноименному роману Леонида Леонова в парке “Музеон” (2015).

Репрезентативные иммерсивные “экспириенсы” представляет в Москве импресарио Федор Елютин. Именно благодаря ему можно увидеть российские версии “Remote X” и “Cargo X” группы “Rimini Protokoll”, а также клоны работ бельгийской театральной компании “Onrtoerend Goed” “Твоя игра” и “Smile Off”.

Интересен сам путь Елютина, который от организатора ивентов для частных клубов дошел до производства концептуально сложных вещей, при этом смог их популяризовать. Самоназвание “импресарио” невольно наводит на сравнение с Дягилевым, однако пока Елютин действует с точностью наоборот: привозит европейский опыт сюда, а не показывает русских на Западе. В планах импресарио создание своего пространства. У него уже есть название — “Experience Space” и две постановки авторства той самой бельгийской команды.

Общего у четырех проектов, представляемых Елютиным, не так много. “Remote Moscow” — это променад зрителей в наушниках по разным маршрутам Москвы; “Cargo Moscow” — путешествие по Капотне в фуре, переделанной под театр; “Smile Off” — скорее чувственный опыт, так как зрителя на время обездвигивают и лишают зрения; “Твоя игра” — загадочный лабиринт, по которому тебя водит проводник и в котором ты встречаешься сам с собой. Единственное, что их объединяет, — акцент на получении персонального зрительского опыта. Здесь каждый получает какое-то свое впечатление и состояние, потому что общность пассивно получаемого зрительского опыта, которая в идеале случается в стенах традиционного театра, не заложена в самой структуре действия.

В иммерсивном театре нет обычного разделения на зрительный зал и сцену, хотя, например, в “Cargo Moscow” зрительный зал просто трансформировался, поэтому и про “четвертую стену”, отделяющую актеров от зрителей, говорить не имеет смысла. Такие вещи уместно рассматривать с помощью методологии, применяемой в исследованиях перформанса, с той лишь разницей, что иммерсивный театр все же сохраняет подобие сюжета. Складывается он часто мозаичным образом, но не только сюжет,

а еще особый тип конфликтной ситуации позволяет данные формы отнести именно к театру, а не к сфере современного искусства.

Одним из популярных и давно известных сюжетов иммерсивного театра можно назвать “путешествие туда-обратно”. Он практикуется и в театре, и в современном искусстве. Зритель из своего привычного — профанного — окружения попадает в пространство, созданное художником / режиссером (или же автор трансформирует / трансgressирует привычное ему пространство), переживает некий опыт и возвращается обратно в свой профанный мир. Часто такой сюжет реализуется с помощью нехитрого приема: зрителям разрешается свободно передвигаться — в пространстве нет деления на сцену и зал. Художница Джудит Наб в своем проекте “Все люди, которых я не встречал” создала пространство, в котором зрители бродили сами по себе, могли взаимодействовать с микрофоном, компьютером, рисовать: звуки, рисунки, тексты тут же транслировались в зал. А шоу “Не оглядывайся” (2006) режиссера Тристана Шарпса, в основу которого лег миф об Орфее и Эвридике, напоминало диснейлендовский аттракцион “Дом с привидениями”: зрителей каждые пятнадцать минут запускали бродить по огромным цехам ЦТИ “Фабрика”, на которой они встречали то труп невесты, то гроб в могиле, то погружались в полную темноту, в которой раздавались странные звуки.

В “спектакле-путешествии” Всеволода Лисовского “Неявные воздействия” (2016) зрителей водят по разным нетипичным маршрутам города. Содержание представления практически полностью зависит от участников: им выдают специальные фишки — в зависимости от них актер произносит тот или иной текст и совершает действия.

Спонтанный, непредсказуемый формат, постоянно меняющиеся места проведения не позволяют точно описать происходящее в “Неявных воздействиях”. Я присутствовала на показе этого спектакля в рамках Триеннале российского современного искусства в музее “Гараж”. Актеры начали свое путешествие в здании музея, задействовав в качестве сценической площадки инсталляцию Ирины Кориной “Хвост виляет кометой” (2017), лестницы, кафе, лекторий и подсобные помещения. Как только группа актеров и зрителей вышла из “Гаража”, она сразу попала под наблюдение охранников Парка Горького. Дальше действие становилось все более непредсказуемым. Охранников смущал не только факт того, что актеры взбирались на строения и скандировали оттуда какие-то тексты, но и сложность идентификации происходящего. Тексты, которые произносили актеры, не содержали в себе политических или каких-то

иных лозунгов, но часто были отрывками классических или современных пьес или просто потоком сознания. Преследование охранниками актеров (а заодно и зрителей) принимало все более комический характер и строилось по принципу кумуляции. От прямых запретов “уходите отсюда!”, “слезьте с крыши!” и т.п. охранники переходили к оценке происходящего и его участников. “Девушка, вам надо в театральный поступать”, — сказал один из охранников актрисе, снимая ее с крыши общественного туалета. Охранники до самого конца не поняли, что перед ними разыгрывался спектакль и они стали его непосредственными участниками, влияли на маршрут, действия актеров и реакцию публики.

От “Неявных воздействий” перейдем к еще одному “путешествию” — “Remote Moscow” (2015), московской версии спектакля группы немецкой театральной компании “Rimini Protokoll”. Сложившийся в 2000 году коллектив “Rimini Protokoll” (в него входят режиссеры Штефан Кэги, Хельгард Хауг, Даниэль Ветцель) за семнадцать лет стал одним из самых заметных лидеров не только современного театра — его всегда приветствуют и на крупных выставках современного искусства. Обычно деятельность группы позиционируют по линии документального театра, однако на самом деле она производит самые разные типы театрализованных или, порой, театральных событий. Сама театральная форма важна для них постольку-поскольку, все зависит от ситуации, которую они хотят воссоздать. Их спектакль “Собрание акционеров”, например, вообще похож на акцию: коллектив вместе со своими зрителями оккупирует реальное мероприятие и полностью меняет его контекст на театральный.

Москва в проекте “Remote X” уже девятнадцатый город. Читая беглое описание этого проекта, испытываешь ощущение, что зрителям предлагается всего лишь аудиогид с элементами радиопьесы и квестовых заданий. Работа с аудиогидами также один из любимых приемов современных художников. Вот один из подобных проектов, описываемых Ниной Саймон в книге “Партиципаторный музей”: “В 2005 году музей и сад скульптур Хиршхорна заказал художнику по звуку Дженет Кардиф разработать 33-минутную аудиопрогулку “Слова, нарисованные на воде” по Американскому молу в Вашингтоне. Экскурсанты надевали наушники, и Кардиф инструктировала их шаг за шагом, куда идти. “Слова, нарисованные на воде” сочетали в себе точные указания и вымышленный нарратив, и в результате участники вступали в тесное взаимодействие с целым рядом объектов. Это был принципиально одиночный, очень личный опыт. Кардиф добавила

странные звуки — нарастающее жужжание пчел, топот солдатских сапог, которые сопровождали посетителей по музеям и садам скульптур...”

В “Remote Moscow”, как и в версиях спектакля в других городах, начинается все с кладбища, конкретнее — Миусского, потому что создатели проекта хотят создать эффект погружения в вечную тему смерти. Электронный женский голос (Милена) предлагает выбрать могилу, представить, что за человек в ней похоронен, подумать о своей смерти. С кладбища зрители проходят во двор церкви, там робот также предлагает им задуматься о вечности, а дальше все двигаются в сторону Савеловского рынка. Голос сообщает, что “вместе мы стая”, кто-то идет первым, кто-то последним, кто-то прикрывает тех, кто оказался в центре. Включает ритмичную музыку — и все движется быстрее. Все это действие наглядно показывает, как легко порой управлять человеком — достаточно дать команду или ускорить темп работы его сердца.

В какой-то момент “стая” останавливается перед входом на рынок. “Тишина, пожалуйста, — просит Милена, — начинается спектакль”. Вот и первый перевертыш: “стая” зрителей в одинаковых наушниках, на которых с удивлением смотрели прохожие, в одну секунду превращается из актеров в зрителей, а реальные зрители — случайные прохожие — становятся актерами. Голос Милены провоцирует думать об этих людях как об актерах, об их мотивации, реквизите в их сумках. “Первый акт закончился, аплодисменты”. “Стая” действительно аплодирует тем, кто ничего не играл для них, и спускается в переход. Привычное передвижение под землей благодаря Милене превращается в квест наподобие компьютерного, с музыкой, преодолением препятствий.

В этом действии, если не знать о его технической составляющей, сначала поражает удивительная синхронность — совпадения, которые озвучивает электронный голос. Вы идете в толпе, и вдруг Милена говорит о едущей навстречу машине — она действительно едет. Только на третьем светофоре начинаешь догадываться, что Милена управляема людьми собственно из “стай”. В свою очередь, она продолжает управлять ею. В метро на эскалаторе предлагает изображать балерин у балетного станка, в вагоне — потягиваться и зевать. Незнакомые друг с другом люди становятся сообщниками, делая эти маленькие жесты, и подмигивают друг другу. Случайные зрители делают вид, что ничего не происходит.

Для московской версии был подобран свой ряд песен. Это и “Мир не прост, совсем не прост...”, и песня Высоцкого, которая начинает

звучать, конечно, у памятника поэту.

В трапезной монастыря, куда заводит участников Милена (перекусить и выпить чашку компота), она внезапно трансформируется в Юрия. Теперь уже мужской голос просит встать. Те, кто успел, идут вместе с ним. Кто нет — остаются сидеть в тягостной тишине. Юрий сообщает, что оставшиеся — теперь элита и к ним будет элитное отношение.

Дальше будут и воображаемая игра в баскетбол, и танцы, и променады по центральным улицам. Очень ярким мне показалось шествие мимо главного здания МВД, где каждый из участников достал какую-то вещь, которая так или иначе его идентифицирует, и, подняв ее высоко, гордо пронес мимо окон Петровки, 38, как бы в каком-то политическом шествии. Вот это “как бы” тут важная вещь, именно поэтому мы говорим здесь о театре, а не о политической акции. И это все-таки не флешмоб, хотя очень напоминает — в силу того, что цели другие.

Конечно, все это действие еще и об иллюзии, и об утопии. Собственно, предлагается попасть в недалекое будущее, когда электронные голоса в нашей голове станут реальностью, и попробовать вот это взаимодействие: Милена и Юрий могут воспользоваться нашими телами, а мы — тем, что у них тела нет, то есть они бессмертны и совершенны в рамках своей программы. Тем не менее, взаимодействие это получается вполне человеческим — и на этой способности человека наделять антропоморфными качествами любую неживую, но говорящую материю, строятся работы некоторых современных художников.

Завершается все на одной из смотровых площадок Москвы — там вы, конечно, задумаетесь о вечном и вам даже создадут условия, чтобы вы оказались в облаке (ну то есть на небесах), это будет очень трогательно и это, безусловно, изменит ваше состояние, и это будет ощущаться как нечто эксклюзивное — специально для вас эффект, который так все любят в иммерсивном театре.

На “Cargo Moscow” вместо театра вы окажетесь в небольшой фуре, оборудованной под театральный зал. Одна из стен будет прозрачной (снаружи люди будут глядеться в нее как в зеркало).

Встречают вас реальные дальнбойщики, которые играют в этом спектакле. Дальше самое интересное, что происходит, — это имитация (ну, или иллюзия) дальнего рейса Магадан — Москва. Происходит это настолько убедительно, что в какой-то момент московскую Капотню принимаешь за Магадан. “Cargo Moscow” — это такой настоящий театр в классическом смысле: воссоздает какой-то мир и картину мира буквально на ровном месте.

Дальнобойщиков зовут Роман и Андрей, молодой и постарше (он начинал в СССР). Периодически мы видим их самих в кабине, обклеенной постерами. Их истории, типажи и их заботы — например, о закупках в дорогу (нужно пятнадцать килограммов мяса, восемнадцать бутылок водки) или как проехать на фуре через озеро и не утонуть — кажутся понятными и близкими и очень убедительными в своей бесхитрости. Да и та самая картина мира, которую нам транслировали эти мужики, была привычной и уютной, почти сказочной, хотя со своими опасностями.

И вот в эту былинную почти ткань вплеталась иногда политическая повестка дня: по занавесу, который иногда опускался на нашу стеклянную “четвертую стену”, бежали титры с информацией о сокращении зарплат дальнобойщиков, сложном режиме труда и отдыха, ну и, конечно, о системе “Платон”, против которой были организованы забастовки и акции.

В “Cargo”, в отличие от “Remote”, зрители пассивны — собственно, как в любом традиционном театре, и не только невидимы из-за зеркальной стены, но и беззвучны — исполнители не слышали, когда мы смеялись, а когда аплодировали. Поэтому очень точным было замечание дальнобойщиков, что зрители здесь просто груз — в отличие от них самих, живых и реальных.

Здесь уместно вспомнить про “делегированный перформанс” — понятие, сформулированное американским критиком Клэр Бишоп и описывающее случаи, когда художники (или другие авторы) передают свои функции профессиональным и / или непрофессиональным исполнителям, чтобы ты разыграли перед зрителями свою идентичность.

В “Cargo” есть и те и другие, причем их роли — мерцающие. Дальнобойщики — профессионалы в своем деле, однако они непрофессиональны как актеры. Периодически мы встречаем на трассе девушку у микрофона, она поет песни про дальнобойщиков, вполне профессионально — певица это или актриса, мы не знаем. Реальные дальнобойщики обеспечивают “Cargo” “гарантию подлинности” (Бишоп), а поющая девушка, наоборот, напоминает об условности происходящего. Есть еще один исполнитель — узбек, которого мы встречаем на автомойке. Пока он моет фуру, звучит смешной, с сильным акцентом, рэп про “маленького человека”, который вынужден мыть 30—35 машин в день. Чей именно рэп и исполняет ли его реальный мойщик, также не сообщается зрителю.

Тем не менее, подобные участники — частые герои проектов “Rimini Protokoll”. Коллектив любит знакомить зрителей с теми, кто работает в непрестижных профессиях (возит, моет, уби-

рает, чинит), но на которых стоит этот самый мир либерального капитализма.

Другой тип сюжета “путешествие туда-обратно” можно рассмотреть на примере работ “Твоя игра” и “Smile Off”. Обе вещи являются частью так называемой персональной трилогии в жанре one-on-one — представление для одного зрителя. Третья часть не показала Елютину интересной, поэтому он не стал показывать ее в Москве.

Про “Smile Off” сложно рассказывать, потому что раскрытие приема лишает смысла посещение самого “экспириенса”. Обещано “сенситивное переживание для одного зрителя”. Да, вы его получите, но приятных переживаний в нем мало. Первое, что происходит: забирают вещи и мобильный. Сидишь в очереди, разглядываешь людей. За это время я успела придумать очередной пост, полюбоваться на целующуюся парочку, задаться вопросом, почему всем наливают шампанское, а мне нет, пробовала заснуть. Потом тебя приглашают, завязывают тебе руки, глаза и...

Тут надо отметить, что в этом спектакле очень важен физический контакт и он будет с незнакомым тебе человеком. Да, легкие прикосновения, ничего такого. Но ощущение полной беспомощности вам гарантировано. Во время спектакля я думала про физическое насилие, честно говоря, и про нарушение границ моего тела. Я пыталась играть в эту игру, отвечала честно на вопросы (это было что-то универсальное, типа “ты счастлива?”, “ты влюблена?”), но когда в финале меня попросили улыбнуться, я состроила какую-то невероятную гримасу (улыбаться не хотелось), в ответ на которую тот самый актер, которого я вчера встретила, начал обильно плакать.

Потом я еще понаблюдала за людьми, которые выходили оттуда. Было полное ощущение, что мы вместе поучаствовали в какой-то оргии и нам теперь немного стыдно. Люди выходили покрасневшие, с загадочным видом, хихикающие или в недоумении. “Smile Off”, конечно, работает со зрительской зоной комфорта, да и вообще с границами. Тут еще происходит классный перевертыш: обычно в театре *ты* смотришь, все для *тебя*, зритель. А тут все участники смотрят на тебя, а ты ничего не видишь, только чувствуешь, слышишь и пытаешься понять, что происходит.

