

«Я ХОЧУ НА ЛУНУ»

А пока лауреат Антибукера Максим Курочкин интервьюирует бомжей

Антон Красовский

Семь лет назад он покинул родной Киев и перебрался в Москву, поселившись в уютном общежитии. Учился в Литинституте, по выходным торговал видеокассетами. В «Дебют-Центре» Дома актера составлял какую-то странную базу данных. И вот однажды, придя на службу, обнаружил на стене записку: «Позвони Олегу Меньшикову. Тому самому». А потом была долгая работа над «Кухней», и ее звучная премьера, и светские хроникеры, и бог знает что еще. Сегодня Курочкин — один из самых модных современных драматургов. Его любят, его ругают, о нем пишут, его ставят. Осенью режиссер Владимир Мирзоев должен начать репетиции его новой пьесы, написанной по мотивам «Пигмалиона» Бернарда Шоу. В проекте книга и киносценарий.

ЧЕМ БЫЛА «Кухня»?

— В самой идее спектакля, родившейся у Олега Меньшикова, был тот вызов, которого я ждал, который входил в программу моего тогдашнего знания. Предложенное Олегом игровое пространство было невероятно заманчиво и на первый взгляд абсолютно невозможно. Я был счастлив.

— Когда ты говоришь о пьесе, ты часто используешь слово «пространство» либо его подразумеваешь.

— Ты знаешь, пространство для меня — первый вопрос. Вот, например, игра в гольф сама по себе не очень важна, но если в гольф играет астронавт на Луне, тогда «где» сразу превращается в «что».

— В твоей интерпретации «Пигмалиона» происходит что-то подобное? Расскажи, что такое «Пигмалион».

— «Пигмалион» — это такая очень хорошая пьеса Бернарда Шоу (смеется). Знаешь, до сих пор не нашел названия тому, что я делаю с этой пьесой. Самое правильное будет сказать — ухудшаю ее в лучшую сторону.

— Каким образом?

— «Пигмалион» — пьеса, очень сильно погруженная в определенное время, в очень жесткую систему координат. Поэтому многие реалии, многие вкусные оттенки, запахи, смыслы, которые открываются при внимательном чтении, пропадут на современной сцене. Просто потеряются для публики, которую будет трудно погружить в контекст. Мы не ставим перед собой задачу перенести действие «Пигмалиона» в наши дни. Так что те, кто знает пьесу, будут узнавать и страну действия, и некоторые сюжетные ходы.

— Пьесе будет ставить Владимир Мирзоев?

— Да, а продюсером будет художник Павел Каплевич. И играть должны замечательные артисты. Но о спектакле пока рано еще говорить, потому что сперва надо поставить точку в тексте. Репетиции по крайней мере еще не начались.

— Ужас, ведь театр только и занимается, что переделывает, адаптирует, приближает...

— Я на самом деле и боялся, и боюсь подобной работы. Хотя мне ее очень интересно делать. Интересно именно потому, что я иду в ту сторону, где живет мой страх. Но заниматься этим всю жизнь нельзя, это смерть для драматурга. Ведь ты попадаешь в чужую систему координат, где может быть и очень комфортно, поскольку ее не надо выдумывать. Но это постепенно приучает к лени мысли, парализует волю.

— Тогда зачем почти все драматурги этим занимаются?

— Знаешь, я человек корпоративный, у меня нет предубеждения к словам «мы», «все». Но тут бы я поостерегся обобщать. Во-первых, наверняка существуют драматурги, которые ничем подобным никогда не занимались. Во-вторых — пишущие люди приходят к этому разными путями. В-третьих — таково предложение современного театра. Этот господин наивно полагает, что это именно то, что ему нужно. Ошибается, конечно. Но лучший способ отвалить ребенка от розетки — предоставить ему свободу действий.

— И тем не менее вы, пришедшие на смену поколению великих советских драматургов, на смену Володину, Зорину, Вампилову и другим, перестали разговаривать со зрителем на понятном этому самому зрителю языке.

— Мне кажется, что ты не совсем правильно формулируешь. На смену большой советской драматургии пришла как раз другая драматургия. Она разговаривала словами, которыми реально говорила улица и которые никогда до этого не звучали со сцены. Она вернула нам подлинный язык, проделав уйму грязной и неинтересной работы. Если бы я жил лет 20 назад, мне бы неизбежно хотелось писать пьесы о том, как реально разговаривают проститутки или ломлены.

— И тем не менее ты сейчас вот сидишь и думаешь, как бы не произнести слово «блядь», например.

