

Еще не столь давно, всего лишь десятилетие-два назад, не говоря уже о более ранних этапах советско-российской сценической истории, строить театральный репертуар на современном материале было делом чести. Помимо попыток, подчас вполне искренних и профессиональных, зафиксировать и осмыслить реалии текущей жизни, немаловажны были и внешние приметы успеха. По крайней мере, престижные театральные премии, от локальных до Государственной, как правило, находили своих лауреатов именно в этом сценическом аспекте. Последний всплеск современной драматургии, весомо прозвучавший с театральных подмостков, пришелся на вторую половину 80-х. После чего наступил полный штиль, сопровождаемый заметным взаимным охлаждением пьесы и сцены. У молодых драматургов и режиссеров имеются собственные, подчас противоположные точки зрения на причины подобных конфликтов. С некоторыми из них мы решили познакомить сегодня наших читателей.

Сочинение всегда проигрывает жизни

Так считает режиссер

Мои взаимоотношения с отечественной драматургией вполне можно назвать драматическими. Конфликт этот личный, и длится он уже многие годы.

Я ведь начал с современной драматургии. Десять лет назад на сцене Театра имени Ермоловой поставил спектакль "Снег. Недалеко от тюрьмы..." по пьесе Николая Климонтовича и, кстати, получил премию СТД за дебют. Казалось, стоило бы продолжать двигаться в этом направлении, но после "Снега..." мне больше не попадались современные пьесы, где метафора и натурализм так ненавязчиво и аккуратно сосуществовали бы в драматургической ткани, имели логическую завершенность и не разрушали смысловой направленности произведения в целом. Я не говорю, что таких пьес не существует вовсе. Может быть, мне просто не повезло.

Прошло довольно много времени, прежде чем современная пьеса снова привлекла мое внимание. В недавнем прошлом было модным во всех новых пьесах использовать мат — одно-два словечка. Меня это сильно раздражало прежде всего потому, что я видел, как некомфортно в этой ситуации чувствуют себя актеры и зрители. И все же эта ситуация дает право на лексический эксперимент. Я взял пьесу "Игра в жмурки" Михаила Волохова, где в каждой фразе мат, и увидел, что уже на двенадцатой минуте зрители забывают о том, что звучит ненормативная лексика, и начинают сопереживать Аркадию и Феликсу. Для чистоты эксперимента мне было важно, чтобы неромантическую, низменную, страшную историю играли профессионалы, красавцы, артисты "Ленкома" Андрей Соколов и Сергей Чонишвили. Меня много ругали за то, что я вытащил на сцену мат, но еще раз повторяю — это был момент моего чисто лексического эксперимента, который удачно завершился и позволил мне спокойно двигаться дальше.

И вот, наконец, настало время, когда "все разрешено". Хлынул поток чернушной драматургии. Но мне в этот период было интересно работать с классикой, которая по самым разным причинам не ставилась в нашей стране. Ведь у каждого режиссера имеются свои страсти. Меня, например, более всего интересует в жизни и в театре поток сознания человека, одаренного от природы талантом. Здесь всегда есть эволюция, движение, мерцание неуловимой тайны, а сюжеты большинства современных пьес этим не обладают.

Каждую неделю на вахте театра забираю очередную пачку пьес. В основном это варевое делится на четыре потока. Первый — социальная, сиюминутная байда (другого слова нет), в которой идет жонглирование политическими ситуациями. Это мне совершенно неинтересно. Социальная драматургия для меня сродни вранью, во всяком случае, она очень похожа на ложь. Хотя все наши мэтры, от Ефремова до Фокина, получили государственные премии за это дело, как бы ставя современную пьесу. Но это, с моей точки зрения,

не была современная драматургия, потому что она не отражала сложность бытия. Они ставили социальные драмы того времени, фиксирующие поворот в политике, — были одни, пришли другие.