Что касается “Твоей игры”, то чтобы получить впечатление, тоже важно не знать “начинки”. Я не знала, поэтому все случившееся было для меня большим сюрпризом. Этот “экспириенс” сродни экзистенциальному опыту. Это форма перформанса (и партиципаторного проекта), во время которого зритель становится автором, актером, потом снова зрителем. И да,

это спектакль для одного человека, то есть для вас лично (примерно тридцать минут). Поэтому мое описание точно будет отличаться от того, что увидит другой зритель.

У меня было так: завели в комнату, напоминающую будуар, я тут же начала фотографировать, так как заранее планировала сделать пост; зашел парень, сел рядом и начал говорить со мной. По его интонациям я сразу услышала, что это профессиональный актер, и мне стало за него неудобно. Он говорил мне про свое увлечение Индией, как ему помогает молитва, что у него двое детей и что хорошо бы иметь побольше волос на голове. Шевелюра у него была отменная, волос достаточно, кудрявый. Стало понятно, что он произносит какой-то условный текст, это было натужно.

Дальше в темном коридоре меня встретил другой актер, он показал мне видео, где, как оказалось, меня сняли во время разговора, и спросил, нравилось ли себе. Я ответила, что, пожалуй, кое-что изменила бы. Например, хотелось бы быть смелее.

В другой комнате этот актер воспроизвел мои действия и мимику из первой комнаты, несколько утрированно, поэтому смотреть на это было неприятно. Он все время задавал мне вопросы про то, кем я работаю, нравится ли мне работа, есть ли у меня мечта, какая у меня личная жизнь и т.д.

После мы долго смотрели через стекло на одного из зрителей, который теперь оказался на моем месте в первой комнате. Он не видел нас, а я фантазировала, кто это. Актер задавал мне вопросы, и я наговорила мало приятного про этого человека: например, что зовут его Вадим, но он бы хотел стать Эдуардом, что выглядит он не очень, скорее всего, у него какие-то проблемы с женой, что он любит пить пиво и что он, наверное, офисный работник, мечтающий о повышении. Уже тогда было понятно, что это всего лишь мои проекции, но тем интереснее было узнать, как они их используют.

Неожиданно актер ушел, но тут в следующей комнате зазвонил телефон, я взяла трубку. Актер говорил со мной от имени Вадима-Эдуарда, рассказал про проблемы с женой, про любимое пиво и как он мечтает о повышении. Мне ничего другого не оставалось как подыграть.

Наконец в последней комнате я увидела через стекло нового зрителя и моего актера-проводящего. В наушники я могла слышать их разговор. Актер вновь изображал меня, нашел где-то солнцезащитные очки и сумочку. Он рассказал зрителю все, о чем мы говорили, в том числе и про мои тайные планы. И про то, что я могу говорить только об искусстве. И про то, что хотела бы быть смелее.

В конце мне дали диск и сказали, что на нем

финал игры. Дома меня ждал сюрприз. Я услышала о себе то, что говорила обо мне одна из участниц, наблюдая за тем, как я делала селфи в первой комнате. Где-то в это же время Вадим-Эдуард прослушал и свою запись. Он узнал, что он пьет, что у него отечное лицо, он выглядит непривлекательным и его единственная мечта — получить повышение и стать успешным менеджером...

Вот какой диалог я услышала: “Вы знаете этого человека?” — “Нет”. — “Давайте пофантазируем, кто это. Какой она вам кажется?” — “Она кажется собранной, сконцентрированной, серьезной. Думаю, есть цели, которых она хочет достигнуть”. — “Как ее зовут, как вы думаете?” — “Можно два имени? Ольга и Лариса”. — “Чем она занимается? Какая у нее профессия?” — “Мне кажется, возможно, с цифрами. Принимает решения. То есть она такой функциональный специалист”. — “У нее хорошо получается то, чем она занимается?” — “Да, хорошо, она умеет отстаивать свою позицию. Она выглядит неконфликтным человеком, то есть который может управлять конфликтами”. — “Ей нравится то, чем она занимается?” — “Возможно нет. Она выглядит такой, ищущей смысл, как будто в поисках, в оценке. Она мне кажется немного закрытой”. — “А в личной жизни что может быть у этой Ольги-Ларисы?” — “Мне кажется, она не замужем. Возможно, у нее есть ребенок. Мне кажется, ей сложно подпускать людей к себе. Она производит впечатление искреннего человека, но такого... достаточно жесткого, закрытого, к которому не просто подступиться”. — “Как вам кажется, она влюблена?” — “Нет”. — “То, что у нее есть ребенок, но нет мужа или партнера, ее эта ситуация тяготит, она переживает из-за нее или она ее воспринимает нормально?” — “Она выглядит очень уверенной в своей позиции жизненной и не нуждающейся в посторонних опорах”. — “Много ли она проводит времени дома?” — “Думаю, да”. — “Может, у нее есть какое-то хобби?” — “Мне кажется, она любит какой-то спокойный отдых, любит читать книги. Но может быть, занимается каким-то экстремальным отдыхом. Дом — экстрим. Экстрим — дом”.

Как можно заметить по описанным выше примерам, иммерсивный театр — понятие весьма широкое и включает в себя как тотальные вещи, так и представления для одного зрителя, как театрализованные экскурсии, так и квесты, прогулки. Популярность этой театральной формы можно объяснить тем, что она не только не дает зрителю соскучиться, но и дарит ему возможность изучить себя и незнакомых ему людей, стать исполнителем, а не пассивным наблюдателем сценической жизни.

## Галина Брандт

# ЭТО БЫЛИ “МЫ”

### *Дневник одного инклюзивного проекта<sup>1</sup>*

*Инклюзивные проекты — явление сегодня уже очень отчетливое, но в то же время еще не отрефлексированное. И мне представляется это правильным. Есть процессы настолько новые, иные, не имеющие аналогов, что надо еще всматриваться и всматриваться, чтобы не “закрывать” их сеткой своих привычных понятий — театр / не-театр, искусство / педагогика, терапия / конъюнктура.*

Читателю здесь будет предложен не анализ, то есть упорядочивание рассматриваемого материала под определенные выработанные уже критерии театральности и художественности вообще, а описание данного конкретного явления. Театр ли это? По крайней мере, спектакль здесь, наверное, не главное. То, как на глазах рождается новая общность — не на спектакле, а собственно на проекте — важнее и интересней.

Люди-аутисты, актеры екатеринбургской драмы и ТЮЗа, тьюторы — девушки разных профессий вступили на этот путь больше года назад. По счастливому стечению обстоятельств, Чулпан Хаматова отмечала свой день рождения в 2016-м в Екатеринбурге. Вечером был концерт, а днем она, совсем домашняя, без укладок, нарядов и косметики, пришла, благословила, разрешила первый, ставший затем ритуальным торт с фирменным знаком #ЗАживое. В течение года они встречались еженедельно, а то и чаще: играли, читали, пели, танцевали, выступали на сцене и друг перед другом, фокусничали, ходили на спектакли... К ним приходили разные специалисты, но главным “поваром” на этой кухне будущего спектакля был Дмитрий Зимин. Да, идея спектакля витала в воздухе с самого начала, но все время было ощущение, что это когда-то потом, потом будет что-то определенное, что надо репетировать, повторять, изображать. А пока — “каникулы”. Для ребят это, правда, были каникулы, потому что многие, может быть впервые здесь, на четвертом этаже ТЮЗа, на два-три часа оставались без родителей и учителей (это было принципиальным условием, родители ждали внизу). А они уже не дети: младшему Ване на момент начала проекта было четырнадцать, Оле тридцать один, Соне семнадцать, Игорю двадцать два, Илье двадцать девять, Егору семнадцать, Жене двадцать пять, Денису пятнадцать, Ване-старшему шестнадцать.

Они разные. Некоторые совсем непохожи на аутистов. Илья, высокий, плотный, с ран-

ней лысиной, всегда открыто улыбается, готов поддержать любой разговор, с радостью рассказывает о себе, как он уже участвовал, оказывается, в кукольном театре, изображал хвост дракона. Игорь, его друг, плавный, с полузакрытыми как будто глазами, удивительно элегантный в своих неторопливых жестах и осанке, медленно включается в разговор, много молчит, не всегда может (хотя, видно, хочет) ответить на вопрос. Очень разные Вани: младший — неугомонный, торопливый, все хватающий на лету, везде звонким голосом: “Я хочу”, “я буду”, “я первый”; старший — тихий обычно, все делает старательно, а то вдруг заплачет горько-горько, подходит к каждому: “Меня Ваня зовут! Меня Ваня зовут!” и опять плачет, будто никто его не слышит, и опять и опять.

Они интересные. Чего стоит Егор — резкий, не терпит принуждений, все время вырывается из игры и начинает, например, кричать: “Хватит! Я устал” или бегать по кругу, а то и умчится в коридор. При этом если спросит твой адрес, то сразу определит, когда был построен дом, что находится вокруг, или, узнав год твоего рождения, огорошит подробным знанием политических реалий того времени, знает по номерам все маршруты общественного транспорта и много еще чего. Всеобщая любимица Соня, невысокая, тихая, нежная, с почти всегда опущенной головой девочка, которая даже когда играет в паре, “в зеркало”, не может посмотреть партнеру в глаза, но скоро ее будут звать “наша Рената Литвинова” — столько в ней, если присмотреться, естественной (в отличие от оригинала) грации, женственности и изящества. А Денис — красивый, высокий, стройный блондин, часто вдруг дергается, смеется, без конца нервно смотрит в телефон, все время громко спрашивает: “Когда кончится?” или: “Я пойду посижу?” Но вот я оказалась рядом (мы играли тогда в “пластилин”), он взял меня за руку не глядя, потом по ходу обнял — и я растаяла. Руки большие, сухие, теплые и от самого такая волна потрясающая, мягкая, уютная, светлая. Так и обнималась чуть не до кон-

<sup>1</sup> С. Беккет. “Черновик мыслей. Каскандо”. Инклюзивный театральный проект #ЗАживое в Екатеринбургском ТЮЗе. Руководители Елена Возмищева (куратор), Дмитрий Зимин (режиссер).

ца занятия.

Да, мы играли в “пластилин”. Женя, например, лепила из нас замок, Соня — цветок, Илья — кошку, а Ваня-младший просто то делал из нас комок, то разминал обратно. Это было знакомство с *мизансценой*. Еще они творили из нас *пространство* — ставили всех то кругом, то квадратом, то треугольником. Еще мы учились чувствовать звучащее *слово*. Во фрагменте от “Мороз и солнце, день чудесный” до “Звездоу севера явись” у каждого было свое слово, которое он, когда доходил до него текст, вставал и произносил. Сначала мы так по ходу текста и сидели, а потом Дима нас всех перемешал и надо было свое слово не пропустить. Еще играли в *персонаж* — Рыцаря, Дракона и Принцессу. Авторами были ребята, они сначала должны были выйти и показать нам, как те выглядят. Получалось сначала не очень, но Дима — очень чуткий к ним, все время ловит состояние, желания, настроение каждого — подхватывал их едва намечавшиеся неосознанные движения, и они вместе доделывали до оригинального и узнаваемого результата (лучшей была, конечно, Сонина Принцесса). И потом каждая из трех команд играла с выбранным персонажем, а другие отгадывали его. Да много еще что творилось на занятиях — и хоровое пение, и ритмика, и игра на флейте, и жаркие мексиканские танцы, и фокусы — все, конечно, с профессиональными руководителями. Лена Возмищева, куратор проекта, фонтанировала идеями, а ее зажигательная способность увлечь людей способствовала их воплощению.

Они трудные. Может быть, со мной не все согласится. Наши прекрасные тьюторы — каждая имела сначала своего подопечного, но по ходу жизни все перемешалось — были отчетливо в них влюблены. И все же нередко повисали паузы (сначала длиннее, потом все короче), когда кто-нибудь из ребят, отвлекаясь, устав, балуясь, выкидывал что-то непредсказуемое. И увлечь, вовлечь их вновь не всегда удавалось даже Диме. Кто-то по ходу дела отпал вообще, не мог сосредоточиться, ушел с проекта. Кто-то, как, например, Егор, напротив, слишком отчетливо увлекался — то действительно потрясающими волосами, длинными, пышными, прекрасно-рыжими артистки драмы Кати Соколовой, крутил их без конца, запуская в них пальцы, гладил, мешал, конечно. То целой девушкой, красавицей-тьютором Галей: не уходил от нее ни на шаг, постоянно что-то говорил ей то тихо, а то и громко, не обращая внимания на происходящее. Да что говорить, совсем не всегда удавалось держать всех в одном гармоничном единстве. Они не очень расположены скрывать свои настроения — кто мрачный пришел, кто больше обычного рассеянный, кто раздраженный. Но правда, все они — я говорила с родителями — всю неделю ждали

этого дня в театре как праздника. (Игорь, например, по словам его мамы, утром тяжелый на подъем, в этот день вставал сам очень рано.)

Они другие. Это слово часто произносил на встречах Борис Павлович, который вместе с тогдашним директором театра Светланой Николаевной Учайкиной стоял у истоков проекта. В его первой половине он приезжал в Екатеринбург на три полных дня (тогда занятия проходили ежедневно), должен был приехать еще и во второй, но руководство театра сменилось и этого не произошло. К сожалению. Потому что кроме прочего Павлович был сплошной радостью. Например, не забуду, как мы разминали сцену — большое тюзовское фойе. Начинали с пола, по которому долго и весело сначала топали, потом валялись, а кончали воздухом: носились (без музыки), размахивая руками, скакали, кружились, прыгали. После такой разминки не только сцена начинала иначе “дышать” — во всех обнаруживались какие-то новые, дионисийские, я бы сказала, потенции. Это не замедлило проявиться очень скоро. Надо было видеть, как хохотала на следующих играх-упражнениях наша Царевна Несмеяна Соня, и как она чуть не пять(!) минут смогла смотреть прямо в глаза партнеру, и каким весельем озарилось, наконец, лицо старшего Ванечки, а младший так завелся, что захотел сам стать демиургом, режиссером, всеми командовать. И получил, конечно, такую возможность.

Вечерами Борис Павлович встречался с театральными людьми города, встречался, конечно, и с тьюторами. И везде ключевым было это слово — “другие”. Оно сегодня очень модно, его даже пишут часто с заглавной буквы — Другой, Другие... Но не о толерантности шла на этих встречах речь. Он говорил удивительные вещи, от которых дух захватывало. Говорил, что пространство проекта должно быть другим, где нет больных и здоровых, нет воспитателей и учителей (поэтому и родителям вход запрещен), где все разные и все равны. И получается (хотя Борис так прямо не формулировал), что здесь есть “другие”, но эти другие — не они. Интересно, что на встрече с девушками-тьюторами он каждой предложил подумать: зачем ты пришла на проект? Какую *свою* задачу ты здесь решаешь? Общие слова про толерантность и гуманизм не проходили. Он считал, что спектакль, который они готовят, нужен не столько аутистам, сколько нам самим — и зрителям, если получится. Потому что, как я поняла его мысль, мы слишком “нормальны”, норма — это всегда границы, ограничения, иначе говоря, клетка, в которую посадила нас цивилизация. Мы ее не видим, не чувствуем, не ощущаем, так как в ней родились. Встреча с тем, что “за”, если отнестись к нему осознанно, — это всегда открытие прежде всего тебя самого, границ твоего кругозора, твоего виде-

ния. Вот его почти буквальные слова: “Относиться к ним как к другому, но такому, который может тебе открыть тебя. Потому что себя можно узнать, только узнавая другого, и чем больше будет эта “друговость”, тем отчетливее познание. Поэтому работа с ними — не упражнение в толерантности, а узнавание себя”.

Все это, повторяюсь, завораживало, но если по-честному, не соединялось. И непонятны были пути этого соединения. Как должно случиться, что эти знакомые уже, абсолютно конкретные Женя, Оля, Игорь могут что-то подвигнуть, возбудить какое-то новое знание во мне.

