

Александр РОДИОНОВ:

«ЕСЛИ ВДРУГ ЧТО-ТО КОМУ-ТО НЕ НРАВИТСЯ, АВТОР ОТ ЭТОГО НЕ СТРАДАЕТ»

Беседовали Диана Григорьева и Иван Васин

Часть 1. Киношкола и вербатим

Диана Григорьева: *Александр, насколько нам известно, Вы преподаете в киношколе Марины Разбежкиной сценарное мастерство. Как Вы это делаете? У Вас какой-то особый подход к преподаванию?*

Александр Родионов: Я сейчас как раз между двумя наборами. Первые, кому я преподавал,—закончили, у новых же студентов я на этой неделе начну вести занятия, а пока нахожусь в раздумьях, как лучше построить курс обучения в этот раз? Для себя—со следующим набором—я сейчас ставлю такую задачу: чтобы эти люди, у которых нет прямой цели стать сценаристами-ремесленниками, то есть профессионалами, обслуживающими чужую работу и чье-то чужое производство, получили бы необходимые навыки для самих себя как авторов. Именно в таком сценарном мастерстве режиссеру-документалисту необходимо умение описать то, что он вживую или мысленно видит, так, чтобы диалог был соответствующим тому, что бы он хотел в этом диалоге сберечь. И ремарка тоже не потеряла бы то, что для автора в этой ремарке важно. Чтобы, если ему в голову приходит какое-нибудь хорошее художественное изобретение или он совершает какое-то наблюдение, при записи эти вещи сохранились бы и не потерялись. Сюда же входит задача при записи сохранить ритм, время, которое идет от одного утверждения (оно же—наблюдение) до другого утверждения (наблюдения), то есть от кадра к кадру, течение времени, внимание наше внутри кадра и по ходу композиции всех кадров этого сценария. Чтобы сценарист понимал: если он что-то упоминает, то этим он привлекает внимание—и свое, и читателя—именно к этому. И, вместе с тем, сам факт выбора, акцента на чем-то, делается в ущерб всему на свете другому, тому, что он в данном слове не упомянул или в этом кадре не показал. Чтобы у сценариста наладилось соответствие между словом, которым он описывает действие или состояние героя, и воображаемым движением камеры в том, «его», фильме, которому он нас заставляет сопереживать, когда мы читаем. Вот такие вещи мне кажутся важными. Кроме этого необходимо суметь определить для будущей работы предмет, который автору интересен, и при этом, если некоторые события являются слабыми для сюжета, нужно быть способным изменить сюжет. Если художественный материал, который автор имеет, или его способности что-то понять не соответствуют тому сюжету, который ему сейчас мыслится, он должен быть способен переосмыслить этот сюжет. Мне кажется, для документалиста это вообще очень полезный

навык—смотреть на то, что у него есть, и пытаться это разгадать. При написании сценария документального фильма очень важно, чтобы сценарист взял за правило нарушать стройность сюжета, стройность своего высказывания в пользу того, чтобы лучше взглядеться в ту маленькую информацию, которая в данный момент у него есть.

Также я еще, по просьбе Марины Александровны Разбежкиной, веду предмет, который называется очень длинно, но смысл его в том, чтобы научить студентов собирать верbatim. Марина Разбежкина вот уже второй раз пошла на такой эксперимент, собрав курс кинодокументалистов, которые одновременно и театральные документалисты. Идут они все туда, мне кажется, ради кинодокументалистики, и в результате тоже хотят заниматься только кино. Но, в то же время, театральная документалистика выступает здесь не как факультатив, а как равная кинодокументалистике творческая мастерская, как шанс для кого-нибудь из студентов открыть для себя документальный театр. Ну и, чтобы, видимо, разгрузить Михаила Юрьевича Угарова, который с ними занимается творческой дисциплиной, меня попросили предметно заниматься со студентами мастерством сбора и обработки документального материала, то есть тем, на чем стоит верbatim как театральная, драматургическая технология.

Иван Васин: *Если верbatim находится как метод именно в поле драматургии, то в чем же тогда заключается работа режиссера в документальном театре?*

А.Р.: Я видел спектакли «верbatimные», которые мне кажутся идеальными, но, в то же время, я абсолютно не понимаю как они были сделаны. Это, наверное, вам нужно у режиссера спросить, в чем тут секреты.

