

В нынешнем 2021 г. (9–16 сент.) фестиваль проходил в сокращённом формате из-за пандемии. Не были приглашены театры из разных городов и стран, что придавало размах этой культурной акции, но состоялись выступления двух столичных критиков и режиссёрская лаборатория «Актуальная драма», в рамках которой были поставлены эскизы пяти спектаклей с последующим обсуждением. Принимающая сторона — Иркутский академический драматический театр им. Н.П. Охлопкова — представил три своих спектакля: «Братья Ч.» Е. Греминой, «Лев зимой» Д. Голдена и «Любовь и голуби» В. Гуркина — к 70-летию со дня рождения драматурга.

Первый день был отдан теоретической части — проблемам современного театра, с выступлениями известных столичных театроведов: доктора филологических наук, члена экспертных советов и жюри многих театральных международных фестивалей, арт-директора лаборатории исторической драматургии «История.doc», руководителя Центра наследования русской культуры Капитолины Антоновны Кокшенёвой и театрального критика и аналитика театра, топ-менеджера высшей квалификации в сфере культуры, гендиректора Творческо-координационного центра «Театр-информ», члена жюри, эксперта известных театральных фестивалей Ольги Валентиновны Сенаторовой.

Зачем театру зритель?..

Практика публичных лекций сегодня активно возвращается в культуру. Вампиловский фестиваль этого года вновь пригласил критика и искусствоведа Капитолину Кокшенёву — пригласил с лекцией «Эмансипированный зритель: концепции зрителя в современном театре».

В современном театре «все перевернулось» и «всё смешалось». И эти перемены коснулись в том числе и «проблемы публики», в адрес которой раздаются призывы все активнее эмансипироваться.

Я предлагаю свой пересказ некоторых важных положений из её лекции, которые, на мой взгляд, важны для современного театра.

«В спокойное время (или «время застоя», например,) зритель мало волнует как театры, так и критику, — считает Капитолина Кокшенёва. — Но взрыв жизни, актуализации дискуссии о связях искусства и политики актуализирует и всегда обо-

стряет проблему зрителя. **Зритель становится проблемой.** Почему? Для Кого? И является ли он сам для себя проблемой?

Был у Дидро «Парадокс об актере».

Сегодня существует ПАРАДОКС о ЗРИТЕЛЕ.

Почему я настаиваю именно на парадоксе? А потому, что дело в современном театре доходит до того, что есть концепции «театра без зрителя»!

Театра нет без зрителя. Его значение именно для театрального искусства имеет такую серьезную нагрузку, о которой не знают иные виды искусств. **Зритель становится для театра проблемой именно в периоды реформаторские:** «Именем зрителя клянутся, требуя новаций и перемен (будто он, зритель, требует от театра нового театрального языка). Одновременно зрителя упрекают в косности, в непонимании языка «новой драмы» и современного театра, актуального искусства и буквально требуют «натаскивать» его на понимание и принятие «нового». «Зритель это хочет видеть», — говорят одни, а им в ответ говорят оппоненты: «Зритель этого не хочет видеть». Зритель становится важным «аргументом» в эстетической и этической борьбе представителей разных художественных направлений. Зритель становится «заложником»». Это — длинная цитата из лекции, в которой были рассмотрены две доминирующие «концепции зрителя».

Первая. Смотреть — это не значит познавать. Зритель в театре воспринимает видимость, а не саму реальность.

Вторая. Смотреть — это значит НЕ действовать. А в современном театре нужно заставить зрителя действовать.

Но что такое действующий зритель? И как его заставляет действовать современный театр? Критик, опирающийся на свой большой опыт участия (и соучастия) в разного типа спектаклях, рассмотрела ту и другую стратегию.

Остановимся на стратегии иммерсивного театра (иммерсия — погружение), создатели которого уверены, что вовлекают зрителя непосредственно в действие. Иммерсивный театр — это театр вне стен театра, он может быть всюду: на ступеньках метро, в бункере Сталина, на фабрике, в сарае, в дорогом особняке, который снимает постановочная группа за большие деньги и должна «вовлечь» зрителя не только эстетически, но и финансово (билеты как правило в таком случае очень дорогие).