Первой сценической “пробой пера” была “Снежная королева” — спектакль-читка в стильном интеллектуальном кафе “Eurojazz”. Впечатление было интересным. Причем я, конечно, наблюдала не только за ними, но и (по вышеизложенным причинам) за собой. К этому времени, поскольку жизнь тянула в разные стороны, я стала ходить на еженедельные занятия режиссуры и режиссуры. Поэтому взгляд на происходящее на сцене был и изнутри, и извне. С одной стороны, меня поразила степень их сосредоточенности. Все участники сидели по двое за установленными перед ними пупитрами, на которых лежал текст. Был мягкий, приглушенный, как в сновидениях, темно-синий свет, деликатно звучала живая, извлекаемая из скрипок и контрабаса известная прекрасная классика, у каждого на сцене во лбу горела звезда — маленький, вделанный прямо в зимнюю (все участники были в теплой вязаной одежде) шапочку яркий локальный фонарик, направленный на пупитр. Читали по ролям. Актриса Екатерина Соколова была за автора, и хотя Егор опять временами ворошил и нюхал ее рыжие волосы, читали все удивительно четко, слаженно, подхватывая реплики на лету. Зная всю эту разношерстную рассеянную компанию, нельзя было не поразиться тому значительному шагу, который был сделан на пути создания творческого единства.

Что касается позиции “извне”, то я ловила себя на том, что сказку слушаю с интересом, потому что она звучит иначе. Может быть потому, что в их голосах, поставленных в четкие сценические рамки, отчетливо проступили какие-то особые, очень специфические интонации. Кто-то растягивает отдельные слова, кто-то берет на них неожиданно высокий регистр или делает непредсказуемую паузу. Может быть, особенно меня восхитил Ваня-старший, который играл маленького Разбойника (вместо Разбойницы — некоторые коррективы в связи с исполнительским составом в тексте сказки все же были). Надрыв, который так или иначе слышится в его голосе всегда, неожиданно менял привычный образ персонажа. У нашей Разбойницы / Разбойника возникла

какая-то своя глубокая история — навсегда раненного жизнью во взрослой банде ребенка. Сонина Герда кроме доброты и нежности, оказывалась еще таким хрупким, таким незащищенным, несмотря на всю свою решимость, существом, которое убедительней всяких слов сигнализировало нам, какое Герда редкое, уникальное создание, как необходимо уметь его разглядеть, оберегать, лелеять. Денис оказался трепетным Северным Оленем, текста у него почти не было, но сам он, мерцающий в этой синей полутьме, высокий, стройный, с красивыми нежными чертами, впечатлял. Не знаю, ощутила бы я все это, придя на спектакль как сторонний зритель (конечно, сторонних почти не было — друзья, родственники, театральное окружение, хотя не очень маленькое кафе было битком), не уверена, думаю, это был действительно новый для меня, *другой* зрительский опыт.

В мои редкие посещения последующих занятий — а это уже была вовсю весна — они по-прежнему играли, понимая друг друга уже с полуслова. Играли в отгадывание мыслей, когда один думал о чем-то конкретном и по его мимике, жестам, движениям остальные отгадывали о чем. Играли в “бросание интонации” — кто-то выбирал слово, все кидали друг другу, допустим, апельсин, произнося его название с той или иной интонацией. В этой игре я и услышала впервые это слово: “касканди”. Пьесы Сэмюэла Беккета раньше не читала и потому меня вначале действовала энергия самого непонятного слова, сочетания звуков, его составляющих, тем более в их таком разном произнесении.

Недавно к нам приезжал московский инклюзивный театр “Открытое искусство” со спектаклем “Коломбина”. Играли ребята с синдромом Дауна. Это были мотивы итальянской комедии дель арте. Из динамиков громко звучала популярная классика, на огромном заднике сменяли друг друга завораживающие, венецианские по преимуществу, пейзажи, и актеры в ярких праздничных костюмах представляли Арлекина, Коломбину, Пьеро, стариков, Капитана. Слов не было, да они были и не нужны. Солнечные лица, музыкально-образительное наполнение, трогательная старательность исполнения — радость итальянского дель арте хлестала через край.

Спектакль “Касканди”, который мы увидели в off-программе “Реального театра”, был совсем другой. Живая музыка не отвлекала внимания — звучала едва слышно, обволакивая всех и вся. Видеофон на второй части спектакля тоже был, но очень странный, никакой “красоты” в привычном значении он не являл — камера разглядывала какие-то совсем не самые выразительные места екатеринбургских улиц: кто-то заходит в автобус, присаживается



в парке на скамейку — все случайно, все не “сделано”, все как оно есть. И весь спектакль был таким же.

Все участники — ребята, тьюторы, артисты — никого не изображали, они просто тут были. Элегантные костюмы — прекрасно сидящие смокинги — лишь подчеркивали естественную безусловность их игры. Да, они как всегда играли, сидя на расставленных в произвольном порядке стульях. Часть зрителей тоже была на сцене, почти смешавшись с ними, — спектакль шел на Малой сцене ТЮЗа. Я была среди тех, кто сидел на обычных местах в партере, поэтому наблюдение не только за действием, но и за “наблюдающими” оказывалось с моего места естественным. Зрителям, кстати, тоже иногда прилетал апельсин и им тоже приходилось говорить “каскадо” — то нежно, то грозно, то весело. Все было почти как в классе на тюзовском четвертом этаже: смеялись, аплодировали, поправляли, уточняли, Егор регулярно вскакивал и искал на сцене и в зрительном зале какую-то свою подружку, имя которой проносил ничтоже сумняшеся на полную громкость.

Лица зрителей на сцене были очень внимательны: кто-то смотрел с улыбкой, кто-то сосредоточенно, но никто точно не скучал. По крайней мере, с доступного мне ракурса. И действительно, происходило что-то “другое”, и все это чувствовали. Потому что если бы иначе, то внимательным из вежливости можно быть первые пять-десять минут, но не шестьдесят. Потом я узнала, что один (причем близкий мне) человек вообще ушел с середины спектакля — и это тоже было честно. Кто-то, выходя по окончании, недоумевал: “Что это было?” Сама не смогла бы, наверное, сразу ответить на этот вопрос. Лишь позже, что называется, переночевав со своими впечатлениями, кажется, поняла, что было здесь главным магнитом: вот это заповедное пространство эмпатии, открытости, принятия друг друга, не сыгранное — прожитое. Это были “мы”. Общность, комынити, собрание людей. Таких разных, как будто *других* по отношению друг к другу и тем не менее сумевших стать отчетливым человеческим единством. И все мы гляделись в эту новую общность и пытались что-то в ней понять. Однако любая встреча, если она настоящая, — тайна для стороннего взгляда, тем более когда речь не о двоих-троих, а о целой группе столь несхожих меж собой людей. Тем более если это не вспышка открытия близости взглядов, чувств, взаимной симпатии, щедро подаренной как будто “сверху”, а результат методической работы — усилий, терпения, от-

крытости, да что уж там — работы любви.

Второй частью спектакля была читка. “Каскадо” — не пьеса в привычном смысле, это монолог, навязчиво всплывающий в голове драматурга, записанный начерно, неотшлифованный. Не прочтенный на бумаге, не прочитанный со сцены он, думаю, не вызывает собственно к пониманию. Здесь транслируется страстное желание человека — в данном случае писателя — ухватить что-то такое, что сделать невероятно сложно, если возможно вообще, но жить без чего не получается. Монолог начинается так:

**“Голос (тихий, задыхающийся).** историю... если ты ее только кончишь... ты успокоишься... сможешь спать... а пока... о, я знаю... я уж кончал их... тысячу и одну... только и делал... всю жизнь... и все себе говорил... вот эту ты кончишь... это именно то... и тогда отдохнешь... сможешь спать... и больше не надо историй... слов не надо... и ты кончал ее... и вышло не то... никакого покоя... и сразу другую... начинаешь... кончаешь... самому себе говоришь... кончишь эту... и ты успокоишься... уж это именно то... только бы не упустить... и кончаешь ее... но нет... никакого покоя... и сразу другую...”

И так, по сути, до конца. Монолог прерывается только лаконичными репликами ведущего (“включаю”, “выключаю”) и столь же лаконичными авторскими ремарками (“*музыка*”, “*молчание*”, “*пауза*”). Мы застаем говорящего в тот момент, когда, кажется, он нашел этот главный, последний сюжет, где в центре история некоего Моню, который, выплеснувшись, обеспечит ему, наконец, покой:

**“Голос и музыка (вместе).** ...на сей раз... это именно то... кончить... и больше не надо историй... вот оно... почти... еще только чуть-чуть... только не отступать... Моню... вот он ухватился... ну, дальше... дальше...”

Это его последние слова. После — только авторская ремарка: “*Молчание*”.

Я не поняла закономерности, по которой текст пьесы был распределен между исполнителями. Не думаю, что это в данном случае важно. Вовлеченность всех участников в это действие — старательное сценическое прочтение столь трудно вслух произносимого и воспринимаемого текста — говорила о чем-то своем, другом, что захватывало, трогало, потрясало каким-то *другим* узнаванием. Узнаванием муки жизни и ее надежды, ее молчания и ее музыки. И это узнавание они переживали вместе, на равных, положив — на поклонах уже в буквальном смысле — руки на плечи друг другу.



**Окончание.**  
**Начало на с. 93**

альной пьесы о расчете человека с самим собой, подведении и переоценке итогов своей жизни, о стремлении — и невозможности! — переиграть, переиграть ее заново, если будет дана такая возможность. В результате получилось яркое, тонкое, захватывающее действие в исполнении трех артистов. Действо, разыгранное очень просто и в очень простом, но стильно и точно организованном простран-

стве и антураже: столик, диван-скамья с вычурной спинкой, тумбочка-шкафчик. Это история мужчины и женщины. Одновременно самостоятельных и независимых. Живущих вполне в духе времени: главное для них — дело, профессия. Этому подчинена личная жизнь. Героиня — деловая женщина без комплексов, выбирающая мужа по принципу выгоды и возможности опереться на него, сохраняющая от него тайну своих увлечений и страсти к другому мужчине. А в итоге и она, и выбранный ею в мужья человек сталкиваются с вечным сокрушительным противоречием между твор-

ческими и деловыми амбициями и житейской расчетливостью, с одной стороны, и игрой чувств, внезапно возникающей привязанностью сердца и души — с другой.

Этот спектакль был признан лучшим на фестивале и удостоен Гран При. А дополнительным бонусом для коллектива (и зрителем) стало приглашение этого театра на гастроли с этим же спектаклем, а также другой его постановкой.

По итогам фестиваля было принято решение сделать его регулярным. Так что через два года Донецк снова будет ждать гостей.

**В. К.**

“Любимовка-2017” совместно с Союзом театральных деятелей России и Новым пространством Театра Наций решила на необычный эксперимент. Обычно на лаборатории фестиваля приглашали драматургов и режиссеров, чтобы те познакомились, а их встречи при удачном стечении обстоятельств превратились бы в постановки. В этот раз организаторы решили пригласить художников, практикующих современное искусство.

Первый этап лаборатории состоялся в подмосковной Рузе. Там драматурги, художники и театроведы объединились в команды и за десять дней придумали свои проекты (а кто-то, как Константин Стешик, успел написать новую пьесу), которые и показали друг другу в виде *work-in-progress*. По результатам этого показа были отобраны девятнадцать проектов, часть которых составила выставку в Новом пространстве Театра Наций, а часть — показы в течение двух дней.

Сам фестиваль предполагает, что у подобной коллаборации большие возможности, так как она нарушает привычную связку “драматург — режиссер” и позволяет выработать новые языки как для театральных форм, так и для современного искусства. В художниках же организаторы видят носителей актуальных идей, которые способны помочь россий-

## Драматург плюс художник

скому театру внедриться в общий контекст нового искусства.

Уже на подходе к Новому пространству случайный прохожий имел возможность стать зрителем события. Волонтеры нашего с Анной Банасюкевич проекта “Уважаемые зрители”, среди которых были и актеры, и кураторы, и театроведы (Марина Карлышева, Мария Крючкова, Никита Щетинин, Михаил Хотеев, Антонина Горбенко, Ирина Марукина, Надежда Фролова, Серафима Труевцева, Ада Бергман, Ксения Волокитина), приглашали их зайти в помещение театра, чтобы за плитку шоколада пройти там опрос. Анкет было два типа: для тех, кто ходит в театр регулярно, и тех, кто не ходит. Вопросы были составлены таким образом, чтобы подвинуть зрителя к рефлексии на тему своих отношений с театром. Затем для желающих проводились экскурсии по выставке. Таким образом, в обычном будничном дне случайного прохожего происходила безопасная “поломка”: он становился, во-первых, участником проекта; во-вторых, участником “спектакля для одного зрителя” (каждый волонтер выбрал свою тактику игры), поданного под видом опроса; в-третьих, зрителем вы-

ставки. За два дня удалось привлечь к участию в проекте около семидесяти прохожих. Его результаты и впечатления волонтеров были озвучены по окончании проекта.

Что касается выставки, то здесь наиболее очевидными стали форматы “драматургический текст + объект”. Так, в проекте “Апофения” (Константин Стешик, Ирина Корина, Павел Михайлов) пьеса Стешика, распечатанная в единственном экземпляре, встречала зрителей у входа в Новое пространство, превратившись собственно в объект. Герои пьесы, придуманные всей командой еще в Рузе (долька лимона, рулончик от туалетной бумаги и еще ряд странных вещей), располагались рядом, в подвесной витрине.

Далее зрителей ждал небольшой подиум с разложенными на нем маленькими книжками под названием “Спектакль по каталогу. Выпуск № 2”. Это работа художника Якова Каждана и драматурга Евгения Казачкова, с текстом и рисунками. Зрители могли брать книжки и устраивать себе спектакль самостоятельно. По сути, здесь предлагался своеобразный делегированный перформанс, когда нет даже перформера, а есть только инструкция от него, предлагающая совершить ряд действий. Например,

**Продолжение на с. 254**

# История. Библиография

## Илья Проклов Продолжение короткой жизни

*Пьеса “Судный день” появилась на свет в 1936 году, когда ее автор, тридцатипятилетний австрийский драматург Эден фон Хорват, переживал крайне тяжелое время. Его положение было действительно отчаянным и почти безнадежным, казалось бы, хуже уже некуда, но петля вокруг него продолжала неумолимо сжиматься. Петля новой Германской империи, Третьего Рейха, продолжала сжиматься и вокруг его отечества, каковым он по праву мог считать и считал не только Австрию, но и всю Центральную Европу, все то немалое пространство, которое при его рождении занимала другая империя — Австро-Венгерская.*

Хорват родился на ее окраине, у моря, в 1901 году в городке Фиуме, в настоящее время известном как хорватская Риека. Сын дипломата, он с юных лет имел возможность познакомиться с пестрым полиэтническим и многоязыким миром империи. Хотя, уже будучи взрослым человеком, не испытывал по отношению к ней никаких иллюзий, теплых и ностальгических чувств, он тем не менее воплотил в себе те противоречия, которые способствовали ее крушению, а именно национальные, но воплотил их с иным — положительным — знаком. В отличие от исчезнувшей империи, он сумел использовать ее многонациональность в свою пользу. “Я представляю собой типичную австро-венгерскую помесь: венгерскую, хорватскую, чешскую, немецкую...”, — писал о себе Хорват. Эта безродность, или, скорее, наоборот, многогородность, делала Хорвата, по словам его коллеги и друга Франца Чокора, “австрийцем в сверхнациональном смысле слова”. Но она же имела решающее значение для Хорвата как для мастера слова. Его видение мира определялось не только и не столько “помесью” кровей, но “помесью” языков, которые впитывал Хорват с малых лет. Именно эта речевая полифония способствовала формированию той особой языковой чуткости Хорвата, которая позволила ему в качестве драматурга создавать на сцене сложный разностилистический мир, где особенности языка героев, вообще форма и способ речи были призваны усиливать социальную проблематику, углублять и обострять ее. Именно через язык Хорват, как писал исследователь его творчества Ю.И. Архипов, “показал сами социальные процессы”, в чем, безусловно, заключалось новаторство драматурга, оцененное в полной мере, впрочем, только во второй половине XX века.

