

НОВЕ!
МНІСТЕЦЬ-
2007
?
[0] мент-
раль-
ном
ДІЗАЙ-
НЕ]



*Ампер-
Уман*

ИСКУСТВО

СОДЕРЖАНИЕ:

2 – ВСТУПЛЕНИЕ

4 – ВИТАЛИЙ КУЛИКОВ –
ИНТЕРВЬЮ

8 – «5>95»

Таня Борзунова + СЕРГІЙ МІШАКІН

10 – АРМЕН КАЛОЯН:

„ПОВЕЗЛО!“

12 – Ю. ПОЛЯКОВА –

„Алгебра и гармония“

16 – „Доказ – музыка
свободных людей“

АЛЕКСЕЙ КОГАН

18 – МОНОЛОГИ О ТЕАТРЕ

Куда движемся?

20 – А. МИЛЬШТЕЙН

„Живопись после живописи“

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Сергей Бычко
Владимир Гориславец
Ирина Дядченко
Дмитрий Кутовой
Константин Мациевский
Николай Осипов
Степан Пасичник
Алексей Саенко
Юлий Шве́ц

РЕДАКТОРЫ:

Константин Беляев
Андрей Краснящих
АДРЕС РЕДАКЦИИ:
ул. Данилевского,
д. 12, Харьков, Украина.
infom@infom.kharkov.ua
newstage@online.kharkov.ua
телефон 341-09-95

УЧРЕДИТЕЛЬ

Благотворительный фонд
«Харьковский Театральный
Центр»

ИЗДАТЕЛЬ

ФЛП К. М. Мациевский,
ул. Чайковского 15, к. 25,
г. Харьков.

**БЛАГОДАРИМ ЗА ФИ-
НАНСОВУЮ ПОДДЕРЖКУ
МИХАИЛА ГАГАРКИНА И
ДМИТРИЯ КУТОВОГО.**

ДИЗАЙН И ВЁРСТКА

3Z STUDIO
(Сергій Мішакін, Таня Борзунова)
www.3z.com.ua

ТИРАЖ

1000 экз.

ЦЕНА ДОГОВОРНАЯ

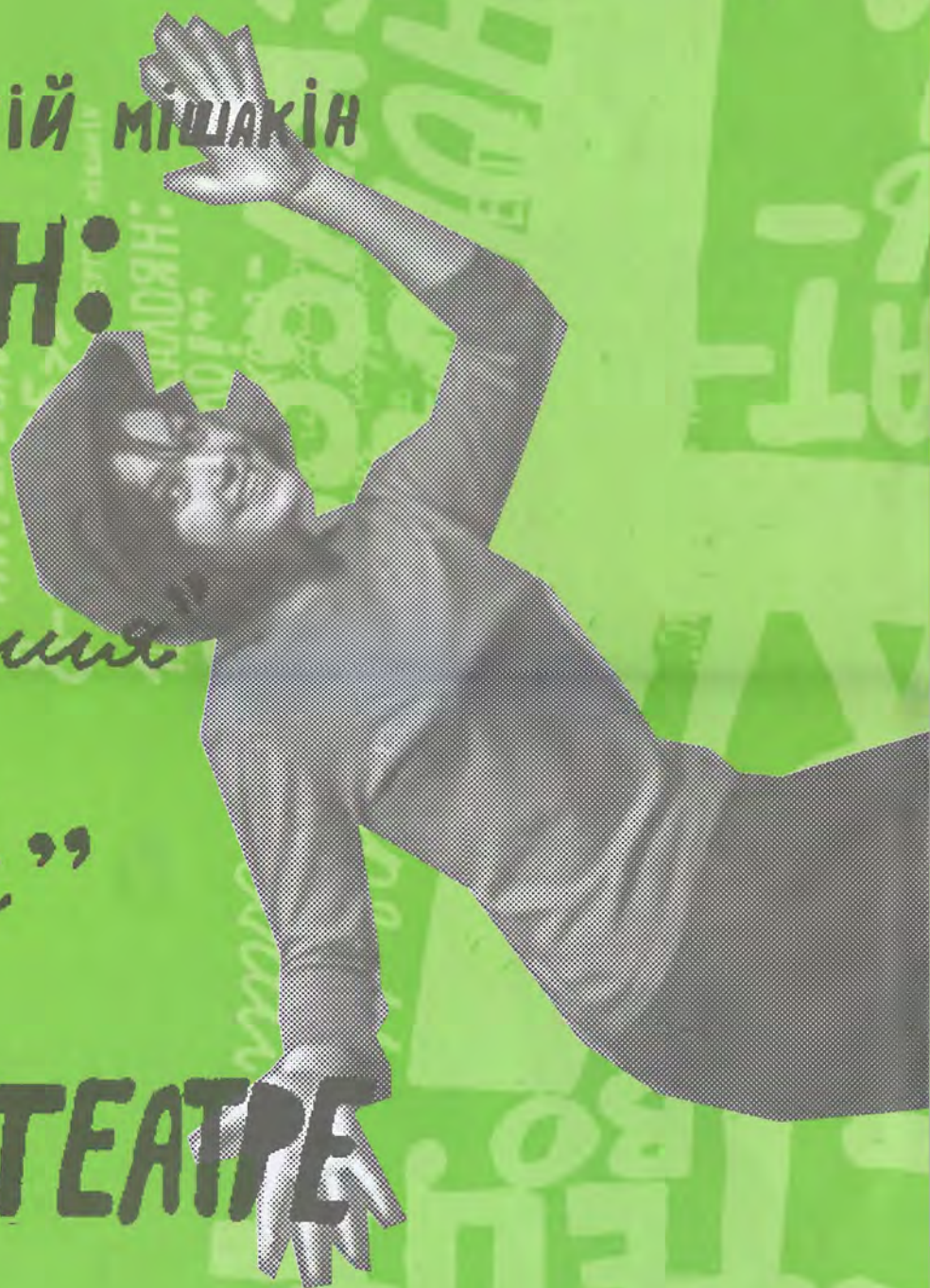
Свидетельство о регистрации:
серия ХК № 1265-06Р от
12.05.2006

При перепечатке разрешение
редакции обязательно.

Часть тиража распространя-
ется бесплатно.

Отпечатано в типографии
ООО «Золотые страницы»,
ул. Космическая 26,
г. Харьков, тел. 701-0-701

ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ
20.04.2007



22-Ю.ШВЕЦ-

Семейный портрет.
Серия 962-я: „Основной
инстинкт”

26-AVANT-
GARDE

А. Аннишев

30-„СТАТЬ ДРУГИМ...”

Ю. Толякова

32-Soundkama-

К. Мамкина

34-ТЕАТР БРУКА

36-ПОЛЬСКИЙ ТЕАТ-
РАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

40-НАРИСОВАННЫЙ
БАЛКОН В. Яськов

46-„РАБА ХВОСТА”

пьеса
Наталья Воронькин

50-„ВИОЛОНЧЕЛЬ”

Э. Безродный

ЖУРНАЛ
«НОВЕ ИСКУССТВО /
НОВЕ МИСТЕЦТВО»
№4, 2007



ПОДПИСКА НА 2007: ЖУРНАЛ
«НОВЕ МИСТЕЦТВО/
НОВЕ ИСКУССТВО»
УКРПОШТА
(ХАРКІВСЬКА ДИРЕКЦІЯ)
ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС: 96068
ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ 4 РАЗА В ГОД
СТОИМОСТЬ ПОДПИСКИ —
53 ГРН. 40 КОП.
ЦЕНА ЗА 1 НОМЕР —
13 ГРН. 35 КОП.

Шутки закончились. Сегодня разговор будет серьёзным — о проблемах творчества.

Откуда в искусстве берутся неудачи и полуудачи — которые намного хуже неудач? Почему не получается спектакль, фильм, картина, музыка, статья, роман? Почему режиссёр, художник, автор часто не видят своей неудачи, и нам становится за них стыдно? Не правда ли, большой вопрос — требующий, чтоб о нём поговорили? Давайте говорить. **ВСТУПЛЕНИЕ:**

Замысел — зерно, из которого может вырасти только то, что уже заложено в его генном коде, и задача автора прислушаться к нему, к себе, и помочь зерну прорасти. Автор — на самом деле соавтор. Или исполнитель. Минимум, что от него требуется — не мешать развитию, росту и воплощению замысла. **И**

Идея должна найти свою форму — жанр, стиль. В ином жанре и стиле, навязанными ей автором, идея воплотится в уродца. Автор может и не увидеть уродств, но их обязательно увидят зрители или читатели.

Теперь — ещё подробнее. Величайшее заблуждение автора — приравнивать идею к мысли. Какой бы микроскопически маленькой ни была изначальная идея, она всегда, кроме понятной и отчётливо выговариваемой мысли, содержит неуловимую и невыразимую словами интонацию — именно она и только она, а не высосанные автором из пальца технические ухищрения (эти лишь частенько затрудняют дело), способна донести мысль до зрителя или читателя. Ибо, если хотите, она — родная для этой мысли, а авторские технические ухищрения — как правило, чужеродные и даже враждебные ей.

Что это за интонация? Изначально, в идее, она настолько тонкая, невидимая, что ей и названий нет. Потом — при воплощении, в произведении искусства — мы уже можем увидеть их и сказать: лирика, ирония, абсурд, отстранённость, трагика, драматизм, смех сквозь слёзы, медитативность, гротеск или их — в разной мере — сочетания. Так вот. Если автор — в силу недоразвитости эстетического чувства, обычной человеческой лени, или вдруг оглохнув, но чаще всего из конъюнктурных и коммерческих соображений — не слышит изначальной интонации или забивает на неё болт, то в итоге на месте, где должна быть лирика, ни к селу ни к городу возникает ирония,

а на месте, богом предназначенном для иронии, — появляется никому не нужный пафос и т. п. Мысль, облечённая автором в одёжку интонации, выглядит одинаково убого и в нищенских лохмотьях, и в царском наряде, если они с чужого плеча.

Почему так важна интонация, и что она выражает? Скажи «интонация» — и ты скажешь «истина». Интонация выражает много чего, но самое главное — дух своего времени, своей — единственной и больше никогда не повторимой — исторической эпохи. Уже — дух вот этого вот мгновения — здесь и сейчас, — его умонастроение, отношение к миру и к вечности, потенции превратиться, прорасти в момент завтрашнего дня — понятно, да? Искусство всегда говорит о вечных проблемах, но делает это художественным языком и с помощью интонаций сегодняшнего дня. А если они в произведении не слышны, если автор, работая над ним, насильничал — или схалтурил, или сжульничал — и оглушил их, как браконьеры глушат рыбу, своими — равно вредными — убогими или великими представлениями о том, как должно быть сделано настоящее искусство, — то такое искусство выходит фальшивым. И это, опять же, всем нам видно, или, по крайней мере, всеми нами ощущается.

А теперь — без всякого перехода — от теории к практике. Спецпредложение. «Театрон», «Электрон», «Позитрон», «Курбалесия» — у нас уже есть театральные фестивали, почему бы не появиться ещё одному — «Фестивалю одной пьесы»? Ведь пьеса — это как бы художественный материал, идея, в которую заложены определённые мысли и интонации, а режиссёр в постановке открывает им путь к зрителю, насыщая современным звучанием. **м**

Давай, читатель, выберем одну пьесу — классическую, неклассическую, любую, — и пускай десять, двадцать театральных коллективов нашего города и из других мест поставят её каждый по-своему: трагично, лирично, иронично, эклектично. Новое искусство — так новое искусство, вот мы и увидим, что это такое, и какая из интонаций затронет нас больше всего и озвучит — по-иному не выговариваемый — дух нашего времени. А заодно — в этом, собственно, и смысл — какой из наших театров может претендовать на звание самого современного.

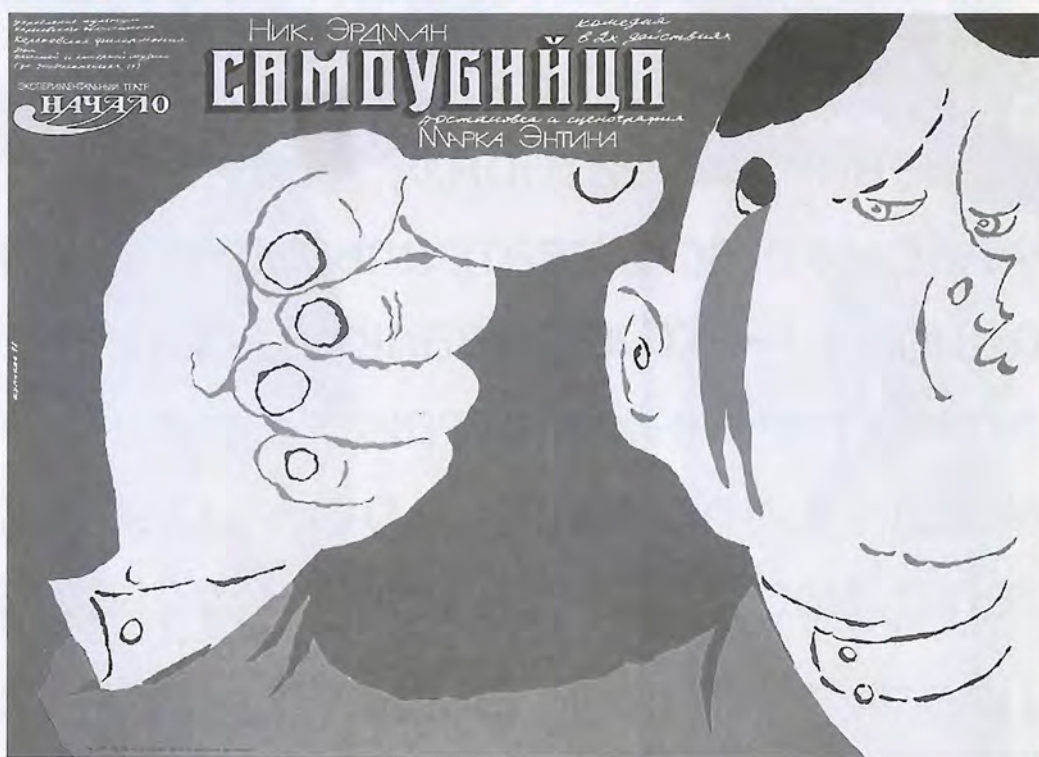
Андрей Краснящих

Виталий.

Художник и театр | Интервью

[беседа о том, Плакаты И как всё прошло, в ре

Пока народ с театром в Харькове спят, мы встретились с художником Виталием Куликовым. Его театральные плакаты радовали прохожих ещё до того, как деревья были маленькими. Его родной город расположен на дне Кременчугского водохранилища



ПРО ЖУРНАЛ «НОВОЕ ИСКУССТВО»

Честно признаться, не знал о существовании такого. Очень зрелищный журнал, театр же — тоже зрелище. Много площади для работ, и это роскошно. Гарнитурные огромные, рассчитанные на старых людей. Оформительские приёмы изобретательны, а театральной визуальной информации маловато, хочется же в замочную скважину подсмотреть, а этого нет.



Куликов.

История. 5

пликах и картинках]

Художник и театр | Интервью

и назывался когда-то Новогеоргиевском. А его работы украшают всевозможные коллекции. Разговор о современном театральном плакате — дело неблагоприятное и может привести в уныние, поэтому речь шла в основном о том, как всё было.

ПРО ТЕАТР

Театр — это вечная форма. Живое общение с публикой, когда, хочешь — не хочешь, устанавливается контакт и заменить это нельзя, какой бы совершенной ни была кинотехника. Но без ярких личностей, которые предлагают что-то интересное, из ряда вон, театра нет, он превращается в салон. Когда люди наряжаются, смотрят на интерьеры и ведут своеобразную снобистскую культуру жизнь. А само театральное зрелище лишено энергии, эпатажности и никого не будоражит.



Пикассо говорил, что единственным доказательством любви является ребёнок, а остальное – слова. Вот посмотришь, на всё это с расстояния десяти-пятнадцати лет, подумаешь: да, родился человек, а всё остальное исчезло.

6



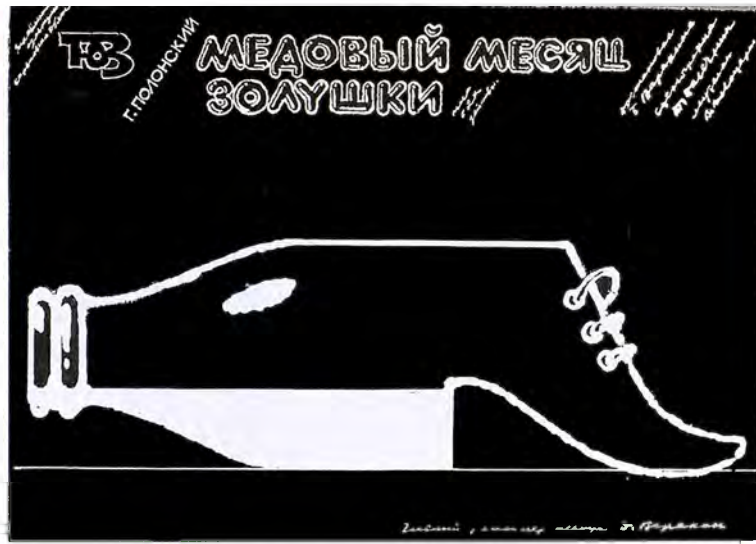
ПРО ПЛАКАТЫ

Художник и театр | Интервью

Когда-то, ещё при советской власти, всё было регламентировано и в стоимость постановки обязательно входил плакат. В социалистическом лагере вообще наблюдался расцвет плаката, на него выделялись деньги. Небольшие. Но художники были счастливы, больших денег тогда вообще ни у кого не было.

Это было единственное живое место – театр. Из всей мировой драматургии постановщики находили много таких странных текстов, которые политбюро не могло расшифровать, на радость ушлой и дотошной публике. Поэтому и плакаты было интересно делать, напрямую там высказываться было необязательно, даже не желательно. Мы придумывали метафору, как иносказание. Чем она сложнее, тем непонятнее контролирующим субъектам и тем приятнее находчивым зрителям.

Плакат – часть большого события, которое называется театральная постановка. Рождение плаката, как и спектакля, – командная работа. Рекламный эффект от этой бумажки на улице гораздо меньше, чем от телевидения, радио, газет. Но это одна из точек зрения на постановку и в какой-то мере – летопись театра. Который, как известно, – вещь эфемерная. Эфемерней даже музыки, потому что она записывается. Поэтому театру не мешает иметь плакат, который зачастую выполняет чисто эстетическую функцию. Большинство режиссёров к этому сейчас, видимо, равнодушны. Из плакатов мне теперь почти ничего не запоминается. Раньше художник вынужден был напрягаться, потому что „следователей“ было много. С одной стороны – это ужасно, каждый твой шаг контролируется, но с другой стороны, это действительно заставляло изощряться. Мозги работали. А сейчас, когда никаких барьеров извне нет, художник сам себе должен их ставить. Иначе ты будешь чувствовать себя комфортно, и ничего не получится. Ты играешь, придумываешь метафору, которая преподносится публике как загадка. И в процессе разгадывания зритель чувствует себя сотворцом. Если всё сразу понятно – это не интересно, любое искусство построено на интриге.



7

Художник и театр |
Интервью

Плакат как часть большого события, которое называется театральная постановка. Рождение плаката, как и спектакля, – командная работа.

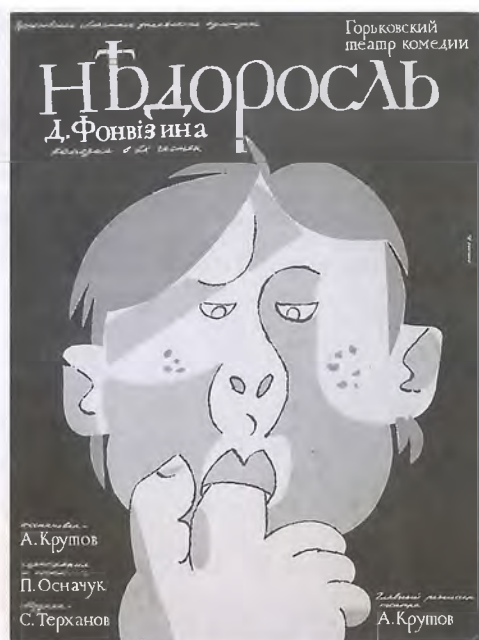
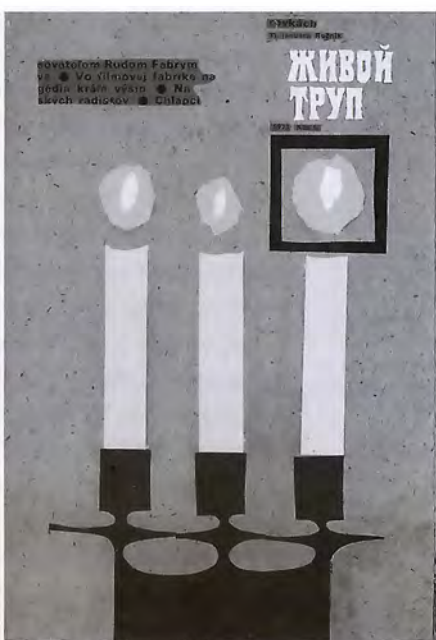
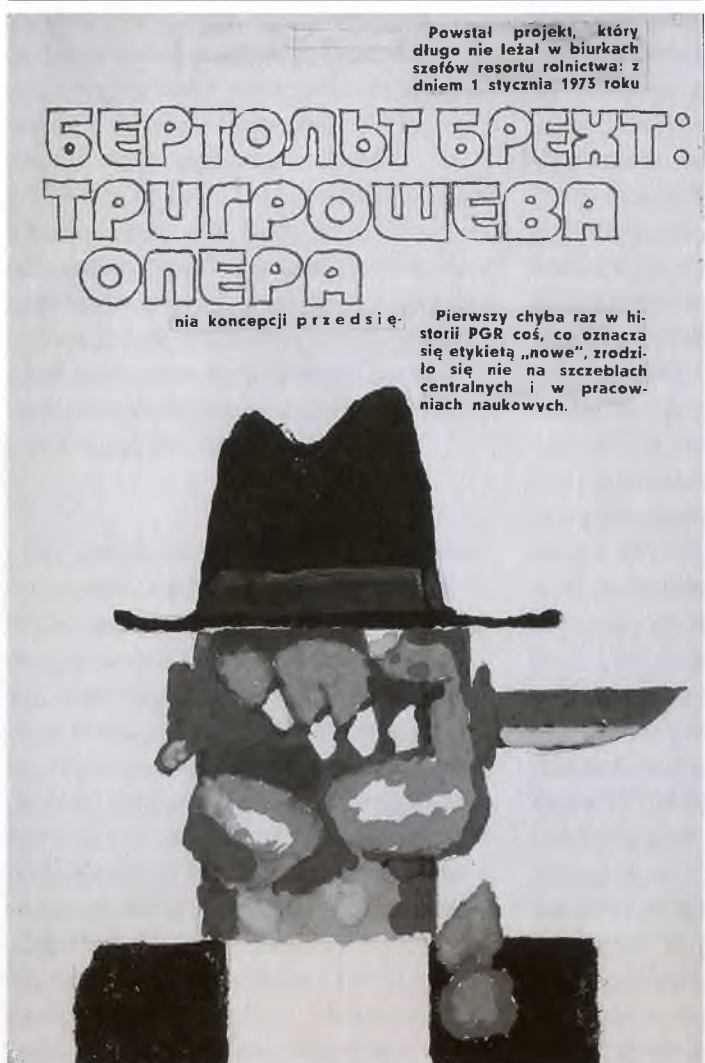


ПРО ИСКУССТВО

Записала
Маричка Рубан

Нет точного определения, что такое настоящее искусство. Многие пытаются это объяснить и вывести некую формулу, но безрезультатно. Феномен настоящести существует только в момент контакта, а окончательную ценность выносит время. Со временем меняются формы, а лучше или хуже они становятся, трудно сказать. Живопись Ренуара лучше, чем живопись Мурашко, хотя и тот, и другой – импрессионисты. Просто поверхность живописи у Ренуара драгоценней. Я часто задаюсь вопросом, почему Ван Эйк так хорошо сохраняется. Картины его вроде вчера написаны, хотя изобретённой им технологией пользуются с тех пор все. Я думаю потому, что его берегут. С помощью красок, кисточек и всяких комбинаций вырабатывается драгоценная поверхность, независимо от того, что она изображает. В живом, современном искусстве нельзя сказать, кто и что из себя представляет. А Господь Бог говорит это запросто, но пока мы живём, он молчит. Его функцию выполняет время, которое действительно определяет, что нужно оставить.

Театральные плакаты — это то немногое, что остаётся как история и как зафиксированная часть происхождения, своеобразный документ. А всё остальное — эфемерия и исчезает, как слова. Как любовь. Пикассо говорил, что единственным доказательством любви является ребёнок, а остальное — слова. Вот посмотришь, на всё это с расстояния десяти-пятнадцати лет, подумаешь: да, родился человек, а всё остальное исчезло.



В



УКРАЇНА НЕ ПОТРЕБУЄ
ДИЗАЙНУ. ГЕТЬ. ЦЕ ТАКА
РОЗКІШ І ЗАЙВИНА, БЕЗ ЯКОЇ
ТОЧНО МОЖНА ПРОЖИТИ.

5295 Дизайн в Україні

Сергій Мішакін, Таня Борзунова (3Z Studio)





Адже ми маємо стільки нагальніших проблем! Брак доріг, газу, сільських листонош, тролейбусів, ковбаси в череві врешті-решт! Тому нам ніколи перейменувати вулиці, названі іменами осіб, котрі людей закатували більше, ніж бачили за своє життя. Нема у табличок з назвами вулиць і станцій метро дублів латинкою, але чомусь є дублі ще одною кирилицею, російською. Маємо вже третій вигляд банкнот, і той недоладний. Не можемо вже 16 років прийняти великого герба України. Не можемо спроектувати доладної системи ідентифікації власного міста, системи навігації підземки, розкладів руху громадського транспорту. Нічого. Живемо з потворною типографією на державних установах і насолоджуємося огидними плакатами до свят від міського голови. Бо це не важливе — не ковбаса бо, і не шляхи. От вирішимо зі шляхами і візьмемось до літер.

Але не візьмемось. Загальний рівень культури українців не дає їм найменшої змоги побачити в Харкові оформлення фасадів а-ля Карел Мартенс. Ми забули як дякувати і перепрошувати. Ми забули звернення „пан” чи „пані”. Ми п’ємо пиво з пляшок перед входом до театру. Ми 70 років будували пролетарську державу, і попри те, що вона успішно гепнулася, ми таки встигли її побудувати. Тепер доля сучасних українських дизайнерів — задовільняти смак пролетаріату. І їм то легко стає, бо й вони самі і їхні клієнти є продуктом пролетарської держави, вони мають високий рівень порозуміння і нікому й на думку не спаде зажадати чи запропонувати щось поза системою пролетарських уявлень.

Ставлення дизайнера до власного продукту цілком відповідає ставленню суспільства до дизайнера. Дизайн в Україні не вважається жодним фахом. Ректорів Харківського Національного Університету не саянуло звернутися до дизайнера, коли робилися рельєфні літери над входом. Він нічого не чув про кернінг. Тому робітники, які робили той напис, просто поставили літери на однаковій відстані та й по всьому. Тепер там „щастя Девіда Карсона”. На Україні клієнт все знає сам, просто не має часу вивчити Corel Draw. Тому тут головна чеснота дизайнера, поза вмінням працювати з цією чарівною програмою, — то добрий слух і швидкість виконання. Дизайн у нас пропонується навіть як безплатний додаток до послуг друкарні. 95% ринку послуг складають саме такі дизайнери, отже 95% графічного докільля засмічено їхнім продуктом, який стає взірцем для наступних замовників і молодих випускників академій дизайну. Коло замкнулось.

Але лишається ще 5%. Це власне дизайнери, які пропонують свої голови, а не комплект з вух та рук. І це дуже дивний шар. В цьому шарі головною чеснотою клієнта (поза заможністю, звісно) є відкритість до несподіванок. Він власне приходить по несподіванки і щедро за них платить. Грошова місткість цього шару ледь не більша від решти 95%, бо клієнти, які шукають „свого” дизайнера серед цих 5%, готові платити в рази більші гроші, аби дістати свіжого продукту. Але ще дивніше, що за наявності такого несамовитого попиту на дизайнерів у тім шарі, їх страшно бракує. При серйозній конкуренції в „долішньому” дизайнерському секторі, в „горішньому” її фактично нема. Щільність заселення там як у Монголії. У Харкові, людність якого становить близько 1,5 млн. осіб, ми знаємо особисто всіх (!) дизайнерів, з котрими варто працювати, — їх не більше 10. Бо перехід в цю іншу якість поза вмінням обстоювати позицію, відмовлятися від грошей і т. ін. вимагає простої фахової зацікавленості. Себто, технічно, дизайнер з того шару готовий працювати задарма і бере з клієнта грубі гроші лише тому, що той заробляє за допомогою дизайнера грубі гроші. Бо, як і було вказано, дизайн в Україні — то предмет розкоші. Один із наших клієнтів казав, що сайт йому потрібний не для промоції продукту, але „щоб хлопцям не соромно було показати”. Та нехай хоч так. Тут кожна мотивація добра. Так або інакше позитивна новина полягає в тім, що клієнтів у цьому шарі „ексклюзиву” дедалі більше, справа лише за дизайнерами. Треба бути готовим диктувати клієнтові власну волю, бо він її й шукає. А коли не знаходить — диктує свою. Тоді ховайся — ти знову в тих 95%.

Ми намагаємося дотримуватися декількох правил, працюючи з клієнтами:

- 1) абсолютна довіра клієнта;
- 2) клієнт мусить бути приємною людиною;
- 3) клієнт мусить мати повноважність вирішувати;
- 4) нема варіантів задля варіантів;
- 5) нема нічого термінового.

Дотримання цих принципів спочатку різко ускладнює життя, але відтак значно спрощує. Ти принаймні розумієш, що робиш і для чого, а таке розуміння є коштовним — либонь воно разом із інтуїцією і складає хист дизайнера. А дизайнерів нам бракує. 95% вакансій.

СЕРГІЙ МІШАКІН

Народився року 1972 в маленькій, але дуже пихатій Республіці Адигея, в 1990 році переїхав до Харкова, де став намагатися вчитися в інституті, вживати горілку, грати в рок-гурті, працювати вантажником, редактором, слюсарем, перекладачем і ще казна чого лише не робив, допоки в 1994 році не збагнув раптом, що є дизайнером графічним. Далі фактично ніч не мінялось. В 1998 році зорганізував студію Panic Design, яку успішно полишив у 2005 через потяг до пригод (скажімо так). В листопаді того самого року разом з іншою дизайнеркою з Панік Дизайн (Борзунувою) зорганізував студію 3Z, де наразі є партнером.

ТАНЯ БОРЗУНУВА

Народилася в 1981 році десь у Росії. В 1998 році спромоглася закінчити Харківський художній ліцей, а в 2005 — Харківську Національну Академію дизайну та мистецтв (досі не відомо, що було в голові тієї людини, яка видала їй диплома). За роки навчання у цьому прекрасному закладі брала участь у незліченій кількості виставок, фестивалів та проєктів по всій Україні, де нахапала безліч якихось дипломів і стипендій, відтак героїчно працювала в московській студії Pro-Obraz та харківській Panic Design. В листопаді 2005 року разом з колишнім арт-директором Панік Дизайн (Мішакіним) зорганізувала студію 3Z, де наразі є партнеркою.

Армен Мигранович Калоян (род. 1970) — актёр, режиссёр, преподаватель актёрского мастерства и сценического движения на кафедре оперной подготовки Харьковско-го государственного университета искусств, постановщик опер В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» в Харьковском академическом театре оперы и балета имени Н. В. Лысенко.

АРМЕН КАЛОЯН: «ПОВЕЗЛО!»

АНДРЕЙ КРАСНЯЩИХ: Армен, сразу: на «ты» или на «вы»?

АРМЕН КАЛОЯН: На «ты», конечно. Мы всё-таки дружим, потому можем на «ты». С посторонними я никогда на «ты» не общаюсь... С актёрами, со студентами на «ты» не перехожу.

А. К.: Когда и что закончил, где работал?

А. К.: Родился я 14 декабря 1970 года в Харькове. Немножко жил в Сухуми. Мой отец умер рано — погиб в 1975 году. Воспитала меня мама. Поступил в музыкальную десятилетку по классу виолончели... Случилось так, что разбил руки, и после восьмого класса пришлось уйти из десятилетки. Пошёл в обычную 152-ю школу (правда, с «военно-политическим уклоном»). Учился в спортивном классе — занимался гимнастикой, водным поло, боксом. Танцами занимался — балными, современными, брейк-дансом увлекался... Было такое. Потом закончил подготовительное отделение по вокалу в ХИИ, поступил на театральное отделение. В девяносто четвёртом закончил и как-то сразу поступил в «Киевский академический молодой театр» (где работал когда-то Л. Курбас). Ещё работал в театре «Браво», во многих антрепризах... В Киеве сыграл больше чем в двадцати спектаклях. Некоторые роли и не запомнились! Те же, которые мне близки, — Китаец-херувим в «Зойкиной квартире», у Бюхнера в пьесе «Войцек» — собирательный образ Андрес, роль Чарли Чаплина (спектакль этот, кстати, выдвигали на разные премии). У Лорки в «Иерме» — собирательный образ Старухи — сложный образ: в одном лице Смерть и Ангел.

МАРГАРИТА ШВЕЦ: А что было после возвращения из Киева?

А. К.: После возвращения из Киева я попал в театр «Арабески», который мне очень много дал в то время. Они умели делать то, чего я, мне казалось, не умел — правильно двигаться, танцевать, сохранять дыхание... С этим театром мы объездили всю Европу и Америку, побывали на массе фестивалей. Мы были в таком... театральном фаворе. Познакомились с массой литераторов — с Жаданом, с Ирванцом, с Андруховичем. Огромная художественная база, огромный культурный пласт... Выезжали на сборы «творчої молоді України» в Ирпень. Фестиваль, где наши театры («Арабески» и театр с Хабенским) разделили первое место, проходил в Керчи. Назывался он «Босфорские агоны». Это был не то двухтысячный, не то две тысячи первый год. Наш театр получил премию за лучшую женскую роль (актриса Наталья Цымбал), а за лучшую мужскую роль премию получил Хабенский — их театр привозил «Калигулу».