И.В.: *Тогда существует ли вообще разделение на режиссера и драматурга в документальном театре? И в чем оно заключается? Потому что, по сравнению с традиционным театром или кинематографом, в документальном театре работа режиссера менее заметна, на мой взгляд.*

А.Р.: В кинематографе, мне кажется, тоже не все так однозначно, где какие территории должны быть. В верbatimе же ситуация такая: авторы пытаются рассмотреть тот материал, который получили. Перед этим материалом все люди, которые участвуют в творческой группе, находятся в равной степени чуждости. В идеале, функция автора «верbatimного» спектакля—осознать, есть ли какая-то драматургия в том, что случилось, сможет ли зритель понять то, что увидено документалистом, и покажется ли это зрителю, так же, как и документалисту, важным и честным. Драматург здесь как творческая фигура создает не драматургию пьесы, а драматургию того, что случается со зрителем в этой ситуации. Потому что именно это—та территория, где он сам вправе что-то делать, в отличие от записанного текста, в который не нужно вмешиваться. И хотя есть масса случаев, когда можно не удержаться и вмешаться, вся работа имеет смысл, именно когда использованные в пьесе фрагменты интервью не изменены автором в пользу какого-то вымышленного сюжета до такой степени, что становится непонятным, зачем надо было вообще брать интервью.

Я предполагаю, что главная проблема для театра, спектакля, театрального актера—это оправданность повторения. Внутри все равно прячутся

связанные с данной проблемой вопросы, и если их для себя разрешить, наверное, это приведет к какому-то наиболее достойному результату. Как сделать так, чтобы была оправданность в том, что один раз показывается, потом повторяется снова, допустим, в другой вечер, но теми же людьми? И, с другой стороны, есть еще одна проблема для документального театра: как оправдать повторение того, что однажды уже случилось в жизни? Все случаи в недокументальном театре, когда актер работает не с текстом роли, а с вехами, по которым идет его рассказ,—это все случаи, когда в результате мы слышим более правдоподобный текст, но он такой за счет того, что актер мысленно переходит от одной задачи к другой, то есть идет по укрупненным единицам, которые больше, чем слово. Он запоминает поворот ситуации, а не реплики, и, хорошо зная своего персонажа, говорит от него. Но при этом, если мы будем сравнивать разные исполнения сделанного так спектакля, мы поймем, что не столь велика разница между текстом, сказанным актером в одном и в другом случае, как, в общем, и в жизни не слишком уникальны варианты сказанных вещей, если та или иная драматургия совершилась. Сами драматургические повороты—уникальны, потому что это именно выбор рыцаря, который проезжает по лесу: поскакать навстречу какому-то дикому волшебному зверю или продолжить дорогу к замку, где его ждет в заточении дама. А вот тексты, которые актеры будут говорить,—они скорее не будут отличаться друг от друга. И если они сказаны просто потому, что были «субпродуктами» для его задачи, то прозвучат правдоподобно.

Д.Г.: Но ведь сам вербатим вносит мощнейший мотив повторения, пусть и повторения реальности, в пьесу.

Мне кажется, что вербатим в строгом его виде, когда актер должен повторять то, что было сказано когда-то кем-то,—это как раз еще одна форма спасения от бессмысленности повторения, потому что, воспроизводя текст, актер все равно не столько повторяет сами слова вербатима, сколько следит за обслуживанием формы, за тем, чтобы воссоздать внешнюю сторону того, что происходит. Он работает как реставратор или как человек, который на бегу должен мыть машину, снова и снова пачкающуюся. И, преследуя цель достигнуть именно достоверности формы, он не осмысляет большего, чем требуется, чтобы говорить. Может быть, поэтому вербатимный текст имеет шансы правдоподобно звучать. Потому что тот, кто его произносит, выполняет другую задачу—не задачу говорить текст, а задачу транслировать звучащий у него в ушах голос прототипа. Но в этом случае, как вы видите, у всех немножко меняются роли. Драматург—не пишет, режиссер—не единственный, кто ставит. У актера доступ к произведению тоже очень большой—он должен быть и немножко драматургом в этой ситуации. Сценограф перестает быть художником в обычном смысле этого слова, ведь если он будет создавать авторские костюмы и пространство, то, скорее всего, начнутся нарушения художественной картины, за этим всем угадываемой зрителем. А документальность пространства, в котором говорится записанный текст, документальность всего фона, находившегося за говорящим человеком, крайне важна. Нужно найти способ передать не только то, что сказано, но и как это было сказано, кем это было сказано, в

замкнутом пространстве или в открытом, в тишине или в шуме,—как у нас тут,—было за окном светло или не было светло... Эти вещи, которые в документальном театре, как правило, художником создаются с нуля, в документальном театре оказываются в строгой зависимости от текста, который произносится, потому что они—часть его оправдания, часть того, что позволяет актерам сохранять тот голос, ту громкость, те интонации, которыми говорил прототип. Такая получается странная работа у художника. Он—не автор, а реконструктор. Но именно из-за этого он получает особый творческий вызов: изобрести способ передать в пространстве представления все многообразие исходных пространств.