Жизнь в Австро-Венгерской империи начиналась, таким образом, для Хорвата многообещающе и интересно. Служба отца на дипломатическом поприще позволяла ему много путешествовать, семья постоянно переезжала: Белград, Будапешт, Мюнхен, Братислава, Вена — вот только основные точки на этом пути. Но если детские и юношеские путешествия (пусть и осуществляемые не по собственной воле) приносили Хорвату радость познания мира, то начиная с 1933 года уже другая — злая, воля обрекла Хорвата на путешествия иного рода, приносившие значительно меньше удовольствия. Он покинул Германию вскоре после памятного январского факельного шествия нацистов, праздновавших приход Гитлера к власти, уехал из Австрии, как только она была аннексирована Рейхом (1938). Эта злая воля претворила странствования свободного художника в скитальчество, а иногда и бегство, как, например, в 1936 году, когда он, приехав в Германию навестить родителей, немедленно получил предписание покинуть пределы Третьей Империи в двадцать четыре часа. Тем не менее, несмотря на все невзгоды, депрессию, финансовые проблемы, запрет постановок в Германии, отказ крупных австрийских театров от его пьес, именно в этот 1936-й и последующие два года он продолжал интенсивно и плодотворно работать, поскольку только в работе находил отдохновение и смысл. “Боже, что за времена! — восклицал он в марте 1938 года в письме Чокору, и в качестве спасительного средства от них называл работу. — Главное — это работать! И еще раз: работать! И снова: работать!” Результаты этой работы, правда, Хорвата совершенно не утешали. В те

же годы с трудом устроилось несколько премьер его пьес, и все они осуществились, разумеется, за пределами Германии; в Австрии случались совсем редкие, да и то однократные постановки. В 1938 году, понимая, что и Австрии приходит конец, Хорват покинул ее. Он прямо-таки метался по Европе: Будапешт, Прага, родной Фиуме, Венеция, Милан, Цюрих, Амстердам... Казалось бы, уже вырвался на свободу, но, будучи проездом в Париже, 1 июня 1938 года погиб вследствие несчастного случая...<sup>1</sup> Времени, в отличие от пространства, ему было отмерено немного. Если отсчитывать его творческий путь с первых юношеских проб пера, то он продолжался менее двадцати лет, за которые он написал семнадцать пьес, ставших крупным и оригинальным явлением во всей европейской драматургии, а также три романа. Так между двумя империями и двумя мировыми войнами уместился творческий и жизненный путь Хорвата.

Личная и писательская судьба Хорвата оказалась в предельной зависимости от тех процессов, на которые он, разумеется, не мог повлиять, но об опасности которых предупреждал, когда они еще были только в зачатке. Он был одним из первых, кто, не таясь, честно и бескомпромиссно указал на опасность фашизма. Уже в конце 1920-го тревожно и предупреждающе звучали его пьесы, но время, в которое он жил и творил, не слышало или не хотело слышать его голос. Он не поль-



зовался при жизни особой славой и большим успехом, по достоинству был оценен только после войны, но его остроактуальные драматические работы в те годы имели резонанс именно как социальные и политические высказывания. Текущая повестка дня диктовала ему проблемы, которые он, облекая в своеобразные сюжеты, вскрывал и разоблачал в острой, даже жесткой, не лишенной сатирического оттенка форме. Что касается художественной стороны его творчества, то и здесь очевидно, какое своеобразное воплощение получили в его пьесах актуальные художественные устремления. В его драмах отчетливо звучит экспрессионистское начало, но при

этом он отдал значительную дань и документализму, и “новой деловитости”, хотя, разумеется, ни в одно из этих направлений его творчество не укладывается. Даже в рамках этих новых и экспериментальных движений он продолжал поиски на свой лад, работая как с формой, так и с языком и пребывая в постоянном поиске адекватных для передачи той новой реальности средств.

Все главные произведения Хорвата переведены на русский язык. Составленный Ю.И. Архиповым сборник пьес вышел в издательстве “Искусство” еще в 1980 году. Можно

было бы сказать, что Хорват-драматург представлен русскоязычному читателю во всем своем многообразии<sup>2</sup>. Но в этом сборнике отсутствует пьеса “Судный день”, представляющая нам несколько иного Хорвата: не соци-

<sup>1</sup> О том, как могла бы сложиться жизнь Хорвата, не оказавшись он в тот летний грозовой день под рухнувшим каштаном на Елисейских Полях, рассказывает пьеса Кристофера Хэмптона “Сказки Голливуда”: эмигрировал в Америку, попал в Голливуд... путь, естественный для многих немецкоязычных писателей, деятелей культуры того времени. К. Хэмптон, известный английский драматург и киносценарист, дважды удостоенный “Оскара”, называл Хорвата одним из своих любимых авторов и перевел на английский язык четыре его пьесы. Название одной из них — “Сказки Венского леса” перекликается с фантазией о спасенном Хорвате. “Сказки Голливуда” были напечатаны “Современной драматургией” (№ 6, 1988) и поставлены в академическом Малом театре СССР (1989, режиссер Б. Львов-Анохин). (*Здесь и далее прим. ред.*)

<sup>2</sup> Однако нашим зрителям он практически неизвестен. Только после того, как на Чеховском фестивале 2010 года парижский театр “Де ля Виль” показал спектакль по пьесе Хорвата “Казимир и Каролина”, ее включили в репертуар Театр им. Ленсовета и Омский драматический.

ального, не политического и не остроактуального. Нельзя сказать, что она стоит абсолютным особняком в его творческом наследии, в формальном отношении она имеет узнаваемые хорватовские особенности и черты. Но она же является ярким свидетельством мировоззренческого сдвига, даже перелома у Хорвата. В сфере его интересов здесь оказываются не общественные процессы и политические явления, а простой человек как таковой, вне всякого социального контекста, живущий своей простой и незамысловатой жизнью. Но оказывается, что и такой человек таит в себе до поры до времени злой, низкодушный, подлый, деструктивный потенциал, и быт, оказывается, тоже наполнен искушениями, и даже самое безобидное действие может привести к катастрофе: сначала к железнодорожной, а потом к морально-нравственной, как это изображено в пьесе. И как прежде Хорват обличал или даже приводил к моральному суду целые классы, политические движения, социальную несправедливость вообще, так и здесь он выставляет на сценический суд отдельного человека. Эта пьеса — еще одна вариация на тему преступления и наказания, где наказание наступает не в юридическом смысле, но в метафизическом, даже мистическом. “Мистерией вневличной человеческой вины” назвал ее один из рецензентов и он же обозначил ее жанровые особенности: “драматическое смешение реалистичности, демонизма и сверхъестественного”. Понятие вины и ответственности за происходящее вокруг не ново для драматургии Хорвата, но оно не было столь резко сформулировано, столь явно, определенно и конкретизированно выражено, оно распространялось на определенные общественные слои и сообщества и тем самым дробилось, размывалась и словно растворялась в массе причастных. В “Судном дне” он однозначно определил субъект и объект виновности — человек; и всякий отдельный человек должен нести ответственность

за свои поступки и тем более проступки, даже если к ним привела не собственная воля, а стечение обстоятельств.

Первоначальная сценическая история пьесы имеет очень символическое значение. Ее премьера состоялась еще при жизни автора — в 1937 году в чешской Остраве. Она стала последней поставленной при жизни автора пьесой, но она же стала первой пьесой Хорвата, поставленной сразу же после войны в Вене — в декабре 1945 года. Сохранилась одна-единственная рецензия о постановке в Остраве, которая при всей скудости информации позволяет нам узнать, что эта пьеса — “поистине большое произведение”, но публика была немногочисленна, поэтому ни о каком успехе не могло быть и речи. Венская же постановка, напротив, имела огромный успех. И дело здесь не в том, что в чешской Остраве не смогли ее понять и оценить, а в немецкоязычной Вене поняли и оценили, — дело, разумеется, в том опыте катастрофы, которую пережили и Вена, и Острава, и Будапешт, и Мюнхен и множество других городов Центральной Европы, столь любимой Хорватом, и том новом понимании ответственности за происходящее в родном городе, стране, мире.

В 1960-е годы, когда Хорват был возведен в ранг национального классика, “Судный день” ставили чаще, чем любую другую его пьесу. Она продолжает свою жизнь и в современном театре — только за последнее время ее ставили в Аугсбурге, Бремерхафене, Регенсбурге (Германия), Вене, Инсбруке, Куфштайне (Австрия), Санкт-Галлене (Швейцария), Лондоне и других городах. Пьеса была пять раз (!) экранизирована (в Германии, 1957 и 1961 годы, Австрии, 1960 и 2007, Бельгии, 1970). На ее сюжет написана одноименная опера, поставленная в 1980 году в Мангейме.



## Ирина Мягкова Отражения. Истоки

*Из архива русско-французских культурных связей<sup>1</sup>*

*В России представления о Франции и французском театре в частности куда более соответствовали действительности, чем представления французов о России.*

Традиционный французский язык русской знати и традиционное классическое образование русской интеллигенции, вечные перемещения русских преимущественно в сторону Парижа и преимущественное же внимание русских издателей и русских читателей к французской литературе и, главное, традиционное отношение передовой части русского общества к Франции как носительнице свободолюбия и прогресса, представления о ней как о “светоче, лившем свет *soham hominibus*”, то есть всему человечеству, — все это способствовало органичной интеграции французской культуры в русскую и лично заинтересованным отношениям русских к Франции. И еще, конечно, французский театр и гастроли французских артистов.

Общая и значительная роль в укреплении русско-французских культурных связей принадлежит французской труппе Михайловского театра в Санкт-Петербурге. С самого открытия Михайловского театра (6 ноября 1833 года) в его репертуаре наряду с фарсом и водевилем непременно присутствует “легкая французская пьеса” — любимое развлечение царской семьи и придворных, первоначально основной публики Михайловского театра. Приглашение в Михайловский театр постоянной французской труппы довольно быстро привлекло в зал и элитарную театральную публику, о которой писал Белинский: “...Это совсем другой мир и мир прекрасный, потому что сюда собираются только люди, которые приходят наслаждаться сценическим искусством и талантами, люди, которые не любят хлопать и кричать”.

Актеров из Парижа приглашали на достаточно выгодных условиях (высокая плата, обеспеченный четырехмесячный отпуск). Особенно выгодно оставаться в России на длительный срок было актрисам, чтобы оправдать стоимость огромного гардероба (в каждом акте актриса должна была появляться в новом туалете), сшитого у парижских модисток в долг. Если актриса оставалась в России менее трех лет, ей грозило разорение. Вот почему труппа обновлялась не слишком часто и была исключительно сыгранной. За годы существования Михайловского театра на его сцене играли Рашель, Брессон, Бертон, Гитри, Анна Жюдик... А непосредственно в год при-

езда Сары Бернар в Петербург в труппу была приглашена Самари, запечатленная Ренуаром на знаменитом портрете. Французская труппа играла свои спектакли в Михайловском театре вплоть до 10 марта 1918 года. И играла регулярно. Даже в дни Февральской революции, когда все другие театры были закрыты, тут шла комедия “Бракоразводные сюрпризы”.

Особо сильным составом отличалось начало 70-х годов, когда в театре играли Вормс, Паска, Делапорт, Дюпюи, а позднее — Вольпис, Арну-Плесси, Луиза Майер, Напгаль-Арну. Подолгу оставаясь в России, французские артисты приноравливались к своей публике, и зрители любили их, скорее, за соответствие своим представлениям о них, чем за обогащение этих представлений: Вольпис и Арну-Плесси — за то, что они отвечали сложившемуся, пусть и условному, представлению об изяществе парижанки, ее светскости, ее вечной юности; Луизу Майер — опять-таки за узнаваемость, традиционность в жанровых сценах; Напгаль-Арну — за пышную, скорее в русском стиле красоту; Деляпорт и Паска — за русскую же задушевность и искренность, а также за их героинь, преимущественно “честных женщин”, мужественно переносящих удары судьбы и не теряющих чувства юмора.

С начала шестидесятых годов каждый “большой”, основной спектакль заканчивался запрещенным в предшествующие двадцать пять лет “канканчиком”, который превосходно танцевали Дешан и Каролина Летесье. По субботам в театре устраивались балы: в антрактах в фойе жгли благовония, дамы демонстрировали туалеты.

Построенный по иерархическому принципу (партер, бенеуар и бельэтаж абсолютно изолированы друг от друга), театр строго эту иерархию соблюдал: ложи давались “по чинам”. Так, дамам полусвета, например, не полагалось сидеть ниже бельэтажа. В шестидесятые годы они составляли весьма многочисленную категорию посетителей “суббот”, а в связи со строительством в России концессионных железных дорог в Петербурге около больших денег оказались и парижские знаменитости, такие, например, как Бланш д’Антиньи, с кото-

<sup>1</sup> Окончание. Начало в № 4, 2017 г.

рой Золя писал свою Нана.

Однако дамы полусвета, конечно, не были основной категорией публики Михайловского театра. Они были терпимой прослойкой в блестящей среде сановников — настоящих, прошедших и будущих, биржевых тузов, королей, вальсов и дам настоящего света. Причем эта публика ходила только на французские спектакли. На спектакли же немецкой труппы, игравшей в очередь с французами, “все исчезало, как сон”. И преобладали скромные наряды, гладкие прически дам и фрейлейн, солидные сюртуки отцов семейства, оттопыренные жакеты конторщиков...

К началу шестидесятых годов Михайловский театр знакомит русских зрителей с только что родившейся Париже опереттой, и все звезды жанра, начиная с Гортензии Шнейдер, гастролируют в России. Оперетта, непрменной принадлежностью которой была шутивная пародия наряду с политической сатирой, оперетта, где “все — и музыка, и содержание, и яд пронизывающей ее сатиры, и злободневность — театрального происхождения” и где никак не приложимы критерии жизнелюбия, явилась для русской публики жизнерадостной школой новой театральности. Известно, что Иван Сергеевич Тургенев весьма серьезно относился к новому веянию на театре и в 1867—1869 годах написал по-французски четыре опереточных либретто.

На всех премьерах Михайловского театра за время существования там французской труппы наибольший успех, наряду с пьесой Сарду “Наши близкие”, выпал на долю оффенбаховской “Прекрасной Елены” (9 апреля 1866 года), комический эффект которой был усилен тем, что по случаю присутствия в зале Александра II вся труппа, уже одетая для спектакля, грянула перед началом “Боже, царя храни”.

К началу восьмидесятых годов Михайловский театр превратился во вполне бюрократическое учреждение, где таланты почему-то не уживались, а посредственности процветали. Вследствие режима экономии, проводимого дирекцией казенных театров во главе с бароном Кистером, а также под воздействием внутренних интриг французская труппа Михайловского театра несколько потеряла в ведущем составе и поутратила высокий прежде профессиональный уровень. Спектакли, правда, посещались по-прежнему охотно, но в основном потому, что это было престижным в среде петербургской элиты, где Михайловский театр почитался “академией хороших манер и правильного прононса”. Русским же актерам, которые были постоянными зрителями своих французских коллег, учиться было, в общем, нечему. Тот же режим экономии привел к отказу от закупки во Франции новых пьес, поэтому в репертуаре преобладали наспех возоб-

новленные старые. Тем не менее, театральные критики того периода все же всячески поддерживали “в качестве живых положительных примеров” иностранные драматические труппы Михайловского театра, полагая их образцами школ, вкуса, ансамбля. Французская же труппа сверх того воспринималась и как популяризатор лучшей в Европе того времени драматургии, поскольку считалось (и для того времени — не без основания), что “никакой перевод не дает точного понятия о французской пьесе, еще менее игра самого талантливого русского артиста в состоянии воссоздать французские типы”.

Критиков, хваливших иностранные казенные труппы, не следует обвинять в низкопоклонстве, напротив, они хвалили французов и немцев, радея прежде всего о театре национальном, положение в котором было довольно плачевным. В самом деле, в пореформенной России никакие реформы не коснулись организации театрального дела. “Театр почти недоступен для народа, запертый цензурными замками, составляющий какой-то приказ, регалию, монополию государственной казны” — так характеризовал театральную ситуацию 1881 года А.И. Урусов в петербургской газете “Порядок”. Казенная монополия — единственное в Европе явление — не только душила частную инициативу, запрещала организацию новых театров, но и старые свои казенные театры рассматривала прежде всего как статью дохода, с неизбежным режимом экономии.

Александринский и Малый петербургский казенные театры содержали громадные труппы, но репертуар держался на десятке артистов. Понятие ансамбля спектаклям было чуждо. Самым больным местом русского драматического театра было отсутствие школы. Попечитель Московского учебного округа на поданное ему в конце 1880 года прошение об учреждении в Москве драматической консерватории наложил следующую резолюцию: “Не вижу никакой надобности в научной подготовке для такого вздорного искусства, как сценическое”. В результате драматические классы Театрального училища пополнялись, как правило, за счет отчисленных за неспособность учеников классов балетных. Ведущими артистами профессиональной сцены становились самоучки. Отсюда возникал и культ так называемого “нутра”.