А. К.: Кстати, а где сейчас «Арабески»?

А. К.: Сейчас они участвуют в совместном польско-украино-белорусском проекте, посвящённом Чернобылю. «Арабески» продолжают много ездить — у них был огромный тур по тюрьмам.

М. Ш.: А что показывали в тюрьмах?

А. К.: «Маленьку п'єсу про зраду». Я люблю эту пьесу. У меня тоже была роль в этом спектакле, который мы делали в проекте с группой «Калекція»...

М. Ш.: Сейчас ты уже не участвуешь в «Арабесках»?

А. К.: Нет, но мы сотрудничаем — я провожу у них тренинги. Мы продолжаем дружить.

А. К.: Что скажешь о своём становлении как режиссёра?

А. К.: Режиссура, в общем-то, случайна в моей жизни... Хотя, наверное, ничего случайного не бывает. Первая моя супруга была режиссёр, я помогал ей во всех её работах. Но я не хотел быть режиссёром — мне всегда хотелось быть актёром, заниматься пластикой, сценическими боями, хореографией.

М. Ш.: Значит, профессионального режиссёрского образования у тебя нет?

А. К.: Можно сказать, я нахожусь в стадии учёбы, и мне, конечно, нужен диплом. Но у меня есть другое. Мне повезло — я был на многих мастер-классах, успел поучиться за границей. Есть такая летняя Академия исполнительского мастерства — за две недели проходишь

курс по разным техникам... Я учился у преподавателей из Лондонской Академии, в том числе и у знаменитого балетмейстера и режиссёра — Моники Кох. Каждый год это проходит в разных странах, в тот год — в Болгарии. Сдаёшь определённый тест, и тебя приглашают (это устраивал фонд Сороса), и мне очень повезло — я занимался по классу пластической импровизации, контактной импровизации, по технике Рудольфа Лабана, по модерну, который я люблю...

М. Ш.: А как ты оцениваешь уровень современного актёрского и — шире — театрального образования у нас в Харькове?

А. К.: У нас есть хорошие педагоги, и есть люди, которые могут преподавать. Особенно молодые. Чем мне нравится, например, Анатолий Яковлевич Литко? Тем, что даёт дорогу молодым! Впрочем, у нас «бракуе» преподавателей актёрского мастерства. Многие хорошие актёры или не хотят преподавать, или у них нет времени на преподавание. Та же Наташа Пархоменко — хорошая актриса и потрясающий преподаватель — уехала во Львов...

А. К.: Если не ошибаюсь, Наташа Пархоменко — твой партнёр по «Неодекаданс-проекту» Элен Броше?

А. К.: Не только. Мы с ней работали как актёры «перформанса». Такого партнёра, как Наташа, мне теперь тяжело будет найти. А работа с Элен Броше — это отдельная история. Я считаю Элен очень талантливым человеком, сочетающем в себе — что редкость! — черты и организатора, и творца. То, что она делает, мне интересно. Вспоминается чеховское «все жанры хороши, кроме скучного». Пусть это салонный, клубный театр, но он имеет место быть. Заставить человека оторваться от еды и вникнуть в то, что ты делаешь, — это, по-моему, круто. Актёру это даёт хорошую школу умения существовать в жёстких условиях. Кроме того, команда, которую собрала Элен Броше, — уникальная: Сергей Давыдов, Степан Пасичник... И, вообще, мне всегда везло на людей. Все мои партнёры по сцене были моими учителями: и Легин, и Баклан, и Шептекита, Анатолий Дьяченко, и Алексей Вертинский. Можно сказать, что эти и многие другие люди сыграли в моём становлении как актёра большую роль, нежели институт. Хотя и институт наш я тоже люблю...

М. Ш.: Кто был руководителем курса?

А. К.: Евгений Васильевич Лысенко. Чему он точно меня научил — это дисциплине: работа — прежде всего... Семья для меня тоже много значит, но работа — это до самопожертвования. Мы приходили к шести утра и иногда сутками занимались... И нам это нравилось. В институте мне повезло: такие люди, как Стёпа Пасичник, Олег Стефанов (сейчас его можно назвать театральным гуру), Лёша Кравчук открыли для меня новый театр, любовь к украинскому языку, украинской литературе.

М. Ш.: А сама система театрального образования — хороша ли, на твой взгляд?

А. К.: Система эта, конечно, устарела. Ощущается «перегруз» общеобразовательными предметами, многие из которых актёру просто не нужны. Кажется, Лоуренс Оливье сказал, что актёр должен быть философом и акробатом... Да, нужны, естественно, предметы, связанные с театром, с искусством, но необходим пересмотр времени, уделяемого той или иной теме. Например, на изучение небольшого пласта советской украинской драматургии по-прежнему отводится много времени, хотя — и это уже проверено временем — там мало достойных образцов. Хотелось бы, чтобы такие науки, как философия, психология, этика, эстетика, были напрямую связаны с театром — и, помимо общих законов, давали бы студентам и специфические знания по философии, психологии, этике, эстетике различных театральных направлений. Очень мало уделяется внимания сценической речи — той, которая нужна в театре, зато много — филармоническому чтению, которое абсолютно не годится для театра. Сегодня театральное образование по-прежнему зациклено на «театре пере-

живания» — «от внутреннего к внешнему». Но Евгений Евстигнеев, например, сначала искал походку, что помогало ему прийти к внутреннему состоянию героя... После учёбы становится тошно от словосочетания «система Станиславского». Поработав в театре и перепробовав многое, возвращаясь к Станиславскому и зачитываешься им. Но почему бы уже в вузе не знакомить студентов актёров со всеми школами актёрского мастерства и тренинга, накопленными мировым театром — Михаил Чехов, Арто, Гротовский, школа Васильева?... А физкультура, по-моему, вообще не нужна на актёрском факультете. Её заменяют фехтование и сценический бой.

А. К.: Какова твоя личная метода преподавания актёрского мастерства?

А. К.: Сейчас немного поменялась программа, и уже с первого курса готовятся не отрывки, а происходит как бы «примерка» к будущему дипломному спектаклю. Я оставляю и этюды, и импровизации. Учю студентов импровизировать, хочу, чтобы они мыслили... Уже сейчас мы присматриваемся к материалу, который будем играть на четвёртом курсе. Чтобы не повторился горький опыт последних двух лет, когда педагог заболел, выпускники оказались брошены, и пришлось с ними за двадцать дней делать выпускной спектакль! Кстати, хорошие актёры не всегда могут быть хорошими педагогами. По-моему, актёр, проработавший всю жизнь в одном театральном «русле», вдобавок давным-давно пересохшем, — просто не может быть хорошим педагогом. И заявления «я готовлю не под фестиваль, я делаю школу», по-моему, неправомерны. Школы как таковой у нас нет, доказательством чему — талантливые ребята, которые, проучившись три года, ничего не умеют...

М. Ш.: Если не на «школе», то на чём базируется твоя метода?

А. К.: Мне повезло, я много посмотрел «вживую»: Комеди Франсез, театр «Кабуки», театр на Бродвее, спектакли Някрошюса... Мне кажется, чем больше студенты узнают разных театров, тем лучше. Каждый должен выбрать свой путь. Нельзя закликиваться, нужно постоянно двигаться и искать. Нельзя равняться на устаревшую манеру игры: смотрю сейчас старые записи спектаклей Вахтанговского театра — и вижу, что всё это, как бы сказать... Всё это нечестно. Всё — ложь и наигрыш. Я рад, что изучается Станиславский; это хорошо. Но я пытаюсь показать Станиславского с другой стороны. Мне нравится его выражение «ты стоишь не в том темпе» — многие педагоги способны объяснить его суть! Я рад, что сейчас более современные начали мыслить наши педагоги. Я сам многому учусь: занимаюсь «центрами тяжести» актёра, стремлюсь к Михаилу Чехову... А ещё хочу привить студентам чувство вкуса. Это очень важно. У человека театра должен быть высокий духовный и эстетический уровень.

А. К.: Вернёмся к твоему приходу в режиссуру — в частности, оперную...

А. К.: Преподавая актёрское мастерство на вокальном факультете, я почувствовал вкус к режиссуре. Мы сделали с ребятами экзамен, прошумевший в институте. Хотя мне редко нравится то, что я делаю (я достаточно самодовольствен), — это была удача. Я поставил с вокалистами отрывки из Эрдмана, Булгакова. Я столкнул ребят с Ричардом Ривом — драматургом, который ещё не ставился. Очень хочу поставить его пьесу «Панихида». Я работал с ребятами над той драматургией, которая мне близка. Потом меня пригласила Инна Мищенко, руководитель детского... — хотя, скорее, уже юношеского — театра «Каламбур»... Пригласила поставить Ричарда Баха, «Чайку по имени Джона-тан Ливингстон». Этот материал также меня привлёк. Постановка по жанру напоминала мюзикл. Этот спектакль получил четыре «Гран-при» на международных фестивалях, в том числе в Санкт-Петербурге. В моей жизни он стал первым толчком к музыкальной режиссуре. Потом — на театральном факультете — была постановка «Кармен»... И, наконец, мне повезло поставить «Свадьбу Фигаро». Почему опера? С детства я занимаюсь музыкой, но в драматический

театр, к моему стыду, впервые попал в классе восьмом. А опера... Я много времени провёл за кулисами, и в мимансе когда-то работал. Так что балет, опера, филармония — мои родные стихии.

М. Ш.: Ну, здесь ты не одинок. Культовые театральные и кинорежиссёры (Стрелер, Висконти, Любимов, Дзеффирелли, Брук) считали и считают за честь ставить оперы.

А. К.: Оперный театр — это элитный театр, в смысле — театр высокой культуры (если сравнивать между собой музыкальные театры — например, театры Бродвея и Метрополитен-опера). Хочется повторить вслед за Дзеффирелли: «опера — это наиболее полная форма спектакля, которую когда-либо удавалось создать человечеству». Радует, что и в Украине возрождается традиция посещения оперного театра хотя бы два раза в месяц. И то, что произошло на премьере моего «Дон Жуана», когда был полный аншлаг и люди спрашивали «лишний билетик», очень вдохновляет.

М. Ш.: Почему Моцарт?

А. К.: 2006 год отмечался во всём мире как год 250-летия со дня рождения Моцарта. Идея поставить на сцене харьковского оперного театра моцартовского «Дон Жуана» замечательна ещё и потому, что эта опера не ставилась в Харькове ни разу. Процесс работы над оперой был достаточно сложен — двадцать восемь репетиций, и многое хотелось бы ещё доработать... Серьёзное испытание «на характер» для всей нашей команды. В том числе и для молодых исполнителей: возраст солистов фактически соответствует возрасту героев — и это, по-моему, прекрасная тенденция в оперном театре. Хочется надеяться, что мы все это испытание выдержали.

М. Ш.: Твои художественные ориентиры в искусстве?

А. К.: Я пока, если можно так выразиться, всеяден. Впитываю всё. Мне интересно работать в разном театре — и в психологическом, и в театре представления... Но особенно хотел бы поучиться в Москве у Васильева. Мне нравится выражение Барбы: «Нужно научиться учиться». Наверное, это мое жизненное кредо. И если бы позволяли средства, я бы ездил на мастер-классы и «учился, учился и учился», как говорил Ленин.

А. К.: Выработались ли уже у тебя режиссёрские принципы, режиссёрское кредо? То, от чего ты никогда уже не сможешь отказаться?

А. К.: В опере я пытаюсь найти свой почерк. Хочу уйти от традиционных оперных штампов, хочу приблизиться к лучшим образцам оперных постановок. Таким, например, как недавняя постановка «Дон Жуана» Питером Бруком. Хочу доказать, что в музыкальном театре артисты тоже могут быть «живыми», и этому же пытаюсь научить студентов. Что до драматического театра — чёткой позиции в нём у меня пока нет... Меня интересует всё, что театр накопил за столетия своего существования, и все современные преломления этого опыта.

А. К.: Нашёл ли ты себя, став оперным режиссёром (об этом уже можно говорить твёрдо)? Можно ли сказать, что ты шёл именно к этому?

А. К.: Нет, что ты! Мне одинаково интересны и драматический, и оперный театр. Особое уважение вызывают у меня режиссёры, совмещающие в себе способность качественно работать как в драматическом театре, так и в оперном — Питер Брук, Дзеффирелли... Пожалуй, это то, к чему стремлюсь и я.

М. Ш.: Актёр, педагог, оперный режиссёр... Такое ощущение, будто в твоих сутках больше двадцати четырёх часов! Я слышала, ты ещё и поёшь — в церковном хоре?

А. К.: Да, в Гольберговской церкви, у Игоря Сахно — человека, который занимается старинным церковным распевом. Мне это тоже интересно. Игорь открыл для меня новый пласт церковного пения, новое его понимание... Мне всегда везло на талантливых людей.

Интервьюировали Маргарита Швец и Андрей Краснящих (специально для журнала «Новое искусство / Новое мистецтво»).



алгебра &

АЛГЕБРА И ГАРМОНИЯ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ АГНЕССЫ ДЗВОНАРЧУК

Взгляни, расстояние преодолел,
На детские лики своих королей,
Спроси, опметая листву от души:
На самом ли деле они хороши?

«Поэтому именно я», — сказала она без вопросительной интонации, вертя в руках грубую керамическую ташку. «Ну... С вами мне проще договориться». Засмеялись обе. А действительно, проще. Может, потому, что титали когда-то одни и те же книги — а знают, какие-то вещи воспринимаем одинаково, невзирая на разницу в возрасте, профессиях и общественном положении. И цитаты, неизменно присутствующие в современной теловегетической речи, знакомы обоим...

Искоса бросаю взгляды на до сих пор прелестное, знакомое до последней тёрточки лицо. Оно могло бы показаться кукольным, если бы не гуткая нервозность горт и не постоянно трагическое, даже в веселье, выражение карих глаз. И совсем неожиданным кажется на нём упрямый, по-детски круглый лоб. Агнесса Владимировна ловит мой взгляд и говорит с грустной иронией: «Главное — суметь договориться со своим возрастом». Её продуманно-сдержанная, холодноватая манера общения, наверно, могла б оттолкнуть. Непросто понять, что за нею скрывается человек тонкий, ранимый, но при этом — умеющий скрывать обиду под надёжным панцирем гордости.

Обычно Агнесса Владимировна немногословна и не очень склонна к теоретическим рассуждениям. Но вот я сижу рядом, приспавивая на колене тетрадку, и Агнесса Владимировна сразу собирается, сосредоточивается: натинаяется работа, а любая работа — всерьёз. Передо мной человек, уважающий себя и работающий на любой площадке, при любом зрителе не «вполноги», а по-настоящему.

Говорим обо всём сразу, о театре и о доме — который, действительно, крепость и отдохновение души. Кое-что я уже знаю... Знаю, например, что перед спектаклем в

гримёрку лучше не соваться — такое напряжение в лице и в душе, такое натяжение всех жил, всех струн. И такое облегчение — после. Насторожённая улыбка и вседневное недоверие к моей фразе, возникшей некогда в обстоятельстве достаточно грустных и ставшей паролем: «Люблю люблю». Устающую, издёрганную, «утреннюю», голубовато-бледенькую, беззащитную (совсем без грима, до всякого грима) — и «вечернюю» (этот проклятый грим с себя стирающую). При всей публичности профессии — напряжённо-закрытую. Когда-то с грустью сказала о себе: «Я — человек, которого нет. Другая фамилия, другое имя». Полукая паспорт, шестнадцатилетней девочке пришлось взять неблагозвучную фамилию погибшего на фронте отца. Затем, когда пришла в театр, заставили изменить три первые буквы — чтобы красиво звучало. Вообще же натало пути казалось вполне традиционным — чтение стихов на школьных вечерах, драмкружок... Мать Агнессы Владимировны дружила с актёрами Русской драмы, так что в семье не было традиционного предубеждения против актёрской профессии. В институте будущая актриса попала на курс к Якову Григорьевичу Азимову. Затем, с натала 60-х и по сей день, — работа на сцене одного из лучших театров Украины: Харьковского академического драматического украинского театра имени Т. Г. Шевченко.

Среди первых партнёров Агнессы Дзвонарчук по театру — Людмила Попова. Послушаем голос издадека, не то чтобы беспристрастный, но, во всяком случае, никогда не пристрастный в свою пользу:

— Я запомнила Агнессу не как партнёршу, а из зала, как зритель, в спектакле «До свидания,

мальчики!» по повести Б. Балтера. Начиная ставить спектакль Норд, а заканчивал Загоруйко. Инка Агнессы была не просто прелестная, а как у Балтера, с глазами, «как у собаки и у старого грека». И эти печальные глаза уравновешивали высокие каблук, помаду и прочие признаки взросления. В ней был виден сразу весь человек — и озорство, и печаль, и кокетство. Чувствовалось, как она по-настоящему любит своего Володю (его играл Сердюк-младший). В ней было что-то. И потом, в конце, когда он приезжает после колхоза перед тем, как уйти в армию, они ненадолго оставались на сцене вдвоём. Звучал вальс какой-то, и было понятно, что между ними уже всё произошло. Володя, который был в чём-то Инке вровень, здесь поторопился. А с этой девочкой так нельзя было поступать. С другими можно, а с ней — нет. Эту роль играла ещё одна актриса. Её героиня была в меру хорошенькой, в меру кокетливой. И вот с ней так можно было, а с Инкой Агнессы — нельзя. Это была хорошая работа ещё очень молодой, но уже настоящей актрисы.

С самых первых ролей Агнесса Дзвонарчук была актрисой, в героинях которой таилась какая-то глубокая недосказанность, неоднозначность. И дело здесь именно в том зоре между персонажем и личностью самого исполнителя, которая часто придаёт образу особую глубину, объёмность. В её работах всегда чувствуется настоящая исполнительская культура, то, что принято называть «школой».

— Агнесса Владимировна, а что такое «харьковская школа» актёрской игры?
— Харьковская школа ближе к русской. Наш

преподаватель, Азимов, был очень живой, очень конкретный. Учил по Станиславскому. Но главное — мы ему верили. Он мог в какой-то сцене придержать тебя за локоть: «Вот этот момент держи, не расплещи до премьеры». У нас на курсе ставил «Фальшивую монету» Горького, «Клоуна» Куприна, «По ревизии» Кропивницкого, водевил «Так женился Копач»... А потом предложил «Стряпуху» Софронова. Он увидел спектакль по этой пьесе у вахтанговцев. И тут курс взбунтовался. Он нас сам так воспитал. Тогда уже гремели Таганка, «Современник»... Азимов нас направлял прежде всего вкусово. Было принято ходить в филармонию, на премьеры. А потом говорить об увиденном. И все, кто только приезжал в город на гастроли, обязательно бывали у нас, выступали, рассказывали (Пашенная, Ильинский). А потом мы говорили, что понравилось в их выступлении, а что нет. Азимов ни о ком из коллег не говорил плохо. Кроме того, он нас натаскивал исторически. И учил правилам поведения в театре — как себя вести с одевавшими, например. Сам показывал редко, но здорово. Как и Чистякова. Она к нам приходила на занятия несколько раз. Говорила о простых вещах, практических. Как, например, привлечь внимание публики. Вот в финале спектакля «Талан» героиня должна произнести всего одно слово. А рядом толпа. Она медленно-медленно поворачивала голову в ту сторону и, когда внимание переключалось, говорила последнюю реплику...

Голос издадека:

— Харьковская театральная школа отрицала бытовой театр. Все, вышедшие из-под Курбаса, ока-

зались разными. Но «марионеткой» и «разумным Арлекином» никто из них быть не хотел. Впрочем, было об кого себя гранить и обтачивать. Наш дед Марьяненко был мастером бытового театра, ценил то живое и настоящее, что было в нём, но затем пошёл дальше, к Курбасу. Антонович был московский, мхатовский. Ученики старого Сердюка часто ему подражали, но это потому, что он был самым играющим среди мастеров, его чаще можно было увидеть на сцене. Но никто из них не считал, что всё раз и навсегда найдено и сыграно. И известно раз и навсегда, как это надо играть. Спектакли на нашем курсе делали разные режиссёры — Марьяненко, Глаголин, Азимов. Глаголин говорил, «как» надо играть, но никогда не говорил, «о чём». Азимов, у которого училась Агнесса, ставил на нашем курсе «Зыковых» Горького. Помню, как он вживался в актёра, его интересовал процесс «мозговой» работы над ролью. Азимов был в нашей Русской драме недостаточно востребован. И, видимо, искал в институте того, чего ему не хватало в театре. Такой тщательной, подробной работы над образом...

Ещё угась в институте, Агнесса Дзвонартук пробовала силы на сцене так называемого «Молодёжного театра», который работал при ДК работников связи. Здесь или современные пьесы, которые не разрезались к постановке на украинской сцене. Ведь часто театр был вынужден брать заведомо никудынные творения известных авторов, посвящённые каким-то актуальным производственным проблемам, в которых не было места живым людям, а значит, нечего было играть.

Спрашиваю о Молодёжном театре. — Хотелось подбирать чего-то — Таганки, «Современника». В институте и в театре запрещали работу на чужой сцене. Да и Азимов говорил: «Двоим сразу отдаваться нельзя».

Голос издалека: — Это была попытка создания Молодёжного театра. Собиралась молодёжь — Валерий Ивченко, Володя Свишевский, Лесик Сердюк, я, Агнесса Дзвонарчук. Зачем? Это было время, когда на сцену нашего украинского театра даже русская классика проходила с трудом. Хотелось, прежде всего, другого репертуара. Адольф Шاپиро ставил «Увидеть вовремя» Л. Зорина, «Глеба Космачёва» М. Шатрова. Репетировали по ночам, после работы, после выездных спектаклей. Но это детище было изначально обречено на гибель — ни у кого не было настоящего напора, чтобы ходить по инстанциям, доказывать что-то, рисковать карьерой. Да и Адолик Шاپиро в то время ещё не стал самобытным режиссёром. Правда, потом он забрал с собой нескольких актёров этого театра в Ригу, в русскую труппу ТЮЗа...

ЮЛИАНА ПОЛЯКОВА

родилась в Днепрпетровске. В 1986 окончила Харьковский институт культуры. Работает библиографом в Центральной научной библиотеке Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина. Совместно с архитектором А. Ю. Лейбфрейдом написала книгу по истории архитектуры Харькова «Харьков: от крепости до столицы» (1998). Театральные рецензии и материалы по истории литературы и театра в Харькове публиковались в местной периодике, а также в журнале «@оюз писателей», стихи и переводы с немецкого — в «Антологии современной русской поэзии Украины» (Х., 1998), в журнале «Радуга» (Киев), «Склянка часу» (Канев), «Насекомое» и «Ab Ovo» (Калиниград), «Круг» (Харьков), «Смена» (Москва) и др. За свой счёт издала поэтические сборники «Общая тетрадь» (2000) и «Стихи» (2004).

В первые годы работы в театре Агнесса Дзвонартук переиграла немало «розовых» ролей, таких, как Присенька в «Шельменко-денщике» Г. Квитки-Основьяненко. Но ярче, полнее, многограннее талант А. Дзвонартук всегда раскрывался там, где она не просто мугилась и страдала, но боролась за своё счастье — как по-мальчишески резковатая и порывистая Варька из спектакля «На седьмом небе» по пьесе М. Зарудного, которая наперекор воле родителей завербовалась на пароход, вместо того, чтобы поступать в медицинский институт.

— **Агнесса Владимировна, а как вы относитесь к амплуу?** — Амплуа может отражать подлинную человеческую суть. Но ужасно, когда это становится клеймом на всю жизнь. И потом — нельзя играть юность, если сам не юн. А переход к возрастным ролям должен быть органичным — через характерные. — **А у вас как? Что было после «голубых» и «розовых» ролей?** — Они мне самой перестали нравиться, я за них не цеплялась. Но затем мне стали поручать роли девочек с изъятином, с червоточинкой. На небольшие эпизоды. Амплуа... Помню, Оглоблин кричал Колосовой, когда репетировали «Расплату» Корнейчука: «Рея, кто тебе сказал, что ты "героиня"? Ты — характерная актриса!» Они с Людмилой Поповой играли одну и ту же роль. Но Мария Колосовой была душевно абсолютно здорова, а в героине Люси Поповой чувствовался какой-то болезненный надлом.

В этом же спектакле Агнесса Дзвонартук сыграла Фросю — роль, о которой вспоминает с неизменной теплотой. Актриса показывала первое пробудившееся чувство молодой девушки — не платоническую полудетскую любовь, а вполне земную, плотскую, безнадёжную.

Голос издалека: — Агнесса в «Расплате» была очаровательно-озорной — в красной майке, в шароварах, в мальчишеской кепке... Поэтому — «чёртики в глазах». Оглоблин придумал, что она помнит довоенные песенки Франчески Грааль и напевает их. В её героине был огромный запас жизненных сил — несмотря на только что окончившуюся войну...

— **Как работалось с Владимиром Оглоблиным?** — Прежде всего — это была школа. Он вытягивал из тебя что-то и одновременно учил. — **Говорят, он любил брать слабые пьесы?** — Да, Оглоблин брал плохие пьесы и делал из них нечто. Он придумывал всё так подробно о героях. Кажется, сделай шаг и войдёшь в роль. — **А правда, что он лепил из Вас «героиню»?**

— «Героинь» ведь я у него толком и не играла. Фрося в «Расплате», «Мария» в «Перекопе» Кавалеридзе...

Голос издалека: — Спектакль «Перекоп», как всегда у Оглоблина, был гораздо выше пьесы. Диалоги были выстроены. И была какая-то высокая лирическая нота. То есть получилась не совсем «агитка». Он умел показывать человеческие характеры. В «Перекопе» Оглоблин «вытащил» из Агнессы «социальную героиню». А ведь в ней был спектр — как павлиний хвост. А Оглоблин свернул его в одно перо, к штыку приравнявшееся. И голос у неё был — разный, всякого диапазона. А режиссёр загнал это куда-то вглубь. И потом эта искорка уже нигде не проскакивала... Можно сказать, что Агнесса всё всегда делала со знаком качества — если не знать, какой она могла бы быть...

— **Агнесса Владимировна, а с каким режиссёром Вам действительно интересно работать?** — С тем, который может достать, вытащить из тебя что-то такое, о чём ты раньше и не подозревал. Раньше в театре были люди, была компания... А сейчас не с кем стало работать. Помню «Забыть Герострата» Гриншпуна по пьесе Григория Горина. Говорят, что уже сделанные где-то спектакли ставить легко... Он работал в основном с Володей. Кроме меня, было ещё две исполнительницы роли Клементины — Платонова и Мисевера. Меня вообще вводили за неделю. Хорошо, когда у режиссёра нет предубеждённости. Когда есть открытое соревнование, честная работа. Он мне сказал: «Не играй львицу, играй кошку». (В её капризной героине была вкрадчивая пластика маленького грациозного зверька.) Главное, когда тебя умеют вести. Чтобы понимать, о чём спектакль и чего от тебя хотят. Тогда не боишься. А если нет — сразу все «штампы» вылезают. Ещё очень важно быть готовым, то есть видеть хотя бы одну работу режиссёра, с которым предстоит работать. Должна протянуть-ся ноточка доверия. И вдруг — какой-то щелчок, и становится понятно, от чего отталкиваться.

В этой роли, роли женщины, готовой заплатить собой за скандальную славу вдохновительницы Герострата, хрупкая прелесть юности скрывала упорный стальной стерженеёк характера. При этом в ней была какая-то отдельная от коварства трогательная хрупкость. Юные героини Агнессы Дзвонартук часто были глстыми и трогательными — София в «Бесталанной» И. Карпенко-Карого, Софийка в «Каа море» И. Друц... Но женская, женственная беззащитность проглядывают не только в таких ролях, как Альбина из «Колитаты» Бразинского, иронией защищающаяся от излишнего прэлматизма окружающих, или Хета из «Молодой хозяйки Ниславюри» Х. Вуолийоки, но даже

в персонажах традиционно мыслимых как отрицательные — в Регане из «Короля Лира» или в сестре Кристед из «Полёта над гнездом кукушки» Д. Вассермана (по роману К. Кизи). Улыная, злая, жёсткая, героиня А. Дзвонартук была действительно достойным противником неукротимого и яростного Макмёрфи (его играл Владимир Малах). И в финале спектакля, когда стараниями сестры Кристед бунт в психиатрической лечебнице был подавлен, а Макмёрфи превращён в тупого идиота, она неуловимо сослалась о содеянном — Макмёрфи что-то нарушил в оплакленной работе этого человеческого механизма. Творческое содружество с Владимиром Малахом — отдельная тема. Так уж складывалось, что часто роль жены в жизни превращалась в роль жены на сцене. И никогда никакой зависти и соперничества. «Он — ярче, талантливее. Это — само собой разумеется», — она говорит об этом уверенно и спокойно, как о давным-давно решённом и очевидном.

— **А легко работать с партнёром, если он в жизни — муж?** — И легко, и сложно. Мы с ним на одной волне. И говорим друг другу всё откровенно, всю правду. Но мы — разные. Вот я, например, не люблю начинать спектакли. Надо, чтобы кто-нибудь задавал тон...

Особенности сложной закулисной жизни, как в зеркале, отразились в спектакле «Экспромт» по пьесе Вилькина и Славутина, рабочанном с эстрадной лихостью. Здесь Агнесса Дзвонартук сыграла роль Арланды Бексар, жены Мольера. Героиня Агнессы Дзвонартук — изменница в жизни, соратница на сцене. В её отношении к мужу и в одном лице — режиссёру, хозяину труппы, тожно передаёт мугительное сочетание актёрской зависимости и в то же время — женской властности, давно ставшее «общим местом» в рассуждениях о театральном мире. Одна из недавних работ этого творческого дуэта — спектакль Анатолия Литко «Соло стапалитвого человека» по пьесе Артура Миллера «Вниз с горы Морган». В этой постановке все персонажи представляли перед нами сквозь призму иронического восприятия героя Владимира Малаха — бедного двоюбенца Лаймена, который метается между старой и молодой жёнами и не может отказаться ни от одной из них. Тео Фелт в исполнении Агнессы Дзвонартук кажется понаталу «железной леди». Именно предательство мужа оказывается трещиной в броне состоятельной деловой дамы — трещиной, сквозь которую вытекает добрая вода этой семейной жизни, этой самоуверенности... И обнаруживается не слабая, а просто другая женщина — нежная, тонкая, скованная. Полню, я встретила Агнессу Владимировну в июле 1998 года, во время трудного и долгого выпуска этого спектакля.

гармония —

штрихи

к портрету

агнессы

Постояли немного на углу. Она грустно сказала: «Что-то ещё иногда служит на репетиции. А на спектакле — редко». Я полною один такой спектакль — когда сквозь шехуру запрограммированной иронии один-единственный раз проглянуло настоящее. Муж и жена, давным-давно ставшие тужилин друг другу, вспоминают молодость: нестриянскую певицу Билли Холлидей, ногные купания в реке, некогда любимые дискотечные мелодии. В этот миг их общее прошлое было не просто словами: Теодора и Лаймен смотрели друг на друга и смеялись, и нам было понятно, телу они смеются.

— Нас ещё в институте учили чувствовать партнёра, — говорит Агнесса Владимировна. — Настоящий партнёр — это очень важно. Когда-то в спектакле «Не стреляйте в белых лебедей» я работала с Валерой Петровым и Евгением Пласским. И вот с Петровым была любовь, а с Женей — нет. Почему? Не знаю. Очень важно, когда тебя понимают, когда можно импровизировать. А когда кто-то работает только на себя — считай, партнёра нет. Прекрасно, если партнёры «заводят» друг друга. Если говорят об одном.

Примером именно такого партнёрства стала для меня и работа Агнессы Дзвонарук в спектакле «Оркестр» по пьесе Жана Ануя. «Оркестр», поставленный режиссёром Олегом Трусовым, я, кажется, полною наизусть. Могу рассказать о том, когда вводились новые исполнители, когда шли новые костюмы и менялась мебель. Наблюдая за горестями и радостями маленького провинциального оркестрика (шесть женщин и один мужик, пианист Леон), я удивлялась тому, как милый музыкальный пусыток превращается в ещё одну трагедию маленького человека. Ведь герои спектакля — обыкновенные люди и небольшие музыканты: ограниченная и властная мадам Орманс, директриса оркестра, трусоватый и словобольный Леон; нервная и раненая мадемуазель Деллиас; эскизистка Леона; эксцентричная, самоуверенная Эрмелина. Но камертоном спектакля для меня всегда был дуэт «первой» и «второй» скрипки, Елены Катан и Агнессы Дзвонарук.

— Агнесса Владимировна, а чего добивался режиссёр от вашего дуэта?

— Олег Трусов просил сразу идти на конфликт, выстраивать конфронтацию между нашими персонажами. А сложился дуэт не сразу. Чувствовалось чужое стремление к лидерству. Я не протестовала — пусть. По мысли режиссёра, надо было сделать Памелу и Патрицию такими близнецами сиамскими, во всём противоположными друг другу, которые друг без друга не могут.