Один из принципов такого иммерсивного спектакля (и театра) — отказ от рампы, т. е. от дистанции между действием на сцене и зрителем. Критик считает, что традиционная стратегия наличия «священной линии рампы» очень важна — она создает пространство созерцания, сопереживания, которое для критика «действие» более высокого порядка, чем физическое вовлечение в сценическое действие, и оно необходимо.

Капитолина Кокшенева подробно рассказала об опыте иммерсивного спектакля «Черный русский» (по повести А.С. Пушкина «Дубровский», от которой, конечно, мало что осталось после встречи с режиссером М. Диденко). О спектакле много писали. Но слушателям были важны личные впечатления критика. Публика, рассказывает критик, делится на три группы, каждая из которых следует по «маршруту» за одним из главных персонажей. Сам особняк — реальный. Уже парадный вход украшен еловыми ветками (траур), в гостиной вас встречает крышка гроба, еловые же тяжёлые запахи. Чёрный цвет — цвет смерти, и она уже ждёт всех в конце спектакля, когда в огромном зале все три потока зрителей встретятся на кульминационном «апофеозе».

Публика передвигается по комнатам, а начинает — с чёрной-чёрной кухни,

где на плите жарят дочерна (запах отвратительно-горелый) мясо, где чёрный хлеб и чёрная прочая еда предлагается на пробу. Спектакль масштабен, актеров играет очень много, технологически все выстроено отлично, но, говорит критик, как раз никакого «вовлечения» ты не чувствуешь — остаешься скорее экскурсантом, наблюдающим нечто, с чем трудно взаимодействовать, что лишено сюжета и конкретного смысла, что не принесло критику эстетического наслаждения и этического волнения.

Опыт современного театра нас учит, что **«переход через линию рампы актера или, напротив, зрителя, чреват серьезными скандалами и негативными впечатлениями»**. Так, один из петербургских критиков получила, по её словам, «самую настоящую психологическую травму» на спектакле режиссера О. Христоролюбского «Человек из Подольска» (пьеса Д. Данилова) в «Мастерской современного театра». Во время спектакля критика «выхватили из зала» и вытащили в пространство сцены ради иммерсивного действия. Она так описала свои впечатления: «Сзади и спереди — зрители, сбоку — камера, дающая прямую трансляцию в сеть. А тебя нагибают, вволакивают животом на стол, с одной стороны — за руки, в которые впиваются мерзкие пластиковые наручники, сзади женщина-полицейский расставляет тебе дубинкой ноги (действие пьесы происходит в современном полицейском участке. — *К.К.*), шлепает по заду, который обращен к одной половине зрителей... и всячески доминирует. Полицейский, что больно тянет тебя за руки, орет: «Смотри в глаза, когда я с тобой разговариваю, и отвечай по тексту». И я заплетающимся языком отвечаю по тексту».

Во время своей лекции Капитолина Кокшенёва отметила, что проявление **физического насилия (помимо эстетического)** по отношению к публике становится общим местом современного театра. Допускавшие эстетическое насилие апологеты современного театра готовы «звать городского», если насилие касается лично их.

Насколько современный зритель может быть реально эмансипирован от зрелища, — большой вопрос, и на самом-то деле «стратегии зрительской свободы в эпоху перформативности» представляют скорее проблему и примитивизируют диалог между сценой и залом, считает лектор. Возникает ли «новая подлинность», если публике во время спектакля предлагают выпить воды из той же самой кружки, из которой пил вич-инфицированный? Возникает ли эмансипация зрителя и увеличение его значимости, если он сам (вместо актера) читает текст в том или ином спектакле? Почему сторонники перформативных театральных практик полагают более сильными переживания, если они физические? Душевное переживание отнесено исключительно в область «устаревшего» традиционного театра. Голые на сцене, физиологические акты — давно уже не новость, особенно для западного театра, перед которым наши отечественные «новаторы» стоят в позе искателей и просителей.

