

Таланты & поклонники



МОСКОВСКОГО
академического
имени
Владимира

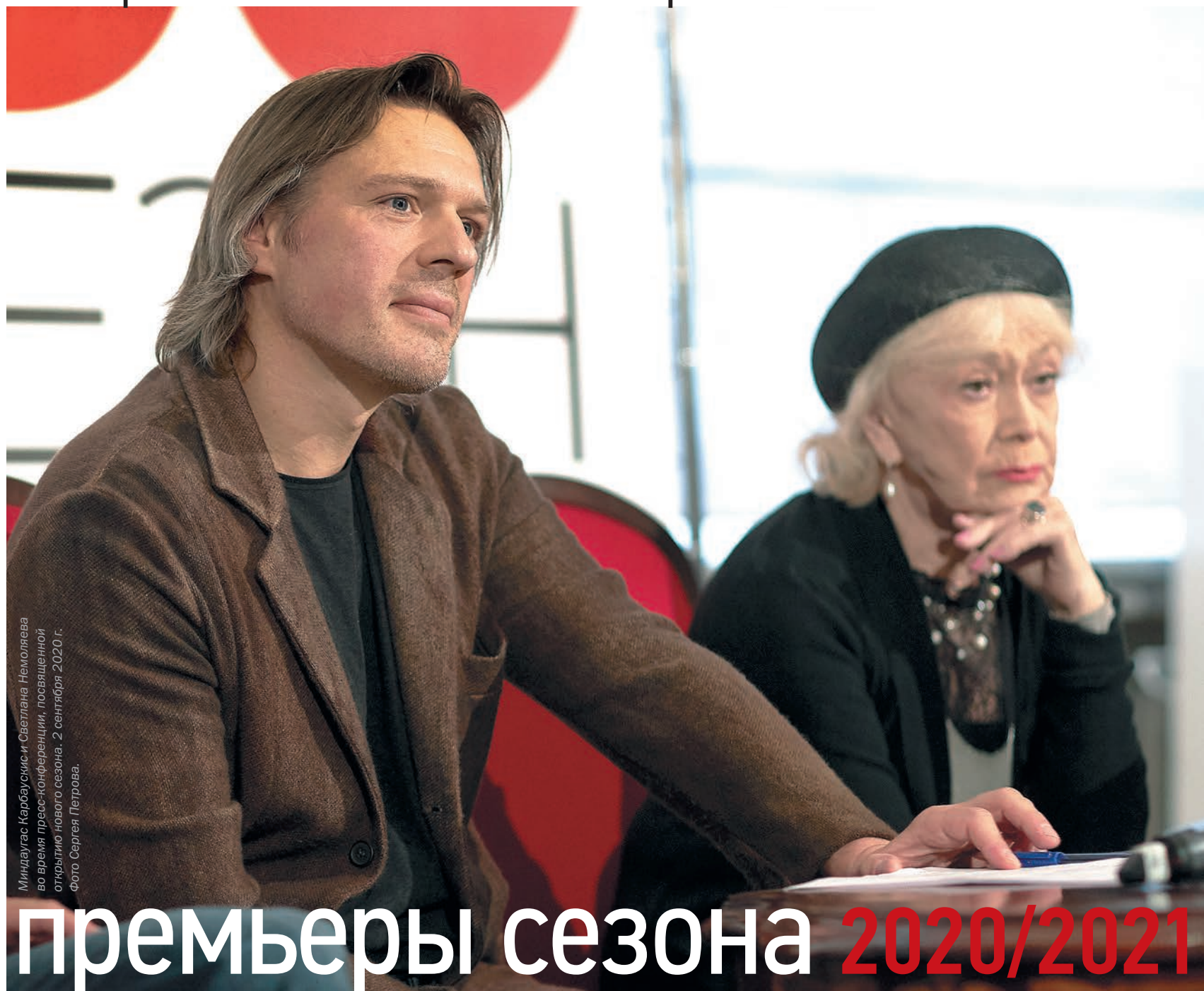
театра
Маяковского

художественный
руководитель
миндаугас карбаускис

периодический
печатный орган
98-й сезон

№2 октябрь
2020

открытие 98-го театрального сезона



Миндаугас Карбаускис и Светлана Немоляева
во время пресс-конференции, посвященной
открытию нового сезона. 2 сентября 2020 г.
Фото Сергея Петрова.