Перед нами две женские судьбы — обычные, не очень счастливые и не очень значительные, но сыгранные двумя большими актрисами. Отношения двух женщин на сцене проходят все стадии — от ядовитой вражды до нежной дружбы. Первый же диалог обнаруживает пропасть между Патрицией, обидчивой старой девицей с непомерными творческими амбициями, и оборотливой Памелой, слегка потрёпанной «розой после ночи любви». Их перепалка актрисского партнёрства — десятиминутный диалог, в котором подыгрывающие женщины раскрывают друг другу душу. Эта сцена удивительна по беспощадности самораскрытия героинь, по точности реакции (когда ответом на жест является взгляд!). Лолкая пластика Елены Катан оттеняет неторопливую грацию Агнессы Дзвонарук. Патриция утверждает, что она образцовая дочь, живущая ради своей «малютки». А на самом деле она тиранит старуху-мать, вваливая в детство, и повествует об этом с детской непосредственностью. Женская неудовлетворённость и обделённость Патриции прикрываются высокими словами об искусстве — смешно и грустно слышать их в задушном провинциальном кабаре, куда зрители приходят, чтобы играть в карты и домино. Об этом с лёгкой иронией говорит Памела, в жизни которой стремительные романы

с мужиками давно заслонили единственного ребёнка. Пьяные слёзы, падение за рояль — игра идёт на грани клоунады, но нигде эта грань не переступается. Две нелепые маленькис скрипки делятся с нами своим одиночеством. У каждой — своя легенда, в которую она прячется от пустоты и никемности жизни. А что ждёт их дальше? Нищая неприкаянная старость? Смерть, которую они ощутили совсем близко после самоубийства мадемуазель Деллиас? Хозяин требует весёлой музыки, и женский оркестр танцует последний канкан. Сквозь бездумную маску улыбающихся кукол глядят на нас испуганные глаза, и Памела материнским жестом обнимает угловатые плечи Патриции... Кажется, именно в остроконтрастных красках этой роли и нашло выход то давнее, глубоко спрятанное многообразие интонаций, о котором вспоминает Людмила Попова. И совершенно по-иному это многообразие проявилось в характере главной героини пьесы Ф. Гарсиа Лорки «Дом Бернарды Альбы». Суровая и жесткая Бернарда держится из последних сил, управляет хозяйством, воюет с увядающими дочерьми с упорством испанской Кабанихи. Но при этом в героине Агнессы Дзвонарук чувствуется телеская незаурядность, кажется, ей тесно в убогом мире заскорузлого в предрассудках села. И она борется с ним, упорно следуя неписанным законам праведности, противопоставляя свой дом, свою крепость, всей деревне. Соединение яростной гордыни и упорной материнской слепоты подёркивалось и оттенялось траурной грацией тёрных одежд и притудливых шлей. Героиня Агнессы Дзвонарук с её теканной и лолкой пластикой, с гордо откинутой головой была настолько полна опущающей женской прелестью, что казалось странным её упорное желание похоронить дочерей в четырёх стенах. Но исподволь нам давали понять, что дом-крепость — это только одна сторона жизни Бернарды, лишь тащца её внутреннего мира. Другая проглядывает, когда она, Бернарда, ненадолго остаётся одна и освобождённо запрокидывает голову к звёздам — совсем как минуту назад её самая младшая спротивная дочь Адела. На миг нам видна иная Бернарда — любящая, легкая, свободная... Но — нельзя, нельзя... Окно заслоняется, и спектакль стре-

мительно несётся к трагическому финалу. Как ни странно, ход этого спектакля, тон его определялся тем, кто выступал в роли Понсии, служанки Бернарды. Если эту роль играла Лидия Стилык, спектакль с самого начала игрался жестко, сдержанно, если хотите — мрачнее. Понсия изначально ненавидела всех и вся, это была действительно ценная собака, привыкшая служить за кость. А когда в спектакле работала Лидия Погорелова, подлинное отношение Понсии к Бернарде и её дочерям только проглядывало сквозь вкрадчивое лукавство. При этом все символы, придуманные Николаем Яремкиным, — наназанные и рассыпанные бусы, треснувшее зеркало, в котором судьба бабушки отразилась в судьбах внучек — оставались не только за тёрными занавесом, но и за пределами моего зрительского сознания. Я терпеливо переживала инсказание, торопясь вновь погрузиться в действие. Этот спектакль идёт на сцене театра уже десять лет. Нелюдрено, что за это время не только уходили и приходили актрисы, менялись костюмы, но и неуловимо переставлялись акценты ролей.

Из дневника

«Вчера (6.02.04) была на “Доме Бернарды Альбы”. Кроме Агнессы Владимировны, “буквы” путали все. И “вышивали” — кто во что горазд. Особенно Ира Кобзарь. А ведь импровизации допустимы лишь в пределах задания. Но не тогда, когда при этом нарушается логика характера. Магдалина — прямая, недобрая, но не коварная, не гадюка. Она, мне кажется, не способна так откровенно ликовать, когда сестру наказывают. Не знаю. Зашла потом к Агнесе Владимировне. Она была мне так рада, что невольно сжалось сердце. Сама она отгородилась от всего театра, от всего мира непроницаемой стеной. Задним числом мне странно, что она меня не оттолкнула, когда я подошла к ней. Воспитание? Или, действительно, одиночество? Я смотрела — и сердце сжималось. Она говорила о Людмиле Ивановне Поповой: “Утуть у неё мудрости, утуть сдержанности”». Сдержанность чувствуется и в манере высказываться — уменьши ёлку и объективно, несколькими точными словами

обрисовать человека или явление. Осторожно спрашиваю о Жолдаке. У меня, консерватора и ретрограда по определению, работы этого режиссёра оставили ржавое послевкусие. Хотя в спектакле по повести Солженицына есть отдельные моменты (со зверёнышем в клетке, например), которые бьют на подсознание и вызывают определённые эмоции. Агнесса Дзвонарчук играет Смерть — некий символ мудрости и иронии, а я, как зритель, помню только летучую тёрную дымку облика. Итак, о Жолдаке:

— Жолдак — человек, несомненно, талантливый. К тому же много видевший зарубежных спектаклей. Иногда на репетициях бывает интересно... Правда, он не объяснял задачу, а пытался

добиться результата, воздействуя на психику, на физиологию. Такой метод работы мне не близок. Но Жолдак — это какой-то определённый период в жизни театра, который многое изменил в наших актёрах. Ведь актёры — люди зависимые. Скажи ему, что эту малость может сделать только он — и пойдёт, на всё пойдёт. Но я не люблю, когда человек готов на всё, ничего в себе при этом внутренне не меняя.

То, что в разговоре обходится старательно с обеих сторон, — «Ромео и Джульетта», последний харьковский спектакль Жолдака. И не потому, что не могла бы спросить — НЕ ХОЧУ. Не монографию же пишу, в конце концов... Должны быть в тужой биографии пропуски и тайны.

— А если долго не работаешь, можно разучиться что-то делать?

— Разучиться нельзя. Но если не тренируешься, приходит страх перед публикой, страх «зажима». Но главное — чтобы было что сказать. Чтобы, если вдруг появится режиссёр, ты был готов. Должна быть некая степень готовности.

Степень готовности — это не только о режиссёре, но и о готовности к работе с данной пьесой, с данным автором. И хорошо, если эта подспудная готовность вовремя находит спос.

Так случилось, что Агнесса Дзвонарчук мало играла в пьесах классического украинского репертуара. Виной тому хрупкая

тогёная фигура и тонкие гертты (всё это в режиссёрском восприятии никак не соотелась с представлением об «украинских девятах»). Видимо, потому когда-то в характеристике о ней написали — «салонная актриса» (и эта давняя обида поминится до сей поры). Кроме Присиньки в хрестоматийном, но крепко сделанном, а потому живом до сих пор «Шельменко-денщике», была София в «Бесталанной», с самого наталя трагически неспособная бороться за собственную любовь. Затем — характерная Адельда в «Суете» Карпенко-Карого, Маркивита в «Каменном властелине» Леси Украинки... И лишь в натале 90-х — запоздавшая настоящая и большая роль: Анна в «Украденном счастье» по пьесе Ивана Франко. Мне кажется, эта постановка Игоря Бориса, по-параджановски перенасыщенная фольклорными



ЮЛИАНА ПОЛЯКОВА
Украина | Харьков

дзвонарчук

мотивами, всякими игрищами и обрядами, была изнательно обречена на неудачу. Ибо — всему свое время. Исполнители главных ролей Леонид Тарабарин (Микола), Владимир Малар и Агнесса Дзвонарчук были даже по театральным меркам знатительно старше своих героев. Может быть, поэтому всё, что происходило в паузах между репликами, как говорят в театре, «между буквами», казалось пустым и надуманным. Я с надеждой дожидалась самой важной для меня сцены спектакля — той, где Анна и Гурман впервые разговаривают наедине уже после того, как увели Миколу. Анна говорит: оставь меня, оставь в покое моего мужа. А он спрашивает: «Ты будешь моею?» И она, терз паузу: «Да». Вот тут, в этой паузе, что-то должно было бы случиться. Но не случилось никогда... В каком-то смысле этот спектакль Игоря Бориса был шагом назад, возвращением к тому самому бытовому театру, который многолетне отрицался харьковской театральной школой. Ещё меньше повезло Агнессе Дзвонарчук с русской классикой. Есть некий парадокс в том, что эта «салонная актриса» играла в основном советскую драматургию. Можно сказать, выросла на советских пьесах. Но вот последняя по времени работа актрисы — роль Анны Андреевны Сквозник-Дмухановской в спектакле по пьесе Гоголя «Ревизор». Впрочем, от Гоголя в спектакле остался лишь перечень действующих лиц да слегка обозначенная сюжетная канва. А текст и действие, согласно всепобеждающей клиповой эстетике, текут и звучат параллельно и друг другу нигуть не мешают. При этом режиссёр Юрий Одинокый широко развораживает перед нами ассоциации, возникшие лично у

него при чтении пьесы.

Так, ужин (или обед) в доме Городничего — ещё одна аллюзия на недавно прошедшее время, с «потёмкинскими деревнями» и хлебом-солью на рушнике. Всеобщее лихорадочное веселье до такой степени напоминает булгаковский бал Воланда, что невольно ищешь глазами Маргариту. И ею вполне могла бы стать Анна Андреевна в исполнении Агнессы Дзвонарчук. В ней поражает прежде всего контраст между трагическим выражением глаз и теми вполне банальными фразами, которые вложил Гоголь в уста своей героини, недалёкой женищины «бальзаковского возраста». Этот трагизм кажется оправданным только в двух сценах. Вот после пышного банкета растрёпанная рассказом о сказочной столичной жизни женищина привытным движением опрокидывает рюмку водки, привычно тем-то закусывает зубу — не будет у неё этого романа, может быть, последнего в жизни...

— А трактовка образа Анны Андреевны в «Ревизоре» — это замысел режиссёра?

— Да, это он придумал. Одинокий этот спектакль уже делал в Одессе. Так что зрительский регаж проверен. А если так, то спектакль будет идти долго. Поэтому у нас он уже просто лепил некое действие, в котором чёрт Хлестаков поднимает

со дна человеческой души тайные запретные желания.. И в Городничихе тоже пробуждается то глубоко спрятанное желание быть выше всех — как проявление её подлинной сути...

До сих пор в старых спектаклях этого театра можно найти фрагменты, подтверждающие, что на сцене — замечательная актриса, возможности которой до конца так и не реализованы. В любой актёрской судьбе (женской — особенно) есть трагический момент несбывшегося. Всё то тонкое интеллектуальное наталя, которое чувствуется в актрисе, так и не воплотилось в полной мере ни в одном из персонажей, сыгранных на сцене. Агнесса Владимировна как-то заметила с горечью: «Надо, чтобы тобой кто-то хотел заниматься. Иначе возраст подходит — и всё. Я никогда ни к кому не ходила, нитого не добивалась. Не взяли — значит, кто-то понравился больше. Мне в своём театре не надо было нигуда выбиваться, не надо было нитого доказывать... И вообще — я человек другой школы, может быть — другой культуры». Но, к счастью, о творческой судьбе Агнессы Дзвонарчук не приходится говорить в прошедшем времени — есть десятки ролей, которые она ещё может сыграть... На примере этой судьбы, даже общаясь изредка и необременительно, я косвенно ощутила, что означает «бремя славы». Пусть не мировой и не общесоюзной, но — славы. То, что заставляет человека жить по определённым правилам, вести себя определённым образом, тщательно отбирать друзей. И как итог, как неизбежность — одиночество, сознательное и рукотворное, намеренное замыкание внутри себя, внутри семьи...

Настоящего, глубокого разговора не получилось — оказалось, что мы обе пока к нему не готовы. Я сидела рядом с ней, слабенькой после болезни, держала в руках её тонкую руку и думала: Бог с ним. Зато я снова наталя писать стихи: дежурное театроведение как воспитание чувств.

Летят лошади цирковые,
Султаны красные горят.
И, слава Богу, мы живые —
Гарцуем целый век подряд.

Души и тела напряжены —
Труба опять зовёт на бой.
И начинается сражение
С партнёром, с пьесой и с собой.

И жаль, нигде ни слова нет,
Каков на цвет Пегас.
Но первозданный белый цвет,
Должно быть, не для нас?

Парад пегасов в вечном круге:
Чужого замысла рабы.
Но вы видны на фоне выюги,
На фоне почвы и судьбы.

ДЖАЗ

ДЖАЗ — ИСКУССТВО ТОЛЕРАНТНОЕ, ПОСКОЛЬКУ ОН — ВСЕГДА ДИАЛОГ КУЛЬТУР, ЯЗЫК КОТОРОГО УНИВЕРСАЛЕН: МУЗЫКА. ПЕРВЫЙ В ХАРЬКОВЕ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЖАЗОВЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «ИСКУССТВО ТОЛЕРАНТНОСТИ», ОРГАНИЗОВАННЫЙ ХАРЬКОВСКИМ ТЕАТРАЛЬНЫМ ЦЕНТРОМ, СОБРАЛ МУЗЫКАНТОВ ИЗ УКРАИНЫ, РОССИИ, АЗЕРБАЙДЖАНА, ПОЛЬШИ, ИЗРАИЛЯ, СЕНЕГАЛА. ДВА ДНЯ — 18 И 19 ЯНВАРЯ — ДОМ АКТЁРА БЫЛ ПЕРЕПОЛНЕН ТЕМИ, КТО ХОТЕЛ ЭТО СЛЫШАТЬ, ВИДЕТЬ, УЧАСТВОВАТЬ В ЭТОМ... И, СУДЯ ПО ВСЕМУ, ХАРЬКОВ ЖДАЛ ЭТО ФЕСТИВАЛЯ, БЫЛ К НЕМУ ГОТОВ. СЛОВНО ТРЕСНУЛА НЕНУЖНАЯ СКОРЛУПА, И — ВОТ ОНО: НОВОЕ, ДЕРЗКОЕ, ЖИВОЕ. ДЖАЗ, ЭЙСИД-ДЖАЗ, ЛАУНДЖ — И НИКАКИХ ГРАНИЦ, НИКАКИХ УСЛОВНОСТЕЙ. ПЕРВЫЙ ШАГ СДЕЛАН! О ТЕНДЕНЦИЯХ, ИТОГАХ И ЗНАЧЕНИИ ФЕСТИВАЛЯ — ИЗВЕСТНЫЙ УКРАИНСКИЙ ДЖАЗОВЫЙ СПЕЦИАЛИСТ И ПОПУЛЯРИЗАТОР, РАДИОВЕДУЩИЙ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР, ЖУРНАЛИСТ **АЛЕКСЕЙ КОГАН**.



Интервью
с главным понедельником

ЛЕЙЛА КОНДАКОВА: Какими вы видите итоги первого харьковского международно-го джазового фестиваля?

АЛЕКСЕЙ КОГАН: Можно поаплодировать — только потому, что критиковать всякие фестивали всегда легко. Поскольку я сам занимаюсь этой работой, я знаю, как это легко... В кавычках. Люди, которые решились на такой подвиг, как джазовый фестиваль, в наших трудных условиях, — они так или иначе заслуживают всяческого уважения. Поэтому говорить о харьковском фестивале буду только в превосходных степенях, абсолютно не обращая внимания на качество исполняемой музыки. Потому что в результате каждый играет, как умеет... И он не будет играть от этого ни лучше, ни хуже.

А главные критерием на фестивале всё равно остаётся реакция публики. Вчера все получили в равной степени. «Карфаген» — это не совсем был джаз, но, тем не менее, это был один из музыкальных языков, в котором джазовая стилистика используется... Мне вот лично понравились люди, которые на сцене уже давно, и в силу своей деятельности ты так или иначе обращаешь на них внимание. Из «Acoustic Kharkiv Quintet» я слышал только Тёму Васильченко, потому что он приезжал в Киев в клуб «44», и я его несколько раз представлял. И как раз он мне рассказывал о своих партнерах в училище: о Ефиме Чупахине, о трубаче... Классные ребята. Причём играют свою музыку. И было очень трогательно видеть, как их духовный учитель Серёжа Давыдов волновался и стоял в кулисе всё выступление — от первой до последней ноты...

Это очень здорово и очень ценно. И вообще, я по-хорошему поражен тем, что происходит. В Харькове наконец-то появились люди — помимо прекрасных исполнителей, которые здесь были всегда... Люди, которые этим интересуются, которые не ищут для себя какой-то выгоды, кроме выгоды духовной, которая нужна каждому нормальному человеку. Именно так себя ведёт Дмитрий Кутовой и люди, которые его окружают и ему помогают. Вероятно, Дима — очень хороший человек, раз ему другие хорошие люди так активно помогают... Мне безумно понравилась атмосфера в «КоКаве» и «Пинтагоне» — вот есть там что-то то, что позволяет этому человеку доверять и очень надеяться на то, что ничего не помешает этим харьковским людям продолжать это хорошее дело. Конечно, хорошее дело — для меня и для тех, кто предпочитает вот такой образ музыкального мышления, а не какой-то другой... Но, тем не менее, как говорил герой одного известного книжного бестселлера: «Я всем им мысленно аплодирую». Я им мысленно аплодирую! Просто получавшь удовольствие от общения, получаешь удовольствие от праздника... Хотя для меня это является обычной работой. Вообще, на любой такой фестиваль я смотрю как на обычную работу. Но я уверен, что в Харькове я не свой гонорар отработываю. Нет! Это — гораздо больше. Харьков для меня — очень хороший город. Я сужу не по архитектуре города, не по улицам... Олицетворение любого города — люди. А тут есть люди, которым приятно видеть меня, и которых приятно видеть мне. Для меня это — главное. Можно снять шляпу перед этим вот человеком, который идёт... Только что клавиш не было — и вот они уже на сцене. Борис Захаров всё сделал. Группа «Манифест», известные музыканты, забыли, что им на сцену нужны клавиши — но г-н Захаров и г-н Кутовой разрулили всё за пятнадцать минут. Опытные менеджеры сказали бы: «Ребята, у вас это в райдере есть? Нет? До свидания!» Но тут относятся по-человечески к этому делу.

КИРА МАЛИНИНА: Несколько слов о музыкантах. Вы можете отдельно выделить кого-нибудь?

А. К.: У меня нет любимчиков, фаворитов... Моя точка зрения: каждый играет, как умеет. Не больше и не меньше. Это — всё.

Если говорить о том, что понравилось... Мне всегда приятно наблюдать за ростом музыкантов. Я знаю Артёма Васильченко уже несколько лет — он прогрессирует, и это здорово. Он играет с классными ребятами своего возраста, они играют свою музыку... Мне нравится, когда играют своё, хотя я люблю стандарты, и люблю, когда стандарты играют нестандартно, или когда их играют очень здорово и убедительно... Мне понравились молодые ребята, потому что это — молодая кровь. Те, кто должны прийти на смену музыкантам, которые сейчас находятся в солидном возрасте и скоро, вероятно, будут уже сидеть в зале. Мне было очень приятно, когда, как только я объявил: «Харьковский Акустический Квинтет», — буквально прибежал Давыдов за сцену, и пока ребята играли, он очень переживал... Это — его дети. Давыдов, с его статусом в этом городе, мог сидеть где-нибудь, пить пиво и рассказывать о своих творческих планах. Но ему, как интеллигентному и толерантному музыканту, было интересно. Это — здорово!

Что ещё? Мы подружились с ребятами из «Доктора Джаза». Тут, знаете, музыка уходит на второй план — они настолько открытые и милые ребята, настолько классные и настоящие... Они — действительно часть этого сообщества.

Понравилась очень «4.А.Й.К.А.» Я не считаю себя каким-то «нафталином», чтобы не принимать новых веяний в музыке. Это — новая, модная штука. Она классная, и это прозвучало.

Давыдов... Тут я уже всё знаю. Я на своих любимых вещах несколько раз зашёл в зал, чтобы просто получить кайф. Я страшно люблю «Вальс для Ирины». Я лишний раз послушал — и лишний раз убедился в том, что Давыдов и его партнёры в очередной раз показали: они — настоящие музыканты. Я только в концертах слушал с лева прошлого года этот вальс несколько раз, и ни разу они не сыграли его одинаково!

Да, в конце концов, зачем вам моё мнение? Главное на фестивале — мнение публики. Лучше слушайте аплодисменты в зале. Хор не может петь фальшиво, зал не может ошибаться... Не верьте музыкантам, которые говорят, что им безразлично мнение зала. Это — ложь и самолюбование. Музыканты должны играть для людей. Если вы не делитесь тем, что умеете, — грош вам цена.

К. М.: Каково значение фестиваля?

А. К.: Когда на музыкальной карте появляется новый город, дающий людям возможность слушать не ту музыку, которую слушают все и которую навязывают всем, — это уже хорошо. Наверное, это и есть искусство толерантности — а именно так называется фестиваль. И как говорить о значении, если девяносто процентов слушают поп-музыку... Не буду говорить «попсу» — любая музыка имеет право на существование... Но если мы говорим о каких-то равных правах, о каком-то равноправии в государстве... Ну, пускай популярную музыку слушают девяносто процентов — но есть ещё десять процентов, да пусть даже пять процентов, один процент... Люди, которые не хотят это слушать, должны иметь возможность «заблудиться» в своей нише, которая только для них, а не для кого-то... Если такая возможность есть, они могут ощущать себя равноправными членами этого общества. Потому-то — с моей точки зрения — джаз никогда не был элитной музыкой. Никогда в жизни! Джаз был музыкой меньшинства, то есть музыкой тех, кто — в силу разных причин — не хотели быть такими, как все. Этот протест толерантный очень, но он может быть очень разным. Скажем, в панк-культуре это выражено более агрессивно: ирокезы, металл во всех частях тела... И так далее. Это — протест. Но есть и другой протест: толерантный, интеллигентный... Такой, как джазовая музыка. Джаз — музыка свободных людей, музыка индивидуалов... Индивидуальностей. Причём никто из джазменов не будет говорить о «серой толпе», о своём каком-то превосходстве над этими людьми... Боже упаси! Просто — «Ребята, так

получилось, мы не хотим, как вы, мы хотим по-другому». Вот поэтому так и получается. Если есть любители такой музыки — а судя по людям в зале, в Харькове есть кому слушать эту музыку, — меня это радует. Харьков всегда был культурным городом. У него есть своя культурная история, хотя и не джазовая... То есть я не говорю, что джазменов тут не было вообще. Знаете, как говорят: количество водки, продаваемой в гастрономе, не соответствует количеству алкоголиков в отдельно взятой стране.

Для меня Харьков — театральный город, город дизайнеров, художников. Город людей, исполняющих рок-музыку, авторскую музыку, рэп. Харьков — один из главных центров рэп-музыки. Взять хотя бы «ТНМК»... Джазовые музыканты тоже были, но не было вот этого джазового движения... Но, так или иначе, получается — слава богу, в Харькове есть молодые музыканты! Ведь — по большому счёту — из известных харьковских джазменов в Харькове на сегодняшний день остался только Сергей Давыдов... Почти все работают в Киеве. И речь не идёт о переманивании в какие-то клубы. В Киеве больше реальной работы для музыканта. А для джазового музыканта работать — это играть. Поэтому честь и хвала людям, которые поддерживают этот фестиваль. И, знаете, мне очень близок стиль работы Дмитрия Кутового. Я посмотрел, как буквально за год он раскрутил — в хорошем смысле слова — Серёжу Давыдова. Диски выпустили, разослали по всему миру... И «Украинские джазовые танцы» звучат на радиостанциях Америки и Европы. Никто не говорит, что они выпустили бестселлер... Они выпустили диск, на который есть спрос. И это уже хорошо. Вообще, мне бы хотелось поговорить об этом уже после окончания второго и третьего фестиваля. Вот тогда мы сможем объективно — или субъективно? — рассмотреть всё происходящее и сравнить. А пока это всё нужно только приветствовать. Знаете, такой тост у джазменов: «Ну что, за успех нашего безнадёжного дела?» Или: «Чтоб мы никогда не огляди!»

К. М.: Джазовая карта Украины — какая она?

А. К.: Она разная. Локальная клубная жизнь — это прежде всего Киев... Концертная жизнь — он же. И это, наверное, ущербно и неправильно.

Фестивальную жизнь олицетворяет, прежде всего, Донецкий джазовый фестиваль. Почему я ставлю его на первое место? Потому что в рамках этого фестиваля проходит ещё и конкурс молодых исполнителей, что очень важно. Ещё важнее то, что конкурс этот платный... То есть люди получают хорошие премии за выигрышные места. Причём премии эти по благу никто не раздаёт. Третий год на Донецкой джазовом конкурсе не присуждалась гран-при — поскольку члены жюри считают, что не было коллективов, которые тянут на гран-при. Эти деньги остаются — за их счёт увеличиваются первая, вторая и третья премии. И так далее.

Второй, очень мощный фестиваль — Коктебель. У Коктебеля есть своё, очень яркое преимущество. Можно сколько угодно говорить о каких-то просчётах организаторов — но всё-таки: двадцать пять бесплатных концертов на протяжении четырёх дней... Это — публичный фестиваль. Люди наслаждаются морем, крымскими видами, крымским воздухом... И получают, вдобавок, джазовую музыку. На двух сценах.

Следует назвать региональные фестивали — они хороши. Допустим, львовяне совместно с поляками в течение пяти лет делают замечательный фестиваль «Джаз Без» — это сокращённо «Джаз без границ». Фестиваль проходит в двух городах: украинские музыканты едут в Польшу, польские — в Украину. В Польше концерты ведутся на украинском языке, в Украине на польском... Есть ещё чудесные фестивали — днепропетровский джазовый фестиваль... Его представляет группа «Манифест». Есть хороший фестиваль в Виннице. Есть города, в которых чётко проводятся локальные концерты — Запорожье, например... В Киеве четыре года проходит детский джазовый фестиваль. Для меня это фестиваль парадоксов и нонсенсов, потому что творчество украинских «джазовых» детей, а также гостей фестиваля

поддерживает белорусская автомобильная компания... То есть, оказывается, в Украине нет бизнесменов, способных поддержать детский фестиваль — почему-то украинские «джазовые» дети больше нравятся белорусам. А ещё есть такой, как его называют, «семейный» фестиваль в Ужгороде... Фестивалей много.

К. М.: Что вы можете сказать о развитии в Украине клубной джазовой культуры?

А. К.: Я считаю, что в Украине нет ни одного джаз-клуба, который соответствовал бы меркам европейского — я уж не говорю американского — джаз-клуба. Ни одного! Есть арт-клубы, где время от времени выступают джазовые музыканты. Причём заведений с названием «джаз-клуб» очень много, но это — фикция. Для меня джаз-клуб — без выходных работающее заведение, где каждый день играет живая музыка. Причём формы могут быть разными... Может быть так называемый стэйдж-бэнд, когда на сцене — одни и те же музыканты. Опытные музыканты. И — если клуб ещё не имеет достаточной раскрутки и оборотных денег — можно, используя своих музыкантов, приглашать каких-то фронтменов, звёзд... В этом случае получаешь две выгоды: известного музыканта — и чувство гордости за то, что с ним играли твои соотечественники.

К. М.: Каковы современные тенденции развития джазовой музыки?

А. К.: Тенденции? Меня радует то, что американский джаз перестал был главенствующей культурой. Теперь уже — хотят этого американцы или нет — можно говорить о европейском джазе, об азиатском джазе...

К. М.: Можно ли говорить об украинском джазе?

А. К.: Об украинском? Спокойно. Вы знаете, я как человек, который слушает музыку двадцать пять часов в сутки, уже могу отличить сербский джаз от польского, французский от испанского... О национальном джазе можно говорить в контексте использования первоисточника. Причём не для галочки. Как часто бывает? «Сейчас прозвучит обработка украинской народной песни “Несе Галя воду”». Играет сопилочка, закрываешь глаза — и ты уже где-то на окраине Ивано-Франковска... Музыкант кладёт сопилочку, берёт тенор-саксофон, начинает играть импровизации — и ты уже где-то на окраинах Нью-Йорка... И где тут украинский джаз? Это — фикция. Я считаю, что украинские музыканты ещё не в полной мере используют потенциал народной музыки. Ведь это — фантастический пласт, только используй!

Есть ещё один путь — стиль так называемой глобальной музыки, в которой активно используются этнические мотивы разных стран. Они перемешиваются настолько причудливо и настолько органично, что уже невозможно понять, какой стране принадлежит эта музыка. Хотя всем своим нутром ощущаешь, что ноги-то «из народа» растут...

К. М.: Джаз существует в отрыве от других видов искусства — или?..

А. К.: Боже упаси! Джазовые музыканты часто становятся участниками театральных проектов — например, когда авангардный саксофонист играет в каком-то моноспектакле. Когда он выходит на сцену, он ещё не знает, что будет играть... Он смотрит на движение артиста или мима, и возникает такая нестандартная музыка... Очень много джазменов играет с народниками вместе — есть масса проектов. Они играют и с классическими музыкантами. Можно увидеть Лондонский симфонический оркестр и джазовый квинтет, которые будут играть Моцарта или, наоборот, Дюка Эллингтона в стиле Баха... Джазовые музыканты могут играть с рок-музыкантами. И ещё в защиту джаз-музыки: когда известные поп-звёзды едут в туры, они берут джазовых музыкантов, потому что джазовые музыканты — грамотнее.

А вообще, мы живём в двадцать первом веке — веке комбинирования, интегрирования и синтеза, когда происходит взаимопроникновение стилей. Это — всегда интересно.

Интервьюировали Кира Малинина и Лейла Кондакова (специально для журнала «Новое искусство / Нове Мистецтво»)

1

МИХАИЛ УГАРОВ: Там очень интересная лаборатория, которая ставит задачу драматургам разных стран — написать пьесу для большой сцены. Плюс вторая задача, очень важная, — преодоление национальных барьеров восприятия и, в то же время, сохранение национальных особенностей...

«РОЙЯЛ КОРТ»: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

0-0-0!

2

МАКСИМ КУРОЧКИН: Пьесы, выбранные «Королевским Шекспировским театром», говорят о самом больном. О реальности. Эти пьесы расширяют знания английского зрителя, для которого это всё делается, о стране, которую они представляют. «Королевский Шекспировский» [это новый для него опыт] вошёл в кооперацию с «Ройял Корт» — а это старый партнёр «Новой драмы». И этот театр — очень интересное образование, о котором необходимо поговорить, потому что многие принципы, положенные в основы «Новой драмы»... Хотя нет нигде основ «Новой драмы». Какие-то попытки создания манифестов — это не вполне всерьёз, это не догмы, это рабочие документы. Это такая техническая документация, которая помогает и из которой не делается события... Очень интересные семинары проводились с «Ройял Корт» — семинары, которые на самом деле перевернули представления о соотношении ролей режиссера и драматурга в театре. «Ройял Корт» возник в пятидесятые годы — то есть он ровесник «поколения рассерженных» в английской драматургии. Это был способ выйти из кризиса, который переживал тогда английский театр. Основные принципы: абсолютного доверия к тексту, принцип доминирования текста... Принцип: главный в театре — драматург (и это очень революционно для той реальности, в которой это пропагандировалось в Москве в 1996 году, когда каждая газета выходила с шапкой: «Современной драматургии нет»). Принцип творческой верности. Это значит, что театр идёт впереди публики, впереди критики... То есть он не зависит от мнения, не зависит от успеха, он не зависит от оценки критики. На практике это выглядит так: молодой драматург написал пьесу, и если эксперты этого театра признали ее достойной постановки и происходит процесс постановки, то договор на следующую пьесу — заказ — они с ним заключают накануне премьеры. Не после, не «по результату»! Это — в каком-то смысле райские условия. Существует какое-то государственное финансирование и так далее, но это уже другие вопросы... Способы защищать и опекать драматурга, которые распространяет в разных странах «Ройял Корт», дают очень хорошие результаты.

3

МИХАИЛ УГАРОВ: Между прочим, на принципах, о которых говорил Максим, родился Художественный театр. «Автор», «высказывание» — вот на всём этом. Потом пошёл огромный, великолепный поток режиссёрского театра, после которого было действительно революционно вернуться обратно к этому...

КУДА ДВИЖЕМСЯ? МОНОЛОГИ О ТЕАТРЕ (окончание)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МИХАИЛ УГАРОВ —
ДРАМАТУРГ, РЕЖИССЁР,
СОЗДАТЕЛЬ «ТЕАТРА.DOC»,
ОРГАНИЗАТОР ФЕСТИВАЛЯ
«НОВАЯ ДРАМА», ИДЕОЛОГ
ОДНОИМЁННОГО ДВИЖЕНИЯ

МАКСИМ КУРОЧКИН —

ИЗВЕСТНЫЙ И ОЧЕНЬ

ХОРОШИЙ ДРАМАТУРГ

НАТАЛЬЯ ВОРОЖБИТ —

ИЗВЕСТНЫЙ И ОЧЕНЬ

ХОРОШИЙ ДРАМАТУРГ

НИКОЛАЙ ОСИПОВ —

ДИРЕКТОР ХАРЬКОВСКО-

ГО ТЕАТРАЛЬНОГО ЦЕНТРА,

ОРГАНИЗАТОР

ВСЕ СИДЯЩИЕ В ЗАЛЕ —

ВСЕ СИДЯЩИЕ В ЗАЛЕ

(АКТЁРЫ, ЖУРНАЛИСТЫ,

КРИТИКИ, ИНТЕРЕСУЮЩИЕСЯ)

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ — ХАРЬКОВ,

МАЛАЯ СЦЕНА «ДОМА АКТЁ-

РА». 8—9 НОЯБРЯ 2006 ГОДА.

ЗАЛ, РАССЧИТАННЫЙ ПРИ-

БЛИЗИТЕЛЬНО НА СЕМЬДЕСЯТ

ЧЕЛОВЕК, ПОЧТИ ЗАПОЛНЕН. В

ЦЕНТРЕ СЦЕНЫ — ЧЕТЫРЕ СТУ-

ЛА, НА КОТОРЫХ СИДЯТ ГЛАВ-

НЫЕ ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

ПОДГОТОВИЛА КИРА МАЛИНИНА

СКОРОСТЬ

СУЩЕСТВОВА-

НИЯ АКТЁРА НА

СЦЕНЕ

МИХАИЛ УГАРОВ: Интересно рассматривать отдельно фигуру актёра... И говорить о такой проблеме, как постановка современного текста. Самый яркий пример — это театр «Ройял Корт». Это театр, который занимается только современной британской драматургией. Я помню свои первые впечатления от спектаклей «Ройял Корт». Меня поразила скорость речи актёров. Как мы говорим в жизни — вот с такой скоростью существует актёр на сцене. Меня поразила разница с русской психологической школой, где чудовищно медленное существование актёра на сцене. Понятно, чем оно обосновано — задачами, которые существуют: событие, восприятие события, оценка события, действие и противодействие... И на это уходит фантастическое количество времени. Иногда меня просто бешенство охватывает! Мне кажется, что это немножко для дебилов всё.