Стратегия на «эмансипацию зрителя» — это чаще всего стратегия этического разоружения, — считает критик Капитолина Кокшенёва.

Сочинение миссии: продолжение следует?..

«Базовые принципы формирования репертуарной политики современного театра» — такова была тема одного из круглых столов фестиваля. Ведущая — Ольга Сенаторова.

Ольга Валентиновна — известный театральный специалист как в творческой, так и в организационной сфере. В круге её профессиональных интересов не толь-

ко исследование и анализ театрального процесса, просмотр и обсуждение спектаклей, но и комплексное участие в разработке стратегий развития театрального дела в регионах, организация авторских фестивалей, образовательные и просветительские программы, участие в законотворческой деятельности. Как известно, в России пока нет федерального закона о театре, но летом 2021 года был принят Закон о театральной деятельности в Московской области, и одним из трёх разработчиков этого опорного документа стала наша собеседница.

— Я считаю важным достижением упомянутого закона, что нам удалось закрепить в нем основополагающие понятия, определяющие стратегию развития театрального дела в пристоличном мегаполисе.

Театр в нём утверждён как социально-культурный институт, главной целью которого является содействие духовному развитию человека.

Особое внимание в документе уделено таким понятиям, как миссия — высшее предназначение театра, репертуарная политика, проектная и текущая деятельность. Есть и новые дефиниции. В законе, к примеру, обозначено, что репертуар театра является расширительным понятием. Театр отвечает не только за свои спектакли, но и за те, что принимает на своей сцене во время гастролей, фестивалей, творческих обменов. Таким образом, он несёт ответственность за качество продукта, представляемого на его сцене зрителям.

Разговор о репертуарной политике, в первую очередь, коснулся необходимости выработки миссии театра, о чём уже не раз говорилось на Вампиловском фестивале. Напомню: идея заключается в том, что каждый театр несёт ответственность за духовное будущее своего региона, за гуманистическое наполнение его человеческих ресурсов. Именно поэтому он не может не задумываться об общественной значимости и нравственной составляющей своего творчества.

В ходе общения Ольга Сенаторова привела волнующий пример из опыта работы одного из лидеров театрального Подмосковья — Долгопрудненского театра «Город». В дни празднования 75-летия Победы в Великой Отечественной войне коллектив театра проводил во дворах жилых кварталов наукограда праздничные уличные концерты, адресные концерты — с обращением к конкретным ветеранам.

...10 мая. Стемнело, когда заканчивался последний, 34-й концерт трехдневного праздничного марафона. Аппаратуру сложили и погрузили в рабочий микроавтобус, артисты переоделись и собрались уезжать. В этот момент из многоэтажного дома тихо вышла маленькая пожилая женщина, на парадной кофточке которой поблескивали многочисленные военные награды.

Выяснилось, что по состоянию здоровья она не смогла спуститься во двор к началу выступления артистов. Соседи помогли ей собраться, это заняло немало времени, и вот она в волнении стояла у своего подъезда, явно чувствуя неловкость оттого, что опоздала на поздравление.

На принятие оперативного решения у театра ушло не более минуты. Артисты вернулись к зрителям и акапельно исполнили всю программу концерта для одной героини той большой и страшной войны!.. В этом было их преклонение перед подвигом и, одновременно, следование своей высокой миссии! Многие зрители во дворе плакали, другие долго аплодировали с балконов многоэтажек...

Репертуарная политика — комплексное понятие, включающее в себя и творческую составляющую, и социально-культурную. В расчёт могут приниматься и мотивации, связанные с самореализацией художников, и общественные интересы и настроения.

Например, Тюменский большой драматический театр несколько лет назад после паузы, связанной с ремонтом здания, придумал организовать «лёгкий сезон», включив в сезонную афишу спектакли только развлекательного жанра. Такая политика была направлена на возвращение в театр массового зрителя и себя оправдала.