Второй поток — абсурдизм не то чтобы в кубе, а просто в шестой степени, когда уже совершенно непонятно, ради чего писалось, вероятно, абсурд ради абсурда. Там нет ни лексического эксперимента, ни поиска формы, ни эксперимента с пространством, ни сюжета. Ни-че-го! Создается впечатление, что я читаю пьесу о сумасшедших. Вот история, которую прочитал намеренно: человек сбежал из психиатрической клиники и мечтает писать картины за своего брата, а у брата, оказывается, давно поехала крыша, потому что он человек сильно пьяный. Все! И эту алкогольную паранойю о сожительстве двух братьев, один из которых сумасшедший, а другой алкоголик, я должен вынести на сцену? Зачем? Это не предмет драмы, это не предмет искусства, здесь конфликта нет. Я понимаю, если бы талантливый человек (прагматик) хотел использовать большие мозги гениального брата — это уже некоторый сюжет. Но ведь не об этом же речь!

Третий поток — это затухающая

только сексуальный подтекст, мне это не доставляет никакого удовольствия.

Теперь о самой конструкции пьесы. Некоторые современные драматурги дошли до того, что предлагают мне постановочный ход. Сразу скучно становится, ведь режиссеру интересно придумать это самому. Поэтому я часто беру несбалансированную прозу и делаю пьесу со своей мотивацией. Так было с романом Минчина "Псих" в Табакерке.

Внутренняя структура пьесы влияет не только на режиссера, но и на актеров. "Разжеванная" автором драма лишает актера возможности творческого поиска. Пелевин и Сорокин в прозе необыкновенно сценичны. А в пьесе Сорокин предлагает такую жесткую конструкцию, что мне как режиссеру, сразу не хочется иметь с ней дело. Честнее поступает Галин, который сам пишет, сам ставит, а теперь уже и сам играет свои пьесы.

Еще мне в современных пьесах не хватает поэзии. Под поэзией я понимаю некую тайну. Самое интересное для режиссера — это разгадать пьесу и потом одарить актеров своим открытием, чтобы они завелись от того, что чего-то не понимали, но вдруг увидели другой мир. Я люблю в тексте ме-



Фото И. ПЯТИЧКИНА

чернуха. И мне это тоже неинтересно, потому что на сегодняшний день, когда зрителей за порогом театра ждут проблемы еще более страшные, напоминать о том, что все мы оказались в ситуации черной дыры, и не оставлять никакой надежды на перемену участи, было бы негуманно. Я придерживаюсь формулы Толстого — можно как угодно нагнетать безразличную ситуацию, но в финале должен быть нравственный выход. Зрителя нельзя отпускать в темноту. К тому же любая драма всегда проигрывает жизни.

И, наконец, четвертый поток. Сегодня существует целый ряд драматургов, считающих, что именно мы в конце XX века претендуем на самые сильные сексуальные открытия. Уже появились пьесы, отчетливо рассчитанные на скандал. При всей моей эпатажности я таких вещей не ставлю. В этих творениях авторы соединяют несоединимое, и когда, допустим, из замечательной библейской истории вытаскивается

тафоры, но в драматургии это большая редкость.

Я уже не говорю об огромном количестве графоманов, которые чуть ли не каждый день приносят свои опусы в театр. Когда я вижу в правом углу фамилию Энская, Кленская, Конская и т.д., а потом в скобках — по мотивам Гоголя, Бунина, Байрона, мне становится страшно. Наверное, сначала надо написать Бунин, Гоголь, Байрон, а потом уже — сценический вариант Энской, Кленской, Конской.

Мне кажется, отсутствие новых оригинальных тем, увлекательной интриги, какой-то легкости письма, частые заимствования драматургами сюжетов из прошлого, даже некая бедность самого русского языка в наших пьесах — все это говорит о наметившемся и уже прогрессирующем кризисе современной отечественной драматургии, потребность в которой сегодняшний театр продолжает остро ощущать.

Андрей ЖИТИНКИН