0-0-0

НЕДОСКАЗАН-

НОСТЬ

1

МИХАИЛ УГАРОВ: Очень сильное влияние оказал Триер с его «Догмой-95». Ничего особого они не сняли, движение быстро захлебнулось, но оказало на нас большое влияние... Когда мы создавали «Театр.doc», у нас была идея создания «Догмы» театральной. Театр в отсутствие театра.

0-0-0!

МИХАИЛ УГАРОВ: В работе с современным текстом важно немножко самоотвержение, отказ от профессиональной изощённости... Если говорить об актёре, важен отказ от дублирования. Я очень хорошо знаю российскую провинцию. Театры Москвы очень отличаются от Тульского драматического театра. Отличаются тем, что в Тульском драматическом театре — избыточность полная. Вот там ты смотришь спектакль, и у тебя полное ощущение, что актёр последний раз вышел на сцену и решил сделать всё. А в этом случае лучше недоделывать, чем переделывать, сами знают... Что нас всегда завораживает? Завораживает недосказанность. Я не могу понять тайну человека.

Guest Star

18

ИСКУССТВО АКТЁРА

1

МАКСИМ КУРОЧКИН: Несколько слов о технике выстраивания судьбы актёра. Суть в чём? Мы трое объединены по одному принципу — по принципу влюблённости в текст, в слово. И хотя Миша выступает в роли практика, опытного режиссёра, — попадая в пространство текста, он становится наивным и непонимающим. И это — счастье. Человек, знающий «как надо» в пространстве текста, — этот человек спёкся. Это уже не существующий драматург. Он уже работает по клише. Первое и самое важное — то, что привносит смыслы и дарит какое-то счастье — это, конечно, текст. И поиск этого нового текста — наша важнейшая задача. Актёр должен искать новые тексты, активно, творчески паразитировать на авторе, потому что автор — это скучное закомплексованное существо, которое решает свои собственные вопросы, которому никто не нужен, в каком-то смысле... Актёр должен расшевелить автора, дать заказ. Ведь что такое заказ? Это не деньги. Это потребность. Показать автору, что его текст нужен, — это огромное искусство. Актёр, который обладает этим искусством, — непобедим. Потому что он может быть не первым актёром в технике, но он пойдёт дальше, чем многие его коллеги, которые обладают изощрёнными техниками, набором штампов и так далее, но закрыты для поиска, для нового, закрыты для провокации... Я за то, чтобы мы включали провокатора в себе. Провокатора в хорошем смысле.

0-0-0!

«LIFE GAME». «ВЕРБАТИМ»

1

МИХАИЛ УГАРОВ: Есть такой метод и целое направление актёрской импровизации, которое по-английски называется «Life Game» — глубокое принудительное интервью. Так можно работать над ролью. Что имеется в виду? Я начинаю актёру задавать вопросы — совершенно вымышленные. Он не имеет права сказать «нет». Он получил обстоятельства, и что он с этим будет делать — это его дело. Таким образом можно погружать в роль. Шесть часов такого интервью — и погружение идёт мощное... Это очень сильно прочитывается, когда актёр выходит на площадку. Это — абсолютно невербальное знание. Когда актёр ставится врасплох, он вынужден входить в роль. «Вербатим» — это метод интервью. И интересно то, что интервью ведёт не автор, а только — и обязательно — актёр. Он это интервью берёт, записывает и расшифровывает. И дальше его задача — не просто принести текст, а, что называется, «принести героя»: манера существования — всё. Очень много актёрских инновационных технологий... Почему ещё важен «вербатим»? Там есть такая штука, которая в театре редко рассматривается: этическое отношение к герою. Об этом вообще не говорят, потому что какие у меня могут быть этические отношения с Гамлетом — кроме того, что это великое культурное наследие и крупнейшая мифологема? Я могу быть каким угодно Гамлетом. Этические отношения возникают когда, например, я должен взять Максима, снять его самого, его текст, то есть существование живого прототипа, которого я знаю... Что это даёт? Это, казалось бы, такие дебри! Но это уничтожает обезьяний театр. Вся новая драма на это идёт. Чтобы быть хорошим актёром, надо перестать быть актёром. Чтобы быть хорошим режиссёром, надо перестать быть режиссёром. И вот через это как раз идёт этическое отношение: я не могу грубо говоря, кривляться, когда я провёл с этим человеком в интервью столько времени... И тогда я начинаю играть гораздо большее.

2

НАТАЛЬЯ ВОРОЖБИТ: «Вербатим» — это очень хороший повод, провокация для драматурга что-то делать вообще.

2

А тайна в кроется в чём? В недоговорённости, в нераскрытости... Это влечёт, и тогда актёр становится моим хозяином. Традиционный путь — то, о чём я говорил: медленное дебильное существование. Дублирование текста. И зритель начинает презирать этого человека, а это — всё... А там — простые отношения. Зритель — актёр. Либо я его хозяин — либо он мой. И меня как зрителя, конечно, увлекает, когда актёр делается моим хозяином, я не могу оторвать глаз. Почему? Потому, что я чего-то не понимаю... Вот это — очень тонкая вещь, которая интересна в современном тексте. Ведь вы знаете, что в жизни нам интересны люди, в которых мы чего-то не можем угадать.

2

Начинается эксперимент. Из зала вызываются трое добровольцев. Их задача — рассказать историю из жизни, которая соответствует вопросу, им заданному. Первый доброволец — девушка — рассказывает о своём рождении. Второй доброволец — молодой человек — отвечает на вопрос, обвиняли ли его когда-нибудь в том, чего он не совершал. Третий доброволец — девушка — отвечает, была ли она когда-нибудь рядом со смертью. Сидящие в зале внимательно слушают, задают вопросы, выясняют подробности.

ПОТЕРЯ ХОДА

МИХАИЛ УГАРОВ: Людмила Петрушевская вела семинары в «Театре.doc», как раз по текстовой импровизации. У неё участвовали актёры. Они сочиняли коллективную историю. И для меня там — как для профессионала-драматурга — какие-то вещи открывались очень серьёзные... Очень интересная у неё была теория — она её называла «потеря хода». Часто бывает холостой ход в спектакле, не приносящий ничего. На примере драматургии это выглядит так:

— Добрый день.

— Добрый день.

Ещё был такой принцип: Максим говорит первую фразу, я — вторую, Наташа — третью... При этом мы должны учитывать, куда идёт нить. Например, была такая история. Максим сказал фразу: «Прости меня, мама, я вчера так напился». Второй драматург подумал и сказал: «А я не мама!» Понимаете, да? Поменялись моментально обстоятельства. И каждый раз открывалось новое смысловое пространство, на которое нужно было реагировать.

19

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

Guest Star

МИХАИЛ УГАРОВ: Эти три вопроса: рождение, смерть, чувство вины. Довольно мрачная концепция человеческой жизни, тем не менее похожая на правду.

СИДАЩИЕ В ЗАЛЕ: Прошлые, настоящее, будущее...

МИХАИЛ УГАРОВ: Да. Только меня смущает, что настоящее через чувство вины рассматривается. Что для драматургии на самом-то деле очень хорошо. Вы помните, что ещё с античных времен чувство вины — это колоссальный комплекс, который двигал драматургию. Это великая вещь, на этом многое в мировой драматургии написано... Александр Родриго очень смешно про это говорит: «Чувство вины для драматурга — необходимая вещь, как маленький рост для танкиста». Обострённое чувство несправедливости мира, виноватости меня перед миром... Мы выслушали три истории, которые не являются драмой. Самое интересное в драматургии — некоторые обстоятельства психической жизни человека, делающие материал драмой... Например, тот факт, что человек обречён говорить всегда про себя. Если я начну описывать вам этот столб, то на самом деле это не будет описание этого столба. Вы, прежде всего, про меня узнаете... Человек обречён на это. О чём бы он ни говорил, какую бы научную работу ни писал — всё равно это будет про него. И в этом — как раз потенциал драматургии, очень сильный. Вторая вещь — как бы человек ни хотел сказать правду про себя, он не в состоянии это сделать. Потому что в любом случае всё будет немножко другое. Мы услышали три рассказа. Почему я говорил — «следите за всем»? Самое главное — странности, которые существуют в этих рассказах. Это как раз то, о чём я говорил: тайна и правда. Если встать на такую позицию — «не верю ни одному слову», — вот тут открывается очень широкое и интересное драматургическое поле для психологического театра. Каждый факт подвергается сомнению. Я обращаю внимание на нелогичности рассказов, на странное словопотребление, изменение масштаба — когда о чём-то важном говорится вскользь, а незначительный факт подробно расписывается. Это сигнал, что там что-то есть... Вопрос: что эти люди пытались скрыть? На этом построен психологический театр. Важно не то, что сказано, а то, что недосказано.

И вот здесь начинается драматургия. Пока мы не говорим: не верю ни одному слову, — это проза. Как только мы это говорим — начинается драматургия. Потому что нам интересней это внутреннее, нерассказанное, тайное. Это недосказанное — это то, что надо играть.

Ещё очень важно «голым» выйти на тему, на событие. Не вносить любимые мысли. И тогда открывается поле смыслов, и тогда даётся автор, а не я высказываюсь за счёт него...

Это была презентация метода. Что с этим делали дальше, когда включался актёр? Актёр пересказывал эту историю от первого лица, «присваивал» её... Его задача — не просто пересказать. Важно дать самого героя. Получается наглядный пример: текст и его второе осуществление — уже через актёра.

АЛЕКСАНДР МИЛЬШТЕЙН
Германия | Мюнхен

Современный немецкий экспрессионизм — лидер коммерческих продаж последних лет. В чём причина успеха?
На вопрос о том, что представляет собой феномен «новой лейпцигской школы», Георг Базелиц (лидер мирового арт-хит-парада) ответил: «Просто ребята не знали, что живопись умерла. Им забыли сказать».

Этой цитатой я думал завершить свою заметку, но сейчас, возможно, как раз под влиянием Базелица, ставящего всё с ног на голову (с 1968, что ли, года большинство его картин если не пишется, то вешается уж точно вверх тормашками), я решил с этого начать.

ЖИВОПИСЬ ПОСЛЕ ЖИВОПИСИ

Рецензии и отзывы | Восток-Запад, Север-Юг

20

АЛЕКСАНДР МИЛЬШТЕЙН

родился в 1963 г. Окончил механико-математический факультет Харьковского государственного (ныне — Национального) университета. Автор сборника новелл «Школа кибернетики» (Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2002). Проза публиковалась в журналах «Союз Писателей», «Нева», «Крещатик», «22», «Чай-ка», «НА!!!», «Freund» (в переводе на немецкий), в рецензии «Русский журнал», интернет-журнале «TextOnly», на сайте «Топос»; переводы с немецкого — в «Крещатике» и «Союзе Писателей». С 1995 г. живёт в Мюнхене.

Старый новый Базелиц

Базелица, конечно, можно понять — он боролся с живописью в старом смысле этого слова всю свою сознательную жизнь… И что в результате? Да ничего. Переписал недавно свои собственные старые картины, теперь они занимают чуть ли не половину второго этажа мюнхенской Пинакотeki модерна.

Выставка называется «Remix», картины в основном переписаны один к одному, ну, может быть, кое-где краски стали ярче, где-то что-то чётче подрисовано, усики, скажем, у одного пса, а то раньше было не всем понятно…

Машинально побродив среди размазанных Базелицем по стенке кадавров, я вышел в круглый коридор и, немного пройдя по нему в сторону постоянной экспозиции «старых экспрессионистов», вдруг увидел на стене картину Нео Рауха. И что-то почувствовал, ей-богу, лёгкий озноб…

Глупо, конечно, петь дифирамбы художнику, очереди на картины которого выстраиваются на пять лет вперед. И даже не на картины, а «на право участвовать в аукционе, на котором будет продаваться его картина».

По-моему, Нео Раух — это и есть «новая лейпцигская школа» (далее НАШ), во всяком случае, самое интересное, что в ней есть. После того как словосочетание превратилось в сверхмодный бренд на рынке современного искусства, число «лейпцигских художников» стало стремительно расти.

Мартин Вайшер, Йоханнес Типельман, Давид Шнель, Мартин Кобе, Тим Айтель, Тило Баумгэртель, Кристоф Рукхэберле, Катерина Иммекус, Роза Лой и многие, и многие другие… А потом этот список стал включать в себя и не только лейпцигских, что привело к появлению лейбла YGA — Young German Artists. То есть теперь уже не обязательно родиться и жить в Лейпциге, чтобы всё, написанное тобой, уходило с молотка. Но и недостаточно быть просто «молодым немецким художником» — сколько их, не продающих годами ни одной картины или продающих по смешным ценам…

Но если ты причислен критиками-кураторами к «новой лейпцигской школе» или к YGA, можно не сомневаться, что картины с руками оторвут и цены взлетят за год на два порядка. Если художник продуктивен, как Джонатан Мизе (производящий несколько картин в день), цены задерживаются на пятизначной отметке, если же менее продуктивен (Раух, например, не может писать больше десяти картин в год), то на художника выстраиваются очереди и цены поднимаются до шестизначных чисел. Которые иногда стремятся к семизначным.

Я не уверен, что утрирую, когда это пишу, по-моему, всё так и есть. Сам Раух, недоумевая, повторяет: «Тут что-то не то… Все картины разлетаются прежде, чем успевают высохнуть краски… Что-то тут…» И это недоумение, чем-то похожее на страх, вызывает некоторое сочувствие. Если не умиление…

Но если подобные сомнения посещают самого художника, вокруг которого, повторяю, и образовался феномен НАШ…

Сделано в ГДР

Ну, ещё были учителя — профессор Лейпцигской академии Арно Ринк, галерист Гарри Любке, ведь это им обычно и приписывают инженериию НАШ. Хотя, повторяю, я уверен, что без Нео Рауха ничего бы не было, но куда от них деться всем остальным?

Пока критики, журналисты, искусствovedы продолжают писать статьи, в которых звучат сомнения в том, что во всём этом «лейпцигском деле» вообще есть загадка, которую стоило было бы разгадывать («Ничего нового, серьёзного там нет, просто люди устали ходить среди концептуальных загогулин и холодных видеоинсталляций… И когда появились полотна этих мальчиков — красочные, фигуративные… покупатели почувствовали долгожданную радость. Наконец-то они могли что-то узнавать, что-то

сами видеть в произведениях искусства, а не просто слепо подчиняться командам своих консультантов…»), покупатели продолжают своей толкотнёй повышать цены на картины — в Базеле, в Майами.

И бренд, которому пророчили недолгую сезонную жизнь, годами продолжает оставаться одним из самых востребованных и дорогих. Исчерпывается ли феномен НАШ только удачно придуманным брендом, я думаю, никто уже не может с уверенностью сказать.

С одной стороны, как недавно перефразировал мне на ухо один арт-дилер: «Я скажу тебе с последней прямотой: всё лишь бренды…» С другой стороны, НАШ — это только часть более широкого феномена — моды на всё немецкое, которая существует в сегодняшнем мире.

И многие художники просто откровенно спекулируют на этом, всё это тоже понятно, но… «Немецкостью» картин Нео Рауха (при всей его «консервативности», дружбе с Бото Штраусом и т. д.) ведь далеко не всё исчерпывается.

Раух удивляется тому, как из статьи в статью повторяется одно и то же — все видят в его работах бесконечные «гэдээровские мотивы», хотя, с его точки зрения, в этих полотнах гораздо больше США, чем ГДР. То есть Америки 60-х годов. И всё это ближе к комиксам, чем к социалистическим плакатам. Ну и конечно, к «занятиям алхимией», куда же без этого…

Рауху 46 лет, живёт он по-прежнему в Лейпциге, мастерская, по крайней мере ещё три года назад, была у него в знаменитой Spinnerei — прядильной фабрике, которая давно уже не работает, все цеха заняли ателье и «лофты» художников.

«Spinnen», к слову сказать, — не только «прясть», но и «сходить с ума», «рассказывать небылицы». Кирпичные дома, сложенные как будто бы без раствора — кирпич к кирпичу… Рельсы, ведущие в никуда… Делющие зигзаг и вдруг обрывающиеся прямо у тебя под ногами…

Это интересное место, даже само по себе, несколько лет назад я там был, в соседнем с нео-рауховским доме. То есть в доме по соседству была мастерская Нео Рауха — та самая «колыбель лейпцигского чуда», а я был в мастерской других художников — Ханса Олафсона и Сабины Вайзе, с которыми мы дружили ещё в Мюнхене.

Они переехали в Лейпциг, на родину Сабины, когда у них родился ребёнок. Оба — художники абстрактные, и в тот момент, когда я у них был, Лейпциг на них никак не повлиял, Ханс продолжал писать свои параллельные полосы, Сабина — рисовать ломаные.

Глядя на их новые работы, я не видел никаких искажений «силовых линий», что могло бы, по идее, случиться в другом магнитном поле. Написав 20—30 таких же, как и в Мюнхене, картин небольшого формата, Ханс по-прежнему погружал их в свой старый красный «фиат» и ехал в сторону родной Скандинавии.

Потом ставил машину на паром, потом снова ехал по дороге — и так до стокгольмской галереи, где он продавал картины, и возвращался в Лейпциг. Однажды я сказал, разглядывая три горизонтальные полосы, написанные холодными красками, что они хорошо передают ощущение от берега Северного моря: одна — это суша, другая — вода, третья — небо, не так ли?

Ханс в ответ сказал, что картину, которую я держу в руках, следует повернуть на 90 градусов. На всех картинах, в сущности, то же самое: полосы. Краски как таковые. Спектр, на который он всё время раскладывает свои дни…

Сабина же рисует абстрактную графику, механику дней, узоры из ломаных линий… Впрочем, если в Мюнхене, слыша вопрос, может ли он себе такое представить, что когда-нибудь он вернётся к «фигуративности», Ханс говорил: «Nie wieder!» («Никог-

да!»), то в Лейпциге он на этот вопрос уже так однозначно не ответил. Задумчиво сказал: «Всё может быть…»

Я с тех пор с ними не виделся и не знаю, куда завела Ханса его кисть, не исказил ли в конце концов «генератор», работающий за стенкой, линии спектра. Дописав заметку, я попробую всё это узнать, а пока, наверное, стоит пройти через две или три стены и оказаться в соседнем доме — в мастерской Рауха.

Это не так сложно сделать, как может показаться: описания его ателье были в нескольких статьях, а уж без слов «параллельные миры» не обошёлся, по-моему, вообще ни один автор.

«Plötzlich in Nebelwelten geraten» — под таким заголовком, к примеру, вышло интервью Нео Рауха в Die Zeit. То есть «случайно оказаться в соседнем мире…» — как раз то, что мне сейчас нужно. Вспомнить, как всё начиналось.

Впервые я оказался если ещё не в самой картине Нео Рауха, то в непосредственной близости от нее году в 98-м. Это была первая его персональная выставка такого масштаба — он занял тогда почти весь Haus der Kunst.

На больших полотнах были тучные анемичные мальчики в семейных трусах и со школьными указками. Иногда — рабочие каких-то странных заправочных станций, в комбинезонах или скафандрах, к анусам которых были проведены толстые шланги. Вообще много было шлангов, мотков проводов, кассиры сидели за старыми кассовыми аппаратами, такими же точно, как были в Союзе. В бюро стояли не персональные компьютеры, а древние арифмометры. Краски при этом были блёклые.

То, что я видел впоследствии, часто было значительно ярче и палитрой не меньше, чем композицией, напоминало картины Магритта, де Кирико, Эрнста. Поэтому впоследствии действительно иногда казалось, что это просто сюрреализм чистой воды, но тогда, на первой выставке в Haus der Kunst, краски были другими, значительно более блёклыми.

И, глядя на пространство вокруг огромных бледно-бордовых мальчиков, я вспомнил слова Брехта: «В этой стране краски такие, что алкоголь здесь должны были бы не продавать, а давать бесплатно».

С момента той выставки прошло восемь лет, я сильно поправился, и теперь, когда я гляжу на себя в зеркало, мне кажется, что я тогда увидел своё будущее…

Все, тут ставим смайлик и попробуем больше не обращаться к собственной растолстевшей фигуре, но только к фигуре как таковой. Повод есть — выставка, которая сейчас проходит в галерее Гипоферайнсбанка.

Она называется «Zurück zur Figur!», то есть «Назад к фигуре!» Лозунг, который для меня лично сейчас, как я уже сказал, крайне актуален. Но осуществление его не такое лёгкое дело… А вот порассуждать на тему возвращения фигуры в живописи… Значительно легче, конечно, чем вернуться к собственной…

Но тоже как-то уже больше не тянет. Заметка, уж какая ни есть, наверное, на этом закончилась. Скажу только под занавес, что скучно от всех этих фигур, господа, ничего нового и никакой радости от того, что «фигура» наконец вернулась, я не испытал. Сто картин, написанных в XXI веке. Такое было условие — все работы должны быть написаны в XXI веке, и обязательно масло, холст. Ну и на каждой должен быть непременно homo sapiens.

Самый старый из художников — Люциан Фрейд, внук Зигмунда, писавший и продолжающий в свои 80 или 90 лет писать человеческие мяса, рыхлые, маслянистые, чем-то напоминающие рубенсовских женщин. Самый молодой из участников, по-моему, Йоханнес Типельман, хотя точно не скажу, там представлено много очень молодых художников.

Глядя на чью-то картину, где изображено как будто искажённое Фотошопом лицо (хотя это холст, масло — всё как полагается), я вспомнил чью-то радостную статью о том, как в 90-х годах казалось, что не только живописи уже нет, но вот-вот наступит окончательная дигитализация и весь мир будет состоять из пикселей…

Как вдруг явился Нео Раух! Провозвестник возвращения живописи!

Глядя, как эти самые пиксели теперь перерисовываются красками, поневоле думаешь: а стоило ли? Не смешны ли все эти хорошие мины при плохой игре? В том, что я не могу для себя однозначно ответить на этот вопрос, виновата прежде всего картина Нео Рауха, которая висит в самом начале, в первом зале выставки. И ещё две — в Пинакотеке модерна, я их уже упоминал, так что не буду повторяться.

Скажу только напоследок, что в них, по-моему, что-то есть. И это что-то не сводится к этикеткам «поп», «сюр», «соц», «реализм»… По-моему, это действительно что-то другое. Живопись после жизни?

В одном из интервью Нео Раух говорит о том, что иногда видит это пространство, эти коридоры во сне и что на самом деле верит, что однажды окажется там в буквальном смысле. Ну да, старый китайский сюжет: художник, который переселяется в свою картину.

Отсюда это ощущение… как бы озноба, которое сопровождает и зрителя (я сам испытал в пинакотеке нечто подобное), и самого художника. Раух говорил, что мир в этих картинах схвачен как бы в состоянии озноба, как при несильно повышенной температуре.

Это напоминает «температурный синдром», который всю жизнь сопровождал другого немецкого художника — Карла Шпицвега. Только он не писал в таком состоянии картины, а лечился — бог знает от чего, пока врачи не сказали ему, что всё это «просто нервы»…

Подводя итог: очень даже может быть, что живопись после живописи существует и даже может быть при этом живой, раз у неё всё теперь снова как у людей — и температура, и фигура…

Так что уж тут можно сказать? Пусть живёт!

Постскрипtum

В номере Süddeutsche Zeitung от 13 сентября 2006 г. помещено большое интервью с Нео Раухом. Весь материал озаглавлен «Мне уже не больно» и включает в себя репродукцию одной из картин, выставленных сейчас в Лейпциге.

Название картины «Nexus» — слово, имеющее двойное значение: в фантастических фильмах так называют и андроидов, и места, обладающие сильной магической силой, — и программу ближайших «нео-мероприятий»:

1. В галерее Eigen+Art в Лейпциге открылась выставка «Der Zeitraum» («Пространство-время»).

2. Вышла новая книга известного немецкого прозаика и драматурга Бото Штрауса «Микадо» с иллюстрациями Нео Рауха.

3. 13 октября 2006 г. Süddeutsche Zeitung в своём приложении SZ-Magazin опубликовало серию новых работ Нео Рауха.

4. В ноябре в Художественном музее Вольфсбурга открылась ретроспектива Нео Рауха под названием «Новые роли. Картины, написанные с 1993 года по сегодняшний день».

5. И следом за этим в 2007 году начался большой показ работ лейпцигского мастера в нью-йоркском Метрополитен-музее.

с е м е й н ы й

с « е о с р н и я о

« о с н о в н

и н с





п о р т р е т е . т
9 6 2 - я :
В
Н Н О И
С Т И И Н К Т К Т >>

Харьковский государственный академический украинский драматический театр им. Т. Г. Шевченко. «Закон» (по одноимённой пьесе В. Винниченко); реж. А. Бакиров.

<...> Среди нескучных есть в спектакле образы весьма филигранные, остро и глубоко вскрытые. Майя Струнникова (молодая актриса, за которой закрепилось амплу инженю) в главной роли Инны неожиданно обнаруживает талант подлинно драматический, который раскрывается так полно, ярко и выразительно, что, ничуть не утрируя, можно говорить о явлении. Умея экспрессивно сыграть внезапно охватившее её героиню такое предчувствие счастья, что, кажется, сердце не выдержит (вдруг стеклянная дверь откроется и покажется завоёванный всеми терзаниями её мятущейся души подарок), или представить тут же — мгновенно, внезапно — ощущение катастрофы (мировой, вселенской, непоправимой — существование угаснет, как свеча), или увидеть, почти физически ощутить ангела, глумящегося над нею — страдавшей, посмевавшейся соревноваться с рутинной своего земного удела, — умея играть эти разные состояния, актриса наполняет переходы между ними смыслом, которому в обыденной жизни не научишься и в учебниках по мастерству не вычитаешь. От нюансировки и детализации образа ощущение такое, что всё глубинное знание о мире черпается скромной молодой актрисой из собственного житейского опыта — хотя, если вдуматься, откуда ему взяться? Краешком сознания разумеешь, что такие точные, тонкие и верные переживания — иллюзия, всего лишь эфемерная, призрачная иллюзия, но умение построить такую иллюзию — почти мистификацию — из разряда умений великих.

ЮЛИЙ ШВЕЦ
Украина | Харьков

ФОТО: Е.ГИТОВ

Несколько обобщая, можно утверждать, что неожиданность и новизна спектакля открылись в особом умении режиссёра Бакирова расшевелить дремавшие души актёров, психофизика которых до этого была ярким, но не основным кирпичиком сооружений режиссёров-предшественников. За счёт уменьшения внешней броскости изобразительно-выразительных метафорических элементов, свойственных театральным постановкам прежнего периода, нынешнее сценическое действо приобрело насыщенную житейскую правду и очень яркую психологическую достоверность. Оказалось, что закопавшийся в формалистических изысках, замкнувшийся на себе (безумно талантливым), любивший многие годы лишь себя (бесконечно красивого), заколыцававшийся в своих бесконечных «авангардных» поисках театр может взять и одним махом разрубить гордиев узел основного эстетического противостояния эпохи (модернизма и постмодернизма), и актёры смогут полномасштабно раскрыть весь диапазон своих творческих возможностей.

Вне сомнения, этой постановкой театр Шевченко подтвердил свой специальный художественный статус и своё особенное положение на «театральной карте страны». После просмотра спектакля хочется верить в большее: этой постановкой театр стал одолевать такой знакомый любому творческому коллективу кризис — «кризис среднего возраста», с которым справился (и о котором написал) безусловный революционный «формалист» Мрожек:

«Только годам так к пятидесяти начинаешь ценить старый добрый театр, который играет спектакли в пяти актах с прологом и эпилогом. <...> До сорока — ещё рано. Самое большее, на что мы способны до сорока, — это увлекаться какими-то одноактовками, лирическими пьесками, в стилистике же предполагаем эксперимент и авангард. Да иначе и быть не может: сама мысль о композиции (курсив мой — Ю. Ш.) пока ещё либо

невозможна, либо ненавистна. Композиция не может обойтись без развязки, а до сорока мысль о развязке (курсив мой — Ю. Ш.) не уместается в голове. Жизнь тогда видится как бесконечный ряд возможностей — правда, неизвестно, к чему они могут привести, но в любом случае не к развязке. Цикличность ещё не выявлена. Главная тема и побочные мотивы пока не вырисовываются. Диапазон возможностей неизвестен. Склонность к эксперименту, которая владеет нами до сорока, рождается не только из представления, в котором картина жизни рисуется как бесконечная, но также из опасения (оно ещё не набрало силу, но уже даёт о себе знать и непрерывно нарастает), что такая картина обманчива. Кроме того, склонность к эксперименту настолько же спонтанна, насколько и произвольна — как бегство именно от этого опасения» (Славомир Мрожек, «Изображение и слово», из книги «Короткие письма»).

Оценить степень преодоления театром «кризиса среднего возраста» помогут истоки — драматургии и их творения, выбираемые театром для постановки.

Будучи людьми неглупыми и зная, вдобавок, латынь и другие языки иностранные, многие писатели догадываются, насколько «вывихнут сустав века» в королевстве Датском. Но встречаются писатели амбициозные (почти как мой приятель: идя на свидание, он кладёт в карман не меньше шести презервативов. Как правило, пять приносит обратно с твёрдым намерением в следующий раз взять на один больше; понять, что, исповедуя целительную силу самовнушения, можно достичь известных высот (глубин) лишь в собственном воображении, он не желает), которые делают вид, что всё это им неизвестно.

Автор поставленной в театре Шевченко пьесы с названием «Закон» — автор амбициозный (чего стоит одно только название пьесы). Амбиции его распространяются на особую плоскость брачно-семейных отношений, исчерпывающе разработанную

Еврипидом-Стриндбергом: болезненные страсти, беспокойство, острая состязательность в лишённой какого-нибудь смысла и перспективы отчаянной борьбе полов и прямая, неприкрытая ненависть между ними, затянувшиеся маниакально-депрессивные состояния участников процесса — и проч., проч., проч.

Впрочем, Винниченко — весь об этом: и «Чёрная пантера», и «Курносый Мефистофель», которых тоже ставил театр Шевченко (приверженность? традиция? попадание в лейтмотив? общность эстетики?), и «Пригвождение» — везде сквозная, главная тема отцовства, ребёнок — всё, женщина — ничто, благословенная мужем (женой) измена и т. п.

Новизна взгляда на тему, тайное волнение таланта, едва уловимые особенности личностного стиля, отличающие автора от других авторов той поры (авторов ничем не примечательных, если предположить, что таковые существуют), — вот родовые черты, выделяющие пьесу среди множества ей подобных. Если кратко, то пьеса — не что иное как популяризация модных западноевропейских аналогов с одной особенностью: прямой отсылкой к античности (как бренду). Избыточная мелодраматичность, хорошие (местами) диалоги — довольно, впрочем, сухие, нежизненные, иногда со склонностью к сомнительному блистанию виртуозности... Неудивительно поэтому, что автор «Закона», «забытый» при советской власти (за участие в украинском временном правительстве в ранге премьер-министра), так и остался, по выражению придирчивого классика, «писателем второго сорта». Снег забвения — особый, безмолвный и обильный снег — несмотря на все усилия национально ориентированной критики вытащить автора из небытия, сплошной белой мутию застилает воспоминание о нём.

Впрочем, завязка сюжета (что бы ни вешали досужие умники) не лишена обворочительной остроты и некоторого изящества.

Ставшая после операции бесплодной, но страстно мечтающая о ребёнке жена профессора (артистка М. Струнникова) — эффектная молодая особа, — вернувшись поздним вечером с обхаживающим её и поджидающим своего часа (т. е. её минутной слабости) нутуришем (артист Ю. Евсюков) из «театру-варьете» домой, заявляет супругу (артист А. Ковшун), что если он не хочет, чтобы она навсегда — навсегда! — стала актрисой (жена — актриса варьете; какой позор!), супруг должен одобрить загодя обдуманный ею план и принять участие в его исполнении. План состоит в околпачивании некоей провинциалки — её она заблаговременно подыскала по объявлениям и наняла мужу в качестве секретарши (артистки И. Волошина и О. Шелкунова). Та должна родить профессору ребёнка — и, дабы избежать сраму, оставить его на попечение биологического отца. Таким образом, хитроумно-вероломный план должен, в конечном итоге, сделать ребёнка совместной собственностью профессора и его жены.

Остаётся только представить полуобморочное состояние тихого профессора психологии. Взамен его любви ему, профессору — порядочному, уважаемому в устоявшемся обществе человеку, — предлагают нечто отвратительное. Его хотят вытащить из уютной, обожаемой им профессорской скорлупы и увлечь в невозможный, неприемлемый, трудно структурируемый мир — жадный, коварный, неожиданный мир, насыщенный человеческими муками, страданиями и страстями. И профессор — вместо того, чтобы, покочевряжившись для профформы, взять да и согласиться на функциональную связь с вышепоименованной особой — чересчур, подозрительно усердно ищет разные отговорки, подолгу замирая на небесах, где сходят с ума мечты его жены. Оказывается, его повергает в божественный трепет мысль об измене своей непутёвой, но способной на античный подвиг супруге. Рефлексирует профессор непросто долго, наводя

га до иступления. Устав от взаимных препирательств и боясь в чём-то самому себе признаться, супруг соглашается. Природа, разумеется, берёт своё, и главный герой, повину-

попытки отравить соперницу дочери... это старческое упрямство... Грусть, грусть, да и только.

Дав волю воображению, можно предста-

сорскому классу за его «законные» шалости по отношению к сексуальной маете созревших девиц и прочее ассорти из банальностей, удовлетворяющее непритязательные

«развели» славное и интеллигентное семейство. Образ комикающего нувориша, читающего речь свою с пафосом, с подпеванием, слегка вздрагивающего головой и непремен-

[illegible]

и никакие психологические нонсенсы, никакое самовнушение, никакие терзания не смогут искупить нечто невозвратное из прошлого и т. д. и т. п. А можно представить всё

Фердинанда), — ничто уже не может отвлечь несчастную женщину от безнадежной тоски, от невозможности разрыдаться или хотя бы поверить кому-нибудь свою немощь («Они давно меня томили!» — А. Блок) — тщеславие, бесконечное воспроизводство себе подобных...

Возможность неожиданной развязки и с вертикальной исповедью души. Зрителей, пробравшихся сквозь хрустальный лабиринт сюжетных поворотов, так и не устаивают единственного сияющего вывода. Тайна неу-

рода», «дарвинизма» etc.), не было и не будет конечным писком изменчивой моды.