премьеры сезона 2020/2021

СЕНТЯБРЬ	ДИКАРКА АЛЕКСАНДРА ОСТРОВСКОГО И НИКОЛАЯ СОЛОВЬЕВА. ПОСТАНОВКА ЮРИЯ ИОФФЕ	СЦЕНА НА СРЕТЕНКЕ
ОКТАБРЬ	СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ ПО ПЬЕСЕ ТОМАСА БЕРНХАРДА "НА ПОКОЙ". ПОСТАНОВКА МИНДАУГАСА КАРБАУСКИСА	СЦЕНА НА СРЕТЕНКЕ
ДЕКАБРЬ	В ДЕНЬ СВАДЬБЫ ВИКТОРА РОЗОВА. ПОСТАНОВКА АНАСТАСИИ ИМАМОВОЙ	МАЛАЯ СЦЕНА
ЯНВАРЬ	КАК ВАЖНО БЫТЬ СЕРЬЕЗНЫМ ОСКАРА УАЙЛЬДА. ПОСТАНОВКА АНАТОЛИЯ ШУЛЬБЕВА	ОСНОВНАЯ СЦЕНА
АПРЕЛЬ	ШКОЛА ЖЕН СЦЕНИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ КОМЕДИИ МОЛЬЕРА В ПЕРЕВОДЕ ДМИТРИЯ БЫКОВА. ПОСТАНОВКА МАКСИМА МЕЛАМЕДОВА	ОСНОВНАЯ СЦЕНА

Томас Бернхард — “против смерти”

30 и 31 октября — премьера спектакля “Семейный альбом” по пьесе “На покой” в постановке Миндаугаса Карбаускиса

Путь австрийского писателя Томаса Бернхарда (1931–1989) к русскому читателю оказался не из самых легких: переводить его начали поздно, лишь за несколько лет до смерти, переводили только прозу, и выбор ее был не совсем представительным. Появление большого сборника пьес Бернхарда, подготовленного на высоком профессиональном уровне, — большая удача для российского читателя. Благодаря этой книге Бернхард станет ему гораздо понятнее и ближе.

Драматургическое наследие Бернхарда не просто достаточно объемно. Писатель обратился к театру, если не считать нескольких ранних одноактных пьес, в последние двадцать лет жизни, это работы уже несомненно зрелого мастера. Важно и то, что все это множество драматургических сочинений составляет единое целое. Есть все основания говорить о “театре Бернхарда” как о своеобразном и значимом явлении европейской литературной и театральной культуры второй половины XX века.

“Театр Бернхарда” был не только литературным феноменом, он существовал реально: автору повезло с первой же постановки найти “своих” режиссера (Клауса Паймана) и актеров (прежде всего знаменитого Бернхарда Минетти), в дальнейшем многие пьесы сразу писались в расчете на труппу, на исполнителя, так что имена актеров иногда становились даже заглавиями пьес: так, например, обстоит дело с вошедшей в сборник драмой “Минетти”.

Бернхард — типичный *enfant terrible* литературы и литературной жизни. Его неуживчивость, демонстративное презрение к общепринятым нормам в жизни и литературе, нежелание идти навстречу читателю (в какой-то момент может показаться, что его писания — просто издевательство) обеспечили ему немало врагов, но в то же время особым ореолом окружали его имя. Редко кто был равнодушен к писателю. Каждый его поступок тут же истолковывался двояко: для одних Бернхард был фигурой трагической, человеком, постоянно борющимся со смертью и бездушием окружающего мира, для других — чуть ли не комедиантом, намеренно стилизующим себя и использующим свою биографию в качестве оправдания бесконечных капризов и мизантропических выходов.