И очень важной фигурой во всей работе оказывается здесь тот, кто берет интервью, потому что у него больше всего доступа к той реальности, которая находится в основе всей работы. Один из вопросов вербатима: кто берет интервью? Актер или драматург? Актер берет интервью и приносит драматургу? Драматург берет интервью, актер работает по видео? Драматург берет интервью, актер рядом наблюдает? Первый в качестве собеседника, находящегося в контакте с интервьюируемым,—ключевая фигура в этом диалоге, благодаря ему это интервью и происходит, он—тот, кто своим вниманием, своим участием сохраняет вообще эту ситуацию. Но, как правило, именно это его очень сильно отсекает от всего вокруг, от фона, да и, в общем-то, от себя самого. У него очень сужается обзор, он меньше понимает то, что сам говорит. А если рядом есть кто-то другой, независимо наблюдающий, он может очень многое увидеть и услышать вовремя из того, что берущий интервью пропускает. Интервьюер, например, думает про свой следующий вопрос и поэтому может быть невнимателен к тому, что ему сейчас сказали, или же он входит в какой-то сложный тип взаимодействия с собеседником. Может быть, он просто смотрит на интервьюируемого и не видит того, что происходит за его спиной. А там случаются иногда интересные и нужные для спектакля вещи. Например, там может ходить кто-то, подающий знаки отвечающему, и в театре это может нас вернуть из ситуации кризиса воссоздания—диегезиса—в ситуацию мимесиса, когда мы снова имеем возможность не пропадать в том, *про что* нам говорится, а вернуться в ситуацию, когда *кто-то* это нам говорит. Когда материал, который мы ищем и собираем, существует по закону мимесиса, мы его и цитируем на сцене. Если этот материал несет в себе природу диегезиса, то тогда он входит в конфликт с сюжетом, то есть—с той сценой, на которую мы хотим его перенести. Но и это лишь повод для поиска и работы, просто она более сложная, а для вербатима более частая, так как его обычная основа—интервью, а интервью чаще всего создает монологи.

Часть 2. Неуловимый термин и экскурс в историю

Д.Г.: Новая драма пришла в российский театр более десяти лет назад. В наше время подобный срок жизни культурного явления позволяет подвести итоги, сделать определенные выводы. Однако до сих пор обнаруживается, что термины, в которых можно говорить о направлении, четко не определены. Драматурги, режиссеры, критики, зрители никак не могут прийти к единому мнению, что же такое новая драма. Одни говорят о

языке, другие—о круге поднимаемых проблем, третьи—о противопоставлении традиционному театру, четвертые—о честности, кто-то—о предельной документальности, о радикализме. Почему же до сих пор продолжаются эти споры, и завершены ли они лично для вас?

А.Р.: Для меня таких споров нет. Мне кажется, что это не вопрос стоящий, это вопрос, который актуален только для определенной ситуации. Эта ситуация имеет свое начало и свой конец. Началась она, когда на основе проекта «Новая пьеса» в 2001 году был создан фестиваль «Новая драма». Это название, насколько я помню, сразу повлекло смешение понятий, потому что оно предлагало нам называть новой драмой тот род театра, который входил в программу этого фестиваля. При этом существовала и новая драма как эпоха новой драматургии в театре столетней на тот момент давности. И, конечно, не думаю, что здесь была отсылка на ту культуру. Основным явилось, наверное, само звучание этих слов: «драма»—означало, что это фестиваль не только пьес, а вообще театра, «новая»—потому что все это новое. То есть, фестиваль, замкнутый на театр, а не только на пьесу, и в то же время фестиваль театра новой пьесы.

Мне кажется, единственный положительный момент возникает в том случае, если неразрешимый вопрос об определении новой драмы показывает, что нет никакой возможности прикрепить это направление к чему-нибудь. И именно поэтому движение оказалось столь провоцирующим на эмоциональные реакции, на любовь и нелюбовь. Я встречал такую красивую картину, когда новой драмой называют то, что не нравится, но для вещей, которые принимаются противниками новой драмы—будь это работы Ивана Вырыпаева, например, или, скажем, спектакль «Доктор» Владимира Панкова—делаются исключения, и про них говорят, что это, мол, не новая драма.