Мода меняется — гуманистические идеалы восстанавливаются. Круг неизбежно зам-

себя обманом, она ошиблась, доверившись. Она, как считает автор, не знала Основной Закон («основной инстинкт»), и потому жизнь её с поспешным шелестом всё время

Но ещё не всё потеряно: в финале Ниагарский водопад станет единственным утешением цветущей женщины — она уедет с нуворишем, чтобы вместе с ним, старичком, статистирует нечто псевдо-непреложное, неглубокую, куцую тенденциозную идею, да и только.

В тривиальном сюжете — романе про-

ния рода (в верховенстве которого, будто открывая туземцам Америку, так недалёковидно-провинциально пытаются нас убедить) является частным случаем более

ребенка (спекулятивное клише этого и ряда последних спектаклей театра; сентиментальный — и потому всё ещё донельзя действенный — фокус). Не поверится даже, несмо-

графических открытий — если уж никакого иного не осталось. А супруг, спровоцировавший её на такой поступок, только пожмёт плечами и подумает о том, как пожалуйт другие люди, если бы увидели, что происходит.

несмотря на искреннюю всепоглощающую
мерности управляют поступками и характе-
рами героев. Спектакль хорошо ляжет на ис-
проведовать сомнительные постулаты
«нового гуманизма» — несмотря на пьяня-
драма лишила нашу действительность
эффекта неожиданности.

жену на печальную мысль о том, что любовь и таинство брака есть лишь альфа их совместной жизни, омегой же является нечто любовь к жене, исполнять семейный долг; не встречаться, не звонить матери своего ребёнка, не посещать свою кровинушку, не хо- порченное сериалами и отягощённое демографическими проблемами сознание современного потребителя. В нём — спектакле щие чувства, с этим связанные, — легко соскользнуть в обыкновенную фальшь. Действительно, авторские симпатии устремля-

Жена начинает ревновать, доводит супруга до иступления. Устав от взаимных препи-

га до иступления. Устав от взаимных препирательств и боясь в чём-то самому себе признаться, супруг соглашается. Природа, разумеется, берёт своё, и главный герой, повину-

попытки отравить соперницу дочери... это старческое упрямство... Грусть, грусть, да и только.

Дав волю воображению, можно предста-

сорскому классу за его «законные» шалости по отношению к сексуальной маете созревших девиц и прочее ассорти из банальностей, удовлетворяющее непритязательные

«развели» славное и интеллигентное семейство. Образ комикающего нувориша, читающего речь свою с пафосом, с подпеванием, слегка вздрагивающего головой и непремен-

всего сущего и движущегося, несколько увлекается и начинает испытывать не только и не столько функциональные чувства к молодой матери своего будущего ребёнка — кто бы профессора — человека, потерявшего навеки огонь, хватку, счастье; можно представить, как профессор подумает, наконец, о том, как он жил эти годы, до чего довёл песни и хорошей большой любви».

Нет только в спектакле, говоря словами Хемингуэя (за точность цитаты не ручаюсь), способности драматурга-режиссёра доко-

предвкусующего то время, когда удасться говорить по интересующему его вопросу с хозяином дома, чтобы потом, в неожиданном ракурсе в проёме двери поймав привле-

И уже ни любвеобильная велеречивость, холодно вплетённая в рациональный ком-

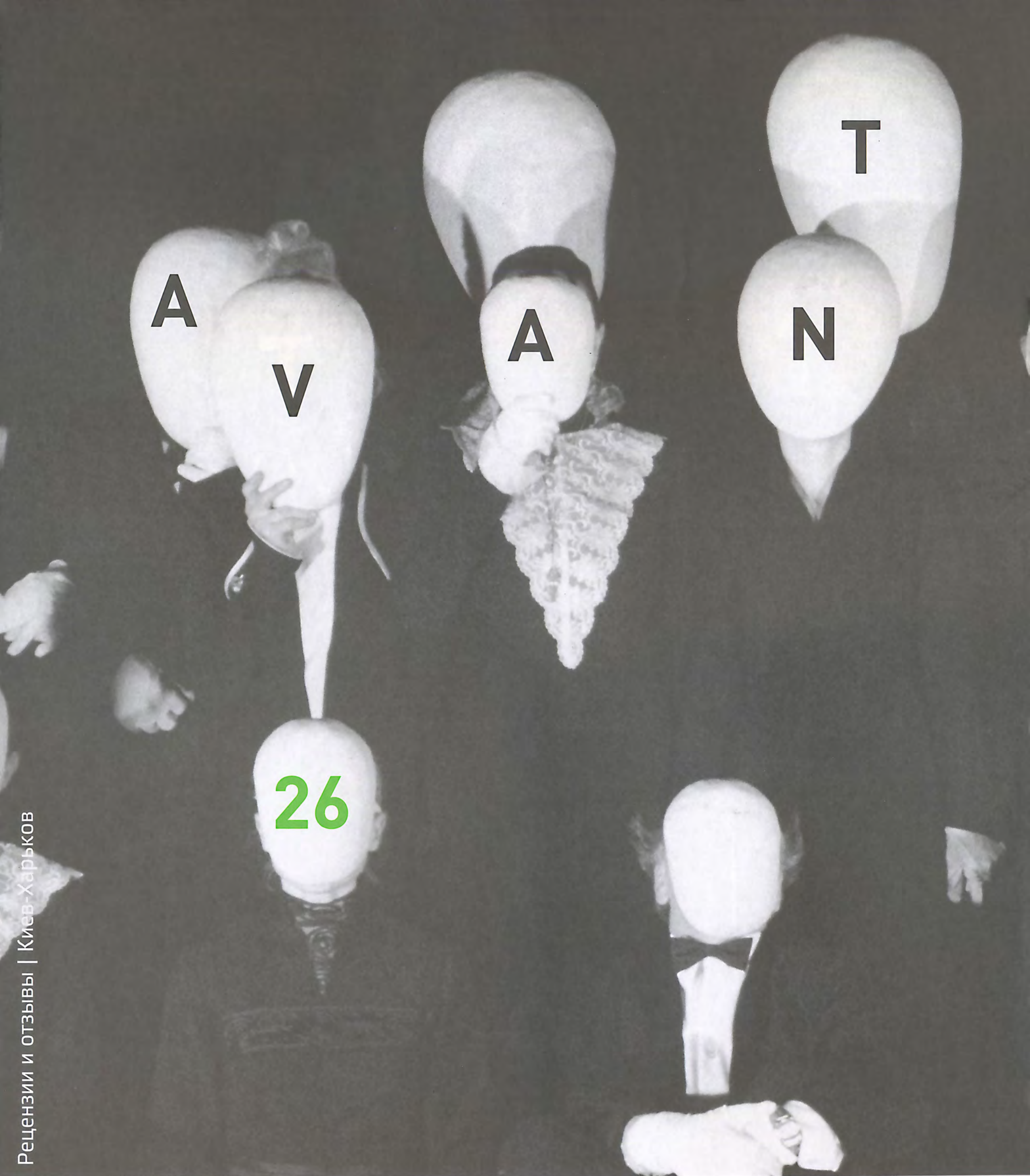
холодно вплетённая в рациональный коммерческий расчёт нувориша, у которого всё время неприятно наשמелов блестят глаза, ни обещания показать героине (не зааром,

нада; можно представить, как что-то железным холодным обручем охватит его пустое эгоистическое сердце — сжатая когда-то пружина аж и обмена начнёт разжиматься

неотъемлемым опытом каждого. Нет в нём надежды — спектакль жутко, чрезвычайно депрессивен. Он не трагичен, он уютно-депрессивен. Нет в нём катарсиса. Нет гума-

ит ли за ней сегодня поволочиться, — этот образ в спектакле единственно не депрессивный и оттого по-настоящему привлекательный: за ним — будущее — считают авторы.

Драма лишила нашу действительность эффекта неожиданности.



Харьковский академический драматический театр им. Т. Г. Шевченко на протяжении шести дней гастролировал на сцене киевского Национального театра оперы и балета и в Международном центре культуры и искусств «Октябрьский». Были показаны спектакли заслуженного деятеля искусств Украины Андрея Жолдака — «Гамлет. Сны», «Гольдони. Венеция», «Месяц любви», «Один день Ивана Денисовича».

Совместный украинско-германский проект — спектакль «Ромео и Джульетта. Фрагмент», созданный для участия в Берлинском театральном фестивале, — по неизвестным причинам к показу в Киеве допущен не был (кем, когда и почему — покрыто тайной).

Моральную, творческую и финансовую поддержку в проведении декады «Дни современного театра» на престижных сценах столицы оказал прогрессивному режиссёру Индустриальный Союз Донбасса, один из лидеров которого предварил показ спектаклей такими словами: «Андрей Жолдак обнажает современное общество. Его театр многогранен. Андрей чувствует флюиды перемен, умеет их предсказать в сценическом воплощении. Он добился успеха в Харькове, затем был вынужден искать признания и добиваться известности в Европе. Теперь он принял решение вернуться на Родину. Мы оказываем Андрею свою поддержку и надеемся, что Украина откроет себя собственным

мастерам, повернётся лицом к их смелым, новаторским решениям творческих проблем. К сожалению, сегодня даже элита, для которой необходимо свободное пространство и люди, его создающие, не всегда резонирует с передовыми идеями в искусстве».

Много раз виденный спектакль «ГАМЛЕТ. СНЫ»

в Киеве вдруг стал восприниматься как нечто новое, как ранее неизвестное действо. Всё было другим, не таким, как прежде. Интерес к происходящим на сцене событиям развивался по нарастающей линии. Конфликтные ситуации чётко обозначались оригинальной

формой супремативной режиссуры, в которой группы актёрских индивидуальностей скорее соответствуют сложным комбинациям разнообразных объёмных форм, нежели привычному, пластическому рисунку удачно выстроенных мизансцен. В этом спектакле характер Гамлета сложился как обобщённый тип, как символ постоянно изменяющейся личности. Гамлет, живущий на нашей планете уже несколько веков, по замыслу режиссёра, является именно той связующей пуповиной, которая питает историческую память все будущие поколения. Он наг, потому что принадлежит вечности, а любой сценический костюм — привязка к конкретной эпохе, к её устоям, нравам, националь-



ностям, войнам и религиям. Оценивая такой спектакль, необходимо в первую очередь предъявлять высокие требования к себе. Тысячу раз прав режиссёр Жолдак, сказавший: «Многим зрителям мой спектакль покажется пустым нагромождением безумства, отсутствием смысла и издевательством над духовностью; но для меня он — поиск новых гуманных ценностей, переосмысление старых, устоявшихся и переставших волновать наше поколение истин». Сегодня сценическую жизнь спектакля «Гамлет. Сны» отслеживают театральные критики Европы, США, Японии. Многие из них едины в том, что этот спектакль вышел на уровень профессиональной творческой свободы.

Киевский успех был ошеломительным. Зрители долго не отпускали актёров со сцены, много раз провожая и встречая их шквалом аплодисментов, криками «Браво!», «Молодцы!», «Мы с вами!». Слышна была английская, польская, немецкая, французская речь. Театр посетили представители практически всех находящихся в Киеве посольств.

«ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА»

Резкая вспышка света, и мы попадаем в адово пекло, где люди обретают форму стадного рассудка, а душа каж-

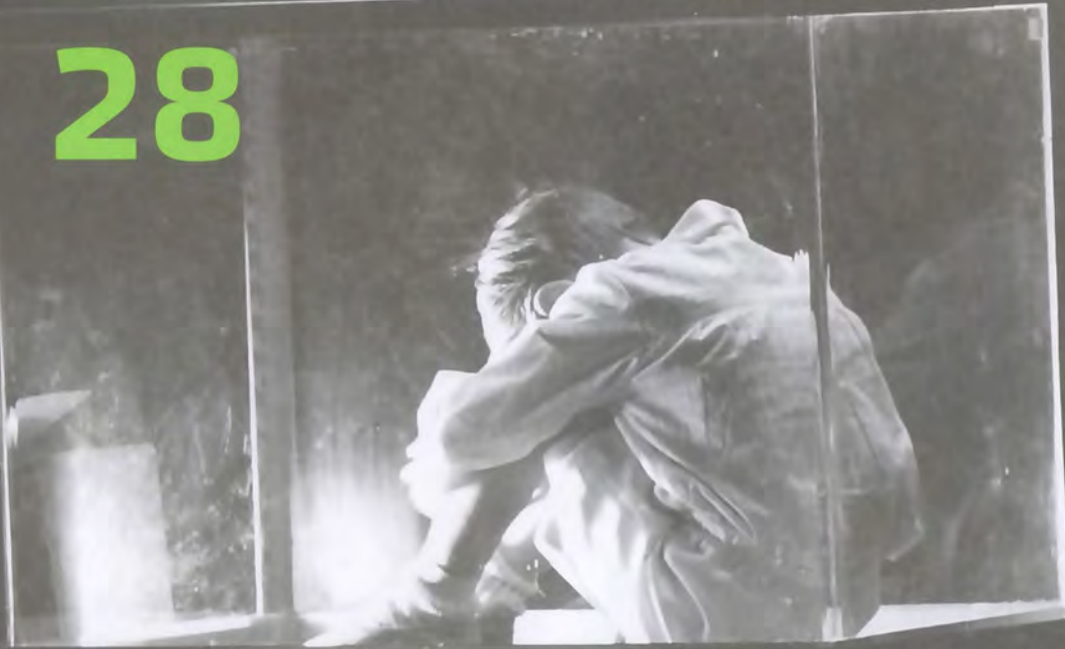
дого индивида становится частью общей трагедии. Заключённые — подопытные животные, по подобию тех, что содержатся в генно-инженерных лабораториях. Выведение новой антропологической породы происходит грубо, грязно и унижительно. Процесс избавления пациента от чувств и привычек показан с хамской циничностью. Черда поставляемых образов подлежит психологическому оболваниванию посредством стирания отличительных качеств буквально во всём, а главное — в мыслях, о чём свидетельствуют грубые операционные швы на головах подопытных жертв. Зрители застают как раз ту стадию «доработки», когда заключённые сами пытаются избавиться друг друга от каких-либо гуманных

проявлений. Садистические процедуры проходят под прекрасную классическую музыку. В этом спектакле Жолдаку удалось философски выразить смысл цели одного из самых бесчеловечных преступлений XX столетия, а также проследить цепную реакцию духовного распада общества, этим преступлением вызванную. Существенное воздействие на восприятие спектакля оказал «сталинский» дизайн зала, нависшего над сценическим ГУЛАГом, словно тяжёлое тоталитарное бремя.

Вновь успех. Немецкая делегация ринулась за кулисы, не дожидаясь конца аплодисментов. Да и аплодисменты, надо сказать, не утихали почти четверть часа.



28



«ГОЛЬДОНИ. ВЕНЕЦИЯ»

рассчитан на малое количество зрителей. Основное действие происходит в зале, а потому можно продавать только сто пятьдесят билетов. Сорокапятиминутным прологом к спектаклю Жолдак решает сыграть драматический этюд «Четыре с половиной», где жители одного из красивейших городов мира живут в предчувствии беды, охваченные необъяснимым чувством страха. Без особого труда отслеживается логическая цепь сценической символики: вода — дающая жизнь, вода — сопутствующая жизни, вода — катастрофа, забирающая жизнь. Вода — время, вода — память.

По Жолдаку, обезличенная власть,

не пытающаяся в каком бы то ни было качестве повлиять на ход событий, — наиболее опасна. Весьма образно это передано в аллегорических сценах подобострастия, где жертвы носят свои головы на подносах, а обезглавленные дирижёры управляют символическими оркестрами. На трагическом венецианском маскараде правят бал люди-манекены, лишённые индивидуальных черт, даже анатомических. Лица — эмбрионы, закрытые яичной скорлупой. Жизнь этих биороботов являет собою утопический сюжет, а обречённость стала смыслом их существования. Безропотно, не выражая никаких чувств, погружается равнодушный народ вместе с красавицей Венецией в воды Адриа-

тического моря. Спектакль несёт в себе атмосферу ритуального заклинания, с использованием символики, разнообразно воздействующей на зрителя.

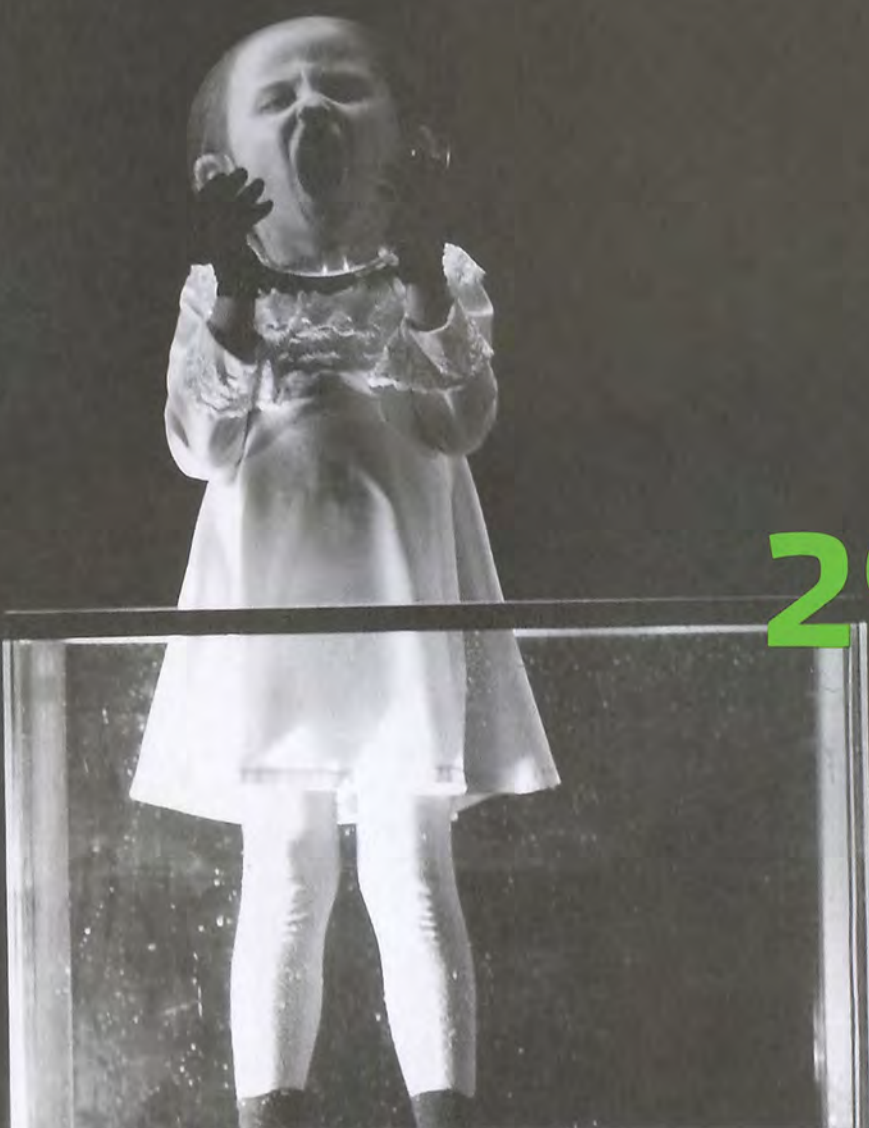
О спектакле

«МЕСЯЦ ЛЮБВИ»

написано много противоречивых рецензий, но нет ни одной, в которой бы не отмечался высокий полёт фантазии его создателей. Мне понравилось одно определение, которое постараюсь дополнить своими ощущениями, окрепшими после показа «Месяца любви» в Киеве. Перспектива, уходящая в бесконечность. Репродукция не столько сцен из произведения Ивана Тургенева,

сколько размышлений режиссёра по поводу этого произведения. Приём «театра в театре» в данном случае приобретает статус значительной авторской концепции, материализованной в знаковом пространстве сцены. Сюжет пьесы «Месяц в деревне», послуживший поводом для оригинальных раздумий, сохраняется режиссёром в первозданном виде, но только не как хрестоматийная иллюстрация неведомой нам жизни, а как предложенный Жолдаком вариант интерпретации известных событий.

Вместо заявленного в афише спектакля «Ромео и Джульетта. Фрагмент» — по многочисленным просьбам зрителей — харьковчане ещё раз показали «Гамлет. Сны».



29

Перед началом и во время антракта в фойе театра можно было встретить ведущих самых популярных программ украинских телеканалов: «1», «1+1», «Интер», «5», «СТБ», «Тонис»; министра культуры Украины Юрия Богуцкого и академика Николая Жулинского, лидера популярной группы «Океан Эльзы» Славко Вакарчука, Виктора Пинчука с семьёй, а также многих других не менее известных личностей Украины. Возмущённый тем, что спектакль «Ромео и Джульетта» не получил разрешения на показ в Киеве, министр культуры обещал разобраться с Харьковской облгосадминистрацией в том, что же стало причиной такого «цензурного» запрета.

Покорив всю Европу, Харьковский академический драматический театр им. Т. Г. Шевченко на высоком художественном уровне показал свои творческие возможности на лучших столичных сценах. Тех, кто не был заинтересован в этих гастролях, постигло разочарование. Неделю киевляне старались попасть на спектакли Жолдака. Разразился самый настоящий бум, какого давно не знали в столице. Любимцами киевских театралов стали народные артисты Украины Леонид Тарабарин, Владимир Маляр, Юрий Головин, заслуженные артисты Украины Петр Рачинский, Анна Плохотнюк, Елена Качан, Светлана Соловьёва, Евгений Плаксин. Особенно восторженно зрители встречали Елену Тимофеенко,

Андрея Кравчука, Викторю Спесивцеву. «Все иностранные искусствоведы, — рассказывает Андрей Жолдак, — специалисты в области концептуального театра, крайне удивлены художественным качеством нашей работы. Узнавая же, за какие деньги мои артисты работают, — теряют рассудок. Наше общество в кризисе — художественном. Шанс состояться на родине у молодых и талантливых художников — минимальный. Однако так долго духовный распад продолжаться не может. Через пять-семь лет, по моим подсчётам, взоры крупных магнатов и политиков обратятся на центры современного искусства. Сейчас совместно с Юрием Андруховичем мы собираемся воплотить в жизнь большой культурный

проект, объединяющий в себе театр, изобразительное искусство и кинематограф. Я не занимаюсь политикой, но крепко уверен в том, что настоящий художник в любом обществе должен быть в оппозиции к власти».

АЛЕКСАНДР АННИЧЕВ
Украина | Харьков

Стать другим...

Харьковский
негосударственный
театр «Новая Сцена».
«Другой человек»
(по одноимённой пьесе
П. Гладилена);
реж. Н. Осипов

30



В последнее время поиски собственного сценического языка и почерка всё дальше уводят Николая Осипова и «Новую сцену» в сторону иронического гротеска. С другой стороны, если играть современную драматургию (главный и единственный шарм которой — в лёгком налёте неизбыточной странности) как-то по-другому, получается в лучшем случае непролазная «чернуха», а в худшем — «гламур, бонжур, тужур» (в смысле — сериал). Ибо психологический театр не то чтобы умер под напором великих новаций, а — разучились как-то лицедей, испортился вкус у зрителей. Вот наша русская драма и процветает во имя лёгких зарубежных комедий. А доходит до «Маскарада» — просто не можем понять, о чём это может быть сыграно? Но это так, бесплодные страдания усталого зрителя. Которому хочется катарсиса, а получает он «молочные реки, кисельные берега».

Заметим, что ныне на театре одна из самых подлинных, хоть зачастую и бескровных трагедий — игра в перемену участи. Не русская рулетка, а так — орёл-решка. Кажется, именно в эту игру на смысл жизни самозабвенно играют герои пьесы Петра Гладиллина «Другой человек».

Представлять Петра Гладиллина нужды нет — это достаточно известный художник, поэт (сборник «Рыжий карамболь»), драматург и режиссёр. Правда, на шумевшая фильма «Афинские вечера» чуть было не отвратила меня навсегда от знакомства с его творчеством. Ибо народная любимица Ольга Аросева, употребив все мыслимые и немыслимые штампы, всё равно показала нам вместо хранительницы устоев «серебряного века» вечную пани Монику. Ладно, есть ведь у Гладиллина и другие пьесы — «Любовь как милитаризм», «Ботинки на толстой подошве», «Мотылёк», «Тачка во плоти». В основе конфликта каждой лежит некий парадокс, и все они, в общем, вписываются в давно исчезнувшее направление, известное под названием «сюрреализм». Причём нынче сюрреалистические мотивы уже не раздражают почтеннейшую публику, как это было когда-то, а, скорее, ласкают слух. Сюрреализм Пётр Гладиллин умело преобразует в «сюр» — нечто родное и близкое исконно российской душевной хвори, откорректированное нашей пёстрой действительностью, перемещённое из области планетарной тоски в конкретное кухонное «время-место».

Так что все пьесы Гладиллина (и «Другой человек» в частности) удачно попадают «под дых» нашей истрёпанной, но уже закалённой российской ментальности.

О чём же эта странная пьеса? О том, что больше всего волнует зрителя — о любви и одиночестве, о жажде счастья, о вечной надежде на его приход. Не бойтесь, содержание пересказывать не буду. Так, слегка, штрихами, обозначу смысл происходившего на сцене. В квартиру одинокой женщины входит мужчина и произносит: «Здравствуйте, Наташа, я — ваш муж». И женщина почему-то принимает условия игры. И всерьёз начинает расспрашивать об их долгой совместной жизни — о «небогатой, но весёлой» свадьбе, о детях, которых у них, оказывается, четверо, о его профессии, привычках, привязанностях. Необычная ситуация даёт не только актёрам, но и персонажам возможность в полной мере отдаться стихии игры. Они, как артисты, играющие друг для друга, моделируют и примеряют ситуации, постепенно переживая все этапы человеческих отношений: от недоверия до безоговорочной, безоглядной любви, от сомнения к надежде, от агрессии к нежности. На наших глазах возникают, натягиваются и безжалостно рвутся нити понимания, доверия, привязанности. Актёры талантливо показывают нам спектакль дилетантов, их актёрский дебют, оснащённый случайным реквизитом и костюмами.

Ломкая пластика Александры Богатырёвой в сочетании с немного брюзгливой иронией Александра Дербаса напоминает нам о песочных часах, которые переворачиваются под влиянием минуты, настроения, случайной мысли, в корне меняя суть и смысл происходящего. Перед нами — избалованная жизнью дочка «высокопоставленного» папы, которой претит даже мысль о возможности самой зарабатывать себе на жизнь. Одна фраза мужчины — и эта дама превращается в замученную жизнью многодетную мать, замученную и закрученную жизнью, привычно и любовно развешивающую на верёвке выстиранную детскую одежку. И заметим — превращается с радостью, поскольку собственная бесплодная (во всех смыслах) жизнь не убила в ней обычную женскую тоску о настоящем доме, о муже и детях. Поэтому в финале она так горестно застывает у тёмного окна — никакое желание счастья уже не сможет сделать это счастье реальностью. Именно поэтому развёрнутая авторская ремарка «Она смотрит в окно на снег, за окном и в комнате темнеет, мы слышим детские голоса и смех. Всё громче, всё ближе» остаётся в спектакле Николая Осипова недооволащенной. В этой сценической версии игра остаётся игрой, попытка выстроить жизнь по-новому не выходит за рамки приемлемой реальности.

Александр Дербас показывает своего героя не просто двуликим, а — разноликим. Ведь именно он — инициатор опасной игры в «другого человека», в других людей. Не так-то прост этот мужчина, вдруг ворвавшийся в жизнь одинокой женщины. В нём чувствуется одновременно и искренняя способность растрогать и растрогаться самому, и эгоизм человека, привыкшего приказывать, спокойное равнодушие афериста, который слишком хорошо знает людей и умеет играть на их слабостях. Он так до конца и непонятен — то ли и впрямь пройдохимец, вор и убийца, который скрывается от закона и ищет тихое убежище, то ли холодный экспериментатор, которому захотелось острых ощущений. А может — просто одинокий и несчастный человек. Но в финале он тоже не хочет разрушать чары очарования. Даже если подспудно понимает, что это ожидание беспочвенно и бесплодно.

Пьеса Петра Гладиллина в самой своей конструкции таит возможность для вариантности исполнения, для актёрской импровизации. Здесь именно индивидуальность актёров определяет доминирующие интонации: уверенно-доверительные у героя, экзальтированно-возвышенные — у героини.

Скованное жёсткими ограничениями пространство малой сцены Дома актёра (столб посредине и две двери по бокам) также накладывает свой отпечаток на стиль актёрской игры. Это пример существования в не просто замкнутом пространстве, а в единственном месте полукруглой арены (шаг влево, шаг вправо — уходишь из поля зрения публики). Это тоже способствует превращению обычной квартиры в «странное место», где овеществляются фантазии персонажей пьесы. Фантазии, которые вполне могли бы стать реальностью. В другом спектакле. И А. Богатырёва, и А. Дербас слишком дорожат психологической достоверностью исполнения для того, чтобы спектакль «Другой человек» мог стать очередной «рождественской грёзой». Хотя открытый финал спектакля даёт зрителям право домыслить любое завершение этого духовного эксперимента.

К сожалению, я не видела первую редакцию спектакля, поэтому лишена возможности поговорить на всегда плодотворную тему «так было — так стало». Но увиденное на малой сцене Дома актёра вселяет определённые надежды. Как писал некогда И. С. Тургенев, ирония восстанавливает то, что уничтожает пафос...



SO UN

ЗВУК КАК

32

МА

D R A —

СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ 33

XX век — век разрушающего и всепоглощающего прогресса — заметно расширил арсенал концепций мира и личности: от философских и религиозных до психологических, физиологических, филологических. Поэтому современный взгляд на эту проблему можно определить как относительно исчерпывающий. Однако нынешняя узконаправленность сознания, его мозаичная структура, разобщённость и клиповость не позволяют нам охватить мир и человека целостным взглядом — характерным, к примеру, для эпохи Возрождения.

Новое время предполагает новый способ видения, отличающийся одновременно односторонностью и глубиной. Одна из таких односторонне-глубоких концепций утверждает: мир есть текст — и, соответственно, человек есть текст. Говоря попросту, «я есть то, что я говорю». Текст — высшая ступень речевой (и письменной) деятельности человека; то, что противопоставляет его животному миру. А если пойти вниз по этой лестнице, то первой ступенью снизу будет звук. Поэтому вполне справедливо считать, что человек (мир) есть в том числе и совокупность звуков, им издаваемых — но не только их, конечно.

Рассматривая звук как одну из единиц измерения мира, московская студия Soundrama создаёт спектакли в новом для театра жанре саунд-драмы, где звук (англ. sound) является центром, вокруг которого выстраивается всё остальное. Звук, попадая в пространство сцены, действует и воздействует. Актёры произносят не просто текст, а прежде всего звуки, ставя определённые акценты, часто вскрывая тем самым глубинные смыс-

лы. В этот момент происходит второе рождение слова. Мы слышим/видим его по-новому, и этот очищенный от предыдущего языкового опыта взгляд проникает в те пласты языка, знание которых обычно остаётся привилегией специалистов. Это — в определённом смысле открытие.

В традиционном театре текст (драматургия) — средство к существованию актёра на сцене, способ взаимодействия. В саунд-драме слова текста — ноты, текст — партитура. И в идеале воздействие спектакля, сделанного в этом жанре, на отдельно взятого зрителя должно приближаться к воздействию музыкального концерта, где смысл составляют, главным образом, эмоции и личные ассоциации, вызванные музыкой. Но при этом должна сохраняться и некая сюжетность, смысл, заложенный в тексте. Найти эту гармонию, нужную пропорцию первого и второго — чрезвычайно сложно. Первый спектакль студии Soundrama «Красной ниткой» приближён к этому идеалу. Переплетение музыкально-шумовых линий с сюжетными линиями в этом спектакле создаёт странный

эффект: смысл произнесённого на сцене становится доступным зрителю как бы бессознательно, минуя логическое осмысление, непосредственно. Актёры произносят звуки, сплетающиеся в некую картину мира, и зрители воспринимают эту звуковую картину мира как данность. Анализ поступков героев, мотивов и т. д. в данном случае неуместен. Это — взгляд ребёнка, впервые увидевшего мир.

Второй спектакль студии Soundrama «Док.тор» сделан уже по-другому. В нём, казалось бы, использованы всё те же принципы работы со звуком, но глубина их разработки значительно меньше. Основанный на тексте документальной пьесы Елены Исаевой «Во Содоме, во Гоморре», спектакль о правдивых ужасах советского здравоохранения (советского потому, что ничего с тех пор не изменилось) представляет собой развесёлое действо, похожее, скорее, на пир во время чумы.

Звуковые повторения и акценты, начитка текста в стиле рэп — выглядят здесь скорее простыми приёмами, нежели всеобъемлющим методом. И поэтому смысл спектакля не выходит

за рамки проблем здравоохранения и не открывает иные смыслы и подтексты. Но сама попытка освоения документального текста в этом жанре уже дорогого стоит. И поэтому знакомство с этим довольно смелым экспериментом было, безусловно, открытием для харьковской публики. Показ «Док.тора» на сцене Дома Актёра — один из многочисленных проектов Харьковского Театрального Центра по популяризации современного театрального искусства. Судя по реакции публики, эксперимент прошёл вполне успешно.

Саунд-драма — это по большей части вопрос формы (как?). Любой текст в этом жанре рассматривается прежде всего со звуковой стороны. И это весьма ценно — хотя бы потому, что открывает широкие возможности для новой интерпретации, а вернее сказать, нового раскрытия классических текстов. Это — проникновение в смысл со звуковой стороны, путь от части к целому. Этот жанр имеет огромный потенциал, и, вероятно, истинное его открытие ещё впереди.



Я буду говорить о Неживом театре, о Священном театре, о Грубом театре и о Театре как таковом. Иногда эти четыре театра существуют по соседству где-нибудь в Уэст-Энде в Лондоне или недалеко от Таймс-сквер в Нью-Йорке. Иногда их разделяют сотни миль, а иногда это разделение носит условный характер, так как два из них объединяются на один вечер или на один акт. Иногда на какое-то одно мгновение все четыре театра — Священный, Грубый, Неживой и Театр как таковой — сливаются воедино.

НЕЖИВОЙ ТЕАТР

О Неживом театре как будто вообще не стоит говорить, так как очевидно: это плохой театр. Поскольку это самый распространённый вид театра и поскольку Неживой театр теснее всего связан с низкопробным коммерческим теа-

тром, вызывающим постоянные нарекания, может показаться, что незачем снова тратить время, чтобы перечислить все его недостатки. Однако всё значение этой проблемы становится понятным только тогда, когда мы убеждаемся, что процесс умирания обманчив и охватывает самые разные сферы театральной жизни.