Нет смысла пытаться свести жизнь и творчество Бернхарда к единой “генеральной линии”: его облик так же ускользает от однозначного определения, как и его герои, про которых обычно нельзя сказать, комичны они или трагичны. Бернхард, несомненно, рано начал строить свои отношения с миром, словно играя некую роль, не останавливаясь и перед мистификациями (так, якобы утраченная дипломная работа об Арто и Брехте, о которой так много говорилось, по-видимому, просто никогда не существовала). В то же время болезнь и страдания, сопровождавшие его всю жизнь, были такой же несомненной реальностью.

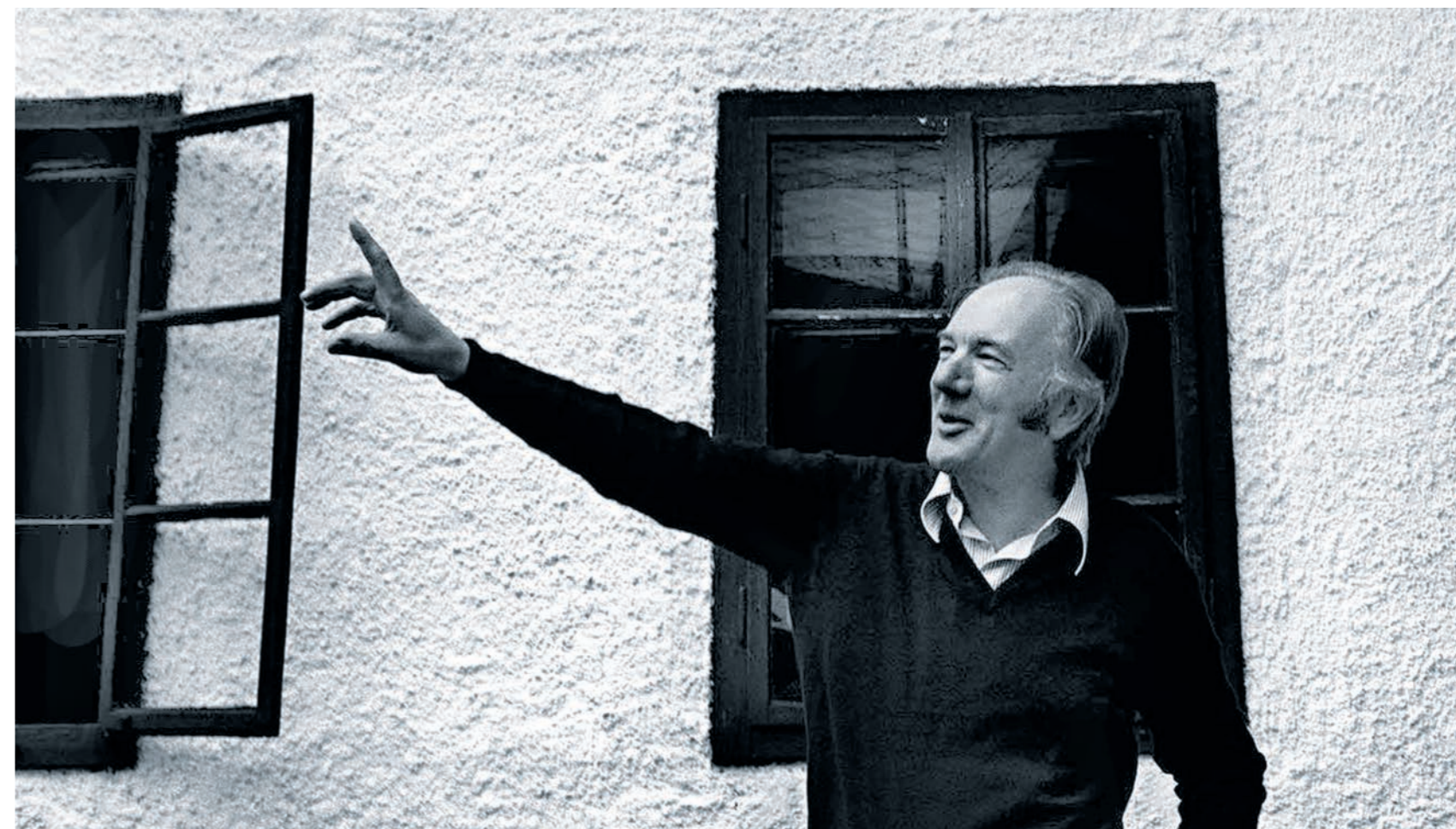
Конечно, можно попытаться объяснить литературную позицию Бернхарда экзистенциально: как способ борьбы с постоянно подкарауливающей смертью (“*schreiben gegen den Tod*”), как компенсацию ущербности человека, лишённого реальной опоры в жизни, и т.п. Но ведь и выбор экзистенциально обусловленных решений