Новая драма как движение—это процесс развития фестиваля и семинаров драматургов в «Любимовке». Это же было создано в самые последние годы Перестройки, и, таким образом, все равно к какой-то другой эпохе примыкает. И уникальность в том, что это была исключительная для того времени традиция, которая в случае с драматургией была создана и «зажжена» кружком учеников Алексея Арбузова, совершенно вне советской системы создавшего в семидесятые кружок обучения драматургии, кружок профессионального общения молодых неформальных драматургов. Уникальность кружка была не только в том, что он не имел никакого выхода в профессиональную систему, в отличие от существовавших—и часто очень достойных—семинаров для молодых драматургов, но и в том, что это была еще и территория, никак не вмонтированная в систему любительского театра. Этот кружок никак не был формализован, не имел принадлежности ни к студии, ни к ДК, ни к какому-нибудь еще заведению. Это была просто частная вещь, которая ничего не обещала и ничего не давала, но она создала по-настоящему альтернативную площадку общения и сформировала систему ценностей. И люди, которые прошли через эту студию, захотели создать нечто подобное уже в новом, как казалось, свободном и благополучном пространстве. Это состоявшиеся и известные драматурги—Алексей Казанцев, Виктор Славкин, их единомышленники Михаил Роцин, Владимир

Гуркин. И не драматурги, но люди тех же эстетических убеждений, поддерживавшие нестандартные пьесы в 70-х и 80-х годах—критики Инна Громова, Юрий Рыбаков, Маргарита Светлакова, Мария Медведева. И, несмотря на то, что, казалось, советская идеология благополучно отпустила театр на волю, а советская функционирующая система осталась и по-прежнему поддерживала новые пьесы, все равно у этих людей возникло огромное желание создать для будущих, новых драматургов свою частную, пусть ничего и не обещающую территорию общения. В итоге этот семинар через два года оказался почти единственным во всей России местом, созданным для начинающих драматургов. Потому что в то время мгновенно все накрылось: прекратилась рассылка пьес, практически сломалась система их закупки государством, а театры резко совершили выбор в пользу режиссерского творчества, как правило, не связанного с современной драматургией, выживая за счет классики или попыток создать нечто такое «кассовое». И оказалось, что вот это маленькое и совершенно не обязательное мероприятие—почти единственное в стране. Частное, волонтерское, некоммерческое, без счета и юридического лица. Почти единственное, потому что еще было два государственных всероссийских семинара—в Щельково и Рузе, с советских времен оставшихся, но у них все равно были довольно-таки жесткие принципы отбора, иногда довольно косные подходы к пьесам, а, кроме того—очень маленькая вместимость. Скажем, через семинары в год проходило по три драматурга, в то время как через «Любимовку»—порядка десяти-двенадцати, а позже—куда больше. И стало это все, как мне кажется, достаточно уникальным не только по сравнению с тем, что параллельно в театре происходило в области драматургии, но еще и с тем, что творилось в мире литературы. Потому что у драматургов, отчасти и не от хорошей жизни, получилась ситуация единого профессионального пространства общения. И одновременно старшими коллегами, вместе с их друзьями единомышленниками-непрофессионалами, организовывавшими все эти годы фестиваль, была сделана прививка взаимопомощи, прививка жесткого волонтерского принципа, прививка самоменеджмента. Сейчас, к сожалению, такое время, что в историю уходят те люди, которые все это создали. Вот Михаил Рощин умер—один из главных создателей «Любимовки», друг и сподвижник Алексея Казанцева, еще раньше скончавшегося... Это люди, авторитетом которых «Любимовка» тогда жила. Слава Богу, из создателей «Любимовки» сейчас живет и здравствует Виктор Славкин. Абсолютно замечательный, добрый человек.

Были привиты не только чисто человеческие отношения, но и какая-то очень большая свобода в смысле вкусовой политики, потому что на «Любимовке» хоть и возникали всегда яростные споры, но не было никогда тех решеток, в которые эти споры обычно возводят в итоге. И система отбора на фестиваль была довольно гибкая: пьесы, которые резко не нравились всем и также резко нравились кому-то одному, как правило, показывались. Часто это были действительно очень плохие пьесы. И это правильный принцип—даже не потому, что иногда среди таких «отверженных» произведений попадались пьесы из «будущего». Я помню, как цитировалась годами между нами фраза одного из организаторов «Любимовки», что на каждом

фестивале пусть будут пьесы отличные, хорошие, плохие, но какая-нибудь пьеса обязательно должна быть ужасная. Вот такой фестиваль, не имевший никакого выхода, по итогам которого никого никуда (например, в Союз театральных деятелей) не рекомендовали, и пьесы с которого не закупило министерство. Хотя быстро пришло время, когда наши малочисленные журналы стали отслеживать, а министерство—выкупать то, что на «Любимовке» показывают, но это было их инициативой, а не задачей фестиваля. В такой ситуации экспериментальная пьеса, действительно, могла быть экспериментальной, потому что, если вдруг что-то кому-то не нравится, автор от этого не страдает.