Что касается репертуара, то, во-первых, он был на редкость пестрым: мелодрамы соседствовали с опереткой, высокие комедии — с бытовыми драмами и водевилем. Причем заняты были в них одни и те же актеры. Во-вторых, критерии отбора новых пьес были удивитель-

но низкими. Каждый год репертуар театра пополнялся несколькими десятками новых спектаклей, которые, как правило, готовились за неделю и не выдерживали больше десяти представлений. Пьесы разучивались плохо, игрались под суфлера и держались только на популярности любимых публикой актеров. В 1881 году это была М.Г. Савина. Чрезвычайно распространенная система бенефисов и разовых спектаклей весьма способствовала тому, что силы распылялись на разучивание дополнительной ерунды, а актеры еще чаще появлялись в “несоответствующих их таланту” ролях.

Внешний вид отечественных спектаклей тоже постоянно был предметом раздражения театральной критики: “Только на башмаки почему-то еще шедря дирекция; хозяйский глаз барона Кистера не обратил сюда своего просвещенного внимания, чтобы заставить артистов танцевать босиком”. Спектакли обставлялись и одевались из старого подбора, и даже в бытовых пьесах актеры имели полуфантастический вид неких условных “крестьян” и “купцов”.

Потребность в обновлении театра была острее. Но если понадобилось тридцать лет, чтобы в Императорском Александринском театре заменить безграмотную надпись “вход *вместа* за креслами”, над которой издевалось несколько поколений театральных рецензентов, то все усилия по преобразованию системы русских драматических театров, столько же громоздкой, сколь и прогнившей, казались заведомо обреченными на провал.

Между тем неудовлетворенность актеров и передовой части зрителей проявлялась все настойчивей. В записке “О причинах упадка драматических театров в Москве”, подготовленной в 1881 году, А.Н. Островский писал: “Театр перестал отвечать самым скромным художественным требованиям, и общество перестало им интересоваться, отвернулось от него”. При этом общество жаждало театра не менее чем прежде. Во времена К.П. Победоносцева, загасившего политическую мысль шестидесятых—семидесятых годов, простершего “совиные крыла” над всей общественной жизнью России, живое искусство театра виделось хранителем искры интеллектуальной, гражданской, художественной жизни. “В редком городе нет театра, и, кажется, нет городов, где бы не гнездились любители. Вечернее зрелище, огонь рампы, заведомый обман сценической иллюзии — ведь это потребность, как табак, чай, вино, как возбуждение и вкусовые вещества. Как же игнорировать эти аппетиты, как отрицать их значение?” — писал А.И. Урусов 8 января 1881 года в газете “Порядок”.

Изменились самые критерии в восприятии театра и искусства вообще — они возросли. Вот

откуда возникла потребность в реформе. Известный русский писатель и искусствовед П.П. Гнедич писал в своих воспоминаниях: «Лето 1880 года (имеется в виду речь Ф.М. Достоевского о Пушкине, произнесенная 8 июня на заседании Общества любителей русской словесности. — *И.М.*) — поворотный пункт в воззрениях молодежи на искусство. Идол молодежи — тот Достоевский, что печатал тогда “Карамазовых”, легко свалил писаревских идолов и на месте их поставил бронзового идола — Пушкина... С этих пор началась крутой поворот к настоящему искусству. “Наш прежний стыд взглянул на бронзовую твой лик”...» Отныне всё стали соразмерять с Пушкиным. И с Достоевским, чьи похороны в январе 1881 года превратились в церемонию клятвы на верность. И то, что было сказано Достоевским о Пушкине, о его способности “всемирной отзывчивости”, то, что было сказано об устремленности к “единению всечеловеческому” как о свойстве русского народа, вошло в сознание.

Точно так, как разговор о постоянных иностранных трупах в России критики вели почти всегда в сравнении с труппами национальными, точно так и гастроли иностранных актеров вызывали более всего раздумий, сомнений, споров относительно собственного национального театра. И прежде всего — гастроли французов. Не итальянцев, потому что те оказывались ближе, понятнее, бесспорнее, а именно французов, хотя парадокс в том и состоял, что с французской культурой, как мы знаем, традиционно же и связи были теснее и интимнее.

Приезд Элизы Рашель в 1853 году послужил поводом к дискуссии о творчестве и его общественной значимости. Ее жанр — высокая трагедия — отвечал духу времени, а сочетание темы свободы с трагической окраской, трагическим звучанием (в России знали об исполнении Рашель “Марсельезы” в 1848 году) русскими воспринималось особенно остро и субъективно и сразу же обращало мысль пишущего к судьбам отечественной сцены.

При сравнении Рашель с русскими актрисами, французской школы — с русской критики опирались на историю спора, восходящего к знаменитому состязанию m-lle Жорж и Екатерины Семеновы в 1808 году, а также к ставшему хрестоматийным сравнительному анализу игры Мочалова и Каратыгина в тридцатые годы. Что же прежде всего положено было на чашу весов, из чего складывалось основное противоречие? Однозначно ответить на этот вопрос — значит пренебречь объемом ради плоской схемы и отсечь все эти “да”, “но”,



“нет, хотя и...”, “да, но в то же время...”, необходимые для познания полной истины. Но в данном случае нам как раз нужна схема, поскольку она оказалась весьма устойчивой и сохранилась не только в отношении к героям описываемого времени, но и к нашим современникам.

Противопоставляются органичность, непосредственность, эмоциональность, душевность, с одной стороны, и “игра по науке”, рациональность, “деланность”, внутренняя холодность — с другой. Однако чаши весов остаются в равновесии, потому что, отдавая предпочтение русской “школе переживания” перед французской “школой представления”, русские критики чаще всего честно нивелируют гандикап своего русского восприятия признанием превосходства французских гастролеров в умении, в культуре, в том, что можно назвать одним словом — мастерство.

Великий Щепкин, восхищаясь искусством Рашель, сетовал именно на недостаток профессионализма у русских актеров (“...только бы нам дожить до добросовестного изучения, а то наслень одолевает”) и понимал под “изучением” работу над текстом, анализ роли, поиски оптимальных средств ее воплощения, конструирование персонажа, а не просто наполнение своей индивидуальностью его пустой оболочки, не подмену собой, а создание, сотворение с участием души и эмоций, но и рацио, и ремесла.

Сара Бернар приехала в Россию спустя почти тридцать лет после Рашель. Рашель уже не было в живых, но в памяти живущего поколения воспоминания о ее успехе и связанных с ее гастрольями спорах были совсем свежи. И даже нашлись критики, сделавшие сравнительный анализ игры обеих актрис. Так, известный русский беллетрист и драматург Петр Дмитриевич Боборыкин, тяготевший к французской культуре, много лет проводивший в Париже и весьма заинтересованный проблемами сценического искусства (в частности, ему принадлежит специальное сочинение “О сценическом искусстве”, изданное в Петербурге в 1872 году), в исследовании “Сара Бернар и русский театр”, опубликованном некоторое время спустя после первых гастролей актрисы в России, на холодную голову вспоминает о приезде Рашель, которую видел юношей, и находит в ней по сравнению с Сарой Бернар “больше деланности”, “больше традиционности” и “при более приятной наружности и степенности движений — неспособность к оригинальному творчеству”.

Было много общего в том, как протекали эти гастрольи, обеим актрисам пришлось преодолевать настороженность, сдержанность публики. Правда, по прямо противоположным причинам: в случае с Рашель — потому что русская пресса того времени призывала зрителей не слишком

доверять доносящимся из-за рубежа слухам о ее гениальности и, следовательно, играла роль антирекламы; в случае с Сарой Бернар, наоборот, потому что реклама была избыточной, миф опередил ее саму, принял столь массовый характер, что при огромном любопытстве к ее личности всех слоев населения (“Нет того канала-извозчика, который, сидя на козлах, не разводил бы рацеи о приезжей”) нужны были значительные усилия, чтобы его поддержать перед театральной публикой.

Избыточность рекламы, любовь к рекламе — это то, в чем много раз и с большой неприязнью упрекали Сару Бернар русские критики и русские зрители. Почти все рецензенты (особенно в “Ниве”) писали о ее жажде саморекламы. Еще до приезда актрисы в рубрике “Иностранная хроника” газеты “Сын Отечества” можно было прочесть: “Сара Бернар любит овации, потому что сама всячески старается очаровать, поражать публику разнообразными талантами, занимаясь в одно и то же время и сценическим искусством, и живописью, и ваянием, и поэзией. Это, бесспорно, артистическая, талантливая натура, но в ней звучит какая-то фальшивая нота, что-то деланное, искусственное, спекулятивное, рассчитанное на эффект... Ее первую заботой было заставить говорить о себе *весь Париж...*”. А ближе к гастрольям “Сын Отечества” еще раз повторил: “Как женщина Сара Бернар имеет много слабых сторон, и самая главная из них — страсть блистать, заставлять говорить о себе весь мир... В погоне за рекламой она готова сломить себе шею, вылетев из воздушного шара. Если бы в том месте, где она находится, вдруг перестали говорить о ней, она бы заболела и слегла в постель”.

В качестве примера негативного отношения к Саре Бернар принято приводить восприятие Чехова. В самом деле, в журнале “Зритель” последовательно в двух номерах были напечатаны за подписью *Антоша Ч.* две статьи — “Сара Бернар” и “Опять о Саре Бернар”, в которых тон лихого газетного фельетониста, ни в коем случае не позволяющего себя увлечь несущейся за сенсацией толпе и наблюдающего эту толпу со стороны, но так, чтобы все хорошо было видно, свидетельствует как будто о позиции иронической, отношении скептическом: “Тысячу раз известная Сара Бернар не побрезговала и Белокаменной”, “Любит она больше всего на свете... рекламу. Реклама — ее страсть”, «“Нате, смотрите!” — как бы написано на всей ее фигуре, смотрите, удивляйтесь, поражайтесь и говорите спасибо за то, что имеете честь видеть “самую оригинальную женщину”, “notre grande

Sarah!»». И в конце второй статьи: «Завтра опять на Сару Бернар... ох!»

Однако если присмотреться к сути написанного, отнеся тон в какой-то степени за счет жанра, а также молодости автора, то окажется, что его раздражение вызывает прежде всего атмосфера ажиотажа, которая сложилась вокруг гастролей, та унижающая достоинство суета, которая Чехову была органически отвратительна. Раздражает давка среди встречающихся на вокзале. Раздражает излишек паблисити как в письменном, так и устном виде. И сочетание восторженности и уродства в поведении толпы («В Одессе Сару приняли несколько эксцентрично: обрадовались, крикнули ура и бросили в карету камушком... Неприлично, но зато оригинально...»). Раздражает чуждый русскому театру внетеатральный дух сенсации: «Съезд размеров ужасающих. В театральных коридорах толкотня: московские лакеи налицо все до единого. Одежд не вешают, а за неимением крючков на вешалке складывают их вчетверо и кладут одно платье на другое, как кирпичи. Входим в самую суть. Начиная с оркестра и кончая райком, роится, лепится и мелькает такая масса всевозможных голов, плеч, рук, что невольно спрашиваешь себя: «Неужели в России так много людей? Батюшки!» Вы смотрите на публику, и мысль о мухах на обмазанном медом столе так и лезет вам в голову. В ложах давка: на стуле сидят рара, на коленях рара — тапан, а на коленях последней детвора. Стул же в ложе не один. Публика, надо вам сказать, не совсем обыкновенная. Среди театральных завсегдатаев, любителей и ценителей вы увидите немало таких господ, которые решительно никогда не бывают в театрах. Вы найдете здесь сухих холериков, состоящих из одних только сухожилий, докторов медицины, ложащихся спать не раньше и не позже 11 часов. Тут и до чертиков серьезный магистр дифференциального вычисления, не знающий, что значит афиша и какая разница между Саломоновским и Большим театром... Здесь и все те серьезнейшие, умнейшие дельцы, которые в интимных беседах театр величают чепухой, а актеров дармоедами. В одной из лож заседает старушка, разбитая параличом, со своим мужем, глухим и гнилым князьком, бывшим в театре в последний раз в 1848 году. Все в сборе...».

По сути дела, будучи репортажами, фельетоны Чехова много внимания уделяют деталям *вокруг* спектаклей Сары Бернар, описанию оказанного ей публикой приема, знакомят читателей с биографией актрисы и т.д. Они ни в коей мере не претендуют на серьезный анализ. Но в этих зарисовках, написанных «в номер», и потому очень спешно, для нас ценно не только то, что они принадлежат Чехову, но и то, что они могут служить эталоном честно описанной реакции рус-

ской театральной публики на игру Сары Бернар. Реакция Чехова типична и к тому же очень точно им описана.

Из каких компонентов, из каких исходных складывалась эта реакция? Прежде всего — из ожидания чего-то необыкновенного как основного результата рекламы. Сара Бернар еще играла в Вене, а русские газеты уже торопились подготовить публику, разогреть ее любопытство, закрутить вихрь сенсации, вовлекая в него по возможности возможно *большие* массы участвующих. Несколько назойливые напоминания о повсеместном успехе актрисы, неумеренные выражения восторга не могли уже заранее, изначально не расколоть настроения русской публики на два враждебных крыла: одни готовы были влиться в протоптанное миллионами ног русло, думали только о том, как бы поскорее это сделать, и восторгались, еще не видя; другие стремились оставить за собой право на самостоятельность оценки и готовы были до последнего сопротивляться массовому гипнозу.

Первоначальное разочарование постигло представителей обоих лагерей. «Ходим в театр два раза в день, смотрим. Слушаем, слушаем, и никак не дослушаемся, не досмотримся до чего-нибудь особенного. Все как-то сверх ожидания обыкновенно, и обыкновенно до безобразия. Смотрим, не моргая и не мигая на Сару Бернар, впираемся глазами в ее лицо и *стараясь во что бы то ни стало увидеть еще что-нибудь, кроме хорошей артистки* (курсив мой. — И.М.). Чудаки мы! Раздразнили нас многообещающие заграничные рекламы...». Это Чехов, который явно примкнул к сопротивлявшимся. Но и массовый зритель был обескуражен именно потому, что думал «увидеть в ней морского льва о трех хвостах», как едко написал взявший Сару под защиту молодой Вл.И. Немирович-Данченко.

Вновь сравнивая впечатления русской публики о гастролях Рашель и Сары Бернар, следует сказать, что общей была и защитная реакция на ущемление национального самолюбия. Отсюда, очевидно, стремление Чехова оградить достоинство русского зрителя от позорений в некомпетентности.

«Медведи! — так, может быть, подумают спутники Сары. — Не хохочут и не плачут потому, что не знают французского языка. Не ломают от восторга шей и кресел, потому что ни бельмеса не смыслят в гении Сары!» Очень возможно, что так подумают. Всему миру известно, что за граница не знает нашей публики... Театр был переполнен медведями, которые так же хорошо говорят по-французски, как и сама Сара Бернар... Мы видели публику,

избалованную игрой покойных Садовского, Живокини, Шумского, часто видящую игру Самариной и Федотовой, воспитанную на Тургеневе и Гончарове, а главное, перенесшую в последнее время столько поучительного горя. Одним словом, мы видели публику, которой угодить трудно, публику самую взыскательную. Немудрено, что она не падает в обморок в то время, когда Сара Бернар за минуту до смерти энергичнейшими конвульсиями дает публике знать, что она сейчас умрет».

Однако общим итогом был нарастающий финансовый успех гастролей, особенно в Санкт-Петербурге. Если Рашель за четыре месяца гастролей обошлась России в миллион франков, то Сара Бернар за месяц собрала почти полмиллиона.

Разным был репертуар: Рашель играла преимущественно классицистическую трагедию, Сара Бернар — преимущественно мелодраму. Разным был зритель: элитарный, избранный у Рашель, чрезвычайно смешанный, массовый — у Сары. Разным был ритм гастролей: Рашель приехала надолго, на четыре с лишним месяца, у нее был длинный разбег и плавный взлет; Сара провела в России всего четыре недели и в разных городах. Она должна была взлететь, как военный самолет с авианосца, почти без разбега; как азартный игрок, она должна была сыграть ва-банк и банк сорвать. И наконец, за тридцать лет, прошедших между гастролями, изменилось положение многих вещей — и в жизни, и на сцене.