А вот противоположный пример. В один из шахтёрских городов приехал новый режиссёр и предложил построить репертуарную политику вверенного ему театра на постановках авангардных пьес зарубежных авторов. Неудивительно, что он не вписался в пространство рабочего города. В репертуарном планировании не были согласованы интересы творческого лидера и населения территории.

Репертуар театра и его воплощение определяют смыслы сценических высказываний. Намеренная деструкция содержания, бездоказательность художественного волюнтаризма, деканонизация базовых ценностей — опасные тренды современного театра.

Формируя репертуарную политику, важно осознавать, что она имеет многоуровневый функционал. Безусловно, в художественном плане речь не идет о закреплении канонов или рафинированном наборе позитивных установок. Базовая основа репертуара — это хорошая литература с интересными сюжетными ходами, с острыми ассоциативно-проблемными построениями, сложными характеристиками, имеющими ценностный ресурс. Что касается воздействия на зрительскую аудиторию, то я противник «обнуления» её значения в театральном процессе. Спектакли «в никуда», «ни для кого» могут иметь место в частной театральной практике как экспериментальный изыск. Но неуважение к зрителю, более того, его игнорирование — это не миссионерский путь, это разрушение основ отечественного театра, его культурной идентичности.

Да, всё правильно, несогласных с такими взглядами, думаю, нет. Однако разработка миссии театра, — а она вписана в документ Министерства культуры РФ под названием «Программа долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года», — в реальности идёт не так споро и скоро. И неслучайно, есть вопросы.

Например, насколько велики возможности руководства театра договориться с режиссёрами о каких-то конкретных решениях в репертуарной политике, если они, режиссёры, больше всего дорожат собственной свободой? К тому же руководство театра вынуждено постоянно заботиться о кассовом сборе, который легче всего увеличить, потрафляя вкусам невзыскательной публики. Возможно, актуальным спектаклем по социальным проблемам жителей можно заполнить зал до отказа, но, если при этом будут затронуты, пусть косвенно, отцы города — не возникнет ли препятствий выходу спектакля на сцену? Помнится, как однажды на Дальнем Востоке режиссёр поставил спектакль по «Золушке», где король с видом повелителя времени передвигал стрелки часов. Страна тогда стонала от инициатив президента Медведева, экспериментировавшего с часовыми поясами — зрители хлынули в театр, власти были напуганы, а режиссёру пришлось покинуть город.

«Сочинение миссии» — это, по сути, большая перенастройка театра. Выработывается она всеми подразделениями театра и отражает видение своего предназначения всем коллективом театра. Но, может быть, стоит подключить к этому процессу и налогоплательщиков, к примеру, зрителей из числа любителей театра — с одной стороны, а с другой, тех, кто хорошо знает проблемы региона.

Немного об актуальной драме как литературе

В режиссёрскую лабораторию попали пьесы периода 1997–2018 гг., а это значит, актуальная драма — драма современная. От её качества во многом зависит успех или неуспех спектакля. И можно сказать сразу: наиболее удачными оказались работы, где была состоятельной драматургия. Это две пьесы, эскизы по которым прошли в первый день показа. Они заслуживают того, чтобы коротко остановиться на их содержании.

«Олимпию» (2013), драматурга Ольги Мухиной, можно назвать пьесой эпической по охвату событий переломного периода 1990-х годов. Автору удалось передать, как обрушение великой страны СССР сказалось на судьбе маленькой советской семьи, вполне благополучной в советское время: Папа — олимпийский чемпион, Мама — горнолыжница, Сын — будущий спортсмен, Бабушка (мать Папы) — певица, квартира — в Олимпийской деревне с видом на Москву-реку.

Пьеса привлекательна узнаваемым семейным укладом, когда было естественным любить самого младшего, уважать старших (при некоторой натянутости отношений между невесткой и свекровью), всем вместе верить в справедливость и надёжность своего государства. Действие эскиза обрывается на поворотном моменте: встрече юного Алёши с такой же юной Ларисой, ученицей балетной школы и дочерью генерала-афганца. И это уже семья не просто из другого слоя, но из тех, что приняли от нового времени больше ударов. Те, кто прочитал пьесу полностью, могли вместе с её героями пережить всю тяжесть перенесённых потрясений и вновь обрести почву под ногами. Во многом благодаря Бабушке — духовному центру семьи.