В 1999 году на «Золотой Маске», которой тогда руководил Эдуард Бояков, случился довольно любопытный «перекресток»—в рамках международной программы к нам приехал театр «Ройял Корт». Это произошло по предложению одной очень интересной и талантливой девушки—Саши Дагдейл, работавшей тогда в Британском совете и интересовавшейся драматургией и литературой (она потом стала заметным переводчиком нашей новой драматургии на английский язык). «Ройял Корт»—английский театр новой пьесы, свою революцию совершивший в пятьдесят шестом году, и с тех пор, когда что-то начинало гнить в их королевстве, на почве новой пьесы они всегда делали новую революцию. И последнее из этой цепи радикальных новаторств пришлось на середину девяностых годов, в результате чего пришла совершенно новая волна драматургов, и были применены очень интересные подходы к подъему новой пьесы и к работе с молодыми авторами. И вот Саша Дагдейл захотела поделиться с русским театральным зрителем информацией, знанием о «Ройял Корте» и прислала на «Золотую Маску» литературного заведующего из этого театра—Грэма Уайброу. А тогда у нас под современной зарубежной драматургией подразумевались пьесы не последних лет, а последних десятилетий. Этот пробел стал достаточно быстро заполняться, и началось это все с семинара «Ройял Корта» на «Золотой Маске». Инициаторы обратились к команде организаторов «Любимовки» за помощью в проведении читок пьес «Ройял Корта». Тогда же там были и Елена Гремина с Михаилом Угаровым, потому что по примеру старших младшие драматурги стали в эту «Любимовку» вливаться как помощники, в свою очередь, уже новым, совсем молодым драматургам. Довольно долго затем продолжалась эстафета волонтерства, и это тоже здорово. Таким образом, «Золотая Маска» обнаружила, что есть какое-то новое явление. Они заинтересовались еще и необычной атмосферой добровольного творческого контакта между людьми, которая установилась в действительно сильной группе авторов, образовавшейся вокруг «Любимовки». А драматурги из «Любимовки» были очень вдохновлены докладом человека из «Ройял Корта», потому что он рассказал, что, оказывается, в Англии считают драматургию важным делом, и что театр должен быть театром пьесы, а не театром режиссера, который пользуется пьесой как материалом для своей работы... «Маскинская» публика на этом семинаре в большинстве своем была из «обычного» театра, она быстро пришла в полный ужас и как-то поняла все на свой лад. И Ваш вопрос тоже является частью шлейфа, тянущегося с того короткого мартовского дня девяносто девятого года. Потому что

тогда сразу возникла эта нечеткость. Зачем же эти «чудовища» отказываются от режиссера? Как же так? Театр без режиссера—это не театр!

Все это вопросы, конечно же, дурацкие, но в практической работе понятны, где правда. Мне было бы легче объяснить это на примере документального материала, и не потому, что он документальный, а оттого, что, попадая в ситуацию встречи с чужим, от тебя отдельным, ты понимаешь, что это именно не твое. Я могу сбрить себе усы, но у меня возникнет какой-то блок перед тем, чтобы Ванины усы подстричь. При этом, чувствуя преграду перед вмешательством в чужое, мы тем самым понимаем, что оно, от нас отдельно существующее, на самом деле существует. И наша задача заключается уже не в том, чтобы взять его в себя, а, скорее, в понимании—кто мы по отношению к нему? Нужно определить наше положение относительно этого чужого. Таким образом, работа театра оказывается по-прежнему работой внутри личности, но деятельностью не по переламыванию чего-то встретившегося или его игнорированию, а по переосознанию себя относительно другого. Предмет творчества—не внешний материал, а ты сам относительно внешнего материала. Неслучайно все эти процессы в становлении театра новой пьесы происходили параллельно со становлением современного танца, например, в котором я вообще ничего не понимаю. Но мне ясно, что его и отделяет как раз от нормального танца именно то, что он предлагает возможность танцевать не только тем, кто технически подкован и может преодолевать трудности, но и тем, кто двигается нестандартно, даже неумело. Само право танца подладиться под фактуру, как мне кажется, восходит к принципу очень здоровому, с которого и надо начинать работу с тем материалом, который мы берем. Если в «недокументальном» театре мы принимаемся за пьесу, то надо попытаться понять, что она из себя представляет, что она сама про себя сказала, как она устроена. И это может вдруг оказаться не менее важным, чем изначальные причины нашей заинтересованности в материале. Но если ты понимаешь, что первые замыслы и намерения остаются в совершенно неизменном виде, то вовремя остановись, не бери эту пьесу. Сделай свою! Ведь есть много замечательных театральных авторов, которые вовсе не называют себя драматургами. Они—режиссеры, которые сами для себя делают инсценировки или просто авторские драматургические работы, и мы их не читаем, потому что они сделаны для одного представления. И такие авторы—будь то Андрей Могучий, Миндаугас Карбаускис или Кама Гинкас—не обозначаясь как драматурги, также являются участниками современной драмы. Это здоровая ситуация, она просто совершенно в другой плоскости находится, чем та, в которой вдруг оказываются верными эти фальшивые уравнивания или неравенства «драматург не равно режиссер», «режиссер равно драматург», «пьеса меньше, чем спектакль» или «спектакль меньше, чем пьеса». Что из этого правильно? К сожалению, в основном этот вопрос всегда и звучал все эти десять лет на дискуссиях о новой драме.