И все-таки схема восприятия осталась прежней. И Чехов, который по молодости лет не мог видеть Рашель и, скорее всего, не был знаком с полемикой, которую вызвал ее приезд в русской прессе, по этой же схеме написал свой фельетон «Опять о Саре Бернар»: «Мы далеки от поклонения Саре Бернар как таланту. В ней нет того, за что наша почтеннейшая публика любит Федотову: в ней нет огонька, который один в состоянии трогать нас до горячих слез, до обморока. Каждый вздох Сары Бернар, ее слезы, ее предсмертные конвульсии, вся ее игра — есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок».

Таким образом, предпочтение явно отдается русской школе и русским актерам. Вместе с тем Чехов, становясь абсолютно серьезным и оставляя на время фельетонный стиль, почти повторяет Щепкина, говоря о том уроке, который должны извлечь из гастролей русские актеры: «Во всей игре просвечивает не талант, а гигантский, могучий труд... В этом-то труде и вся разгадка загадочной артистки. Нет того пустячка в ее малых и больших ролях, который не прошел бы раз сто сквозь чистилище этого труда... Мы завидуем и почтительнейше преклоняемся перед ее трудо-

любием. Мы не прочь посоветовать нашим перво- и второстепенным господам артистам поучиться у гостыи поработать. Наши артисты, не в обиду им будет сказано, страшные лентяи!.. Поработай они так, как работает Сара Бернар, знай столько, сколько она знает, они далеко бы пошли! К нашему великому горю, наши великие и малые служители муз сильно хромают по части знаний, а знания даются, если верить старым истинам, одним только трудом».

И еще одно очень важное замечание делает Чехов в самом конце своей статьи: «Французы отлично слушают, благодаря чему они никогда не чувствуют себя лишними на сцене, знают, куда девать свои руки, и не ступевают друг друга... Не то, что наши... У нас не так делается. У нас г. Макшеев монолог читает, а г. Вильде, его слушающий, глядит куда-нибудь в одну точку и нетерпеливо покашливает...». Из этого замечания следует не столько то, что Чехов уже задумывался об ансамбле как необходимом свойстве современного спектакля. Из этого следует также, что Сара Бернар была неплохим режиссером. Будучи абсолютно убеждена, что спектакль существует абсолютно лишь ради нее, то есть в полной мере обладая психологией примадонны и звезды, она все-таки заботилась о спектакле как о целом, для чего и «дрессировала» свою не слишком талантливую труппу.

Таким образом, возвращаясь к началу гастролей Сары Бернар в России и к догастрольному периоду, примем как очевидное, что буйная реклама и многочисленные (как правило, более ранние) портреты в лавках («на карточках она как будто свежей и авантажней») и предварительно изданный апологетический биографический очерк о Саре Бернар, написанный Франсиском Сарсэ, и предварявшая приезд актрисы восторженная и пустая трескотня собственных корреспондентов из-за границы («Как же она меня разбила, уничтожила!.. Сара Бернар не человек. Она сверхъестественное существо!..») — все это произвело эффект скорее отрицательный и сослужило актрисе скверную службу. Однако тут не ее вина. Другое дело — ее дебюты, ее борьба за публику в Париже. Гастроли же ей не принадлежали, сама она в них себе не принадлежала и была сторонней пассивной, подвластной чужой воле.

Гастрольный бум второй половины XIX века, когда понятие «блуждающих звезд» приобрело поистине мировые масштабы, родилась усилиями новой категории предпринимателей — импресарио. Появление самого термина во французском языке этимологический словарь

Ларусса точно датирует 1824 годом, когда его впервые употребил Стендаль. По-итальянски импресарио — то же, что по-французски антрепренер, а по-русски предприниматель, но и по-французски, и по-русски импресарио — специальное понятие, связанное с исполнением специальных функций при артисте или группе артистов, первоначально только при музыкантах, певцах, а позднее и при драматических актерах. Характерно, что Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона еще в 1900 году толкует импресарио как устроителя музыкальных предприятий, а антрепренера (“содержатель частного театра, увеселительных заведений и пр.”) никак не связывает с организацией гастролей. В России первым импресарио был Сергей Дягилев, которому в год приезда Сары Бернар исполнилось всего девять лет. В Европе же (а особенно в Америке) профессиональные импресарио довольно быстро поняли, что драматический актер тоже звезда, тоже предмет проката, способ помещения капитала в рост. Им-то, деловым людям, и обязаны мы рождением понятия “звезда” (“star”, как в кино, а не “etoile”, как в варьете) в сегодняшнем, голливудском употреблении. Звезда — понятие, связанное с широкой распродажей, с коммерцией, это своего рода знак качества на изделии, идущем на массовый рынок. Потому-то одновременно с импресарио, гастролями и звездами неизбежно рождается реклама.

Возможны два варианта рекламы — идеальный (и потому чрезвычайно редкий, особенно в те годы, о которых идет речь) и общепринятый. В идеальном случае реклама — подготовка публики к встрече с актером, настройка инструмента зрительского восприятия, что необходимо, поскольку гастролирующий актер не в состоянии каждый раз приспособливаться к новой публике, а спектакль его и роль создаются неизбежно в расчете на определенную, постоянную его публику. Свести актера и зрителя лицом к лицу, чтобы они узнали друг друга, не разошлись в темноте каждый в свою сторону, — это реклама в пользу актера, доступная лишь профессиональным людям театра. При этом не страдает касса, а в зале меньше случайных людей. Реклама общепринятая рассчитана обычно на разовое употребление, на то лишь, чтобы столкнуть звезду и зрителя лоб в лоб, на бегу, поскольку зрители сбегаются на спектакль, как на пожар, повинувшись инстинкту зрелища, сенсации, любопытства, порою почти болезненному собственному тщеславию, стадному чувству. Это реклама только в пользу кассы. И хорошо, если во время спектакля зритель успеет перестроиться, войти в другой ритм, в нужное душевное состояние; хорошо, если отзовется в нем точно те струны, которыми пользуется и небожитель; хорошо, если возбуждения гонки за

сенсацией хватит на самую встречу с ней! Чаще же возбуждение сменяется спадом, разочарованием, опустошенностью на самом спектакле. Импресарио доволен — банк сорван. Актер же при всех возможных внешних атрибутах триумфа чувствует то же разочарование и опустошенность.

Именно такой, общепринятой рекламой пользовались и пользуются до сих пор продавцы звезд.

Сохранился необычайно интересный документ — записки голливудского импресарио Шюрмана под названием “Звезды путешествуют” (Париж, 1893). Уроженец Роттердама, воспитанный в семье коммерсантов, он рано проявил склонность и к творчеству, и к коммерции. Когда ему было шестнадцать лет, Амстердамский театр поставил его первую пьесу. Чуть позже он уже занимался продажей акций Панамского канала.

В 1874 году юному Шюрману на глаза попала газета, восхваляющая “золотой голос” Сары Бернар, и ему пришла идея организовать гастроли актрисы в Голландии, что ему и удалось. Успех, с которым прошли пять спектаклей Бернар в Амстердаме (серенады, цветы, речи, ландо с шестеркой лошадей, которых одолжил директор цирка Оскар Каре, а также финансовый триумф), побуждает Шюрмана пренебречь советом родителей, почитавших занятия театром делом несерьезным, и вступить в постоянный альянс со знаменитым американским импресарио Жареттом, организатором первых гастролей Сары Бернар в Америке. В 1881 году Жаретт, уже старый, слепой, утративший былую энергию, сделал Шюрмана своим преемником, в качестве коего молодой импресарио и сопровождал Сару Бернар в ее европейских гастролях, о которых сделал деловой отчет в своих записках (в них содержится также рассказ о гастролях Аделины Патти и Бенуа Констана Коклена-старшего. В одном месте этих записок, в общем-то скуподеловых, дает о себе знать “драматургическое прошлое” автора: объясняя своему читателю, в чем состоит роль импресарио, Шюрман предлагает небольшой сценарий, драматический сюжет на тему “как это делается”. Назвав в качестве основных профессиональных качеств импресарио нюх, хороший желудок и крепкие нервы (“поскольку вы постоянно рискуете суммой от 50 до 2 000 000 франков”), Шюрман приводит диалог импресарио с выбранной для проката звездой. Сцена представляет собой отдельный кабинет дорогого ресторана с роскошно накрытым столом и великолепными официантами. Артист совершенно не подготовлен к предстоящему разговору — до сих

пор разговор с ним о делах импресарио рассматривал как запретную тему. Итак...

**“Импресарио.** Я уже говорил и повторяю вновь, что никогда не встречал таланта, равного вашему.

**Артист.** Вы мне льстите. Они есть. Немного, но есть.

**Импресарио.** Разве вам платят столько, сколько вы в действительности стоите?!

**Артист.** Гм.

**Импресарио.** Назовите самую большую сумму, которую вам удалось до сих пор заработать. *(Здесь называется цифра, беззастенчиво увеличенная в два раза против реальной.)* Это скандал. Это эксплуатация. Неудивительно, что этот вор X (директор) одевает m-lle Z (его подруга) в драгоценности. Я предлагаю вам в три раза больше и на два, три, четыре, пять месяцев (исходя из возможной продолжительности аттракциона). Вы увидите, какой будет успех в... (название желаемой страны). Никто уже не посмеет появиться там после вас.

**Артист** *(поглаживая чело в том месте, где ему видятся уже будущие лавры, бормочет).* Когда подпишем?

“Грандиознейший аванс вы получите сейчас”, — напеваёт соблазнитель на мотив “Люди гибнут за металл” из “Фауста”.

Деньги выданы, договор подписан и дело выиграно”.

Затем Шюрман демонстрирует механизм создания рекламы, тот самый, что действовал и во время гастролей Сары Бернар в России и работал главным образом в пользу Шюрмана (потому был и запущен), а не актрисы.

“Дальше доверенное лицо отправляется в дорогу с деньгами и несколькими сотнями фотографий звезды. Он заручается помещением театра во временное пользование, сбивает цены по расходам на спектакль, встречается с журналистами, снимает комнаты в гостинице, пускает в продажу первые билеты и следит за рекламой. Одновременно из парижской конторы каждые три дня чиновникам, хроникерам, артистам города посылаются биографии, панегирики, анекдоты (иногда самые фантастические, но приведенные в соответствие с местными запросами), касающиеся знаменитости, которой аборигены будут очень скоро иметь счастье аплодировать. Это не мешает, естественно, отправке реквизита, монтажке декораций, шитью костюмов и... вылатам перед отъездом рядовым членам труппы.

Наконец все готово! В дорогу! Во время путешествия секретари служат курьерами и контролерами. У импресарио есть деликатная функция во время пребывания в столицах королевств или империй всячески ублажать маршала Двора (обер-шталмейстера, конюшего...), который

один способен доставить в театр необходимое количество сувениров данной страны или организовать во дворце специальный спектакль для Двора. Если Их Величества соображают обеспокоиться, то опять-таки импресарио должен принять Их на пороге и соблюсти необходимые церемонии, превратившись в обер-камергера в случае, если какое-нибудь высокое лицо или влиятельный критик пожелает поприветствовать звезду вечером в ее уборной.

И последний совет: оставляйте вашего питомца одного как можно реже; помните, что ему присущи слабости, которым кумиры рамп подвержены больше, чем кто-либо из смертных”.

Сам Шюрман пользовался этой системой, сопровождая Сару и Коклена, Мадам Фавар, театр “Одеон”, Анну Жюдик, Селин Шомон, Аделину Патти, Жозе Дюпюи, теноров Гайаре и Масини, девять опереточных и комедийных трупп, пианиста Падеревского, выставку кукол и прочая... Результатом были 42 миллиона чистой прибыли. “Я не включаю в этот список, — добавляет импресарио, — оркестр Ламурё и Свободный театр, так как это чисто художественное мероприятие, где речь не шла о доходах”. Таким образом, в его представлениях профессионального импресарио все перечисленные прежде звезды не имели этого “чисто художественного” статуса и были именно источниками дохода, и ничем иным.

Перед отъездом в большие европейские гастролы 1881—1882 годов Сара Бернар совершила тур по Центральной и Южной Франции. И здесь в Бордо ее в первый и последний раз видела Мария Башкирцева: она тоже отправилась в дальнее путешествие и тоже, в том числе, в Россию. 16 сентября 1881 года она записывает в своем “Дневнике”: “Мы должны были провести ночь в Байонне, но предпочли Бордо, где Сара давала представление. Мы взяли два места на балконе за пятьдесят франков, и я видела “Даму с камелиями”. К несчастью, я была очень утомлена; об этой женщине так много говорили, что я не отдаю себе отчета в моих впечатлениях. Мне казалось, что она не сделает ничего так, как другие, и я была несколько изумлена, что она ходит, говорит, садится. С необыкновенным вниманием следишь за малейшим ее движением. Словом, я не знаю, но мне кажется, что она очаровательна”.

Несмотря на признанное очарование, эта запись сделана в явном замешательстве, в растерянности, то есть с теми самыми чувствами, которые вскоре овладеют соотечественниками Башкирцевой.

Уезжали пятнадцатого октября утром с Северного вокзала в Париже. Шестнадцатого надо было уже играть первый спектакль в Льеже, в Бельгии. Группа отъезжающих выглядела довольно внушительно (не говоря уже о багаже!). Вместе с Сарой на гастроли отправлялись восемь актрис, семь актеров, костюмер, два секретаря и специальный ответственный за багаж Теодор Глазер — в будущем импресарио Коклена, а пока что персонаж совершенно водевильный, постоянный участник водевильных же конфликтов с разными членами труппы. Кроме того, в качестве личной свиты Сары Бернар ехали ее наперсница мадам Герар по прозвищу Сударушка, к тому времени уже пожилая дама в сединах; камеристка Фелиси и ее муж лакей Клод, который по совместительству выполнял обязанности метрдотеля. Оба служили у Сары много лет, были ей необычайно преданы, а когда в 90-е годы скопили денег на собственный дом и смогли жить на ренту, Фелиси, свидетельница разнообразных ситуаций в жизни своей хозяйки, прощаясь, сказала: “Всякое бывает. Если у мадам возникнут когда-нибудь затруднения, у нас для нее всегда готова лучшая комната в доме. Мы никогда не забудем, что всем обязаны ей”. И тут следует сказать, что при фантастически вздорном характере и постоянных капризах актрисы, о чем написаны тома анекдотов, ее любили и всю жизнь были ей верны слуги и домочадцы. Импресарио Шюрман на удивление отмечает, что в поездке, в отличие от многих других звезд, Сара не становилась в позу, не капризничала, не требовала ничего лишнего, вела себя, по крайней мере по отношению к нему, ровно и дружелюбно.

Багаж состоял из шестидесяти семи ящиков общим весом почти восемь тонн. Из них двадцать два принадлежали Саре и ее свите. В специальных сундуках везли матрасы, подушки и одеяла для “мадам”, не доверявшей гостиничным постелям.

В каждом отеле заранее для Сары Бернар заказывались спальня, большая гостиная, столовая для нее самой, спальня с небольшой гостиной для мадам Герар и комната для слуг. Все это стоило недешево — 600—700 франков в день. Ела она, как правило, у себя в номере, и тут-то наступал для Клода момент послужить ей в своей второй профессии — метрдотеля.

Шюрман неукоснительно заботился о том, чтобы на железнодорожный вокзал каждого города гастролей заблаговременно была дана телеграмма о часе прибытия “мадам Сары”: телеграмма входила в стоимость рекламы. Новость мигом распространялась по городу, и тысячи лю-

бопытных стекались к вокзалу. Прибытие поезда встречалось цветами и криками. Говорились приветственные речи. Дверь вагона Сары Бернар осаждали поклонники, и самые сильные из актеров вместе с импресарио привычно прокладывали ей путь в толпе не без помощи полиции, а в России — конных казаков. Толпа следовала за актрисой до самой гостиницы и расходилась только после того, как Сара Бернар трижды или четырежды выходила на балкон своего номера (балкон предусматривался тоже) — приветствовать свой народ.

Так было повсюду. Ни один город не составлял исключения. Случались вещи и неожиданные. Так, в Норвегии, по пути в Россию, поезд остановился ночью на маленькой станции, потому что крестьяне из окрестных сел уселись прямо на путях и не хотели уходить, пока не увидят Сару. Воистину: “Что им Гекуба!”