При всей объективности автора обращают на себя внимание «ружейные», считай стреляющие, фамилии персонажей: семья Стечкиных, суровый тренер Макаров, генерал-афганец Токарев, а также посвящение пьесы Лени Рифеншталь, послужившей своим искусством гитлеровскому режиму — в чём просматривается позиция Ольги Мухиной по отношению к исторической эпохе, жестокой в целом.

Пьеса второго эскиза с несколько длинноватым и размытым названием «Кое-что о том самом, и не только...» (2007) — словно её автор Дмитрий Калинин в чём-то не был уверен и следовал интуиции — полная противоположность «Олимпии». Никаких сдвигов и вулканических разломов в истории: в центре внимания детская игра, обычная для городского двора. Время — с признаками как прошлой, советской, так и нынешней, «рыночной», эпохи выражено без нажима. Собственно современность ощутима лишь в экспозиции — офисной обстановке (приписанной, видимо, режиссёром), когда один из уставших от службы непонятно кому и чему сотрудников уходит в воспоминания детства, где игра была больше реальностью, чем нынешняя реальность.

В этой пьесе Вовка строит звездолёт, чтобы полететь на Марс, из ржавой кровати и подручных средств, в виде пылесоса и вентилятора, взятых из дома другом Димкой, и это основное событие, вокруг которого вращается их вселенная с радостями, обидами, драками, любовями, между свободой в пределах двора и зависимостью от взрослых дома. Язык лёгкий, остроумный, юмор добрый, что важно. Дети говорят как взрослые в передаче Димы. К примеру, Ярослав: «Знаете, Галина, вы снились мне прошлой ночью... Я предлагаю вам руку и сердце»; Вовка о четырёхлетней «доставучей» Оле: «Господи, как же трудно с детьми!»; Дима о девочке Гале, которая нравится: «Я всегда не понимал, что она хочет».

Или солидность, с которой Вовка-изобретатель разговаривает с друзьями; повадки мафиози у Серёги, налагающего дань на Диму в виде мороженого, или то, как Ярослав уговаривает Галю дружить с ним, обещая дорогие игрушки из Парижа, которые купит его папа-дипломат проездом через Париж из... Монголии.

Невероятно смешон диалог между Димой и Кукой, который ещё не умеет говорить и изъясняется отдельными слогами (при этом его все понимают, и он всех понимает). Дима отвечает ему в своей обычной манере, будто равному.

В этой преувеличенной взрослости автором тонко обыграно присущее детям желание подражать взрослым. И потому соединение в пьесе мира больших и маленьких произошло органично, что наверняка привлечёт зрителей (и читателей) разных возрастов.

В сжатые сроки, но с пользой для актёров

Что же удалось извлечь режиссёрам из пяти пьес меньше чем за неделю подготовки, чтобы показать зрителю? Картина откликов составила из обсуждений после просмотров, в которых приняли участие как гости, так и иркутяне — актёры, режиссёры, студенты и преподаватели, критики и журналисты. Считаю уместным сослаться на статью «Театральное время с обратным течением. Иркутск: режиссёрская лаборатория «Актуальная драма». Часть 1», убедительную по содержанию и эмоционально-яркую по изложению (см. авторский сайт «Студия русской культуры Капитолины Кокшенёвой»). Это взгляд критика на три эскиза с точки зрения присутствия или отсутствия «художественно-невидимого вещества в спектакле», только и способного сделать его жизнеспособным.

* * *

Об авторе пьесы «Олимпия» справедливо сказано: **«Ольга Мухина работает с материалом жизни как художник, то есть плетет свою драматургическую сеть, стараясь не забыть все стороны антитез, которыми голосило время», и при этом** «что-то таинственно разумное чувствует в ходе времён, что позволяет ей избегать темных мыслей о своих героях». Это замечание в дальнейшем отразилось в размышлениях и оценках.