Возвращаясь к проблеме определения новой драмы, скажу, что получила такая история: «Любимовка» в неизменном виде существовала года до 2001, потому что в 2000 году был последний фестиваль, который проводили старые организаторы. В 2001-м совпало несколько изменений: случи-

лись внезапные проблемы с финансированием, заболела Инна Громова (неформальный менеджер семинара все эти годы)... В 2001 году фестиваль в первый раз прошел в Москве. По организационным причинам невозможно было его проводить в Подмосковье, и больше он так в Любимовку—усадьбу Станиславского за Мытищами—так и не возвращался, просто название прилипло. Если на подмосковные показы, хоть и привлекавшие все больше и больше людей, публика целенаправленно приезжала в гости к фестивалю, то в столице выстроились совершенно другие отношения со зрителем. Когда фестиваль стал идти в Москве, он оказался по форме равен другим каким-то городским мероприятиям, и ситуация встречи со случайным зрителем стала базовой. Тем более, на «Любимовку» для публики свободный вход, а у нас, к примеру, «ночь музеев» показывает, какие очереди может спровоцировать такая доступность. Но по состоянию на 2000 год, последний для исходного фестиваля, вы можете увидеть, как много всего поменялось. Например, тогда дебютировали такие авторы, как Вячеслав Дурненков, братья Пресняковы, Василий Сигарев, сделал первый свой театральный показ Кирилл Серебренников, и это была как раз пьеса Сигарева «Пластилин», которую Серебренников потом уже совсем по-иному и с другой командой поставил в Центре драматургии и режиссуры Казанцева и Рощина. Да, создание Алексеем Казанцевым своего театра—это еще один маленький стежок, еще одна причина, по которой многое поменялось в истории с тонкой ниточкой новой пьесы, которую пока так легко и просто описывать. Сделать театр, который бы все время оставался театром новой драматургии,—этого раньше не получалось ни у кого у нас тут. Конечно, довольно много было с перестроечного времени инициатив, которые изначально несли в себе такой смысл, но очень скоро эти начинания превращались в какой-то режиссерский, авторский театр.

Если представить себе, что театр новой пьесы—это театр, в котором постоянно идут новые вещи, и постоянный поток этих премьер—это вообще не художественная политика руководителя театра, а слежение за текущим драматургическим процессом, то, пожалуй, именно Центр Казанцева и Рощина мог бы соответствовать такому образу. И это замечательно. Естественно, Казанцев свой огромный творческий потенциал совершенно разумным образом стал вкладывать в театр. Потому что «Любимовка» и так, как стало понятно, выживет как инициатива с «младшими» организаторами. Тем временем подружились и нашли общий интерес драматургии нашего фестиваля и «ройялкортовцы». А у последних в те годы шла большая кампания по поиску драматургов за рубежом, этакая «колониальная история». Из самых лучших побуждений англичане ездили по разным странам мира—от Бразилии до Палестины—проводили там семинары, вдохновленные простейшими принципами, цель которых была не в унификации, но в том, чтобы отсечь сразу заведомую нереалистичность. Чтобы пьеса могла бы, пусть и неся в себе национальную традицию, быть еще и информацией о текущей жизни в обществе конкретной страны. В этом была задача, насколько я могу понять, «ройялкортовской» международной политики. Ну и такие же мероприятия в России стали проводить. И в Москву, и в Сибирь приезжали, но столкнулись с тем, что у нас тут своя довольно яркая тради-