Когда ее разбудили, она не рассердилась, царственно закуталась в меха, роскошным жестом, как на сцене, при ярком свете распахнула в ночь дверь вагона и показала им ту Сару Бернар, ради которой эти люди, такие достойные и несуетливые, бог знает, откуда наслышанные о ней, не поленились долго идти, долго ждать поезда, а потом, так сильно нарушив ради нее расписание своей каждодневной жизни, столь непринужденно нарушили и расписание поезда, и ее ночной сон, чтобы удовлетворить свое разбуженное любопытство. Они сделали это с такой естественностью, с какой слепой может коснуться руками лица королевы и только потом понять, *кто* перед ним. И Саре понравилось это ночное приключение: она могла понять людей, способных заставить других выполнить свои желания, потому что и сама всю жизнь добивалась своего вопреки всему, несмотря ни на что. И это “вопреки всему” с ранней юности избрала своим девизом. Ей уже не хотелось спать. Она была свежа и весела, долго разбрасывала цветы и рассылала воздушные поцелуи, изо всех сил стараясь не разочаровать этих крестьян, завоевать их.

Путь гастролей проходил из Бельгии в Нидерланды, потом в Данию и Норвегию, через Польшу и Вену — в Будапешт (Германии Сара избегала еще со времен франко-прусской войны, в результате которой чрезвычайно обострились ее патриотические чувства), затем в Королевство Румынию, откуда уже рукой было подать до Одессы, первого города гастролей в России.



## “Глина жизни”

Леонид Мозговой. “Лишь это и жизнь...”  
СПб. Балтийские сезоны, 2017. 352 с.

Книга актера Леонида Мозгового, по его определению, представляет “три фрагмента судьбы”, в которых запечатлен его “пожизненный роман с литературой” (с. 347). Жанр первой части “Письма юности” представляет любовные письма, охватывающие период 1958—1965 годов. Юноша пишет своей возлюбленной, ставшей его женой и безвременно ушедшей из жизни Вале Липановой (Мозговой). Письма поражают чистотой, нежностью и абсолютной откровенностью души. Через них прослеживается духовное становление человека 1960-х, эпохи оттепели. Красной нитью в них проходит мечта стать актером. Школьник, затем на короткое время курсант летного училища в Актюбинске, бросивший романтическую профессию, чтобы поступать во ВГИК. Дважды его подстерегает неудача. Наконец Ленинград, театральный институт, мастерская Бориса Вульфвича Зона. Мечтательный провинциал из Сибири берет от города, института, педагогов, сокурсников — а сокурсники у него Лев Додин, Ольга Антонова, Виктор Костецкий, Владимир Тыкке — все что может. Из мальчика он постепенно превращается в артиста, не теряя тонкости и трепетности души. Вот одно из его признаний в письме: “Хочется говорить хорошие нежные слова и в то же время плакать, но слез нет, а только ком в горле” (с. 13). Это он пишет из летного училища, а в памяти встают кадры из фильма Сокурова “Камень”, в котором актер столь пронзительно показал душевную жизнь Чехова. Странно и удивительно читать строки, написанные человеком, сыгравшим позднее в фильмах Сокурова Ленина и Гитлера: “Да и какой вышел бы из меня артист. Просто посмешище” (с. 15). За этими словами стоят муки сомнения, неверие в призвание. В книге возникает могучая фигура Зона, “великого ленинградского педагога” (с. 265), у которого вначале Мозговой имел по мастерству тройку, за что был благодарен учителю, который “безжалостен в своей гуманности <...> и охраняет искусство от плохих актеров” (с. 11). Жизнь студента полностью посвящена учебе, и в любовных письмах приводятся расписание лекций, программы некоторых гуманитарных курсов, упоминается и Додин Лев Абрамович: “Хороший, способный парень. Будет, видимо (sic! — Г.К.), режиссером. Умный, честный, чистый. Ни зазнайства, ни лишней самоуверенности. По мастерству — четыре” (с. 110). Поглощенный учебной, студент, тем не менее в курсе театральных и литературных событий. Он восхищается “Горем от ума” Товстоногова и Сергеем Юрским, восторг перед которым объясня-

ется тем, что Юрский — выпускник ЛГИТМиКа, где учится автор писем. Это было время увлечения поэзией, особенно Вознесенского и Евтушенко. Трогательно-наивен интерес к хиту того времени, стихотворению Евтушенко с откровенным намеком на эротику: “Ты спрашивала шепотом, а что потом, а что потом...” И любитель поэзии дает оценку: “Ничего особенного, но интересно” (с. 121). Чистота была свойственна этому поколению.

Подробно описана работа над студенческими спектаклями “Сон в летнюю ночь” и “Глубокая разведка” по пьесе А. Крона. Эта часть книги — еще и история ЛГИТМиКА его легендарного периода, когда все педагоги до конца отдавали себя своему делу. Леонид Мозговой посвятил книгу своим любимым учителям — Б.В. Зону, К.В. Куракиной, О.И. Небельской, Л.М. Субботовской, К.Н. Черноземову. Этим людям могут поклониться многие выпускники института, в том числе и я, студентка другой эпохи и другого факультета, кланяюсь им за возможность видеть их учеников на сцене и экране и иногда писать о них. Леонид, спасибо вам за эти страницы истории нашей alma mater.

Вторая часть книги “Ялтинская купель” с подзаголовком «Из дневника работы над ролью А.П. Чехова в фильме А. Сокурова “Камень”» стилистически выдержана в более строгой манере. Записи охватывают период съемок фильма: 1991—2007 год. В жизнь Леонида Мозгового, артиста Ленконцерта, мастера художественного слова, автора почти двадцати моноспектаклей и литературных программ, собирающего большие концертные залы, входит Александр Сокуров, сыгравший в его творческом становлении на новом этапе такую же роль, как Борис Вульфвич Зон. Недаром в названии главы появляется слово “купель”.

8 августа 1991 года Сокуров рассказал актеру о ялтинском доме Чехова, где “он был очень одинок” (с. 201). Началась подготовка к съемкам фильма по сценарию Юрия Арабова “Интермеццо”, позже получившего название “Камень”.

Работа над созданием образа Чехова велась медленно и кропотливо. Актер замечает, что метод Сокурова близок методу Анатолия Эфроса (с. 228) и Станиславского (с. 224). Об Эфросе говорится вскользь, о связи метода Станиславского и Сокурова — подробнее. Станиславский советовал читать пьесу как произведение поэта, Сокуров — как

музыкальное произведение, как готику (с. 222). Драгоценны записи, сделанные актером вслед за мыслями Сокурова: “Логика моего персонажа не человеческая, а духовная. Мое мистическое сходство с Чеховым, когда я в гриме. <...> Это свободная импровизация на тему Чехова-эксцентрика, поэта, мистика и фантазера бесконечного, как пьеса для Нины Заречной” (с. 222). Вот она, разгадка этого потрясающего фильма: “...как пьеса для Нины Заречной!” Таких записей немного, но их стоит прочесть с карандашом в руках. Актер, сыгравший “импровизацию на тему Чехова”, коснулся глубин его души и передал их зрителю. Это вызывает у него самого удивление: “Это не я на экране и не Чехов, а какой-то синтез старческого грима, парадного фрака и, наверное, моих, но почему-то очень глубоких, многопонимающих глаз” (с. 249—250). Действительно, случилась мистическая материализация мысли режиссера в актере. Режиссер не умер в актере, но воплотился. И когда Леонид Мозговой воспринимает Ялту как Дантов ад, а не курорт, Сокуров видится ему Вергилием, ведущим актера по всем кругам ада, которые прошел Чехов. Фильм, содержащий не одну тайну, не то чтобы до конца проясняется, но книга помогает в него глубже проникнуть.

Третья часть “Воплощенное слово. Работа актера над моноспектаклем” посвящается анализу создания спектакля “Смешной” по повести Достоевского “Сон смешного человека”. Режиссер Людми-

ла Мартынова и актер работали по системе Ежи Гротовского, разрушившего барьер, “четвертую стену” между сценой и публикой. Спектакль игрался на Петроградской стороне, в мансарде на Малой Посадской улице. Актер находился в самом тесном соприкосновении со зрителями. Мозговой поэтапно описывает все мизансцены, раскрывает технологию работы, называя себя, по терминологии Ежи Гротовского “перформером”. Спектакль впечатлял настолько сильно, что зрители, включая критиков, не сразу приходили в себя, продолжая соучаствовать в событиях, пережитых героем. Мозговой воочию явил его раздвоение.

С этой выдающейся работой актера знакомы немногие. Из-за малого пространства, предполагавшего самое тесное соприкосновение с актером, спектакль могли видеть одновременно чуть более десяти человек. Такова была идея этого представления.

Если читать книгу внимательно, три ее фрагмента сливаются в единое целое, высветившая судьбу незаурядного человека, self-made man. При ее создании артист использовал “глину жизни” (по выражению Томаса Вулфа, автора автобиографического романа “Взгляни на дом свой, ангел”). Это определение кажется мне подходящим для мемуаров Леонида Мозгового.

**Галина Коваленко**

## Большая семья

**Гудим-Левкович О.И. “Живите долго...”. Воспоминания. Дневники. Письма.**  
Сост. Н.А. Латышева. СПб, изд-во РГИСИ, 2017. 336 с. Илл.

Увидела свет книга воспоминаний Ольги Ивановны Гудим-Левкович. Автор книги — талантливая актриса, мастер художественного слова, родоначальница замечательной театральной династии.

“Красота, красота,  
Мы возьмем с собой кога,  
Симу, Киру, Валу,  
Леню, Мишу, Галю,  
Женю, Юру, Николая —  
Вот компания какая!”

Эту переиначенную песенку пели дети, отправившиеся в 1941 году в эвакуацию из блокадного Ленинграда. Руководить эвакуацией поручили Ольге Гудим-Левкович. Лирическая актриса, возвращенная в домашней любви с помощью гувернантки и няни, взяла на себя ответственность за жизни ста двадцати человек — детей актеров, сотрудников Ленинградской эстрады, радио и Малого оперного театра в возрасте от восьми месяцев до пятнадцати лет. Среди детей был упомянутый в песенке Кира — сын Ольги Ивановны, будущий народный артист СССР Кирилл Лавров, и ее двухлетняя дочь Наталья — ныне профессор Театрального института на Мовой.

О жизни интерната в вятской деревне Сорвижи — отдельная глава. Но начинается все, конечно же, с детства автора. Помимо артистического таланта Ольга Ивановна обладала и несомненным литературным дарованием, о чем свидетельствуют ее мемуары и эпистолярное наследие. Глава “Детство” изобилует замечательными подробностями, деталями, являющими уклад быта, а за ним и лик времени. Здесь все ошутимо, зримо, как в натюрморте, жанровой живописи — цветы, плоды, детские игры, обычаи...

А следом упоминание о первом театральном опыте, состоявшемся на сцене Изюма, маленького городка Харьковской области. Партнером начинающей актрисы был... знаменитый русский артист Н.Н. Ходотов. Дело в том, что в Изюме, куда Ольгу отправляли на лето, снимала дачу известная актриса Александринского театра Елизавета Тиме, а Ходотов был у нее в гостях. В затаенном ими любительском спектакле Ольга сыграла роль гимназистки, о чем вспоминала так: “Когда все кончилось и я понемножку пришла в себя, я поняла, что вот без этого — я уже жить не могу”.



И она действительно прожила с этим всю жизнь. Училась в старейшем театральном учебном заведении страны — Школе актерского мастерства под руководством Л.С. Вивьена, который возлагал на юную актрису большие надежды: “Леонид Сергеевич — вечная благодарность ему за все — и воспитал, и выучил, и открыл передо мной — жизнь. Все это было сделано через его веру в меня и через мою — огромную — веру в него”.

Ряд дисциплин, в том числе авторскую биомеханику, преподавал в Школе сам Всеволод Мейерхольд. Ольга сохранила подробные записи этих занятий — приведенные в книге, они являются ценнейшими сведениями, школой обучения, по сей день полезной и преподавателям театральных вузов и студентам.

В Школе Ольга делала успехи, о чем свидетельствуют воспоминания о пантомиме, где она играла пажа: “Черные трико, колет и шапочка, в которые меня одели, — мне шли, и на экзамене Ю.М. Юрьев сказал, что “больше всех учеников ему понравился мальчик-паж, и откуда он, этот молодой человек — Гудим-Левкович?” Это со смехом, в то время мне совершенно непонятным, сообщили ребята, подслушавшие заседание педсовета”.

Впоследствии О. Гудим-Левкович поступила на службу в “Молодой театр” В.Н. Соловьева, помещавшийся тогда в здании Народного дома графини Паниной на Лиговке, где в спектаклях выдающегося режиссера сыграла ряд ярких главных ролей, в том числе Ларису в “Бесприданнице”. Описание спектакля в главе “Молодой театр” говорит об очень интересном и вполне современном режиссерском решении. Особенно трогательно описана финальная сцена Ларисы и Карандышева. Роль Карандышева играл талантливый артист Юрий Лавров, ставший мужем Ольги и отцом ее сына Кирилла.

Кириллу Лаврову посвящена отдельная глава “Кира”:

«15 сентября 1925 года в 8 час. утра во вторник родился Кирюшка. Вес — 3800 гр. Длина — 53 см. Закричал до того, как его шлепнули. Родился “в сорочке”». Вся эта глава — трогательные записки молодой мамы, подобных которым в театральных мемуарах, кажется, еще не было.

В 1927 году Молодой театр прекратил существование, О. Гудим-Левкович стала выступать с эстрадными литературными чтениями. Искусством эстрады в то время занимались выдающиеся деятели культуры, в том числе театроведы — театральные и литературные критики С.Д. Дрейден и С.Л. Цимбал.

О. Гудим-Левкович прожила очень достойную творческую жизнь. Да, у нее не сложилось такой блистательной артистической карьеры, как у ее прослав-

ленного сына. Но в ее воспоминаниях, а следовательно в судьбе, отразилась во множестве имен и фактов история отечественного театра первой половины XX века. Если не сказать шире — история российской культуры. Или еще шире — история страны.

Вместе со страной Ольга Ивановна пережила главные исторические потрясения эпохи, начиная с Февральской революции. Судя по всему, она была не очень политизированной личностью, не состояла в оппозиции к советской власти, во всяком случае, принимала условия существующего режима. У нее был свой “Остров Сахалин”, своя целина, куда она отправлялась с концертными (по сути, теми же фронтовыми) бригадами в 1947 и 1956 годах. В дневниковых записях того времени — ужасающие условия быта, изображенные с юмором, без малейшего ропота и возмущения. А в письмах, отправленных с “фронтов”, — огромная забота, нежность, любовь по отношению к матери, детям Кириллу и Наташе.

Свою личную свободу, независимость от официоза она воплощала в филармонических чтетских программах о творчестве Шопена и Бетховена, цикле творческих вечеров в Доме актера, посвященных поэзии Анны Ахматовой, Вадима Шэфнера, Александра Кушнера, Михаила Дудина, Глеба Горбовского, Виктора Сосноры...

Книга “Живите долго...” любовно составлена, оформлена, подробно прокомментирована дочерью автора Н.А. Латышевой. В книге использован уникальный иллюстративный материал — фотографии, документы из семейного архива, в том числе портрет Киры работы Н.П. Акимова, рисунки К.Ю. Лаврова. Многие иллюстрации публикуются впервые.

Вот генеалогия (неполная) театральной династии:

О.И. Гудим-Левкович — актриса, мастер художественного слова; Ю.С. Лавров — актер, н.а. СССР; К.Ю. Лавров — актер БДТ, н.а. СССР; М.К. Лаврова — актриса БДТ, з.а. России; А.А. Клесов — артист балета и эстрады; Н.А. Латышева — кандидат искусствоведения, профессор РГИСИ; В.А. Латышев, ученик Г.А. Товстоногова, театральный и телевизионный режиссер; И.В. Латышев — ученик А.И. Кацмана, актер, режиссер; В.И. Латышева — актриса Мастерской Г. Козлова; А.В. Власова (Латышева) — актриса; С.А. Власов — актер МД — Театра Европы, з.а. России.

“Живите долго...” — это про них. Но может быть, и про всех нас.

**Татьяна Коростелева**



**Продолжение.**  
**Начало на с. 219**

сделать вначале что-то на букву “т”, потом — на “б”; спросить кого-то: “Что случилось?”; придать лицу выражение согласно рисунку; сделать пальцами квадрат, круг, треугольник, крест; улыбнуться; осмотреться так, будто он здесь впервые, и т.д. Помимо прямых указаний были и вопросы, наводящие на размышления: “Кто еще участвует в спектакле? Кто зритель? Чей это спектакль?”, “Кто здесь похож на специалиста? Попросите совета”, “Сколько стоит ваш поцелуй?” и др.