был у Бернхарда не чисто социальным или психологическим, а прежде всего эстетическим. Это был выбор художника.

Творчество Бернхарда традиционно считается “сложным”, однако, хотя в легкие авторы его никак не зачислишь, сложность эта относительна. Его произведения подобны картинам, которые следует рассматривать с определенной точки, и тогда многое в них проясняется само собой. Точка зрения эта, как часто случается в искусстве XX века, задана прежде всего хронологически, последовательностью культурно-исторического развития: необходимо учитывать, после чего написана та или иная вещь. В 60-е, как раз тогда, когда Бернхард становился большим писателем, в концептуальном искусстве был сформулирован лозунг “искусство после философии”. Драматургия Бернхарда — также “искусство после философии”. Причем философии вполне определенной: Б. Паскаля, Новалиса, А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора, Л. Витгенштейна. Дело не только в том, что искания этих мыслителей были проникнуты пессимистическим ощущением невозможности счастья и взаимопонимания. Все они — “маргиналы”, не принадлежавшие к “профессорской” философии (даже если и обладали какое-то время этим званием, как Витгенштейн). Именно эти мыслители были близки Бернхарду, с ними вел он постоянный внутренний диалог, вплетая их мысли в свои тексты (как это происходит, например, в пьесе “Сила привычки”, где аффектированные речи главного героя, директора цирка Карибальди, неожиданно переходят во фрагменты произведений Новалиса). Их мироощущение определяет его жизненную и творческую позицию — позицию трагикомизма, которой он во многом обязан Кьеркегору. Ровно поэтому пьесы Бернхарда с трудом поддаются жанровой классификации.

В самом деле, комичен или трагичен Карибальди, упрямо пытающийся собрать своих актеров для совершенно ненужного им музицирования? Трагичен или комичен старый и забытый актер Минетти, отказавшийся от всего, потому что не мог опуститься ниже однажды достигнутого в искусстве? Комичен ли воображающий себя Кантом сумасшедший, если он настолько вошел в образ великого философа, что действительно стал философом, так что возникает опасение: а может быть, философия — и в самом деле род безумия (“Иммануил Кант”)?

Драматургия Бернхарда — искусство не только “после философии”, но и “после театрального авангарда” (и авангарда вообще). Он строит свой театр на обломках театральной условности, доставшихся ему от Э. Ионеско, С. Беккета, А. Арто, которые своей аналитической работой сделали невозможным “нормальное” сюжетное и сценическое действие. Необходимо было искать какое-то новое основание драматургии, и на этой нулевой ступени (после того как были написаны картины белым на белом или создавались музыкальные произведения, состоящие из одной паузы, как “4’33” Джона Кейджа) опорой для Бернхарда в большой мере стала музыка, так много значившая в его жизни. Пьесы Бернхарда глубоко музыкальны по своей структуре; их драматургический рисунок очень часто строится по образцу музыкального произведения, с типичными для музыки повторами, развитием основной темы, контрапунктами, полифоническими решениями.