ция уже существует, причем совершенно не реализованная именно в новаторской для нас на тот момент драматургии. Впрочем, вполне новаторскими, наверное, в мировом контексте оказывались и Иван Вырыпаев, и Ольга Мухина. А вот, например, пьеса Василия Сигарева «Пластилин», которая была написана им совершенно вопреки всем нашим привычкам, законам, вопреки, во многом, школе Коляды, который, кстати, при этом был способен принять эту вещь, рассылал ее, пытался как-то помочь ее судьбе... Когда эту пьесу поставили в Лондоне, никто и не понял, что эта пьеса, пусть и отличная, создана не по лекалам «Ройял Корта», и то, что там все ругаются и друг друга всяческими способами обижают,—это не «ройялкортовские» приемы, в очередной раз примененные теперь и в России, а просто так совпало. С Иваном Вырыпаевым таких проблем не было, потому что у него пьесы совсем ни на что в мире не похожие. Но они и не получили театральной жизни в «Ройял Кorte», а пришли к европейскому зрителю через другие «театральные ворота». Начался, одним словом, какой-то новый процесс потребления. Внезапно наши хоть чуть-чуть стали побеждать, вот уже появился театр новой пьесы—Центр Казанцева и Рощина—настоящий театр, с афишами. У него свой культ, свои громкие спектакли—«Пластилин», «Облом Off», «Пленные духи». А Эдуард Бояков предложил Греминой и Угарову делать большой театральный фестиваль, в котором можно было бы скрестить творческие наклонения «Любимовки» и проекта «Новая пьеса» с той организационной культурой, которую он создал в «Золотой Маске». И вот он, параллельно со своими фестивальными инициативами в танце и опере, пробует предложить этот свой опыт новой драматургии и создать театральный фестиваль, который бы отличался от «Любимовки» тем, что он был бы именно фестивалем спектаклей. И тогда тоже спорили сильно, что же такое новая драма. Например, в программу первого фестиваля «Новая драма» отборщики нарочно включили спектакль по очень такой коммерческой, жанровой пьесе довольно популярной на тот момент писательницы Надежды Птушкиной—интересного автора, со своим лицом, но все равно с прозой достаточно специфической, совсем не похожей на то, что писали на той же «Любимовке». Включили, чтобы как раз было ощущение, что это все—разное, что это—не одно какое-то эстетическое течение, что это—просто попытка сделать площадку для показа новых пьес. Чтобы люди могли приходить на фестиваль и знали, какие новые пьесы ставятся. Кажется, главный приз на том, первом, фестивале получил «Пластилин».

Примерно тогда же появилась такая вещь, как документальный театр, и здесь тоже была своя предыстория. Михаил Угаров, случайно услышав на одном из семинаров «Ройял Корта» о том, что на Западе существует технология создавать пьесы из реальных историй, попросил англичан сделать следующий семинар по вербатиму. Те сильно удивлялись, не очень хотели, им казалось, что это совершенно частная, специфическая вещь. Но, в общем, у нас семинар прошел с огромным успехом, словно надежда какая-то появилась. До сих пор я думаю, что не все, опять же, одинаково понимают это слово. Началась неразбериха, в том числе и потому, что в свое время очень широко к этому делу подошли. Вербатим—это очень частная вещь, которая все время в движении, она меняется, и трудно найти взаи-

мопонимание по поводу его определения, причем не только в нашем контексте, но и в зарубежном. Так получилось, что тот режиссер, который у нас провел единственный в те годы толковый семинар по вербатиму, обладал своим пониманием этого приема, очень особым—в мировом контексте. Такая игра случая: именно он к нам приехал, а не кто-нибудь другой. Это был Стивен Долдри, и тот вербатим, который у нас пытались сделать, был странным не только потому, что где-то кто-то делал недостаточно документально, а наоборот, оттого, что предпринимались новаторские попытки сделать пьесы в соответствии с концепцией Долдри. Отчасти поэтому наш вербатим такой специфический и у него такая сложная судьба. Он находится словно бы между неумением новичка делать документальный театр и очень максималистской задачей сделать такой документальный театр, который бы саму документальность как таковую передавал, а не обслуживал тему или вопрос. Это сложная цель, и вообще непонятно, достижимая или нет.

Про то, что было дальше, мне трудно говорить, потому что я в скором времени отошел от подготовки фестиваля «Новая драма». А он, как и само движение, за эти годы сильно менялся. Количество новых инициатив, может быть, и сократилось, но, в то же время, труднее стало собственными глазами проследить за какими-то проектами, связанными с использованием созданного, а не с созданием чего-то нового: постановок, публикаций, переводов и фестивалей стало действительно много. И это не плохо, а как раз наоборот. Потому что многие мечтали, что наши драматурги будут кому-нибудь нужны—вот они теперь и нужны все, более-менее. И это прекрасно.

Часть 3. НАТО и мат

Д.Г.: Возвращаясь к уже упомянутому вами английскому театру, задам такой вопрос. В августе этого года драматург Марк Равенхилл дал интервью «Радио Свобода», в котором отметил, что новая драма в Англии превратилась в ненасытный механизм, производящий сотни и сотни авторов и пьес. Подавляющее большинство текстов—очень плохие, но они ставятся, и, видимо, это не тот случай, когда из слабых пьес получают интересные спектакли. Массовость, современность, отсутствие классических ограничений осознается Равенхиллом как опасность. Видите ли Вы в этом будущую или даже уже возникшую проблему для новой драмы в нашей стране?