Работа режиссёра Николая Бермана рассмотрена подробно начиная с выбора места для спектакля: историческая сцена старинного театра, на которой шло действие и размещалась публика, но перед сценой раскрывался «во всем великолепии имперский роскошный театральный зал с его непобедимой красотой», где «этот мощный эстетический образ, безусловно... сильно работал. Сам по себе».

А главное, режиссёр «во многом дал волю актерам, их самораскрывающимся натурам... Актеры играли с азартом и наслаждением — эскиз получился подвижным, имеющим перспективу роста». В статье перечислены буквально все исполнители, в каждом подмечены характерные черты. Так, «наивными и искренними красками без всякой психической мути играет **Дмитрий Чикризов** юного Алёшу»; «**Евгения Гайдукова** (Мама) — актриса рисунка острого, любящая «заметные жесты», «прямота и оптимизм» свойственны Папе у **Алексея Орлова**, генерал-афганец Токарев **Артёма Довгополого** — в его исполнении песня о «Черном тюльпане» обретает такие обертоны, что понимаешь, кому и чему отдана душа генерала-афганца» (выделения в тексте авторские).

Особое внимание — **Ольге Шмидгаль** в роли Бабушки: «В ней такая витальная сила, проявляющая себя под видом даже некоторой легкомысленности, что в пору говорить об особых столичных старухах... Актерская тяга актрисы создает и в нас умную сердечность, внимательность особого рода — не осуждающую, но открывающую дверь в живущее в нас прошлое. И вообще, Бабушка тут самая *летающая*... как, смею считать, и предполагала драматург».

Издержками современного режиссёрского видения критик назвала «категорически давящими» «некоторые крупные планы на прозрачном занавесе с визуальными проекциями, тогда как пьеса автора все же сделана из более летучего и "горючего материала"». Имеются в виду изображения советского официоза — Брежнева, Горбачева, заседаний, демонстраций, в близком соседстве с похоронами Высоцкого. Или комментарий к одному из эпизодов пьесы: «Когда исполняется гимн СССР, у Мухиной Алёша говорит: *«Мы с бабушкой... оба плачем. Я не понимаю, что происходит в моем сердце под эту музыку, но это точно из-за нее. Я так люблю свою Родину, я так люблю свою маму, папу и бабушку, что слезы льются из глаз. Слезы абсолютного счастья»*. В эскизе режиссер помещает артистов в центр визуального герба — Алеша все старается вырваться или не стоять навывтяжку, а Бабушка и Мама с обеих сторон его тыркают и строят». Политическое (либеральное) «мизансценирование» в современном театре обязательно, — отмечает критик, — и мало кто может ослушаться. Режиссера ведь тоже «держат» с двух сторон столичные кураторы».

В целом же вывод был такой: «Множество личных ассоциаций вызвал эскиз «Олимпия» — публика понимала, что спектакль говорит «о своём», а потому сопереживание ему (столь презируемое современным модным театром) было очевидным и ясным как день».

Эскиз спектакля **Андрея Шляпина** «Кое-что о том самом и не только...» по пьесе Дмитрия Калининна Капитолина Кокшенёва называет «попросту эстетическим восстанием против того тупого утилитаризма, в который сталкивает человека век-цифрод». Одна из деталей «восстания»: режиссёр «предложил артистам в этом отчаянно взрослом костюме (принадлежащем «офисному планктону» и «белым воротничкам») сыграть детей, ничего не меняя в своем возрасте».

И получилось очень интересно, считает автор.

«Заслуженный артист России **Александр Братенков, Андрей Винокуров, заслуженный артист России Игорь Чирва, Александр Дулов, Валерий Жуков, Виктория Инадворская, Милена Антипина, Анастасия Шикаренко, Анастасия Пушилина** — создали хрустально-ясный мир, снова и снова утвердили нас в том, что **живые миры** можно только творить. Творить своей любовью. Творить очеловеченно и осмысленно».