Музыкальна не только структура пьес Бернхарда, но и их языковая фактура. Совершенно не случайно тексты его пьес пишутся “в столбик”: их герои говорят не предложениями, а синтагмами, подчиняющимися прихотливому ритму. Это, по сути дела, стихи (и значит, театр Бернхарда — театр поэтический), но только совершенно особого рода — это тоже стихи “после”, после изобретения звукозаписи и лингвистического анализа, открывшего особенности разговорной речи. По этой же причине Бернхард обходится без знаков препинания: ведь и в разговорной речи нет никакой пунктуации, все строится на ритме, паузации, ударе, повторе. Его пьесы так и надо воспринимать: как поэтические композиции, где ритм, мелодика фразы порой говорят о герое и ситуации больше, чем ее предметный смысл. Заметим, что здесь М. Рудницкий, следуя профессиональной традиции, хотя и учитывает ритмические особенности текста, переводит все же больше “смысл” реплик, и переводит прекрасно, теряя, однако, значительную часть языковой фактуры.

И при всем этом пьесы Бернхарда были непосредственно связаны с реальностью, в которой жил автор. Зрители без труда распознавали прототипы персонажей, события недавней истории, знакомые места. Не говоря уже о тех случаях, когда Бернхард выводил на сцену актуальные политические события: нацистское прошлое и его отзвуки в современности, проблемы терроризма и стабильности государства (“На покой”, “Площадь героев”, “Президент”). Но Бернхард все же не стремился к чистой карикатуре на окружавшее его общество, хотя и мог позволить себе вставлять в речь героев фразы вроде:

Сейчас в Вене нацистов больше, чем в тридцать восьмом.

(“Площадь героев”).

В пьесе “На покой”, основанной на реальных событиях (скандальной истории с высокопоставленным чиновником в Штутгарте, оказавшимся бывшим нацистом), его интересует не просто поли-

тическая составляющая событий, а психология — вернее психопатология — героя-нациста и его семьи.

Три основные фигуры, с которыми можно встретиться в этой книге, — артист, мыслитель, политик. При всем их различии нетрудно уловить в их характерах и действиях определенное сходство. В самом деле, чем актер, тиранящий свою семейную труппу ради безупречной постановки пьесы — скорее всего бездарной (“Лицедей”), отличается от президента, одержимого идеей порядка, который он, как ему представляется, обязан навязать стране (“Президент”)? Это маниакальное упорство, безусловное “служение” своему искусству (неважно, какому) отделяют их от “нормальных” людей, просто занятых обычными делами. Эти трое для Бернхарда — родственные души, все, что можно сказать о них, так или иначе приложимо и к автору (скажем, хорошо чувствуется, что сцена награждения в “Спасителе человечества” написана человеком, не раз отказывавшимся — и с наслаждением — от присужденных ему наград). Поэтому ирония Бернхарда по отношению к артисту, мыслителю, политику — в то же время и самоирония. Здесь самое чувствительное основание трагикомизма Бернхарда: он, как и его герои, мог быть только таким, каким и был, прекрасно сознавая, насколько разрушительна для него самого эта позиция.

Бернхард ушел, громко хлопнув дверью. Написанная незадолго до смерти “Площадь героев” оказалась самой скандальной его вещью. Перед театром шли демонстрации — за и против. В который раз он обвинил Австрию в том, что она не изжила фашизм, что австрийское общество абсолютно нетерпимо по отношению к инакомыслящим. Тогда многие пытались представить это экстравагантной выходкой вечного скандалиста, готового ради дешевой славы “опорочить” свою тихую и уютную страну. Сейчас, десятилетие спустя, уже вряд ли кто осмелится утверждать, что его слова были далеки от реальности. Напряженно вслушиваясь в себя, он расслышал нечто важное и для своих соотечественников, и не только для них одних. Это еще один парадокс, завещанный нам Бернхардом. **Сергей Ромашко**

а. островский, н. соловьев

дикарка

Постановка заслуженного деятеля искусств России Юрия Иоффе

29 сентября и 1 октября —
первая премьера
98-го сезона!