Театры стали мёртвым делом, мы понимаем это не хуже театральных кассиров, и публика чувствует трупный запах. Если бы люди на самом деле стремились к развлечениям так жадно, как они об этом говорят, почти все мы оказались бы в очень затруднительном положении.

Театра, способного доставить подлинную радость, сейчас не существует: не только пошлые комедии и плохие мюзиклы не стоят тех денег, которые берут за вход, — тлетворный дух Неживого театра проникает в серьёзную оперу и трагедию, в пьесы Мольера и Брехта. И конечно, нигде Неживой театр не располагается с

ПИТЕР БРУК — ЖИВОЙ КЛАССИК, ОДИН ИЗ ТЕХ, КОМУ БУДУТ СУДИТЬ О ТЕАТРЕ ДВАДЦАТОГО ВЕКА. В КНИГЕ «ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО» ОН ИЗЛОЖИЛ СВОИ ВЗГЛЯДЫ НА СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР. КНИГА, ОПУБЛИКОВАННАЯ ЕЩЁ В 1968 ГОДУ, ДО СИХ ПОР СВЕРХАКТУАЛЬНА — «НЕЖИВОЙ ТЕАТР», ЕСТЬ НЕЛЮБИМЫЙ БРУКОМ, ЖИВЁТ И ПРОЦВЕТАЕТ...

Мастер

34

Р БРУ

такой уверенностью, с таким комфортом и с такой ловкостью, как в постановках пьес Уильяма Шекспира. Мы смотрим шекспировские спектакли с хорошими актёрами и в хорошей постановке <...>, и всё-таки мы втайне умираем от тоски и мысленно ругаем Шекспира, или театр вообще, или даже самих себя.

Положение осложняется тем, что в театрах всегда есть «мёртвый» зритель, которым по каким-нибудь особым причинам радуется, что представление его ничуть не захватило и даже не развлекло <...>. Он искренне хочет, чтобы в театре всё было «благороднее, чем в жизни», и принимает своё интеллектуальное удовлетворение за подлинное душевное переживание, которого ему так недостает. К несчастью, его научный авторитет подкрепляет авторитет скуки, и Неживой театр благополучно продолжает свой путь.

Почти каждый сезон в большинстве городов, где любят театр, с огромным успехом идёт спектакль, который привлекает зрителей <...> тем <...>, что он даёт возможность поскучать.

<...> «Культурность» обычно связывается с неким чувством долга, а исторические костюмы и длинные речи — с ощущением скуки, поэтому, как ни странно, определённая порция скуки является гарантией значительности события.

Зрители ищут в театре что-то, о чём они могут сказать: «Лучше, чем в жизни», поэтому они с такой лёгкостью смешивают «культурность» или внешние атрибуты культуры с тем, чего они не знают, но что, по их смутным представлениям, могло бы существовать, и в результате способствуют успеху плохих спектаклей, которые обманывают самих себя.

Не стоит делать вид, что слова, которыми мы пользуемся, говоря о классических пьесах — «музыкальная», «поэтическая», «шире, чем жизнь», «благородная», «героическая», «романтическая», — имеют неизменный смысл. Они отражают лишь критические воззрения определённого периода, и попытка создать сегодня спектакль, который соответствовал бы этим стандартам, неизбежно приведёт нас в Неживой театр, то есть в театр, где живая истина подменяется почтительностью к прошлому.

В Неживом театре считается, что кто-то когда-то понял и установил раз и навсегда, как нужно играть ту или иную классическую пьесу.

Любая театральная форма, однажды родившись, в конце концов умирает; любая театральная форма нуждается в переосмыслении, и её новое толкование непременно будет отмечено веяниями своего времени. В этом смысле в театре всё относительно. И тем не менее настоящий театр — это не Дом моделей; в театре есть принципы, которые не меняются, есть элементы, которые присутствуют о любом драматическом представлении. Попытки отделить вечные истины от скоропреходящих увлечений неизбежно заводят в кладбищенский тупик, это не более чем утончённый снобизм, который таит в себе гибель.

В театре без определённого направления и ясной цели актёр обычно — слепое орудие, а не инструмент, но, даже если театр ставит во главу угла актёра, это тоже ещё не решает проблемы. Наоборот, мёртвая система актёрской игры лишь углубляет кризис.

Мы должны смириться с тем, что создание театра — дело необычайно трудное, потому что из всех способов выражения сценическое искусство, видимо, самое бескомпромиссное или должно быть таковым, если оно используется по назначению: театр беспощаден, на сцене нельзя ошибиться, нельзя потратить впустую ни одной минуты.

Работа критика — одна из составных частей нашего общего дела, поэтому важно: представляет он себе, каким должен быть театр в том обществе, в котором он живёт. И готов ли он пересматривать свои взгляды после каждого нового спектакля?

Критик, который перестал любить театр, безусловно, мёртвый критик; критик, который любит театр, но не понимает, к чему обязывает такое отношение, тоже мёртвый; живой критик чётко знает, каким должен быть театр, и обладает достаточной храбростью, чтобы подвергать сомнению свои убеждения всякий раз, когда в театральной жизни происходит важное событие.

Когда я слышу, как режиссёр бойко заявляет, что он слуга автора и хочет, чтобы пьеса говорила сама за себя, я заранее отношусь к нему с недоверием, потому что добиться этого необычайно трудно. Если вы ограничитесь тем, что предоставите пьесе возможность говорить, может случиться, что она не издаст ни звука. Тот, кто хочет, чтобы пьеса была услышана, должен заставить её зазвучать.

Проблема омертвения неизбежно возвращает нас к репетициям: мёртвый режиссёр пользуется избитыми формулировками, избитыми приёмами, избитыми шутками, избитыми трюками; каждая сцена, которую он ставит, начинается по шаблону и кончается по шаблону; всё это в равной мере относится к его товарищам по работе — к художникам и композиторам, — если только они не начинают каждую новую постановку с чистой страницы, с пустой сцены и с закономерного вопроса: к чему вообще нужны костюмы, к чему нужна музыка, что они хотят всем этим сказать? Мёртвый режиссёр — это режиссёр, который не в силах противостоять условным рефлексам, возникающим в процессе любой деятельности.

35 СЯЩЕННЫЙ ТЕАТР

Я называю этот театр Священным для краткости, но его следовало бы назвать — театр, где невидимое становится видимым; представление, что сцена — это место, где можно увидеть невидимое, прочно укоренилось в нашем сознании.

Театр — это последний форум, на котором идеализм всё ещё остаётся открытым вопросом, в мире найдётся немало зрителей, которые с уверенностью скажут, что видели в театре лик невидимого и жили в зрительном зале более полной жизнью, чем живут обычно. Они будут утверждать, что «Эдип», или «Береника», или «Гамлет», или «Три сестры», сыгранные с любовью и вдохновением, поднимают дух и напоминают им, что, кроме повседневной мелочной жизни, есть ещё другая жизнь. Именно это они и хотят сказать, когда выражают недовольство современным театром за то, что он выливает на зрителей ушаты помоев и ведра крови.

Самый лучший романтический театр, так же, как препарированные радости опер и балетов, всё-таки не что иное, как жалкие обломки священного искусства древности.

Конечно, мы по-прежнему стремимся поймать в сети искусства невидимые течения, которые управляют нашей жизнью, но наш взгляд прикован сейчас к тёмной части спектра. Театр сомнений, беспокойства, смуты и тревоги кажется нам сейчас более правдивым, чем театр возвышенных идеалов. Даже если театр возник из ритуальных представлений, цель которых состояла в том, чтобы воплотить невидимое, не надо забывать, что, за исключением не-которых восточных театров, ритуальные представления сейчас или бесследно исчезли, или находятся на грани вырождения.

В театре мы бежим от возвышенного, потому что, в сущности, не понимаем, что это такое, мы знаем только одно: то, что называют возвышенным, больше не вызывает у нас доверия. Мы шарахаемся от того, что называют поэтичным, потому что поэтичность покинула нас. Попытки возродить поэтическую драму слишком часто приводили к созданию расплывчатых и невразумительных творений.

ГРУБЫЙ ТЕАТР

Грубый театр близок к народу. <...> Его всегда отличает отсутствие того, что принято называть стилем. Для стиля необходим досуг. Создать что-нибудь в примитивных условиях — это уже революция. Оружием становится всё, что попадаете под руку У Грубого театра нет возможности быть разборчивым. Если публика своенравна, тогда, очевидно, важнее прикрикнуть на смутьянов или вставить отсебятину, чем пытаться сохранить единство стиля сцены в целом.

Арсенал Грубого театра безгранично широк: реплики в зал, плакат, местная тематика, локальные шутки, песни, использование случайностей, танцы, темп, шум, игра на контрастах, гипербола, приделанные носы, накладные животы.

Народный театр, свободный от единства стиля, на самом деле говорит очень изысканным, очень стилизованным языком: у простой публики не возникает трудностей в восприятии несоответствия между произношением и костюмом, мимикой и диалогом, реализмом и условностью. Зрители следят за сюжетными линиями, даже не подозревая, что в каком-то месте оказались свидетелями нарушения стандартных приёмов.

Грязь — это, конечно, главное, что придаст остроту грубому; непристойность и вульгарность — естественны, неприличное — весело. При наличии всего этого спектакль несёт социально-освободительную функцию, поскольку по своей природе народный театр — это театр антиавторитарный, антитрадиционный, антипомпезный, антипретенциозный. Это театр шума, а театр шума — это театр аплодисментов.

Священный театр обладает одним видом энергии, Грубый — другими. Его питают легкомыслие и веселье, но это та же энергия, которая может вызвать живой отклик или протест. Это воинственная энергия — энергия злобы, а иногда и ненависти.

Здесь перед нами двойственный аспект грубого: если Священный театр — это стремление к невидимому через видимые воплощения, Грубый театр — это тоже сильный удар по утратившему значение идеалу. И тот и другой театр питает страстная потребность в своей аудитории, и тот и другой обладают безграничным запасом разного рода энергии, но и тот и другой кончают тем, что создают сферы, каждая из которых по-своему ограничена.

Если Священный театр создаёт мир, в котором молитва звучит реальнее, чем ругательство, то в Грубом театре всё наоборот. Ругательство там уместно, а молитва звучит комически.

Священный театр имеет дело с невидимым, а этом невидимом заключены все скрытые импульсы человека. Грубый театр имеет дело с поступками людей — и оттого, что он приземлён и прямолинеен, и оттого, что он признаёт и смех и злобу, грубый и доступный театр всё-таки лучше, чем неискренне священный.

ТЕАТР КАК ТАКОВОЙ

Повторение, представление, соучастие. Это слова суммируют три элемента, каждый из которых необходим для того, чтобы событие на сцене состоялось. Но суть ещё отсутствует, потому что любые три слова статичны, любая формула — неизбежная попытка установить правду навсегда. Правда же в театре — всегда в движении.

Представление — это не имитация и не описание события, взятого из прошлого. Представление отрицает время. Оно стирает разницу между вчера и сегодня. Оно берёт вчерашнее событие и заставляет его звучать сегодня во всех проявлениях, включая сиюминутность. Иными словами, представление — это то, чем оно и должно быть — прошлым, возникающим в настоящем. Именно в этот момент на сцене происходит возрождение жизни.

Сейчас, когда вы читаете эту книгу, она уже устаревает. Для меня это упражнение, застывшее на бумаге. Но у театра есть одна особенность, отличающая его от книги. Всегда есть возможность начать заново. В жизни это нереальностью: нам никогда не удастся вернуться назад. Часы не повернуть вспять, нам больше не представится второй случай. В театре всё можно счесть непроизходящим.

В повседневной жизни «если бы» — фикция, в театре — это эксперимент. В повседневной жизни «если бы» — уклончивость, в театре «если бы» — правда. Когда мне удаётся убедить в этой правде, тогда театр и жизнь — одно целое. Это высокая цель. Но это тяжёлая работа.

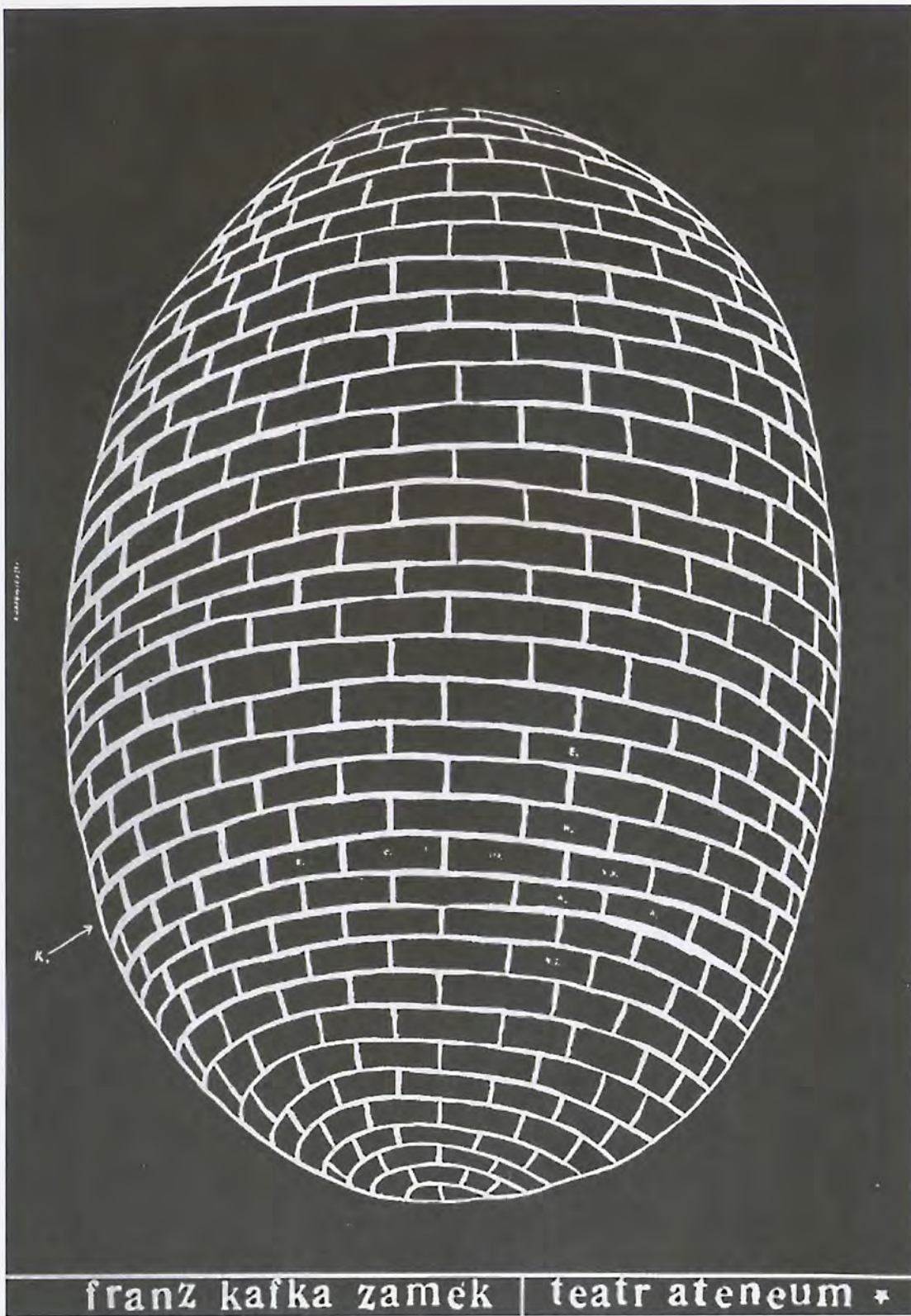
Играть стоит большого труда. Но когда мы рассматриваем работу как игру, тогда это уже не работа. Игра есть игра.

Подготовила Кира Малинина

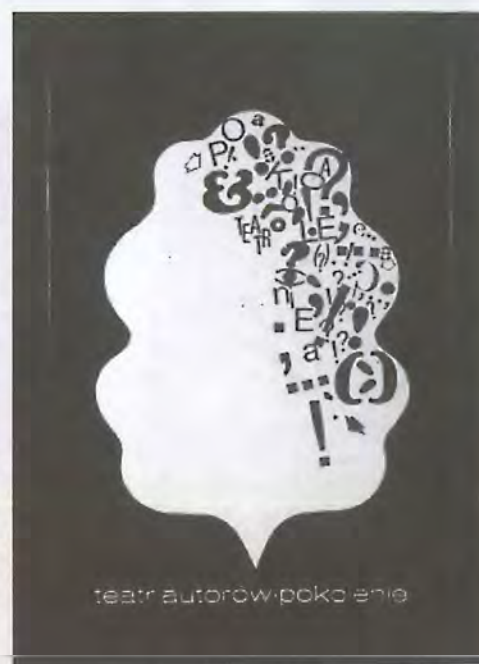


КА

Мастер



польський театральний
плакат XX століття





підготовано Танею Борзуновою та Сергієм Мішакінім,
за матеріалами порталу kak.ru



Генрик Томашевський — провідник і фактичний засновник знаменитої польської школи плакату. Скупа мова плакатного зображення, часто доведена до абстрактної символіки, була мовою філософською та водночас зверненою до масового глядача. То було мистецтвом, котре вийшло на майдани й вулиці, яке виховало цілу генерацію. Польським майстрам плакату вдалося, всупереч соцреалізму, не лише вижити, але й стати в авангарді й навіть впливати на розвиток плакату в Європі.

Генрик Томашевський народився у Варшаві року 1914, помер 11 вересня 2005 року. Навчався малярства у варшавській Академії мистецтв, де пізніше став професором (від 1952 до 1985). Був членом елітного Alliance Graphique International (AGI,

Міжнародний Графічний Альянс). Нагороджений титулом Почесного Королівського промислового дизайнера Королівською Мистецькою Спільнотою Лондона.

Основні нагороди: Міжнародне бієнале мистецтв, Сан-Паулу, 1963, перший приз; Міжнародне бієнале плакату, Варшава, срібна медаль 1966, золота медаль 1970, срібна і золота медалі 1988, бронзова медаль 1994, Польське народне бієнале плакату, Катовіце, золота медаль 1967, срібна медаль 1975, гран-прі 1979, 1987, 1989; Бієнале плакату в Лахті, перший приз 1979; Міжнародне триєнале плакату в Тоямі, бронзова медаль 1991, срібна медаль 1974, Нагорода за видатну майстерність, ICOGRADA, 1986.

Henryk Tomaszewski

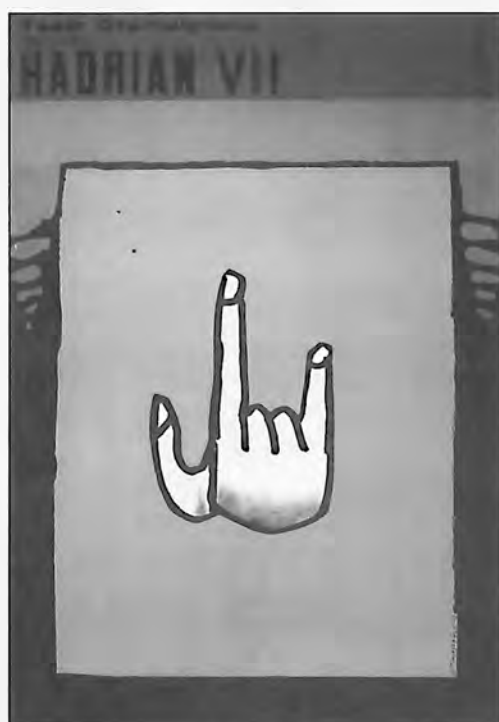
Генрик Томашевський

Henryk Tomaszewski

Warszawa
1975

TEATR
NARODÓW

ENTRÉE



Opera Warszawska



Opowieści
J. Offenbach
Hoffmanna



Teatr Na Woli



TEATR NOWY





Борис Васильевич Косарев (4.VIII.1897, Харьков — 23.III.1994, там же) — художник-авангардист («кубофутурист экспрессионистического направления»), один из крупнейших украинских сценографов 20-х — 40-х годов XX века. По мнению известного харьковского художника В. Н. Куликова, по масштабу дарования, по совокупности сделанного Косарев не уступает Н. П. Акимову¹ (с которым дружил всю жизнь) и интереснее А. Г. Петрицкого². Но если эти двое уехали из Харькова (Петрицкий — в Киев, Акимов — в Ленинград) и благодаря работе в столицах стали широко известны, то Косарев так и остался местной знаменитостью.

Нарисованный балкон

Владимир Яськов
Украина | Харьков



Главным делом жизни Косарева был театр.

Театром мы заболели все, как теперь болят гриппом. Все, кто видел работы Бенуа, Бакста, Головина. Наше воображение захватила Наталья Гонгарова, её «Золотой петушок». Стихия красочного базара. Мы закрывали глаза и видели, что всё это движется на сцене. От этого краски казались ещё ярче. В театр я пришёл в 1915-м. Работал помощником декоратора во время каникул в Летнем театре у художника М. Оффенгендта. Не из одной любви к искусству: нужны были деньги... [4].

Через год, в сезон 1916–17 гг., совместно с близким другом и товарищем по «Семёрке» Владимиром Бобрицким Косарев принимает участие в оформлении «Бранда» Ибсена в харьковском Городском драматическом театре (реж. Б. С. Глаголин³). В 1918 — первой половине 1919 гг. в Первом харьковском советском драматическом театре шли оформленные Б. Косаревым и В. Бобрицким спектакли «Пан» Ш. Ван Лерберга, «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Вознесение Ганнеле Маттерн» Гауптмана, «Собака садовника» Лопе де Вега, «Бранд» Ибсена, «Еврей» Е. Чирикova (все в постановке Б. С. Глаголина⁴).

С Глаголиным Косарев много работал и в Одессе. А «Идеального мужа» по О. Уайльду вообще считал их лучшей совместной постановкой, — подробно и интересно о Глаголине — режиссёре и актёре — и об этом спектакле он рассказал в 1982 г. в интервью О. Красильниковой. Приведу выдержку из этого интервью:

...я сделал оформление очень условное: вертикальные ширмы (крэговские): с одной стороны — тёмно-синего цвета, с другой — тёмно-коричневого. Костюмы разрабатывались в этой же гамме. <...> С Глаголина начинается моё «экспериментаторство» в сценографии.

Там же в Одессе Косарев вновь оформляет «Пан» Ш. Ван Лерберга, «Зелёный попугай» А. Шницлера (совместно с художником Фазини⁵), «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу (реж. В. В. Тезаровский). Об этом спектакле, решённом в традиционном ключе, он рассказывал:

Всё дело в режиссёре. То, что я задумывал с Глаголиным, можно было осуществить только в содружестве с ним. Когда В. Тезаровский <...> предложил мне <...> сделать декорации, как у М. Либакова в Первой студии МХТ, я согласился. <...> Я не копировал, но я нашёл путь, по которому шёл Либаков. Также на сцене было много игрушек. Часть из них была нарисована в виде

радуги над столом Калеба.

И здесь мне хочется привести содержательный комментарий Красильниковой к этим словам Косарева.

Михаил Чехов, играя Калеба, все игрушки изготовил сам — так он пытался погрузиться в образ. Этот же подвиг повторил Косарев. С одной стороны, ему хотелось понять актёра. С другой — в этом проявилась та художническая тщательность, которая всегда сопутствовала работам Косарева, характерная для его творчества.

В июне 1921 г. мастерская ЮРОСТА была переведена в Харьков. Косарева, Н. П. Акимова, А. Хвостенко-Хвостова, Г. Цапка приглашают в Первый государственный театр для детей. Вскоре Косареву поручают завершить эскизы костюмов к спектаклю «Али-Нур (Звёздный мальчик)», поскольку Акимов, оформлявший спектакль, уехал в Ленинград. (Эти яркие эскизы, к счастью, сохранились.) Вот что писала харьковская газета «Пролетарий» в №271 от 26 ноября 1922 в заметке «Театр "Сказки" (Госуд. театр для детей)»:

Сегодня дан будет очередной спектакль. Идёт новая постановка режиссёра С. П. Пронского — сказочное представление <...> «Али-Нур». Пьеса

написана М. Коссовским по сценарию В. Мейерхольда на сюжет Оскара Уайльда — «Звёздный мальчик». Сценическая площадка разработана художником Н. Акимовым. Музыка — И. Дунаевского. Пластические композиции поставлены Б. Плетнёвым. Костюмы сделаны по эскизам художника Б. Косарева.

В тот же день газета «Коммунист» в №272 (864) добавляла:

Хороши и красочны костюмы по эскизам художника Косарева. Интересна музыка Дунаевского. Спектакль был хорошо принят маленькими зрителями.

Через год та же газета «Коммунист» (№265, 21. XI. 1923) в заметке «Государственный детский театр» писала:

В воскресенье детский театр показал свою очередную премьеру: пантомиму «Ящик с игрушками» и комедию «Медведь и Паша». <...> «Медведь и Паша» переделан из весёлого водевиля Скриба в скромную пьесу для детей. <...> Постановка «Медведя и Паши» ценна как театральное достижение. На фоне геометрически простых, удачных по краскам декораций Косарева, нашёлся настоящие «детские» цвета, действие развёрнуто в хорошем комедийном темпе.

Наибольшей творческой удачей этих лет, а возможно, и вообще в творческой биографии Косарева стал спектакль «Хубеане» Р. Побе-



димского (1923, реж. В. Вильнер). Выполненное в подчеркнуто конструктивистском духе сценическое решение экзотической «революционной сказки», само по себе необычайно яркое, «тропическое» по колориту, было также исключительно изобретательным в отношении мизансцен: актёры значительную часть времени передвигались не в плоскости сцены, а по вертикали, образовывали живые «гирлянды» и т. п.

Я считаю, что с «Хубеане» начинается моё восхождение в специфику сценографии спектаклей для детей. Такая специфика существует. Её нельзя сбрасывать со счетов. <...> Если фантазию взрослого необходимо подтолкнуть, то фантазию ребёнка нужно наполнить. Ребёнок ещё не так хорошо знаком с предметным миром, этот мир ещё не успел ему наскучить. Поэтому важно, чтобы оформление было предметным, чтобы ощущалась фактура: вот дерево, на него можно влезть, вот банан — его можно сорвать и потрогать. <...> Работая над костюмами, я меньше всего хотел сделать актёров «ряжеными». Ведь тогда учебников по истории и географии было мало. Сцена, повествующая об экзотической стране, была в то же время учебником. Я же, выступая в роли учителя, старался быть потоньше, используя для этого издания этнографического характера [4].

Остаётся добавить, что среди лучших оформлений спектаклей того времени макет и эскизы костюмов (темпера) к «Хубеанам» демонстрировались в 1932 г. на Международной выставке декоративного искусства в Нью-Йорке. («Шестнадцать штук пропало, — сокрушался Косарев в 1985 г. в разговоре со мной, — остались только маленькие — с почтовую марку — цветные репродукции в каталоге». К счастью, значительная часть эскизов костюмов, планов и эскизов декораций сохранилось, а также фотографии макетов декораций и сцен из спектакля — таким образом, сценография этого одного из лучших спектаклей Косарева может быть оценена в некоторой степени и сегодня.) Следует добавить, что яркую джазовую музыку к «Хубеанам» написал молодой И. О. Дунаевский.

Кроме того, в эти годы Косарев оформляет «Слугу двух господ»⁶ Гольдони в постановке Н. Н. Синельникова⁷ (реж. В. Б. Вильнер) — в академическом драматическом театре, «Мещанина во дворянстве» Мольера — в Народном доме.

Среди спектаклей, оформленных Косаревым в Харьковском Червонозаводском Театре, следует отметить «Шторм» В. Биль-Белоцерковского и «Товарищ Семивзводный» В. Голечникова (1925—1926), «За двумя зайцами» М. Старицкого (1928), «Марко в пеклі» И. Кочерги (1929, оба — реж. В. Василько), «Коммольцы» Л. Первомайского (1930, реж. В. Василько⁸).

Некоторое представление о резких, построенных на контрасте сценографических ходах Косарева можно составить, обратившись к его автокомментариям.

Первое действие пьесы «Марко в пеклі» происходит на железнодорожной станции.

Нужную мне станцию я нашёл в Люботине (местечко близ Харькова). Древнее строение, из года в год ремонтируемое только ветрами. Двери слетали с петель. Из-под облупившейся штукатурки виднелась дранка. Но самое большое, что поразило меня: огромных размеров, выгнанный, как зеркало, медный самовар. Его я «перенёс»

в оформление I действия» [4].

С расстояния сегодняшнего дня такой самовар — деталь «многоразового использования» в сценографии. А вот общий рисунок этой забытой богом и людьми заштатной станции, острый, нервный, а вместе с тем растекающийся, располагающийся, как сознание тоскующего Марка, — это волнует и сейчас. В оформлении этой картины, как и последующих, Косарев использует тёмный бархат-фон. На нём конфигурация объёмных элементов гитается особенно чётко — как графический рисунок [4].

Заметил этот самовар и тогдашний харьковский рецензент.

Свежим театральным работником проявил себя в этой постановке Б. Косарев. В его оформлении, вместе с общим большим ощущением театральности, очень ценным является умение подчеркнуть нужные детали. Огромный самовар в первом действии сразу напоминает зрителю стационный буфет [1].

Другой рецензент писал:

Художник Косарев дал отличное оформление спектаклю. Впрочем, ад у него слабее земли. В аду же лучше всего — белая, безнадёжная станция «Чёртов Туник». То же и с костюмами — адские костюмы не во всём и не всегда удались. Но в целом — работа художника заслуживает похвалы, особенно потому, что в ней чувствуется ясное понимание режиссёрской линии спектакля [2].

А вот что написано об этом у О. Красильниковой:

В оформлении сцен ада художник, по его словам, использовал мотивы старинных украинских интермедий, народного бурлеска и, конечно же, прикладного искусства. Влияние последнего ощущалось в оформлении сатанинских гертгов, в костюмах же их обитателей переплетались элементы вертепных кукол и персонажей агиттеатра.

— Что было главным в вашей работе над этим спектаклем?

«Самым главным и самым трудным в спектакле “Марко в аду”, и в спектакле “За двумя зайцами”, поставленном годом ранее (1928), было воплотить жанр драматургических произведений, найти их сценографический эквивалент. Жанр феерии предполагает нечто нереальное, фантастическое, хотя действие вначале происходит в обстановке суровой реальности. Жанр “Зайцев” вначале мне казался сложно-закодированным. Комедия-то комедией, но вот какая? Ведь ставили мы, по существу, не классическую пьесу Михаила Старицкого, а переделку, или, как тогда принято было называть, «перелицевание», авторами которого были В. Василько и В. Ярошенко. Действие было перенесено в условия нэпа. Голохвастый, Проня, Сирко, Сиртиха, Галя — это та среда мелких лавотников, мелких торговцев, которая и стала “нитательным бульоном” для гулящих новой советской действительности взглядов и обычаев. Мирозрение главных героев целиком в той, дореволюционной эпохе (поэтому имена менять им не имело смысла), к новому строю они пытались приспособиться, не стараясь переделать себя. Меняли лишь костюм и профессию. Голохвастый у меня был не в традиционной пиджачной паре, не с котелком, в нём привыкли представлять этот персонаж, а в галифе с кожаными вставками, в тёмно-синей тулупке военного покроя, в сапогах и с портфелем — такой деловой человек конца 20-х годов. Бывшего цирюльника выдавали напояженные и расгёсанные на прямой пробор, как у приказчика, волосы и тщательно подбранные тоненькие усики».

Эту же переделку «Зайцев» В. Василько ранее поставил в «Березиле» в 1925 году. Тогда оформление спектакля, имевшего шумный успех, сделали В. Шкляев и М. Симашкевич. Молодые художники радостно погружали своих героев в согнанный быт, в близкую им материальную среду, такую красноречивую в своём духовном убоистве, что вряд ли её стоило «домалёвывать», разве что собрать воедино наиболее характерные герты.

Косарев не отказался от знакомых зрителю по

оформлению «березильской» постановки атрибутов мещанства. В комнате Прони видим кровать с балдахинном и горкой подушек и зеркало в форме сердечка, ножки которого как будто одеты в дамские панталончики. Но это лишь «знаки», сразу понятные зрителю. Во всём оформлении много воздуха, декорациям свойственны лёгкость и игривость. Создаётся впечатление, что художник иронизирует и над собой, и над теми, кто готов по внешней стороне судить о мещанах и мещанстве.

«Художник должен идти от драматурга, от режиссёра, но и от себя тоже [выделено мною. — В. Я.]. Надо уметь показать свое видение спектакля. Чтобы это было интересно и чтобы не повторяться. <...> С режиссёрами приходится работать: театральное дело — коллективное. Но режиссёр почти всегда мешает художнику сказать то, что хочет художник. <...> Чем крупнее режиссёр, тем сложнее утвердить свой собственный замысел. С Василько мне было легче, тем с другими, но не легко».

— Затем же тогда художники идут в театр? Не лугие ли: один на один с холстом, с камнем?

«Это особый род деятельности. Одновременно на тебя работают десять цехов — как по мановению волшебной палочки. Тут особая ответственность за каждую линию, цвет. А темп, особенно перед премьерой, какой темп! А потом придёт публика — и на твоей «выставке» сразу тысяча человек. И так каждый вечер. Если, конечно, спектакль удался». [4]

Говоря о спектаклях революционной тематики, Косарев отмечал:

Этот воздух я чувствую до сих пор — воздух того времени. Я вспоминаю, что он не совпадал [выделено мною. — В. Я.] с цветом времени, с декорациями времени. Я пытался потом передать всё это в «Семизводном», и в «Шторме», и в «Коммольцах». Чаще не получалось или получалось с трудом. Основной цвет — серый: дома, дороги, пыль, грязь, то, что мы напяливали на себя. И красный — раненые, много раненых, увечных; лозунг; знамя <...> [4].

В №3—5 журнала «Радянський театр» за 1930 г. опубликованы любопытные материалы — «Перша Всесоюзна Олімпіада національних театрів та мистецтв» и «Перша виставка національних театрів». Олимпиада проводилась в Москве, выставка была организована в её рамках совместно Организационным Комитетом Олимпиады и Государственным Театральным Музеем им. А. Бахрушина. В статье о выставке говорится, что за 18 дней её осмотрело 27000 посетителей.