Критик говорит о том, что простодушие актёрской игры — это большая удача, поскольку «затрагивает в нас болевые точки, указывает на ту святую простоту мира, от которой мы ушли критически далеко».

Не остаётся без внимания и такая особенность, как скупость предметной среды спектакля, когда «только в финальной сцене откроется второе пространство (глубина сцены), в котором марсианским красным светом будут окрашены круглые шары, а розовые верблюды, которые сняты девочке Гале, великодушно не материализованы — оставлены и для нашего воображения».

Нельзя не согласиться с выводом автора статьи: «толковый вышел эскиз (только несколько сцен финала в него не вошли), он стал апологией такой театральности, что дышит новым в привычных театральных параметрах; для которой не

нужны сложные визуальные нагрузки; где царствует артист. Право, сегодня подобная верность театру выглядит практически как мужество».

Нам, иркутянам, эта оценка особенно приятна, поскольку режиссёр Андрей Шляпин первое образование получил в Иркутском театральном училище (курс Валентины Дуловой, 2004), после чего окончил РАТИ — ГИТИС, живёт в Москве. Поздравляем его с этой для всех очевидной удачей!

Третий эскиз, по пьесе «13 правил баскетбола, сформулированные Джеймсом Нейсмитом» (2018) режиссёра **Александра Баркара** по пьесе белорусского драматурга Дмитрия Богославского, вызвал у Капитолины Кокшенёвой иной отклик.

По мнению критика, пьеса относится к «новой драме», один из признаков которой налицо: механистический приём путём введения правил из баскетбола, зачитываемых монотонным голосом из зала и прерывающих действие, что призвано придать действию значительность. Уместно и другое упоминание автора — о характерной для «новой драмы» «индустрии обличений... физически шокирующих практик», вытесняющих ясные, понятные смыслы, апологеты которой убеждены, что «порождать смыслы — значит жестоко манипулировать сознанием зрителя» (Павел Руднев). Рваность текста пьесы, не содержащего глубины, считает критик, не позволила режиссёру достигнуть «связи пластики, жеста и физики мизансцены со смыслом слов и состоянием героев». При том ещё, что Александр Баркар «сгладил истеризм... ту концентрацию злобы, брани... которыми автор наполнил пьесу». В результате вместо модного «пластического» спектакля получился «половой спектакль в самом буквальном смысле слова» (пребывание актёров на полу — сидя, лёжа, ползание по полу).

Замечу: эта мода — также примета современного танца, особенно молодёжного.

И в самом деле, «13 правил баскетбола» никак не связаны с событиями пьесы, изменами наперекрест мужьям-женам из двух супружеских пар. Ситуация безобразная, причины необъяснимы, следствия предсказуемы — все четверо нравственно убиты. Разборки, длящиеся около часа в день рождения одного из мужей, никакого психологического исследования не несут. «Так поступать нельзя!» — единственно оправданный вывод, который можно сделать мимоходом в какой-нибудь современной пьесе.

Можно вполне согласиться с концовкой критического анализа: «Так что хорошо, что публика увидела спектакль (и в основном не приняла его) про «13 правил баскетбола...» — она теперь на себе, лично, прочувствовала, как работают техники «актуальной» драмы даже в щадяще-умеренном воплощении режиссера».

* * *

Коротко коснусь двух эскизов, не попавших в обзор Капитолины Кокшенёвой. В пьесе французского драматурга Флориана Зеллера «Папа» (1997) показан распад человеческого сознания, прослеженный поэтапно.

Сюжет развивается в русле экзистенции отчаянья: реальность всё безжалостнее, больному всё хуже, сиделки не выдерживают, у дочери нет возможности отдать себя полностью уходу за отцом. Тягостные встречи, бесплодные попытки общения заканчиваются неизбежным: больной оказывается в специальном пансионате.