В роли Вари
Анастасия Дьячук

Фотограф Александр Качкаев

“ АШМЕТЬЕВ: Оставайся как можно дольше такой дикаркой! Жен, матерей, экономок много, а ты, милая дикарка, ты редкость, ты дивное создание, счастливая случайность в будничной жизни. Но надобно иметь очень чуткую душу и тонкие нервы, чтоб уметь понять тебя и наслаждаться тобой.

таланты и поклонники театра маяковского



В роли Ашметьева
заслуженный артист России
Евгений Парамонов

“ СЫСОЙ: Ну а нашему барину уж этого перенести никак невозможно, чтобы была в уезде красавица, да не ему досталась. Сейчас познакомился, Марья Петровна в него до страсти влюбилась, женихи все прочь, он и женился. И с полгода так, как в раю, был. А потом и засвистал. Прикинул жену-то маменьке, а сам за границу. Так три года мы его и не видали, как в воду канул. Через три года приехал и, смешно таково, опять в жену влюбился, да не надолго; месяца через полтора и засвистал, опять в Петербург, а там за какой-то барыней за границу, да по сию пору мы его и не видали.

таланты и поклонники театра маяковского

“ МАРЬЯ ПЕТРОВНА: Ломаешь, ломаешь себя; думаешь, как бы умнее жить да покойнее, а все не выломаешь... Сколько дряни в душе у человека от природы-то! А все оттого, что ничего не делаешь, так живешь, точно в шутку, негде душе выправиться-то... Все лжешь, вот и душа-то фальшивит. Ну какая я любовница, а ревную; ну какая я жена, а женой числюсь; ну какая я барыня, а живу в палатах.



В роли
Марьи Петровны
Зоя Кайдановская
и Наталья Коренная

“ МАЛЬКОВ: Да нет, позвольте! Вы приезжаете в имение любоваться ландшафтами — выходит, вы честный человек; а я приезжаю, вооруженный наукой, извлекаю из имения пользу себе и людям, я за это — грязный материаллист. Вы разоряете имение и бросаете деньги за границей — вы, значит, человек с чувством; а я на свои трудовые завожу школы и учу людей хлеб добывать, я за это — бесчувственный материаллист. Я полюбил девушку и хочу жениться на ней: это, по-вашему, "проза жизни, так поступают материаллисты..." В чем же поэзия-то, и как поступают в таких случаях благородные идеалисты?



В роли Малькова
Всеволод Макаров
и Макар Запорожский

ПОСЛЕДНЯЯ ПЬЕСА ОСТРОВСКОГО И СОЛОВЬЕВА

Творчество Александра Николаевича Островского представляет собой исключительное явление в истории русской литературы и театра. Островский был первым и единственным классиком русской литературы, который всю свою писательскую деятельность посвятил драматургии, определив своими пьесами лицо театра и породив целую школу драматических писателей. Свое особенное предназначение Островский видел в помощи начинающим драматургам, всю жизнь стараясь помочь им советом и поддержкой.

В 1876 году Островский знакомится с молодым драматургом Николаем Соловьевым. На момент знакомства Соловьев страдает от нехватки денег, преподает в монастырской воскресной школе и пишет пьесы, которые стабильно не принимают в Москве. Однако Островскому пьесы нравятся, и он приглашает Николая к себе, завязывается дружба, переписка и совместная работа. В декабре 1877 года Соловьев приехал в Москву и представил Островскому пьесу «Без искупления», которой впоследствии суждено было стать «Дикаркой». Пьеса заинтересовала Островского. Тут же был составлен «сценарий», по которому Соловьеву предстояло ее переработать. Однако к критике Соловьев отнесся крайне болезненно: «Из Москвы я уехал со страшным мраком на душе. Явился Островский, ждал меня, ждала и ломка почти всей моей пьесы по его плану». Соловьев пробует переписать драму по советам Островского, но останавливается на полпути. В новом варианте пьесы называется «День расплаты».