Из 18-ти театров, которые состязались на Олимпиаде, в выставке участвовало 11. <...> В состав выставочных материалов вошли макеты постановок и костюмов, эскизы декораций, фотографии как всех представлений, так и отдельных моментов, диаграммы <...>. Всего на выставке экспонировались 688 номеров. По отдельным театрам выставочный материал приблизительно разделён так. Первое место, по количеству экспонатов, по исполнению и монтажу, занял «Український Государственный Червонозаводський Театр». Он занял примерно треть всей выставки [3, с. 88].

Далее в статье говорится, что на выставке были представлены 17 постановок театра.

Основным методом своей художественной работы театр считает конструктивный реализм, и руководитель его применяет этот метод при постановках, не ограничиваясь узкими рамками традиций. <...> Пользуясь названным методом как основным, он [театр] не брезгает никакими способами художественного воздействия на своего зрителя. Если в одной постановке он идёт от китайского рисунка или от японской акварели («Коммольцы»), то в другой широко использует украинский орнамент и яркое разноцветье украинской плахты («За двома зайцями», «Марко

в пекле»). Эскизы костюмов этого театра говорят, что его основные художники Н. Маткович и Б. Косарев владеют острым подходом к сюжету и верно угадывают форму и цвет костюма в общей картине постановки. Детализация оформлений в этом театре приобретает особую изысканность, и порой макет или эскиз выглядят как хорошо задуманная и выполненная виньетка. Театр очень удачно организует сценическое пространство. Из макетов ясно видно, что театр исходит из желания использовать сценическую коробку преимущественно как место действия актёра. Мёртвые вещи театра — декорации, мебель, бутафорию — он сводит к минимуму. Отсюда чёткость и упрощённость декоративного момента. Есть спектакли, где оформление сведено к лаконизму. <...> В «Коммольцах» художник Косарев сцену железнодорожной насыпи показывает небольшими приставками, которые создают иллюзию товарных вагонов на рельсах. Судя по экспонатам, театр весьма остроумно использует разнообразную фактуру — металлическую сетку, вату, лакированный уголь и т. п. [27, с. 89].

Статья сопровождается фотоиллюстрациями, на одной из которых можно различить эскизы костюмов Косарева. Представляется вероятным, что в музее им. Бахрушина могут храниться материалы этой выставки, в том числе — косаревские.

Далее назовём спектакли, оформленные Косаревым в ТЮЗе: «Аул Гидже» М. Я. Шестакова (1930) (макеты, оформление и эскизы костюмов к нему с успехом демонстрировались на Всесоюзной педагогической выставке в Ленинграде в 1930, а в 1932 — на уже упоминавшейся Международной выставке декоративного искусства в Нью-Йорке.); «Именем закона» С. Роснянского (1933) (в оформлении спектакля Косаревым — впервые в Харькове! — была использована проекция).

Спектакль «Мартин Боруля» по пьесе И. Карпенко-Карого (премьера 21 октября 1934, реж. В. М. Складенко⁹) Косарев оформил в Харьковском театре украинской драмы им. Т. Г. Шевченко (бывший «Березиль» расстрелянного к тому моменту Курбаса; можно себе представить, что Косарев испытывал, оформляя эту, по определению Ивана Франко, лучшую украинскую комедию; воистину пир во время чумы¹⁰). И — опять Театр русской драмы: «Без вины виноватые» А. Н. Островского (1935, реж. Н. Н. Синельников). В том же году Косарев оформил оперу «Сорочинская ярмарка» Мусоргского в Комсомольской оперной студии.

Такой разнообразный и насыщенный перечень работ (перечислены не все косаревские оформления) обращает наше внимание на то, что в 1920-х, да и в 1930-х годах театральные художники зачастую оформляли спектакли сразу во многих театрах — это было скорее правилом, чем исключением¹¹.

Не перестал Косарев и выставляться. В 1927 г. он принял участие в выставке «Художник сегодня», открывшейся в залах Всеукраинского Социального Музея им. Артёма (организована Наркомпросом Украины и Харьковским окружным отделом профсоюза РАБИС). На ней экспонировалась 88 работ Косарева: 28 пейзажей (акварель, карандаш, цв. карандаш, итал. карандаш), три плаката (фото-монтаж), две диаграммы (темпера), папка «Артём», 4 заставки и 3 концовки (акварель, тушь, карандаш), «декоративная ткань», а также 46



...художник должен
идти от драматурга,
от режиссёра,
но и от себя
тоже...

театральных работ — эскизов костюмов, декораций и грима (карандаш, аппликация) и фотографий декораций к спектаклям «Али-Нур», «Фавн», «Бум и Юла», «Хубеане», «Колька Ступин» С. Ауслендера (реж. Б. В. Вильнер), «Мандат» Эрдмана (реж. В. Н. Нели-Влад), «Париж» Золя-Прокофьева, «Товарищ Семивзводный», «Укрощение строптивой», «Шторм».

(Среди других экспонентов стоит упомянуть следующие фамилии:

Блох, Ермилов, И. И. Иванов (60 работ!), Кавалеридзе, Кокель, Цапок.)

В 1928 г. он принимал участие в передвижной выставке ОСМУ (июнь-октябрь; с. Каменское Запорожской обл., Запорожье, Днепропетровск) — в рамках «Всеукраинской юбилейной выставки, посвящённой 10-летию Октября» (1927—28).

С середины 1930-х Косарев постоянно работает в ТЮЗе, который в 1935 г. возглавил В. М. Скляренко. Вместе с ним Косарев ставит «Скупого» Ж. -Б. Мольера (1937) — один из лучших своих спектаклей, а затем оформляет три сказки: «Ивасика-Телесика» Е. Фомина и А. Шиая (1938, реж. И. Гриншпун и О. Киншина; летом 1939 спектакль был с успехом показан на Всесоюзном смотре ТЮЗов в Москве), «Снежную королеву»¹² Е. Шварца по Г.-Х. Андерсену (1939, реж. И. Гриншпун) и «Бременских комедиантов» братьев Гримм (1940, реж. В. М. Скляренко).

Особо следует упомянуть тот факт, что Косарев был мастером фотографии. У его наследников хранятся уникальные стеклянные негативы и позитивы (в том числе стерео), сделанные в разные годы, — от конца 1910-х до 1932 г. Наибольшую историко-культурную ценность представляют, на наш взгляд, следующие четыре тематические группы. Первая — репортажные (жанровые) «зари-совки» событий первых послереволюционных лет: уличные демонстрации и шествия, разорённый революцией юг России и т. п. Вторая — сним-

ки работ самого Косарева: эскизов костюмов и декораций, планов и макетов декораций. В сочетании с уцелевшими оригиналами, а также с фотографиями сцен из спектаклей они дают замечательное представление о разнообразии и изобретательности косаревской сценографии и его мастерстве рисовальщика. Третья — большая серия снимков Сорочинской ярмарки 1929 г., последней перед коллективизацией. По точности и изысканности композиции, по яркости и незабываемости запечатлённых здесь человеческих типов эта подборка уникальна. И, наконец, четвёртая группа — «довженковская». Косарев принимал участие в съёмках «Земли» Довженко: был помощником оператора фильма Демущого («таскал за ним камеру», — с юмором говорил он десятилетия спустя). На многочисленных сохранившихся кадрах запечатлены как рабочие моменты съёмок, так и минуты отдыха. Среди других — несколько необычайно выразительных портретов Довженко...

После начала войны Косарев вместе с ТЮЗом эвакуируется в Павлодар (Казахстан). Здесь вместе с В. М. Скляренко он ставит «Русских людей» К. Симонова (1942) и «Лекать поневоле» Мольера (1943). Не гнушается и любой подработкой: оформляет по мотивам национального казахского орнамента (он вообще любил работать с аутентичным орнаментом) сцену и зрительный зал Государственной казахской филармонии им. Джамбула, принимает участие в проектировании сцены и зрительного зала нового городского театра, по его рисункам в Павлодаре проектируются «Арка почёта» и постоянная праздничная трибуна. В театре очень удачно оформляет «Зыковых» А. М. Горького (1943, реж. И. Рабичев), вместе с В. М. Скляренко обновляет — по эскизам Хвостенко-Хвостова — «Наталку-Полтавку» в довоенной постановке И. Марьяненко (1944) и, наконец, оформляет «Бесталан-

ную» Карпенко-Карого (Тобилевича), которая продержалась в театре, несмотря на переезды, несколько сезонов.

Осенью 1944 театр возвращается из эвакуации — но не в Харьков, а во Львов¹³. И только в 1946 г. Косарев, наконец, оформляет постановку «дома» — в родном Харькове. Пьеса И. Кочерги «Ярослав Мудрый» в Харьк. театре украинской драмы им. Т. Г. Шевченко была поставлена М. М. Крушельницким, — так бывший курбасовец отметил своё пятидесятилетие. За этот монументальный спектакль (премьера состоялась 18 сентября 1946 г.) Косарев (вместе с режиссёром-постановщиком М. Крушельницким и актёрами И. Марьяненко, О. Сердюком и Е. Бондаренко) был удостоен Сталинской премии 1-й степени за 1947 г.

Об этом спектакле (и о косаревском оформлении в частности) было написано много — и вполне барабанных газетных панегириков по поводу присуждения премии, и более содержательных текстов (см., например, ту же многократно цитировавшуюся публикацию О. Красильниковой). Не об оформлении спектакля, а о подходе к оформлению хочу написать я, приводя следующий случай. Рассказывал эту историю послевоенный ректор Харьковского художественно-промышленного института Шапошников, мне она известна со слов ученика Шапошникова (и Косарева) харьковского художника В. Ф. Семенихина.

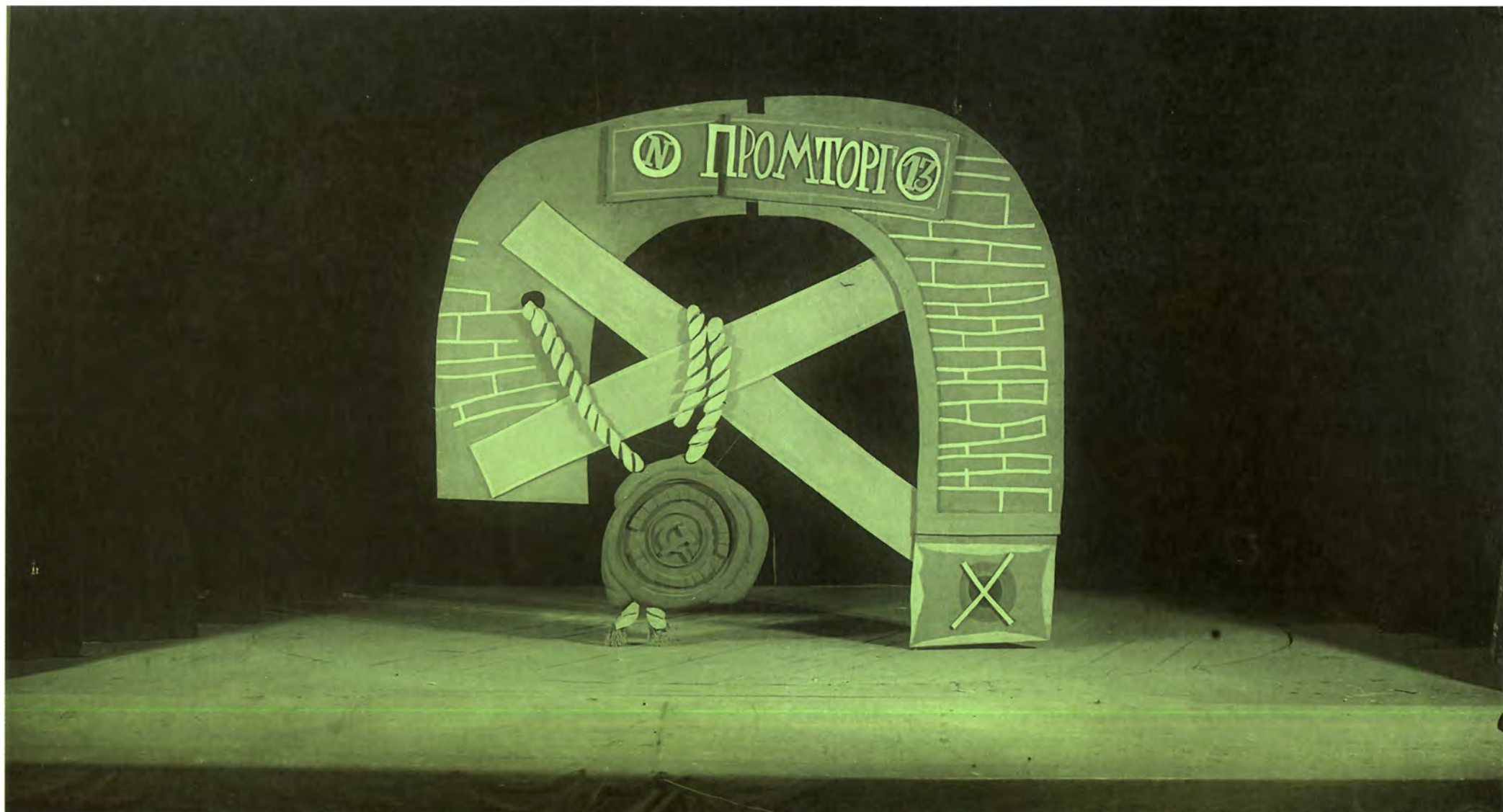
Когда пришло время сдачи «Ярослава Мудрого» государственной комиссии, накануне была устроена генеральная репетиция — в костюмах и декорациях — для своих. Прошла она как будто бы успешно, без сучка и задоринки. Крушельницкий доволен, остальные поддакивают. И тут выходит на сцену Косарев, и говорит: «Это не годится, вот эту вот декорацию надо переделывать». Учитывая необыкновенную дотошность, педантизм и тщательность Косарева в работе, его негибкость и беском-

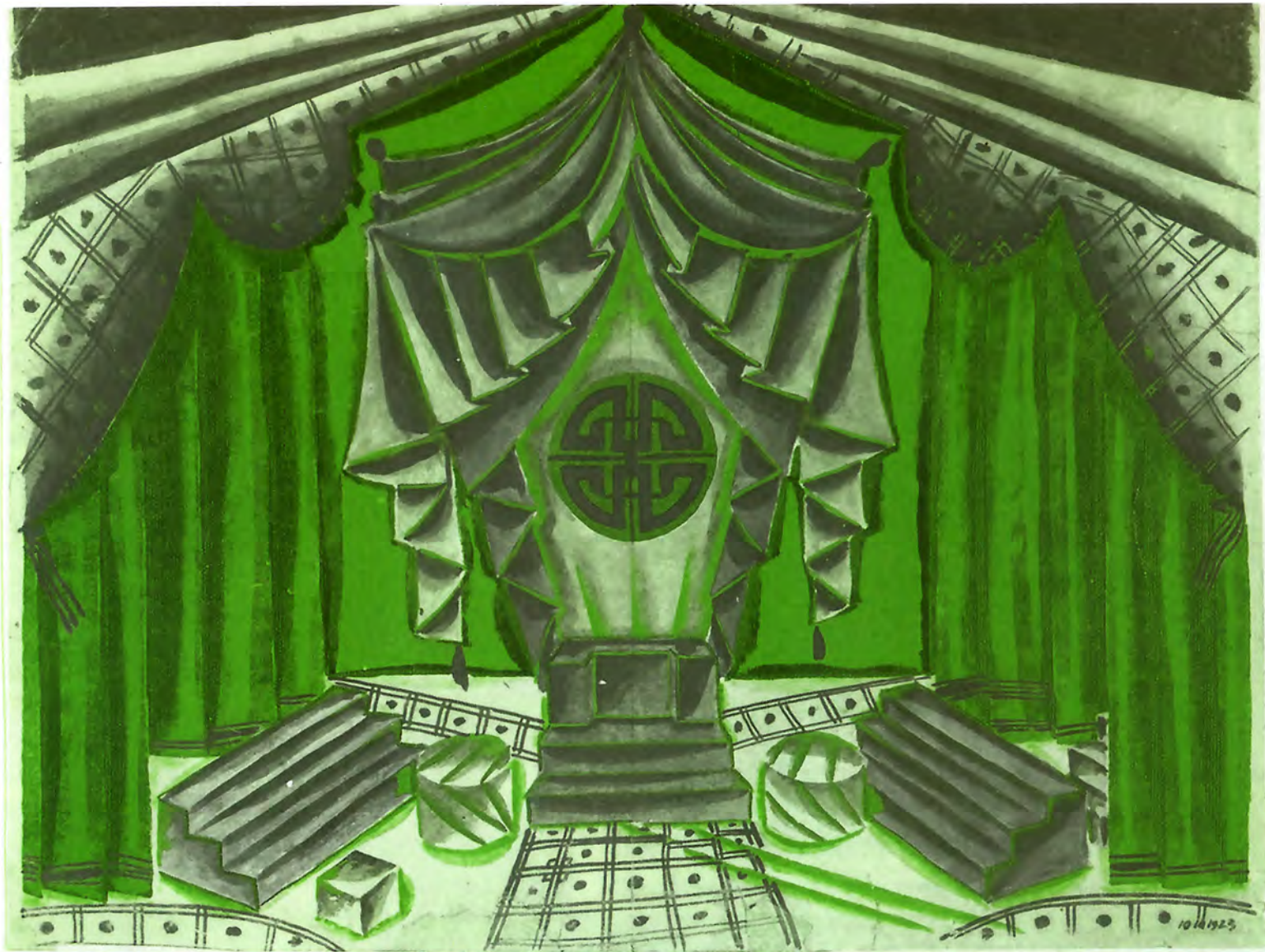
промисность в доведении оформления до совершенства, в отстаивании своего — художнического — видения спектакля, можно себе представить, чего стоила Крушельницкому их совместная работа. И вот, когда всё уже, кажется, готово, когда остаётся только сдать спектакль Госкомиссии, опять Косарев ставит всё на грань срыва... По-видимому, нервы у Крушельницкого (да и у других) сдали — и произошёл мгновенный бурный скандал. «Разрядил ситуацию» Косарев. Он спокойно взял огромное (наверняка заранее припасённое — потому что не на генеральной же репетиции ему глаза открылись) ведро ультрамарина — и вылил на декорацию, снимая тем самым дилемму — переделывать не переделывать. «Переделывать!» И декорация была переделана за одни сутки, и спектакль благополучно сдан, и Сталинская премия первой степени Крушельницким, Марьяненко и Косаревым получена. Но в совместных проектах они, по-моему, больше не участвовали.

Рассказав мне эту историю, В. Ф. Семенихин поделился собственными воспоминаниями:

Сказал Косарев смывать работу — всё, ты обречён, смывай. У тебя будет голый холст стоять, но если ты выполнил распоряжение преподавателя, ты двойку не получишь. <...> я Косарева понимаю, хотя, конечно, переделывать ногам — это сложная работа; но все мы в этом ва-римся и постоянно к этому готовы. Такого художника нет, который бы не вырывался поробовать ногу. Это, может быть, даже свобода какая-то, ну, это сложные вещи. Но он был всегда к этому делу готов. И на это, кстати, настраивал всегда студентов.

Следует сказать, что «после оформления «Ярослава Мудрого» спектакля Косарев в сценографии за редкими исключениями больше не работал» [4]. Что-то, по-видимому, надломилось в художнике. В условиях послевоенного «закручивания гаек» Сталинская премия была далеко не только и даже не столько «знаком качества» (хотя в этом же году Сталинской премии была удо-





стоена, возможно, лучшая за два послевоенных десятилетия повесть о войне — «В окопах Сталинграда» В. П. Некрасова). Это была и своего рода «чёрная метка»: оставаясь в театре, Косарев теперь не мог бы отказаться от оформления любого идеологического бреда. Кроме того, накопилась усталость. Косарев был горячим сторонником театрального «производства»: внедрения в сценографию новых художественных и технических решений, создания больших специализированных цехов, поиска новых выразительных возможностей «по всему фронту». А вместо этого он наблюдал застой, оппортунизм и поощряющуюся, под названием «самодеятельных» театров, любительщину, которую он ненавидел. Выражение «это же самодеятельность» было худшим ругательством в его устах. Как бы то ни было, но после возвращения из Львова (1951 или 1952) Косарев оставил театр и целиком посвятил себя подготовке театральных художников в родном Харьковском художественном училище, преподавал в котором с 1931-го (с 1952 г. — профессор) до конца 1980-х гг.¹⁴. Говорят, он был необычайно строгим и требовательным наставником, педантичным и бескомпромиссным. Но зато из его мастерской выходили художники, досконально понимавшие сценографию и умевшие буквально всё¹⁵.

Косарева ценят знатоки. Его работы хранятся в музеях Италии, США, Франции, Югославии, России и Украины. В марте 1999 г. в Харьковском художественном музее экспонировалась большая персональная выставка, приуроченная к пятой годовщине со дня смерти художника, отдельные его работы начинают появляться на аукционах. В 1999 г. в саратовском журнале «Волга» было опубликовано записку его воспоминаний (<http://magazines.russ.ru/Volga/1999/11/yaskov.htm>)... Однако, за исключением монографии М. Черновой

(1969) и большого интервью О. Красилюковой (1982, опубликовано в 1984), до сих пор нет заметных работ о сценографии Косарева. Возможно, причина заключается в том, что время, в которое раскрылся его талант театрального художника — 20-е — 40-е годы прошлого века, — в разные периоды и по разным причинам было «неудобным» для исследователей. Так, например, после политической победы Сталина, сопровождавшейся эстетической контрреволюцией, конструктивизм 20-х годов на десятилетия был предан разгрому и поруганию. А наиболее яркие работы Косарева — это как раз «формалистические» спектакли 1920-х. К шестидесятым же годам, ко времени хрущёвской «оттепели» и короткого всплеска интереса к «революционным двадцатым», Косарев спектаклей уже не оформлял, да и жил в провинциальном Харькове, то есть фактически был забыт при жизни. Из столичных искусствоведов никто не удосужился заняться историей театрального Харькова, местные же «специалисты» оказались слишком робкими, равнодушными и «несоразмерными» этому большому художнику. В Художественно-промышленном институте (вообще говоря, неплохом, известном в СССР вузе), в котором Косарев проработал почти шестьдесят лет (!), только единицы понимали, с кем имеют дело; большинство же воспринимало этого родившегося ещё в XIX веке художника как забавную реликвию, не более. А ныне уже просто не осталось людей, которые бы помнили, какое мощное впечатление производила его сценография. Доходило до курьёзов. Когда в 1937 г. в Харьковском ТЮЗе был поставлен упоминавшийся выше «Скупой» Мольера, то Косарев, в условиях политических репрессий и культурной реакции не смеявший, разумеется, и помыслить о формальных экспериментах, выдал такое «реалистическое» оформление спектакля, что со стороны зри-

телей были даже претензии: почему за весь спектакль никто из действующих лиц пьесы ни разу не вышел на балкон? А балкон был — нарисован!

[1] Гец С. Відкриття Державного Червонозаводського театру. «Марко в пеклі» // Комсомолец України. — 1928. — №261 (10.XI.1928).

[2] Романовский М. Открытие сезона в Краснозаводском театре. «Марко в пеклі» // Неуст. газ., 1928 (?).

[3] Пригунов М. Перша Виставка Національних Театрів // «Радянський театр». — 1930. — №3—5. — С. 87—93.

[4] Борис Васильевич Косарев рассказывает. Беседа вел. О. Красилюкова // Советские художники театра и кино. Вып. 6. — М.: Советский художник, 1984. — С. 188—198.

¹ Акимов Ник. Пав. (1901—68), режиссер и художник, нар. арт. СССР (1960). В 1918—22 жил и работал в Харькове. В 1935—49 и с 1955 гг. реж. Ленингр. т-ра комедии (с 1992 С.-Петербург. т-р комедии им. Акимова). Ставил дерзкие, ироничные и элегантные спектакли: «Тень» (1940, 1960) и «Дракон» (1944, 1962) Е. Л. Шварца, «Дело» А. В. Сухова-Кобылина (1955). Проф. Ленингр. театр. ин-та (с 1960).

² Петрицкий Анатолий Галактионович (1895—1964), театральный художник, автор произведений станковой живописи, плакатов, иллюстраций. Нар. худ. СССР (1944). Лауреат двух Сталинских премий (1949, 1951).

³ Косарев, как и Бобрицкий, всю жизнь чрезвычайно высоко отзывался о Пяголине, считая его необычайно талантливым и интеллектуальным режиссером-новатором (см.: Красилюкова).

⁴ В архиве Косарева сохранились две программки к этим спектаклям. К сожалению, из них невозможно определить, какие спектакли кто оформлял.

⁵ Файнзилльберг Александр (творч. псевдоним — Сандро Фазини) — замечательный график, брат Ильи Ильфа. Позже не вернулся из командировки во Францию, где познакомился с Пикассо, помогшим ему найти работу.

⁶ Премьера состоялась 26 сентября 1922 — с В. М. Петипа в заглавной роли. (Сохранились: 1) вырезка из неуст. газ.; 2) служ. записка от 19.09.1922 о ген. репетиции и 3) программка спектакля — окт. 1922).

⁷ Синельников Ник. Ник. [1855, Харьков — 1939, там же] — крупный театральный режиссер, актёр. Работал в провинции (Харьков (1873—75), Житомир, Николаев, Ставрополь, Владикавказ, Казань, Р.-на-Д., Воронеж, Новочеркасск, Одесса), с 1900 по 1909 — гл. реж. театра Ф. А. Корша в Харькове. В 1910 г. возглавил антрепризу в Харькове; под его руководством Харьковский театр (Городской драмтеатр (Русская драма Н. Н. Синельникова), впоследствии — театр Л. Курбаса «Березиль», театр укр. драмы им. Шевченко.) стал одним из лучших провинциальных театров дореволюционной России. После революции работал в Харькове, Ростове-на-Дону, Владикавказе, Саратове. С 1933 г. — режиссер Харьковского русского драматического театра.

⁸ Василько (настоящ. фам. Милев) Василий Степанович (1893—1972) — укр. советск. режиссер, актёр, народный артист СССР (1944). В разные годы работал в Киеве в труппе Н. К. Садовского, в «Молодом театре» и театре «Березиль», в театрах Харькова, Сталино (Донецка), Черновиц и др. В 1920 начал режиссерскую деятельность. С 1926 (с перерывами) работал в Украинском драматическом театре им. Октябрьской революции (Одесса), с 1948 — главный режиссер. Театральный педагог, организатор ряда театральных студий, инициатор создания театрального музея в Киеве (1924). В 1956 оставил театральную деятельность.

⁹ Складенко Вл. Мих. (1907—84) — крупный театральный режиссер. Народный артист УССР (1954). В 1926—35 гг. — режиссер театра «Березиль», в 1935—47 гг. — художественный руководитель (в 1944—47 гг. и директор) Харьковского ТЮЗа (с 1944 г. во Львове). В 1947—52 гг. — гл. реж. Львовского, в 1952—54 — Харьковского, в 1954—62 — Киевского театров оперы и балета. В 1962—64 гг. — худ. рук. Киевского укр. драм. театра им. И. Франко.

¹⁰ Вторично поставлен (возобновлен?) в 1951 г., реж. М. Крушельницкий.

¹¹ Яркий пример — работа уже неоднократно упоми-

навшегося выше Георгия Цапка. С 1920 по 1940 годы он, помимо выполнения других работ, оформлял спектакли не то что в разных театрах — в разных городах: Харькове (Балетная студия, Государственный украинский народный театр, Драматический театр, театр «Павильон муз», Первый государственный театр для детей, Камерный театр, Театр музыкальной драмы, Художественно-показательный театр УССР «Червоний факел», театр Дворца рабочих-металлистов, Государственный украинский драматический театр им. Ив. Франко, Государственный академический театр оперы и балета, Червонозаводский государственный украинский драматический театр, Государственный театр Революции, Государственный театр им. Ленинского Комсомола, Государственный русский драматический театр), Киеве (Государственный украинский драматический театр им. Ив. Франко, Государственный ТЮЗ им. Горького), Москве (Государственный театр им. МГСПС), Сталино (Государственный украинский драматический театр), Мариуполе (Государственный украинский драматический театр), Кировограде (Вседонбасский театр музыкальной комедии), Днепропетровске (Государственный украинский драматический театр им. Т. Г. Шевченко), Сумах (Харьковский областной театр), Полтаве (Рабоче-колхозный театр, Государственный украинский музыкально-драматический театр им. Гоголя)...

¹² Костюмы к спектаклю выполнила талантливая ученица Косарева Г. Нестеровская.

¹³ В этом же году 47-летнего мастера наконец принимают в члены Союза художников Украины!

¹⁴ Печален был итог этой деятельности. В 1986 году, уже во время так называемой Перестройки, Косарева начинают ежегодно увольнять из института, чтобы потом снова принять — на полставки, на четверть ставки... Он борется как может (в его личном архиве сохранился черновик душераздирающего заявления на имя тогдашнего ректора Худпрома от 29 мая 1986 года — в этом заявлении Косарев умоляет перестать травить его и не выгонять из института, которому отдал 55 лет жизни... Но это уже другая история). В 1989 году он был уволен окончательно — по сути дела, «за ненадобностью». Это были мутные, шаткие времена — чем не замедлили воспользоваться люди, для которых Косарев — с его культурой, знаниями, профессионализмом, опытом — уже не один десяток лет был бельмом на глазу. Ещё полный энергии и планов, он был силой отлучен от любимого дела — и прожил ещё пять лет, медленно угасая.

¹⁵ И всё же, всё же... Да, Косарев обучил много — по крайней мере десятки — художников театра. Среди них были не только крепкие профессионалы, но и настоящие талантливые сценографы, мастера. Можно назвать Л. А. Писаренко, Г. А. Нестеровскую, других. И однако ему не повезло на Ученика — такого, о каком мечтает каждый Учитель: который превзошёл бы своего наставника.

45

ВЛАДИМИР ЯСЬКОВ

родился в 1957 г. По образованию химик. Работал инженером, сторожем, м. н. с. в литературном музее, корректором. Публикации: «Антология современной русской поэзии Украины» (Харьков, 1998); журналы «Волга» (Саратов), «22» (Тель-Авив), «Юноз Писателей» (Харьков). Автор поэтического сборника «Обратный отсчёт» (Х., 2003).

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Марика, Доктор Зуброев, Медсестра, Русалка, Папка, Мама, Дидусь, Тётя Галя, Толстый мальчик

46

Текст

Наталья Ворожбит
Россия | Москва

Папа сидит за большим письменным столом в клетчатом, вращающемся кресле. На коленях, на шее, под мышками, на столе — маленькая Марика. Папа рисует на большом ватмане дом. Тоннее, дом — готов, остался двор: сад, бассейн, ёлка и баня. Нигде, кроме заявленных объектов, не существует.

ПАПКА: А перед домом у нас голубой бассейн (рисует). И надувная резиновая русалка сидит на камнях.
МАРИКА: Без лифчика?!
ПАПА (задумавшись): Мне кажется, так лучше. Нет?

Марика неопределённо пожимает плечами.

ПАПА: А за бассейном — деревянная баня и ёлка.
МАРИКА: Прямо во дворе ёлка?!
ПАПА: Конечно, во дворе. Будем её наряжать на Новый год и звать гостей.
МАРИКА: А дядю Колю позовём?
ПАПА: Конечно, позовём.
МАРИКА: А тётю Галю?
ПАПА: И тётю Галю.
МАРИКА: И Юрку?
ПАПА: И Юрку.
МАРИКА: А где они будут спать?
ПАПА: В комнатах для гостей. У нас же есть комнаты для гостей.

Берёт из стопки густый лист бумаги и рисует комнату.

МАРИКА: На втором этаже?
ПАПА (подумав): На первом. Рядом с кухней и залом.
МАРИКА: Там же аквариум!
ПАПА: Нет, аквариум на улице, прямо в стене, на всю стену.
МАРИКА: На всю стену?
ПАПА: Ну да. Чтобы во дворе в бассейне плавать и на рыб смотреть. Чтобы в кухне картошку жарить и на рыб смотреть.
МАРИКА: Чётко!.. А что мы сварим гостям на Новый год?
ПАПА: Макароны по-флотски и жареную докторскую колбасу...
МАРИКА: ...без лука.
ПАПА: Ладно, без лука. А ты будешь натирать чесноком горбушки...
МАРИКА: ...с украинским хлебом. И бутерброды со смальцем, сахаром — и сопкой...
ПАПА: ...и халву, и шербет.
МАРИКА: И салат оливье!
ПАПА: И салат оливье.
МАРИКА: Папка!!!

Девотка остервенело прыгает от радости.

МАРИКА (погрустнев): А ты меня не обманываешь?
ПАПА: Разве я тебя когда-нибудь обманывал?



МАРИКА: Каждый день.
Грёзы рассеиваются. Возникают кровать, шкаф, голая русалка на стене, нарисованная папой, телевизор.
ПАПА (обиженно): Не любишь ты папку.
МАРИКА: Тогда почему я живу с Мусей и Васькой в той комнате, а ты живёшь здесь за шкафом?
ПАПА: Потому что... Потому что твоя мама стерва и скотина. Она меня не любит.
МАРИКА: А я Мусе расскажу.
ПАПА: А я с тобой дружить не буду.
МАРИКА: Врёшь ты всё. Нет у нас никакого дома. Нет ни бассейна, ни ёлки во дворе. Ни аквариума.

Папа обиженно сопит.
МАРИКА: И зверей у меня нет.
ПАПА: Не, ну зверей можно купить. Что трудного?
МАРИКА: Ага, ты так говоришь.
ПАПА (решительно): Короче, едем завтра на птичий рынок. Кого ты

хочешь? Попугая, собаку, слона?
МАРИКА: Слона хочу.
ПАПА: Доця, купим слона. Что трудного?
Объекты интерьера снова исчезают в розовой дымке.
МАРИКА: А-а-а! Правда?
ПАПА: Папка сказал — папка сделал.
МАРИКА: А-а-а!!! А я ещё коня хочу и пантеру Багиру!
ПАПА: Не знаю насчёт пантеры...
МАРИКА: Пантеру-пантеру-пантеру!!!
ПАПА: Да купим пантеру, что трудного?
МАРИКА: А-а-а! А где они жить будут?
ПАПА: За шкафом.
МАРИКА: А ты? С ними? А я? А можно я с вами?

Достает ватман с нарисованной комнатой.
ПАПА: Нет, это я буду с вами.
МАРИКА: А Васька?