— А я ведь не боюсь слова «блядь». Просто я скажу это слово тогда, когда это нужно. И в этом уже не будет никакого этнографического момента. У этого слова теперь осталась только смысловая целостность. Я хочу сказать, что сейчас наступило нормальное неискривленное время, в котором смысл доминирует даже

над художественной выразительностью. Никого ты этим словом не восхитишь и не удивишь. Да и вообще вся работа по удивлению мира в основном проделана — остались детали. Маньяк-убийца съел не 250 бабушек, а 260, например, — все это бодибилдинг какой-то.

— И тем не менее вернемся к ремейкам. Почему это происходит? Почему этим занимаешься ты?

— Потому, что мне это интересно. Потому, что я занимаюсь не только этим. Я, например, с удовольствием хожу на вокзалы с диктофоном интервьюировать бомжей для проекта «Вербатим».

— С этого момента поподробней, пожалуйста.

— «Вербатим» — это очень интересная британская техника, воплощенная здесь в проекте «Документальный театр». Она предполагает создание драматического произведения на основе интервью. Это совсем не похоже на документальные пьесы советских времен. Вот — этнография! Жалко, что нельзя рассказать в коротком интервью обо всех особенностях этой техники.

бы они стали делать, если бы получили какую-нибудь немислимую сумму денег — миллион, миллиард. Мы настаивали, что нас интересуют не перспективные планы (приодеться, квартиру купить и так далее), а действия в ближайшие 3–5 минут. Поразило, что все бродяги говорили приблизительно одно: «Видите, там гамбургеры продают? Вот пойду, куплю себе гамбургеров штук пять, а потом еще супчик «Доширак». Вот они — первые минуты миллиардера.

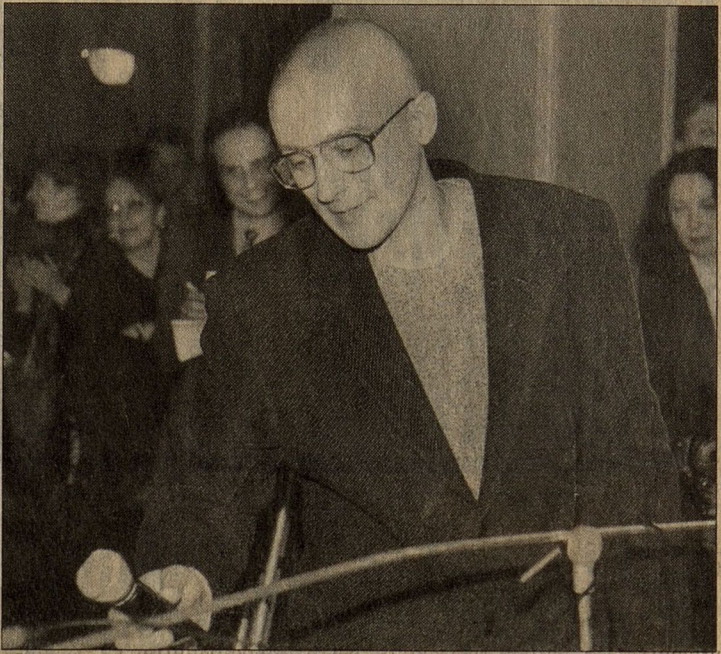
— А ты бы что сделал с немислимой суммой?

— ... (Долгое размышление.)

— Пять минут прошли — расслабся.

— Но зато понятно, куда я их потом вложу. В космическую программу. Я очень хочу, чтоб украинский корабль первым полетел на Марс. Но сам я на Марс не хочу — хочу на Луну.

— Насколько я знаю, проект «Вербатим» как-то связан с театром «Ройял Корт», где слово драматурга — закон. Ты полагаешь, что автор пьесы действительно является первым лицом в театре?



Максим Курочкин берет слово. Антибукеровский банкет. Фото Фреда Гринберга (НГ-фото)

Но она оказалась интересна молодым драматургам, актерам и режиссерам. Елена Гремина, которая курирует этот проект, мне кажется, тоже не ожидала, что появится столько желающих поучаствовать в этом совершенно некоммерческом деле. Уже есть много интересных воплощенных проектов, еще больше блестящих задумок. Катя Нарши изучала жителей Мурманска, Илья Фальковский — тувинских шаманов и мертвых рыбаков. Наташа Ворожбит придумала пьесу «Старики. Планы на будущее», Михаил Угаров — «Моя милиция меня...». Все не перечислить. А если еще добавить, что драматургов поддерживали такие режиссеры, как Гарольд Стрелков, Кирилл Серебренников, Ольга Субботина... Сам понимаешь. Плюс лучшие молодые московские артисты.