В августе 1878 года Соловьев привез «День расплаты» Островскому. Островский читает новый вариант практически без пометок и исправлений — всего лишь меняет название на «Дикарка», делает несколько вычерков и карандашных пометок. Но дело вовсе не в том, что вторая редакция Соловьева оказалась удачной: на этот раз пьеса не удовлетворила Островского настолько, что он не видит смысла править отдельные моменты. В итоге за работу над пьесой принимается сам Островский. Соловьев окончательно впадает в уныние: «Я горячо благодарю вас за труд над «Дикаркой». ... Может быть, это совсем новая пьеса, на которую, я уже не знаю, какое я буду иметь право?». Островский, переживая по поводу возникающих разногласий, замечает: «Я пробовал призывать



Александр Николаевич Островский

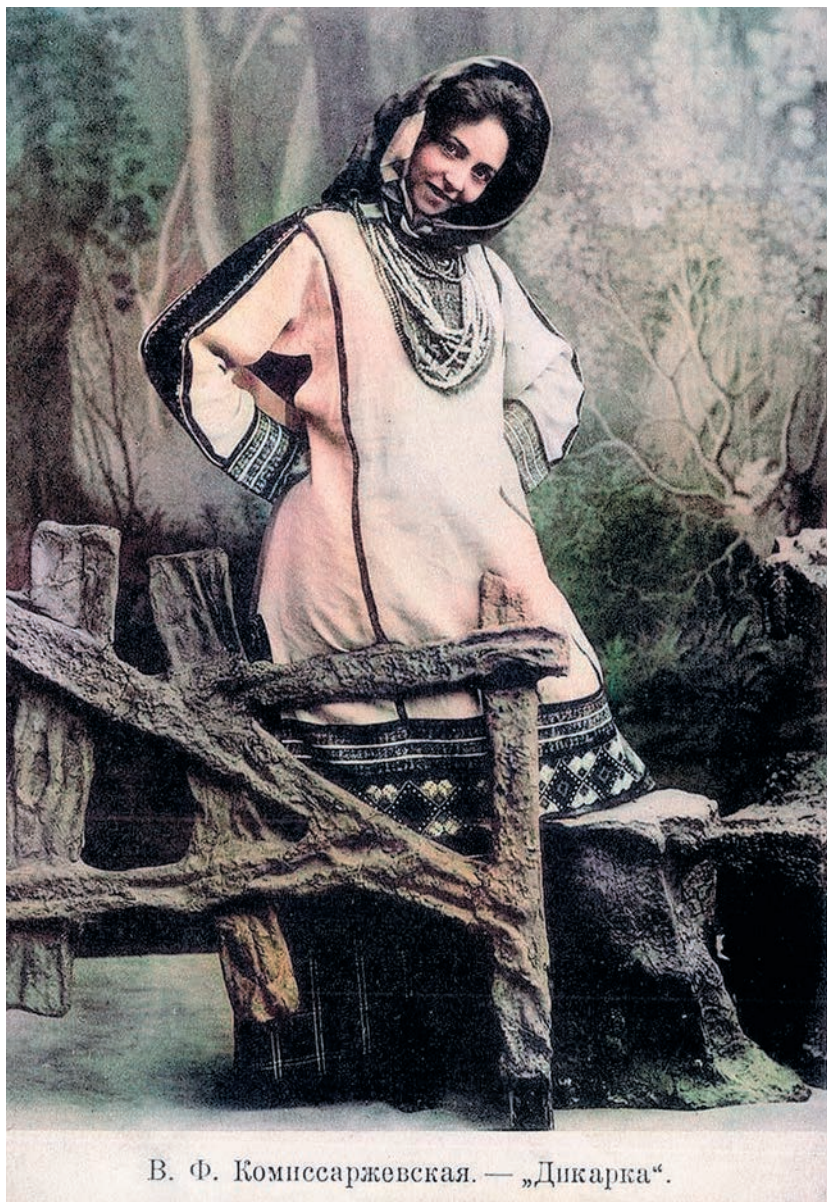


Николай Яковлевич Соловьев

Соловьева для совещания, но раскаялся. Своими речами он приводил меня в ужас... Помаялся я, помаялся, наконец перестал звать его к себе и всю обузу вынес на своих плечах».

Законченная Островским «Дикарка» была совсем новая пьеса с новыми сценами, новым расположением действия. Новыми лицами, введенными Островским, являются слуги — Гаврило Павлыч и Сысой Панкратьевич, Мальков, в корне переписаны образы Ашметьева (у Соловьева — Ашетьев,

добавлением всего одной буквы Островский заставил зрителя ассоциировать фамилию с отрепками, обносками, чем-то ветхим, никуда не годным) и Марьи Петровны. Из всех образов пьесы дикарка Варя и добродушный ленивец Боев остались наиболее близки к замыслу Соловьева и к тексту «Без искупления». Однако именно Варю Островский поставил в центр пьесы и ее прозвищем «дикарка», отражающим ее свободную, живую, правдивую натуру, озаглавил пьесу.



В. Ф. Комиссаржевская. — «Дикарка».