ПАПА: Ваську мы выгоним. Пусть уезжает в свой Симферополь. Ты, Муся и я будем жить в большой комнате... А слон, конь и пантера — здесь.
МАРИКА: Чётко!..

Папа морищит лоб.

МАРИКА: Что?
ПАПА: Вот ещё морока... Надо будет придумать специальную канализационную систему...

Делает наброски канализационной системы на бумаге.

ТИХИЙ ГОЛОС МАМЫ ИЗ-ЗА ШКАФА: Марика, иди спать. Дядя Вася уже уснул.

щёлк

Современный кабинет доктора. Шкаф с лекарствами. На стене — человек в разрезе. Фотографии знаменитых пациентов. В кабинете сидит Марика. Она уже большая. На ней высокий головной убор. Она плачет.

МАРИКА: Анатолий Иванович... Я не могу больше... Помогите, или я не знаю...
АНАТОЛИЙ ИВАНОВИЧ: Машенька, успокойтесь. Что случилось? Давайте посмотрим.

Марика нагинаяет медленно снимать головной убор. Под ним платок. Марика осторожно разматывает его. Когда она снимает его и доверчиво подставляет голову на осмотр — медсестра ахает, доктор Зубров поднимает бровь. На голове под волосами у Марики большой рыбий хвост.

МАРИКА: У меня на голове рыбий хвост.
ДОКТОР: М-м...
МАРИКА: Моя жизнь... под этим хвостом... Я больше не могу...
ДОКТОР: Почему же вы раньше?..

Подходит, аккуратно ощупывает его.

ДОКТОР: Хороший хвост. Щучка?
МАРИКА: Он растёт. Когда он был маленьким, я не придавала значения. А теперь он вырос... И я не знаю...
ДОКТОР: Скажите, он вам мешает?
МАРИКА: Да. Меня могут уволить с работы.
ДОКТОР: Из-за хвоста не имеют права.
МАРИКА: Вы же знаете... Это не просто хвост. Он решает за меня, понимаете?
ДОКТОР: Что решает?
МАРИКА: Всё. В этом хвосте —

Жизнь Марики



47

всё лишнее. Все эти подробности из прошлого... Вся ненужная информация, пережитки... Оно занимает слишком много места. Разве можно жить и работать, когда у тебя рыбий хвост на голове?

ДОКТОР: (вздыхнув): Давайте послушаем.

Достаёт аппарат для прослушивания. Прикладывается к хвосту.

щёлк

Мебельный гарнитур «Славянка»: шкаф, софа, тумбочка и трюмо. На разложенной узкой софе лежит Мама и гитарист Пикуля под жёлтым торшером. Справа на софе — фигура под одеялом. Слева — Марика мешает гитаристу Пикулю. Говорят шёпотом.

МАРИКА: Муся, расскажи, как ты была маленькой.

МАМА: Ну... Я же рассказывала.

МАРИКА: Расскажи, как ты кашлюком болела.

МАМА: Ну, я же рассказывала.

МАРИКА: Расскажи ещё.

МАМА: Ну, заболела я кашлюком. Бабушка пошла звать врачиху, но у той гуляли гости, и она не захотела идти. Тогда дедушка сел на коня, взял нагайку и гнал врачиху прямо до нашей хаты. Врачиха сказала, что я умру, скорее всего. Назначила таблетки и вернулась к гостям. А я пила лекарства и почему-то мочу. (Переворачивает страницу.)

Каждое утро, часа в четыре, родители запрягали коня, будили меня, закутывали в одеяло и везли на луг за село встречать рассвет и дышать испарениями земли. Лежал туман, с криком разбегались разбуженные гуси, скрипели колёса, от речки поднимался пар.

А я дышала-дышала — и вылечилась от кашлюка. Потом ты народилась.

МАРИКА: Расскажи ещё, про куклу и печку.

МАМА: Я же рассказывала.

МАРИКА: Расскажи ещё.

МАМА: В старой хате была печка, на которой я спала со старшей сестрой Галей. Галя всегда нам стелила. Очень аккуратная была, долго взбивала подушку, красиво заправляла постель. Но только лежу я, а в голову мне твёрдо, больно, неудобно. Заглянула я под подушку, а у меня там не подушка, а тряпье — старые онучи и чулки, а у Гали посмотрела — у неё подушка. Вот. Такая история. (Переворачивает страницу.)

А, про куклу... Значит, была у меня только одна кукла. Мама пошла из старых онучей и тряпок. Звали Бэллой. Глазки углём нарисовали, ротик, носик. Спала с ней, играла...

МАРИКА: Муся, пошей мне такую же куклу. Мне больше ничего не надо.

Не покупай мне больше ничего, а все мои игрушки давай отдадим Свете.

МАМА: (зевает): Пошью, спи.

МАРИКА: У меня так много кукол, медведей, Микки-Маус, неваляшки, самолёт, петух, часы, пианино...

Нет, давай Свете не будем отдавать, а всё это под диван спрячем, для

моих детей. Я когда вырасту, подарю им свои куклы. И не надо будет деньги тратить.

МАМА: Угу...

МАРИКА: А ещё расскажи мне про ведьму.

МАМА: (сонно): Про ведьму?

Не помню...

МАРИКА: Как ты на печке лежала и рисовала картинки. Горит свечка, а в оконце луна светит. Оконце маленькое, под самой крышей.

И вдруг вместо луны ведьма заглядывает. Лицо синее, губы чёрные, а глаза красные. Смотрит на тебя и не моргает. Ты так испугалась, что чуть не умерла от страха. Хорошо, что у тебя как раз волосы от свечки загорелись. Выскочила ты с печи с горячей головой, а твоя бабушка тебя в помойное ведро головой засунула. С тех пор у тебя шрам на лбу, и ты совсем перестала рисовать. Даже домик нарисовать не можешь. Даже солнце. Спишь? Ну, спи.

Укрывает Маму одеялом.

щёлк

Спальня в сельской хате. Две кровати паровозом. На одной не спит Марика. На другой не спит Дидусь. На стене вместо ковра — полотно с тремя полуголыми



Текст

красавицами. Красавицы не дают уснуть ветерану войны. Или раны не дают. Или Марика.

ВНУЧКА: Дидусь, когда я вырасту, я буду дрессировщицей зверей в цирке. Буду дрессировать котов, собак, тигров и пантеру.

ДИДУСЬ: Не надо, Марика. Будешь псиной вонять. Что это за женщина, которая псиной воняет? Тебя будут обзывать вонючкой. И заведутся глисты. И никто не женится.

ВНУЧКА: И не надо.

ДИДУСЬ: Надо. Обязательно надо.

А то будешь, как тётя Катя.

ВНУЧКА: А кем мне тогда быть?

ДИДУСЬ: Хорошая профессия — ткачиха. Будешь чистая ходить, и все тебя будут уважать. Придёшь на фабрику, а там машины работают, а за каждым станком — женщина в красивом ситцевом платье. Улыбаются и на кнопки нажимают, и приносят стране пользу. И ты — одна из них. Видел я такую фабрику в Германии. Хорошая...

ВНУЧКА: (метательно): А ткачи на фабрике есть?

ДИДУСЬ: Мужчины есть.

Обходчики, учётчики, начальство.

ВНУЧКА: Начальство... Дидусь, слышишь, я когда вырасту — буду ткачихой. (Ответом ей мощный храп.)

ДИДУСЬ: (виновато): Та я даже очи не закрывал, ты шо, Марика?

щёлк

Марика не берегу серебристой резки сидит рядом с Толстым Мальчиком на песке. На заднем плане — бордовые «Жигули». Костёр. И песня Юрия Антонова.

ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: Ты любишь журналы?

МАРИКА: Да. «Весёлые картинки» выписываю. «Советское кино».

ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: Да нет, я не про эти.

МАРИКА: А какие ещё? «Барвинок»?

ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: Смотри.

Показывает картинки из разных журналов. На картинках голые и полуголые дяди и тёти. Марика не знает, как реагировать. На всякий слугай улыбается. Хотя ей и стыдно.

ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: (равнодушно-тихим голосом): Эта... Папа с ГДР привёз. На пластинке. А эта... С журнала. Артистка.

МАРИКА: Хм... Голые...

ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: Ну да.

Специально. Нравится?

МАРИКА: Не знаю. Да.

ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: А эти... Нарисованные. Дядька и тётя на софе с писканьями. Хочешь?

МАРИКА: Мне?

ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: Дарю. Бери.



МАРИКА: Спасибо.
ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: На память.
МАРИКА: Спасибо.
ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: Никому не рассказывай.
МАРИКА: Ты что?! Меня убьют.

Прячет картинку в корзинку.

ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: Пойдём купаться.
МАРИКА: Ты первый.

Ждёт, когда Толстый Мальчик тянется плонхнется в воду. Тогда она встает. Снимает юбку и, прикрывая руками попу, быстро заходит в воду по пояс. Толстый мальчик брызгается, Марика визжит. Она выскакивает из воды. Он бежит за ней. Они хохотут.

ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК (весело): У тебя на попе дырка.
МАРИКА (как ужасенная хватается за попу, лепечет): Нет у меня дырки.
ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: Да нет. Ты потрогай. Дырка вот здесь.

Хочет показать пальцем. Но Марика задом бежит от него к юбке. В панике прикрывает попу руками.

МАРИКА: Нет у меня дырки!
ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК: Ты чего? Ну, дырка. А что такого? Зашьешь. Тебе что, стыдно?
МАРИКА (истерически): Нет у меня дырки! Нет у меня дырки, дурак! Я маме расскажу, что ты мне тут показывал!
ТОЛСТЫЙ МАЛЬЧИК (испуганно): Не рассказывай, Марика! Меня же убьют!

Марика, рыдая, натягивает юбку и убегает с пляжа.

щёлк

Доктор Зубров отрывается от хвоста. Задумчиво смотрит на Марику.

МАРИКА (с надеждой): Ну что, Анатолий Иванович? (Шутит.) Я скоро умру? Ха-ха?
ДОКТОР (серьёзно): От этого не умирают.
МАРИКА (испуганно): Я пошутила. Что вы так смотрите? Вы что? Никогда это не лечили?
ДОКТОР: Почему же? Просто... это дорожке стоит.
МАРИКА: Я вас умоляю! Меня в крупную компанию пригласили. Дали большой аванс. Если вы избавите меня от хвоста... У меня всё получится. Мне нужно быть креативной, энергичной. Мне нужно жить

дырки! Нет у меня дырки, дурак!

МАРИКА: Я хочу забыть это страшное. А хвост не даёт. Это из-за него... Помогите мне. Я хочу забыть... Жить настоящим, будущим... Хотя бы настоящим.

ДОКТОР (занудно): Прошлое всегда лучше будущего. В будущем нас ждёт смерть.

МАРИКА (в отчаянии, вскакивает с кушетки): Что вы сделали? Вот вы сказали сейчас совершенно лишнюю информацию, а она у меня отложится в хвосте и будет всплывать. Вы что, не понимаете? Вы же не Тургенев. Вы врач.

ДОКТОР: А что Тургенев?

МАРИКА: Тоже ляпнул, что «жизнь после сорока — это самоотречение». Теперь я думаю об этом всё время. Готовлюсь. Какое он имел право, пользуясь своим авторитетом, приговаривать всех, кому за сорок? Все эти писатели, мудрецы, поэты! Это они виноваты, что я в рабстве у цитат и воспоминаний! Не было бы у меня хвоста!..

ДОКТОР: В детстве рыбий жир пили?

МАРИКА: Как все. При чём здесь?.. Вы думаете, хвост? Но ведь не у всех же...

ДОКТОР: Просто спросил. А что муж? Как муж к этому относится?
МАРИКА: Сначала говорил, что это моя изюминка... Потом перестал до него дотрагиваться... А теперь... Мне кажется, у него тоже растёт... Хвост. Да.

ДОКТОР: Успокойтесь. Это не заразно.

МАРИКА (истерически): Не надо меня успокаивать!

ДОКТОР: Не буду, успокойтесь. А что за у вас за работа сейчас, расскажите?

МАРИКА (озабоченно): Отдел рекламы в крупной строительной компании. Меня взяли сразу на должность заместителя начальника отдела — на испытательный срок.

ДОКТОР: Как вам это удалось?

МАРИКА (скромно): Это я придумала слоган для нашей компании: «Деньги — сегодня. Квартиры — завтра».

ДОКТОР: Вы — автор? А разве это?..

МАРИКА (раздражённо): Нет. Это не цитата. У нас кто последний сказал — тот и автор.

МЕДСЕСТРА (подходит с рекламным плакатом): Вы мне подпишите рекламный плакат?

МАРИКА: Конечно! Вы не представляете, как у меня всё удачно может сложиться: новый офис в центре города, сумасшедшие перспективы, реально интересное общение...

Вдруг хвост на голове у Марики начинает подрагивать. Марика замолкает и тупо смотрит сквозь врата. Враг оглядывается.

• **ДОКТОР:** И?..

На берегу речки стоит полная женщина в открытом купальнике и эффектно стряхивает воду с волос на теле.

МАРИКА: Тётя Галя, а почему у тебя

такие черные длинные волосы под руками и между ног?
ТЁТЯ ГАЛЯ: Потому что это красиво, дочя!

Доктор щёлкает пальцами перед лицом пациентки. Марика вздрагивает и возвращается.

МАРИКА (с ужасом, обречённо): Это он. И так всё время. В самые важные моменты жизни. Во время работы с рекламодателями или во время креативного процесса.

ДОКТОР: Да, Маша, такую работу терять нельзя. Три таблетки после еды в течение двадцати четырёх дней.

МАРИКА: А для него? Может, мазь какая? Примочки?

ДОКТОР: Не нужно.

МАРИКА: И никаких побочных эффектов?

ДОКТОР (уклончиво). В редчайших случаях. Но у вас никаких предпосылок.

МАРИКА: И никаких воспоминаний?
ДОКТОР: Никаких лишних воспоминаний.

МАРИКА: А хвост?

ДОКТОР: Будет уменьшаться, а потом исчезнет.

МАРИКА: Спасибо, Анатолий Иванович. Я... С меня... В общем, что хотите...

ДОКТОР: Идите, идите. Маме привет и не волнуйтесь. Это не самое страшное.

щёлк

На берегу серебристой речки. Муся, Папка, тётя Галя в купальнике, Дидусь и Толстый мальчик погружаются в бордовые «Жигули». Муся и тётя усаживают дедушку на заднее сиденье машины. Мальчик держит его палку. Папка нетерпеливо вертит клюгами от машины. Усадили дедушку.

ПАПКА (Муся): Лена, садись вперед.
МАМА (папке): С тобой я не сяду.

Демонстративно открывает заднюю дверь.

ПАПА (бурчит): Ну, что опять не так?
ТЁТЯ ГАЛЯ (игриво): Володя, тогда я на передке.

Папка скользит взглядом по жирной тётиной заднице. Муся собирается сесть. Но дедушка вдруг начинает вылезать обратно из машины, невзирая на протесты догек. С трудом выходит, опираясь на палку, подходит к Марике.

ДИДУСЬ: Марика, так ты... точно не поедешь?

Марика отрицательно качает головой. Целует Дидуся.

ДИДУСЬ: Не плачь, дытынка.
МАРИКА: Я не плачу.

Дидусь по-старчески заходитится плачем. Трогает внучку на прощанье. Снова садится в машину при помощи догек.

Раба хвоста

Толстый мальчик вдруг подбегает к Марусе. Неловко целует в щеку. Убегает в машину.

МАМА (одной ногой в машине): Ну, па-но, пока, доця. Забывай нас.

Папа сигналит. Тётя Галя игриво машет рукой из машины. «Жигули» уезжают. В серебристой резке мелькает удаляющийся рыбьий хвост. Марика, смахнув слезинку, с облегчением вздыхает. Победоносно играет музыка, рекомендованная журналом «Афиша».

щёлк

Кабинет врага. Марика в маленькой кокетливой шляпке протягивает доктору пакет с торгашей палкой колбасы.

ДОКТОР: Машенька, уберите этот пережиток советской действительности. **МАРИКА:** Да это я по старой памяти, не обижайтесь. Здесь конфеты, балык, коньяк, московская. **ДОКТОР:** Вы с ума сошли. Как само-чувствие?

Берёт пережиток.

МАРИКА: Прекрасно. Я счастлива, абсолютно счастлива. Эти белые таблетки меня просто спасли. Он почти исчез. Всё как-то удаваться стало. Никаких сентиментальных воспоминаний, никакого запора в голове. Всё по делу, всё с умом. Иногда всплывёт чушь какая-то, но всё реже. Я свободна! Я летаю, я летаю как птица! У меня крылья за спиной! **ДОКТОР** (обеспокоенно): Крылья? **МАРИКА:** В переносном смысле! **ДОКТОР:** Если что, звоните. В любое время. **МАРИКА:** Не пугайте меня. **ДОКТОР:** На всякий случай. Всё будет хорошо. Как работа? Нравится? **МАРИКА:** Ужасно интересно! Новые люди, общение! Сейчас разрабатываем новые технологии по работе с клиентами! Американские специалисты проводят с нами тренинги... **ДОКТОР:** Кстати, всё забываю спросить... Как ваш судебный процесс? Выиграли? **МАРИКА:** Что вы! Дача досталась его новой семье. Мне только гараж по наследству. **ДОКТОР:** М-да, несправедливо. А как мама? **МАРИКА:** Очень хорошо. Уже ходит. Передавала привет.

Благодарная Марика целует Анатолия Ивановича и уходит.

ДОКТОР (медсестре, растроганно): Я с её отцом в армии служил. Потом дружил много лет. Весёлый человек был Володька. Как-то в увольнении выпивали в центральном парке, вдруг смотрим — патруль. Володька — раз, и выбросил скатерть с выпивкой в речку. А вместе со скатертью мои часы. Я говорю, Володька, на хера? Это же дедовские. А он снял со своей руки новенькую «Славу» и тоже в речку — мол, не мелочись, Толя... В то время это было поступком настоящего мужика.

Медсестра слушает его с нарастающим беспокойством. Потом достаёт и протягивает ему белую таблетку. Анатолий Иванович хлопает себя по губам и испуганно смотрит в зеркало на затылок. С благодарностью берёт таблетку. Запивает водой из пробирки.

щёлк

Марика сладко спит на широкой кровати из Икеи. Постель из Икеи. Торшер из Икеи. Слева на тумбочке — мобильный телефон, книжка Донцовой. Справа на кровати — фигура под одеялом. Тихо заходит папа с детским платьем и гольфами Марики и с обогревателем. Включает его. Вешает одежду на обогреватель. Трогает Марiku за плечо.

ПАПА: Марика, вставай, уже пять утра. **МАРИКА:** Зачем, что случилось, папка? Дай поспать. Вторник. **ПАПА:** Нам же на рынок. За слонем. **МАРИКА:** На рынок? На какой рынок? **ПАПА:** Марика, ты что забыла? Слон, конь и пантера! Слон, конь и пантера!

Марика встает с кровати, напряжённо вспоминает. Оглядывается вокруг. Вместо фотографии... папина русалка на стене, вместо Икеи — мамин гарнитур. Справа на софе — нет никого.

МАРИКА: Подожди, я не понимаю. **ПАПА:** Ваську мы выгнали. Он уехал в свой Симферополь навсегда. Теперь за шкафом будут жить звери, а ты, Муся, и я будем жить в большой комнате. Мечты сбываются, доця. Поехали на птичий рынок. **МАРИКА:** Папка, ты с ума сошёл? Подожди, а деньги?

Папа достаёт кошелек сжимает, крахтит.

ПАПА: Мне тринадцатую дали, здесь хватит, поехали. Нужно только подумать о транспорте. Как мы привезём сюда эту шоблу? А, я позвоню Толику, у него УАЗик. Жду тебя у автомата. Не спи.

Папа выходит. Марика подбегает к зеркалу, смотрит, щупает — на голове нет хвоста. Марика ложится обратно на кровать. Закрывает глаза. Открывает. Всё то же. Встаёт. Собирается на птичий рынок. Без радости. Натякается на мобильный телефон. Звонит.

ДОКТОР: Здравствуйте. Вы позвонили в клинику доктора Зуброева. Оставьте ваше сообщение после звукового сигнала. Мы вам перезвоним.

Марика рыдает в трубку. Вешает на место. Немедленно раздаётся телефонный звонок.

МАРИКА: Анатолий Иванович? **ДОКТОР:** Что случилось, Машенька? **МАРИКА:** Меня разбудил папа. Мне шесть лет и мы едем на птичий рынок. Мне страшно. **ДОКТОР:** Успокойтесь. Вы никуда не поедете. Выпейте таблетку и постарайтесь уснуть. Мы выезжаем. **МАРИКА:** А папа? **ДОКТОР:** Успокойтесь. Папа давно умер. И вам не шесть лет. **МАРИКА:** Я просто подумала, как же я смогу жить сначала, если я всё знаю наперед? **ДОКТОР:** Успокойтесь. Выпейте таблетку.

Марика вешает трубку. Запивает водой таблетку. Потом ещё одну и ещё. Ложится. Она уже успокоилась. Оглядывает комнату. Трогает жёлтый торшер. Берёт с тумбочки и с наслаждением перебирает бусы из гешского стекла. Русалка спускается с картины. Садится во вращающееся клетчатое кресло, удобно повернув хвост.

МАРИКА: Ой. **ДОКТОР:** А если я тебе скажу, что ты сможешь всё изменить, если начнёшь сначала? **МАРИКА:** Как это? **ДОКТОР:** Не будет ничего лишнего. Всё будет иметь смысл. Ты вырастешь цельной личностью. У тебя не будет проблем с приоритетами, рефлексии и самокопания. Ты не будешь просыпаться от стыда или ностальгии, потому что ты всё будешь делать правильно, без ошибок. Тебе не будут сниться лица из прошлого. Ты не будешь читать художественную литературу, и будешь влюбляться только в тех мужчин. Ты не будешь верить обещаниям. Ты не будешь мечтать и плакать. **МАРИКА:** А ты меня не обманываешь? **РУСАЛКА:** Разве я тебя когда-нибудь обманывала? **МАРИКА:** Ты — никогда. **РУСАЛКА:** Ну, так оставайся сначала. **МАРИКА:** И у меня никогда не вырастет хвост? **РУСАЛКА:** Это единственный способ. Вся эта медицина бессильна. Все таблетки — фуфло и их методы устарели. Как говорить у нас, «начни всё сначала — и у тебя не вырастет хвост». **МАРИКА:** И мы с папой построим наш дом? **РУСАЛКА:** Конечно! Ты не отпустишь его в санаторий, где он познакомится с тётей Зиной, и вы построите ваш дом. **МАРИКА:** И я вырасту, стану ткачихой и буду приносить стране пользу? **РУСАЛКА:** Ты будешь ткачихой, а потом станешь директором фабрики. Как в фильме «Москва слезам не верит». **МАРИКА** (плача от счастья): И я не поплажу свой первый купальник? **РУСАЛКА:** Во второй раз? Ты же не идиотка. **МАРИКА:** А папа, дедушка и тётя Галя... они будут жить до старости? **РУСАЛКА:** Ты сможешь позаботиться об их здоровье и долголетию. **МАРИКА:** А ты меня не обманываешь? **РУСАЛКА:** Я же не твой папа.

Заходит папа. Возмущённо смотрит на Марiku.

даже хвоста

ПАПА: Марика, а ну подьём! Дядя Толик уже возле дома. Скорей надевай платице! Ай-ай-ай! Такая большая девочка, а без папки не может одеться! (Снимает платье с обогревателя.) Давай, пока тёпленькое. **МАРИКА:** Папка, сядь. Мне нужно с тобой серьёзно поговорить. (Удивлённый папа садится.) Мы не поедем на птичий рынок. **ПАПКА:** Что за фокусы? Ты же мечтала?! **МАРИКА:** С мечтами покончено. **ПАПКА:** Но почему, доця? **МАРИКА:** Потому что вместо слона, коня и пантеры ты купишь мне пуделя за сорок два рубля. А когда я его полюблю больше жизни, мама заставит отнести его обратно, потому что с ним будет некому гулять. Ни тебе, ни мне не нужен этот стресс, это страшное воспоминание. Поэтому мы останемся дома, и будем думать, как нам жить дальше. **ПАПА** (шокирован): А что мне сказать дяде Толе? Он же ждёт на улице... Он заправился. **МАРИКА:** Скажи ему, чтобы он перестал приглашать тебя в гости, потому что ты положил глаз на его жену. Если сейчас остановиться — ты не переспишь с ней. И тогда есть шанс, что через много лет дядя Толя выльчит тебя от смертельной болезни.

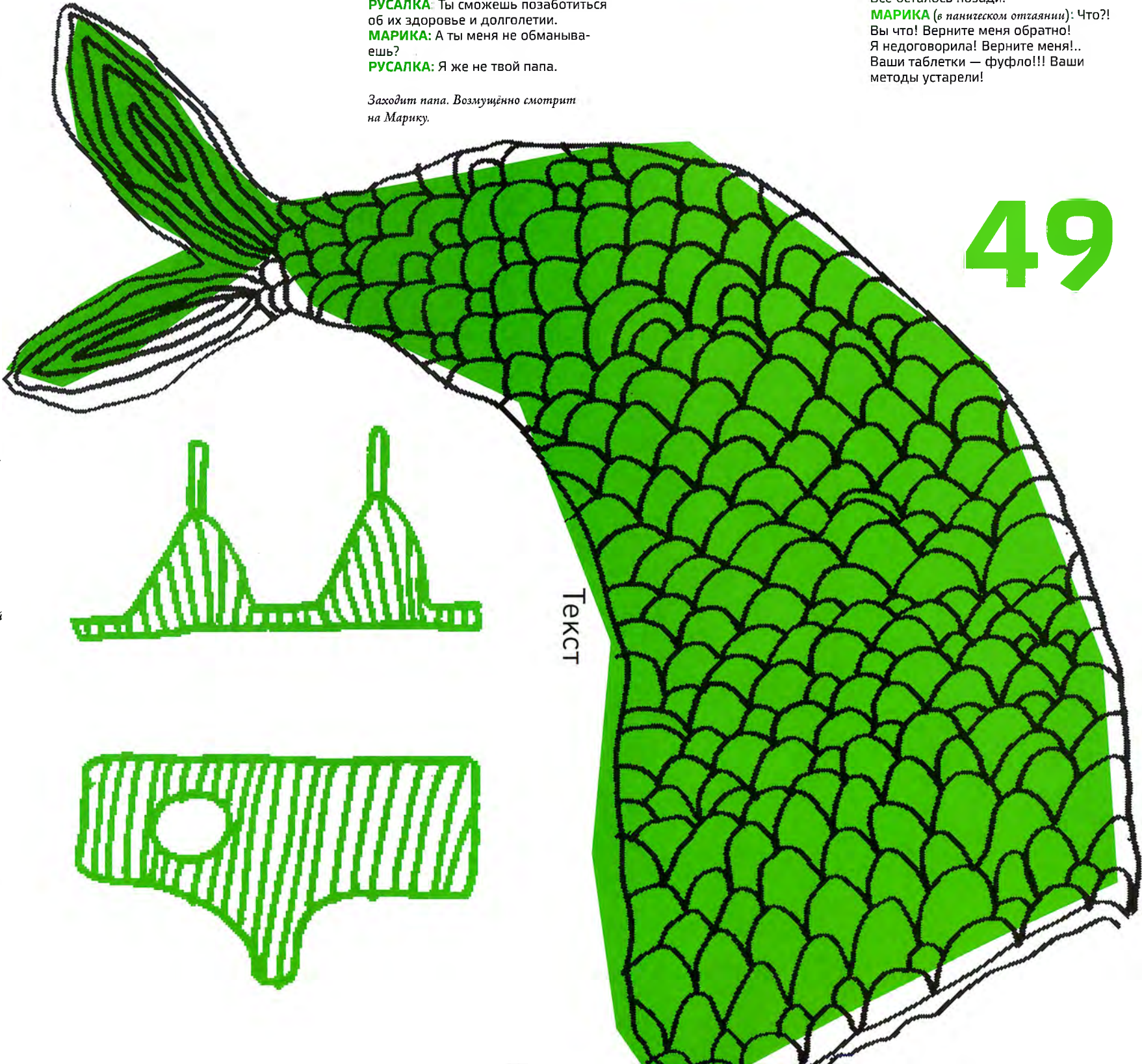
У папы отвисает челюсть.

РУСАЛКА: Вот видишь, как просто всё изменить? Теперь ты мне веришь? **МАРИКА:** Верю. **РУСАЛКА:** И это только начало. Ну что, ты согласна? **МАРИКА:** Я... Я... (Речь её замедляется, ей что-то мешает говорить.) **РУСАЛКА:** Согласна? **МАРИКА:** Конечно, я сог... Я сог... я сог... ясог... ясог... ясог... Ясог.

Она артикулирует изо всех сил, но из её рта больше не раздаётся ни звука. Русалка и Папка превращаются в доктора Зуброева и Медсестру в розовом халате. Враг терпеливо щёлкает пальцами перед лицом Марики.

щёлк

ДОКТОР: Ну, всё-всё, Машенька, теперь всё в порядке. Это был сильнейший рецидив. Всё будет хорошо. Всё осталось позади. **МАРИКА** (в паническом отчаянии): Что?! Вы что! Верните меня обратно! Я недоговорила! Верните меня!.. Ваши таблетки — фуфло!!! Ваши методы устарели!



50
ЭДУАРД БЕЗРОДНЫЙ

Харьковский государственный
академический украинский дра-
матический театр
им. Т. Г. Шевченко.
«Виолончель»
(по одноимённой
пьесе Е. Шинкаренко);
реж. С. Пасичник

РЕЦЕНЗИЯ В КАРТИНКА

ВИОЛЛО



Рецензии и отзывы | Харьков

ЭДУАРД БЕЗРОДНЫЙ (род. 1969) —
актёр, режиссёр, поэт, драматург.

AX

ОПЕРА



© ФУНДАЦИЯ
«NEOSURREALISM»

СТЕНОГРАФИРОВАЛ
ИГОРЬ НЕЩЕРЕТ

51

ХАРЬКОВ.

ЧТО. где.когда.

ЖУРНАЛ

АФИША ТЕАТРА КИНО

КЛУБЫ КОНЦЕРТЫ МУЗЕИ

КНИГИ ДИСКИ КОФЕЙНИ

РЕСТОРАНЫ МОДА

ПУТЕШЕСТВИЯ

WWW.INFORM.KHARKOV.UA

СП
№8

ЖДИТЕ В МАЕ

ВОСЬМОЙ НОМЕР ЛИТЕРАТУРНОГО ЖУРНАЛА

СОЮЗ ПИСАТЕЛЕЙ

(а в нём:)

роман Александра Мильштейна (Харьков/Мюнхен), фрагмент новой повести Юрия Милославского (Харьков/Нью-Йорк), воспоминания Ивана и Арсения Вишневских (Париж/Харьков), рассказы Андрея Пичахчи (Харьков), Сергея Огиенко (Харьков), Алексея Цветкова-младшего (Москва), Андрея Сен-Сенькова (Москва), Александра Моцара (Киев), Светланы Шевчук (Харьков), Гунтиса Берелиса (Рига) в переводе Андрея Левкина, стихи Алексея Есюнина (Харьков), Дмитрия Лазуткина (Киев), Антонины Семенец (Харьков), Александры Мкртчян (Харьков).

Спрашивайте в книжных магазинах Харькова, Киева, Москвы.

К⁰кава

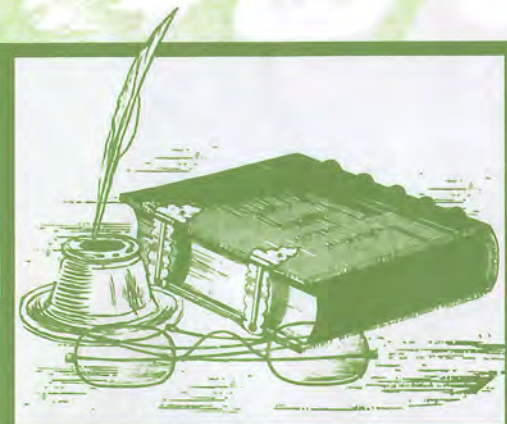
**ДЕМОКРАТИЧНОЕ КАФЕ
ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ КНИГ,
ТЕАТРА, КИНО И ПРОСТО
ИНТЕЛЛИГЕНТНЫХ ЛЮДЕЙ.**

ул. Данилевского, 26 («Слободская усадьба»)
Заказать столик Вы можете по тел. 701 4 008

ЗДЕСЬ ВЫ МОЖЕТЕ С 8 ДО 22:

Выпить чашечку превосходного кофе;
Плотно позавтракать;
Встретиться с друзьями;
Провести переговоры;
Отведать авторские кондитерские изделия;
Полакомиться шоколадными конфетами
ручной работы;

Удивить любимую (любимого);
Купить хорошую книгу;
Подзарядить свой сотовый телефон;
Посидеть на летней площадке;
Познакомиться с известными людьми;
Владельцы ноутбуков – получить
беспроводной выход в Internet.



ДОМ
ОПТИКИ

www.dom-optiki.com

пр. Правды, 17, тел. 714-02-14 (новый салон!)
ул. Университетская, 31, тел. 731-28-43, 717-79-69
ул. Сумская, 39, тел. 717-50-29
пр. Ленина, 43, тел. 752-26-10
пл. Р. Люксембург, 5/7, маг. «Корона (зеленая), отдел «Эксклюзив».
Справки по тел. 009

«Дом Оптики» -
это Ваши Дом!

КЛУБ-ПАБ «ПИНТАГОН»

«Пинтагон» — уникальный по своему формату пивной клуб. Оснащен залом на 70 посадочных мест в форме амфитеатра. Здесь проходят встречи с писателями, показ кинофильмов, выступление музыкантов, трансляции спортивных мероприятий. Пиво — образ нашей жизни!

Харьков, ул. Данилевского, 26,
«Слободская Усадьба»
тел. [057] 701-40-05, 701-40-08
www.pintagon.com.ua



1

Brunswick

2

3

Brunsw

ЛУЧШАЯ СЦЕНА
ДЛЯ ИГРЫ В БОУЛИНГ

Боулинг-клуб «МАГНИТ», 61072, г. Харьков, пр. Ленина, 43, торгово-развлекательный центр «EXPRESS»
тел. (057) 754-46-18, 754-46-29.

КУПИВ
ЦЕЙ ЧАСО-
ПИС —
ЗАРАДИВ
розвиткові
халківських
недержавних
ТЕАТР