В самом начале книжки сказано: “Спектакль — это инструкция по сборке впечатления. Зритель выполняет приказы, но служит сам себе. Чтобы избежать отсутствия событий, возьмите страницы и действуйте соответственно. Переместитесь туда, где лучше”. Здесь идея освобождения зрителя доведена практически до абсурда. Ответственность за происходящее перекладывается полностью на него — он сам должен собрать свои впечатления, сам создать свой спектакль, сам себе послужить, сам устроить события. Вещь, которая предполагает необыкновенную проактивность (сознательную активность) зрителя и вырывает его из череды опыта, получаемого по инерции, пассивно.

Конечно, здесь не обошлось и без пародийного элемента, выводящего эту работу на уровень метаосмысления иммерсивного театра и искусства соучастия вообще. Следующим этапом будет создание зрителями собственно инструкций, и это авторы также продумали. По ссылке [https://drive.google.com/file/d/0BxRnV59ubg\\_iYZLdU9MnVmTVU/view](https://drive.google.com/file/d/0BxRnV59ubg_iYZLdU9MnVmTVU/view) можно скачать себе заготовку для инструкции, заполнить ее и сыграть спектакль самому себе. Как вариант — написать такие инструкции для друзей и близких, собрать их вместе, раздать и устроить общее веселье, потому что в этом проекте важным эле-

ментом является игра, где любой может примерить на себя роль постановщика, актера, перформера, режиссера, художника.

Кстати, возникла такая форма на выставке не случайно. В юбилейный год Театра на Таганке Семен Александровский поставил документальный квест “Радио Таганка” по пьесе Евгения Казачкова. Зрителям раздавали аудиогиды и книжки с инструкциями, подготовленные Группой юбилейного года, в состав которой входил и Яков Каждан. Таким образом авторы создавали для зрителей условия для индивидуального путешествия: они могли не только посетить фойе и зрительный зал, но и увидеть всю изнанку театра, включая коридоры и кабинеты Юрия Любимова. Сама пьеса о Театре на Таганке, составленная из писем и воспоминаний, звучала в наушниках, а инструкция предлагала зрителям получить чувственный опыт, о чем честно предупреждали авторы на обложке: “Не все театры или отдельные спектакли подходят для всех. Этот и любой другой спектакль или действие могут вызвать различные реакции, в первую очередь, связанные с чувствами. Такой риск есть в любом театре”. Например, предлагалось заплакать в определенный момент, дотронуться до зеркала и закрыть глаза, погладить свою щеку, посмотреть в окно, крикнуть без голоса, произнести про себя “Высоцкий” четырнадцать раз...

В описанных выше проектах важен акцент на индивидуальном переживании зрителя, аналогичном тому, что могло возникнуть у него в музее или на выставке, однако маршрут и действия все же задаются волей автора, невидимого режиссера. Сильное отличие от традиционной формы спектакля здесь также в том, что зритель волен вообще не участвовать в проекте, ограничиться беглым взглядом на книжки-инструкции и пойти дальше, однако в таком случае логично лишить его звания “зритель”.

Инструкции также отсылают к играм сюрреалистов и dadaистов 1920-х годов, которые придумывали для себя всякие разные “дурашливые” задания, цель

которых была найти эффект внезапных сочетаний.

Другой проект Якова Каждана, сделанный им совместно с драматургом Мариной Крапивиной, по формату можно отнести к видеоарту. Это три видео: “Богиня не воскресает”, “Роды, доктор, швейцарская нянька и мой роман”, “Предположение о записываемом стенографе”, сопровождаемые текстами Крапивиной. Это имитация текстов Достоевского, и зрителю предстоит угадать, по мотивам каких произведений классика они написаны. Авторы небанально интерпретировали мотив двойничества в романах Достоевского, создав своего рода метадвойников и подчеркнув особенности сюжетного построения романной формы цикличностью видео.

“Театр домашних растений” Анны Банасюкевич, Алины Журиной, Юлии Люстарновой, Любови Стрижак и автора под именем Растение Хебе представлял собой инсталляцию, соединяющую в себе собственно домашние растения, выставленные на подиуме, распечатанную пьесу “Уши” и небольшие карточки, на которых авторы записывали подслушанные растениями реплики зрителей. Зрители, однако, внесли свои коррективы и стали записывать на них свои собственные фразы. Таким образом сложилась мини-пьеса в виде набора карточек. В свою очередь пьеса “Уши” — это сборник подслушанных разговоров людей театра, а стоящие тут же растения якобы репетировали эту пьесу.

Три инсталляции представляли на выставке проекты утопий. Проект “Метано́йа. Русь-1” (Анна Банасюкевич, Ирина Корина, Анастасия Мордвинова) — это сайт, с которым зрители могли познакомиться на планшетке, вмонтированной в оклад, созданный Кориной. Информация на сайте содержала в себе описание легендарной “Метано́йи. Русь-1”, объекта современного искусства, произведенного Министерством культуры РФ, способного кардинально менять мировоззрение людей, а потому установленного на Красной площади. В экспликации сообщалось, что сейчас “Мета-

ной» находится на гастролях в Монте-Карло.

Группа «Лень» (Ирина Корина, Дмитрий Соболев, Любовь Стрижак) в своей работе рассматривает лень не как негативное явление, но как важный ресурс, непроявленную энергию и силу, нуждающиеся в осмыслении средствами искусства. В предыдущей работе, представленной в Рузе, группа «Лень» запустила производство «ленивых систем», которые создают для зрителя и соучастника исследования условия, чтобы «поленившись как следует». В данной работе группа «Лень» представила работу, в которой проведен эксперимент со временем. Взяв некоторое число музыкальных и прочих коллекций разного типа (все гимны Евросоюза, все детские сказки с пластинок «Мелодия», весь плейлист для вечеринок драматурга Казачкова, школьная литература для сдачи экзаменов за 10–11 классы и т.п.), они сжали каждую до нескольких секунд. Зрители слышали название саундтрека и сам трек (шипение, скрип, шорох и т.п.), и последнее часто было короче первого.

Здесь необходимость приближаться к культурному мировому наследию и к современным произведениям доводится до абсурда. В то же время авторы создали новые произведения, хотя и очень короткие.

«Права несчастных» Ксении Перетрухиной и Любови Стрижак также исследуют положение современного человека и его соотношение с культурным наследием, социальными стереотипами и самоощущением. Авторы выделили группу людей, которых назвали «несчастливыми» (переживают сложный период в жизни, горе, несчастье, депрессию, негативные эмоции), и решили бороться за их права, так как в обществе успеха и достижений такому состоянию места нет. Несчастливые люди, по мысли авторов, такие же исключенные и так же нуждаются в инклюзии, как и другие исключенные группы. Если горе человека не исправить, то можно облегчить его переживания. Поэтому для таких людей должен быть создан центр искусства, потому что именно художники, по мысли авторов, способны на изменение общественного взгляда на проблему несчастных.

Сама инсталляция представляла собой плакаты с социальной рекламой (одна из надписей: «Make Cry No War») и женские колготки, наполненные фруктами, конфетами и орехами, — своеобразный образ гуманитарной помощи (так в общежитиях передавали еду с этажа на этаж).

Дальше зрителей встречали большие плакатные работы на ДСП, которые в контексте выставки воспринимались как картины, расставленные вдоль стен, на деле же они являлись декорациями перформансов Донатоса Грудовича «Провинциальный нуар» (совместно с Германом Грековым) и «Глубокий космос» (совместно с Павлом Михайловым).

Наконец, незаметная в выставочном пространстве, но хорошо слышимая в одном из туалетов Нового пространства работа Марины Крапивинной и Мари Сокол «ONLY» — ироничное исследование одной из табуированных тем. Драматург и художница опросили своих сововащиц по лаборатории «Драматург + Художник» обо всем, что связано с темой туалетов: почему в России отхожие места, как правило, грязные; почему люди так брезгливы, что могут встать ногами даже на чистое сиденье; какие в этой теме кроются фобии и т.п. От искренних смущенных рассказов и туалетного юмора респонденты постепенно переходят к темам стыда, телесности, принятия своего тела, гендера, экзистенциального одиночества. Существует также версия этой работы в форме видеointервью (<https://youtu.be/6HsHaF4pCC4>). Ее показы представляли собой разные типы событий: от эскизов и презентаций до практически готовых спектаклей. Перформанс Вероники Актановой «Партитура» — это одновременное оглашение новостных сводок большим числом актеров, рассеявшихся по пространству театра. Зрители могли как слушать их со стороны, так и присоединяться по очереди к разным актерам, пытаясь в этом шуме вычлнить хоть какое-то содержание. Однако это было практически невозможно. Шум так и не превратился в отдельные голоса.

«Провинциальный нуар» Германа Грекова и Донатоса Грудовича о бывшем сотруднике ФСБ,

попавшем в заброшенный город Железнодорожник-32 и безуспешно пытающемся вырваться из него, мог бы быть поставлен как в форме сайт-специфик театра (в чем можно было убедиться на показе work-in-progress в Рузской лаборатории: в качестве места действия была выбрана соседняя деревушка), так и в форме спектакля с видео-меппингом в стилистике нуар (использование черно-белого грима, контрастного света и других спецэффектов).

«Невидимые люди» Ивана Лунгина и Андрея Иванова были представлены в постановке Евгении Беркович. Изначально проект исходил из идеи вывести на сцену людей, являющихся «невидимками», лишенных права голоса, маргинальных обществ к своим маргинальным социальным ролям. Это бездомные, гомосексуалы, инвалиды и др. В результате родилась пьеса «Бармаглот» — о беспризорнике, ребенке, который вынужден жить на улице, и чтобы справиться с травмирующими его ситуациями, выдумывает причудливый универсум, космогоническую структуру: три мира — Верхний, Средний и Нижний, располагающиеся на своеобразном Мировом Древе «Тополе-плаза» (это название торгового центра, около которого часто ошивается герой). «Бармаглот» считает себя хтоническим обитателем Нижнего мира, фактически Зверем Апокалипсиса, который в конце времен выйдет в верхние миры и уничтожит их.

Совсем другого типа «невидимые» люди появляются в пьесе «Гендер и отчаяние», составленной мной из переписки на сайтах знакомств, в постановке Германа Грекова. Текст родился из моего партиципаторного проекта «Свидание в музее», во время которого я приглашала мужчин, хотевших со мной встретиться, на выставки современного искусства, и нашего с Германом Грековым эксперимента во время Рузской лаборатории, где мы обменялись неудачными любовными историями друг с другом. Саму пьесу озвучивал электронный голос, а три актера (Сергей Фишер, Людмила Корниенко и Александр Топурия) минимальными средствами отыгрывали реакции.

Логичным завершением вечера стала презентация проекта

“Арт-тиндер” (Михаил Дурненков, Евгений Казачков, Мари Сокол), во время которого драматурги сначала провели упражнения со зрителями, чтобы те определились с важными для себя темами. Потом были отобраны шесть участников, которые в формате speed dating смогли пообщаться с художниками, спросить у них совета относительно своих идей и продумать их реализацию. Таким образом, проект совмещал в себе формы тренинга, мастер-класса и предлагал любому встать на путь художника. Как сообщили авторы: “Мы хотим вытащить участника в современное искусство и вытащить современное искусство из участника”. Это была сокращенная версия популярной образовательной программы, которая, возможно, в будущем будет реализовываться на постоянной основе.

На следующий день вечерние показы начались проектом “Ноосфера”, жанр которого авторы Вероника Актанова и Павел Михайлов определили как интегральный спектакль. Предполагалось, что вопросы “Что такое интегральная философия? Что такое практика осознанности и как она может нам помочь? Как справиться с тревогой и негативными мыслями?” и др. они обсудят с художником Олегом Куликом и единственным в мире коллекционером интегрального искусства, бизнесменом и меценатом Ричардом Кэмпбеллом. Однако Олег Кулик сильно опоздал, а Ричард Кэмпбелл умер, о чем нам и сообщил Павел Михайлов. Однако, когда Кулик, наконец, пришел, он смог на примере картины тибетского художника Дугу Чёджел Ринпоче “Красный дракон” высказать свои соображения об интегральной философии, воспроизвести которые лично мне не представляется возможным.

Тему мистификации продолжил проект Донатоса Грудовича и Павла Михайлова “Глубокий космос”, во время которого Грудович произнес нечто вроде стендапа об устройстве человеческой психики, соотношении макро- и микрокосмоса, прокомментировал картины-декорации и спровоцировал зрителя на танцы в финале.

Фрагментарность, спутанность присутствовала также в

проекте «Когда я заблудился в “Ашане”», авторы которого Алина Журина и Ксения Перетрухина определили свой текст как “пьюсу-фрактал” о “расслоении самоидентификации в речевых формах” и нерастворении человека в окружающем мире. И если в условиях Рузской лаборатории это был сайт-специфик театр, то в Новом пространстве это была “читка вокруг инсталляции”.

Проект “Culinografia” (Герман Греков, Мари Сокол) вновь перенес зрителей в антиутопию, где в России 2068 года побеждена культура христианского стыда. Благодаря усилиям “Новых порнографов” всё стало возможно, но все быстро насытились, и секс стал неинтересен. В итоге люди стали испытывать чувство стыда от поедания еды — будь оно публичное, групповое или подсмотренное. Так возникло течение “Culinografia”, созданное оставшимися в живых “Новыми порнографами”, взявшими на вооружение принципы масс-медиа и современного искусства. В борьбу с ними вступили Православные Семьиотические Бойцы, призвавшие бороться против публичного потребления еды и убрать все натюрморты с едой из музеев. Во время перформанса обнаженные Мари Сокол и актер Алексей Юдников ели красную рыбу и пили вино, зачитывая трактаты из недалекого будущего.

Завершила лаборатория представлением “Возможны исключения”. Оно возникло как сопровождающее действие перед оглашением “Манифеста неучастия”. В Рузе под ним были готовы подписаться Михаил Дурненков, Дмитрий Фиалковский, Иван Лунгин, Вероника Актанова, Ксения Перетрухина и Александр Гореликов. Так должно было родиться “Общество неучастия”. Перформанс предполагал сборище “уродов”, занимающихся своими делами (читай, перформансами). В качестве “уродов” выступили актеры и художники, сделавшие себе маски из холщовых мешков и расхаживающие между зрителями на костылях или с ножами в руках.

Под “уродами” авторы подразумевают художников, драматургов, музыкантов, всех тех, кто отрицает понятия нормы. Основной задачей своего утопического

Общества они видят борьбу с понятием нормы и с любыми бинарными делениями позиций, при этом пока понятие нормы сами авторы не отразили. Представление же получилось на редкость театральным: костюмы, грим, преувеличенная драматизация, декламация набивших оскомину монологов из классических произведений, бегающая обнаженная среди актеров и зрителей перформер Дана Фридер... Кто-то из художников сшивал куски мяса, кто-то “дышал аккордеоном”, кто-то просто пил вино... Зрители же бесцельно болтались между перформерами и занимались своими делами. Открытие “Общества неучастия” напоминало пародию на иммерсивный театр, по сути же это был спектакль без режиссера, тем более что Дмитрий Фиалковский, главный зачинщик создания Манифеста и Общества, в прямом смысле не участвовал, то есть не пришел в этот день в театр.

На фоне подобных буйных перформансов и тотально захватывающих пространств декораций Грудовича выгодно смотрелась скромная, тихая работа Александра Гореликова, его фотоперформанс “Игра в шахматы с папоротником”. Этот перформанс он придумал во время Рузской лаборатории как ответ на разработанный манифест проекта “Возможны исключения”, к которому он отнесся критически. Для него как для художника важно было избежать пропаганды эскапизма, поэтому помимо фотографии на выставке висела сумка с логотипом польского социалистического движения “Критика полична” (именно в ней лежала коробка с шахматами). Папоротник же был выбран им в соперники потому, что это растение считается одним из древнейших на Земле. В простом ясном образе Гореликов выразил все то, чем, по его мнению, должен заниматься художник: быть в диалоге с природой и историей, играть, интеллектуально мыслить, создавать абсурдные ситуации, давать голос тем, кто никогда не заговорит, а еще — тщательно отбирать, с чем и с кем имеешь дело, чтобы даже символика на сумках соответствовала твоим убеждениям.