— Вернемся к бродягам.

— Вместе с Александром Родионовым и Георгом Жено мы интервьюировали бездомных для проекта «Бомжи». Записывали их речи на диктофон. При этом по технологии необходимо было честно рассказать бездомному про «Вербатим», про проект, про то, как могут быть использованы его слова. Конечно, проще было бы прийти и сказать: я, мол, — журналист, дай интервью. Но нельзя — нечестно. И поскольку мы все страдаем от беспринципности — очень сладко попадать в эту догматическую западную структуру, ориентированную на чисто художественные ценности, а не на продажу пищевых добавок или очередного религиозного учения. Бомжи, как мне кажется, все понимали, очень радовались, а когда мы им обещали еще какие-то денежки — совсем охотно раскрывались. А нам было важно понять, возможно ли превратить подобный интервью в драматический текст, как это утверждали наши британские коллеги. Задача, конечно, вскрыть человека как консервную банку. И нас удивила готовность этих людей раскрываться — каждый бомж обязательно начинал читать стихи, собственного сочинения, или Гребенщикова, или Ахматовой.

— То есть реально — Гребенщикова и Ахматовой?

— Правда — Гребенщикова, ну а Ахматовой... (смеется). Это я соврал — конкретно Ахматовой не было. Вот это техника «Вербатим» и есть: самое важное — оговорки. Главное — разглядеть за потоком лжи, за установившимися «историями» зоны правды. И это достаточно тяжелый труд. Но все это сторицей вознаграждается. Начинаешь понимать, какое это большое искусство — придумывать вопросы. Мне, например, очень понравились их ответы на вопрос, что

— Да. Режиссер — это переводчик, он должен грамотно и адекватно переводить язык текста на язык сцены. Это очень почетная, хорошая профессия. И во многих случаях переводчик будет важнее автора, потому что можно прекрасно перевести чужое произведение и мы будем судить об авторе по переводчику. В связи с этим действительно очень интересно поговорить об истории лондонского театра «Ройял Корт». В Великобритании в пятидесятые годы театр был в застое. Классический театр кончился, а новый еще не начался. Ты прости, я неизбежно все буду немного упрощать — комикс такой. И вот появились люди, которые решили, что театр начинается с пьесы. Они сделали «Ройял Корт» своей базой, они провозгласили, что в театре главный — драматург. Если мы попытаемся здесь, в XXI веке, это утверждать — это все равно будет достаточно революционно? А представь себе, что было тогда? И этот театр выжил. И по-своему победил. Со всего мира к ним поступают пьесы молодых авторов, и очень квалифицированная высокооплачиваемая команда читальщиков проводит отбор. Талантливая, свежая, ни на что не похожая пьеса молодого автора очень сильно рискует быть доведенной до сцены. И задача режиссера, которого нанимают для постановки этой пьесы, — не демонстрировать свою индивидуальность, а попытаться поиграть в игру, законы которой установил драматург.

— Боюсь, что так называемая театральная общественность: режиссеры, критики и прочие — будет немного раздражена.

— Для этого театра не имеет значения, что скажет критика, более того — совершенно не важно, как реагирует зал. Договор с автором на постановку второй пьесы они подписывают до премьеры первой, а не после. Поскольку они — впереди критики, впереди зрителя. Принцип этот, конечно, религиозный, но, моему, имеющий право на существование. Там он себя оправдал — почти все драматурги, имена которых сейчас составляют славу английской сцены, стартовали в «Королевском дворе». Но даже благодаря этой модели кто-то просто скажет что-то новое, пусть и не очень умелое, это будет важнее, чем сотни блестящих прочтений «Дяди Вани». Я убежден, что скоро такие «Ройял Корты» появятся и в Москве, и в Киеве. И не потому, что такая модель лучше, а потому, что все другие театральные модели уже представлены. Отсутствие же подобного театра невероятно ослабляет. Ослабляет всех — не только драматургов.

ИЗ ДОСЬЕ «НГ»

Максим Курочкин родился в Киеве 7 февраля 1970 г. Сразу после армии поступил на исторический факультет Киевского университета, а спустя 4 года — в Литературный институт имени Горького. Первую пьесу написал в 1993-м, а уже в 1995-м Виль-

нюсский Русский театр поставил его пьесу «Истребитель класса Медея». Три года назад получил специальную премию Антибукеровского комитета «За поиск новых путей в драматургии». Широко публике известен с ноября 2000-го, когда актер и режиссер Олег Меньшиков поставил пьесу Курочкина «Кухня». Украинец, живет в Москве.