Тема действительно актуальная, отразившая один из тупиков прогресса: медицина удлиняет жизнь и одновременно удлиняет путь умирания, создавая нередко

мучительную обстановку и для больного, и для его близких. Неслучайно возникла идея эфтаназии, неприемлемая с точки зрения милосердия как базовой ценности человечества. Выход, видимо, один — в создании достойных условий в домах призрения, как эти заведения назывались в старину, где медперсонал работает по-сменному, а родственники помогают, имея возможность одновременно продолжать жизнь с исполнением своих других обязанностей.

В эскизе режиссёра Евгения Закирова, недавнего выпускника московского театрального вуза, состояние главного героя и его зыбкие отношения с окружающим миром переданы тщательно, только непонятно, почему роль пожилого человека исполняет молодой актёр. Чтобы сообщить, что деменция «помолодела», или прибавить каких-то новых личностных оттенков в образ? В итоге проблема переведена в иную, чем в пьесе, плоскость, а нестыковка возраста отца и дочери озадачивает.

«Синяя борода — надежда женщин» (1997) немецкой писательницы Дэа Лоэр погружает зрителя в сферу любовно-сексуальных отношений. Известная страшная сказка семнадцатого века об убийце, на чьём счету семь жён, переиначена в очередной раз на новый лад. Речь идёт о смертельной битве полов.

Синяя борода с историческим именем Генрих и говорящей фамилией Блаубарт — весьма заурядный представитель мужского племени и скромный продавец магазина женской обуви, не испытывающий никакой тяги к любовным авантюрам, — «не выбирающая сторона» становится, по-нынешнему, серийным убийцей, не выдержав напора жаждущих любви женщин.

Сначала Генрих оказывается косвенным виновником самоубийства самой юной, Юлии, при первой же встрече торжественно объявившей его и себя мужем и женой. Не дождавшись требуемого ответно «люблю безмерно» (он сказал одно «люблю»), она выпивает отраву на его глазах. Напуганный Генрих с той поры задушил, заколол, убил головой об стену пять женщин — как только замечал, что они неравнодушны к нему. Развязка наступает, когда загадочная Слепая, являясь к нему время от времени, приходит в последний раз в образе, напоминающем Юлию. Со словами: «Зато я — убью тебя... Освобожусь от твоей безмерной посредственности. От твоей лжи» — она перерезает ему горло.

Вереницу кровавых эпизодов разбавляют монологи, игры со словами, откровения девочки-подростка, обаянной идеей немедленно избавиться от девственности — подобных вбросов могло быть и больше, они лишь увеличивают размер пьесы, но не лишают её монотонности и однообразия.

Эскиз режиссёра Виктора Стрельченко ограничен тремя жертвами из шести, впечатление осталось смутное, зато хорошо видно, как трудно было выразительному актёру Ивану Гущину сыграть то, из чего состояла пьеса — отсутствие любви и скуку.

* * *

Подводя черту, можно сказать: урезанный формат фестиваля выявил перспективы, которые можно ввести в обычай. Во-первых, получился бенефис актёров ИАДТ им. Н.П. Охлопкова, задействованных в эскизах. То и дело слышалось между показами и на обсуждениях, как здорово они играют. Видимо, отсутствие у режиссёров времени на прописывание каждой роли сработало на самостоятельное и полное раскрытие актёрских дарований. Во-вторых, кажется, именно на этом фестивале сошлись воедино и современная драматургия, и современная режиссура.

ра, чем подтверждается его название как «Театрального фестиваля современной драматургии им. Александра Вампилова». Думаю, Вампилову бы такой поворот понравился.

Так что само собой напрашивается изменение в курсе фестиваля: меньше приглашённых театров с полноформатными, но не ставшими театральным явлением последних лет спектаклями, а вот лабораторию с эскизами, а где и с отдельными постановками, желательно расширить; теоретическую часть оставить как есть, разве что возобновить форму дискуссии, которая была когда-то.

P.S. Результат не заставил себя ждать: режиссёрский эскиз «Кое-что о том самом и не только...» перерос в премьеру, назначенную на декабрь этого года в ИАДТ им. Н.П. Охлопкова.

Ещё раз поздравляем создателей спектакля!