Редакцию Островского Соловьев не принял, выказывая недовольство двумя последними актами пьесы, а также протестуя против «снижения» образа центрального героя — Ашметьева: «Ашметьев в конце производит впечатление жалкого, ничтожного, и ни одного взмаха той силы, которая виделась в нем в первых актах». Островского огорчало отношение Соловьева, непонимание им значения внесенных изменений: «Я над «Дикаркой» работал все лето, а думал два года, у меня нет ни одной фразы, которая бы не вытекала из идеи. Каждое время имеет свои идеалы, и обязанность каждого честного писателя разрушать идеалы прошедшего, когда они отжили, опошлелись и сделались фальшивыми. Так теперь отживают идеалы 40-х годов — эстетические дармоеды вроде Ашметьева, которые пользуются неразумием шальных девок вроде «дикарки», поэтизируют их и потом бросают и губят. Идея эта есть залог литературного успеха нашей пьесы и, как смелое нападение на тип еще сильный и авторитетный, в высшей степени благородна».

Оценивая работу Островского над «Дикаркой», признавая силу его таланта, Соловьев писал ему: «Горячо благодарю вас за «Дикарку», — в таком виде она, конечно, больше ваша, нежели моя, и я искренно рад, что под ней стоит и ваше имя: это так справедливо и для меня очень дорого... Все сделанное вами я принимаю с живою признательностью, а язык — и говорить нечего — как хорош, новые лица живы, интересны!»

«Дикарка» стала последней совместной работой Островского и Соловьева, больше пьес в соавторстве они не писали, однако сохранили теплые дружеские отношения. Соловьев сильно переживал смерть Островского в 1886 году.

Премьера первой постановки «Дикарки», под наблюдением Островского, состоялась на сцене московского Малого театра 2 ноября 1879 года. Пьеса имела огромный успех. Классической стала роль Вари в исполнении Веры Федоровны Комиссаржевской. Режиссер Юрий Иоффе представляет первую, и совершенно новую, интерпретацию пьесы на сцене нашего театра. &

Источники: 1. Е. Р. Коточигова. Соавторы А. Н. Островского // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: Сб. ст. в память об А. И. Ревякине. / М.: Intrada, 2003. 2. Л. М. Лотман. Драматургия семидесятых–восьмидесятых годов [XIX века] // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. IX. 3. Т. Светлова. Как калужский драматург писал пьесы вместе с Островским. / www.kr40.ru. 10.08.2019.