А.Р.: Мне кажется, что главная проблема—это ситуация безрыбья, очень гадкая ситуация. Настоящий ужас возникает, когда понимаешь, что уже стала обычной вещью реалистичная, интересная и качественная пьеса. Но это же, с другой стороны, бросает по-настоящему серьезный вызов, что очень здорово. Я думаю, что у нас как раз весьма хороший в этом отношении процесс происходит, потому что у нас нет конъюнктуры. Той, оказавшейся таким странным явлением в континентальной Европе. В конце девяностых—начале двухтысячных годов внешние приметы экспериментальной английской драматургии были как-то на свой лад осмыслены режиссерами. Стали штампами и жестокость на сцене, и грусть, предложенная драматургом. Это было печально, потому что получился двойник поиско-

вого театра, поисковой драматургии, но этот двойник был очень комфортным, режиссеру было понятно, что с ним делать, но иногда он был неразличим невнимательным взглядом. Вот такая была проблема. И в рамках моего, наверное, не очень хорошего читательского кругозора, я могу, при общности таких внешних параметров как тематическая острота, возраст авторов, их театральная путя, в одной, казалось бы, корзине зарубежных пьес этого периода обнаружить в смеси пьесы подлинные и пьесы фальшивые. Пьесы, которые взяли себе шкуру реалистического произведения, но только как шкуру. Потому что есть уже наработанный способ просто делать такие спектакли. И многие наши коллеги из-за рубежа несправедливо ненавидят «Ройял Корт». Например, коллеги из бывших соцстран не любят, боятся его, потому что им кажется, что «Ройял Корт» предлагает как раз готовые лекала банальщины на сцене, новой конъюнктуры, в которой вместо коммунистических ценностей должны быть обязательно какие-нибудь страшилки, происходящие на сцене неизвестно зачем. А по версии, которую я в свое время читал в наших отечественных газетах,—это все замысел с целью деморализовать и разложить изнутри наше общество. И вообще, за этим стоит НАТО. Такие заметки писали крайне прозорливые, видимо, мудрецы, потому что подняли тему НАТО задолго до председателя Союза кинематографистов, который, борясь за свое место, говорил, что плетутся атлантистские козни против России. То есть некоторые театральные люди давно это уже поняли. *(Улыбается.)*

И.В.: *Но в итоге натовцы не рассчитали силы и деконструировали сами себя?*

А.Р.: В этой картинке сама драматургия—силы добра, а силы зла—это театральная конъюнктура, которая научилась осваивать шоковую фактуру новых пьес при постановке и продвижении, а потом иногда и при создании новых текстов. Это все случилось за несколько коротких лет и случилось именно с переходом через Ла-Манш. В Великобритании в первую половину девяностых годов был определенный упадок вообще самой идеи новой пьесы. Стало мало новых молодых драматургов, почти не было дебютантов. Случавшиеся изредка дебюты, как правило, довольно глухо проходили. В новой драматургии звучало эхо увлечения постмодернизмом. И это, замечу, входило в противоречие с самой идеей новой реалистической драматургии, казавшейся в тот момент чем-то старомодным, из семидесятых годов. Если мы посмотрим пьесы семидесятых и пьесы девяностых, то чаще всего мы будем видеть, что вещи, выглядящие сегодня у нас современной драматургией, ближе к дебютам семидесятых годов, чем к девяностым. Театр «Ройял Корт», который по своей истории и традиции должен бы, казалось, быть таким инкубатором новой драматургии, прошел тот же самый путь. И на прощание замечательный режиссер, который им тогда руководил, поставил «Короля Лира» и ушел заниматься уже собственным творческим поиском, очень тоже интересным, во многом связанным с новой драматургией. Но новый человек, который пришел на его место, предпринял несколько резких шагов: он реформировал чтецкую комиссию в театре, сделал семинары для драматургов младшего возраста (там были по секциям разделены драматурги). Авторы лет девяти-одиннадцати, младшие тинэйджеры, стар-

шие тинэйджеры. Я, к сожалению, не проследил за судьбой драматургов девяти-одиннадцати лет, но в премьерах следующих лет «Ройял Корта» вы увидите кое-кого из тех, кто дебютировал как раз в этих детских программах для тинэйджеров младшего и старшего возраста. Там были хорошие педагоги и хорошие режиссеры, буквально двое—мужчина и женщина, которые стали няньками совершенно новой волны в театре. И это было связано как раз с грандиозной мобилизацией, не призванной продвигать какое-то одно имя или создавать PR-образ вокруг нового человека, а, наоборот, создавать массив, делать новые накопления и пытаться уйти куда-то в будущее, а точнее—вернуться к настоящему, разгадать, что бы написало молодое поколение, если бы его позвали в театр, но не успели бы еще объяснить, что театр—это то, чем сейчас он уже является. И в этом смысле ситуация внимания к одной фигуре пришла именно извне, потому что как раз в рамках поиска новых пьес на малой сцене «Ройял Корта» состоялась премьера, которая вызвала страшный скандал. Это была премьера первой пьесы Сары Кейн, молодой писательницы. Эта пьеса—«Взорванные»—сейчас, возможно, где-то и ставится, но, наверное, если бы мы смотрели этот спектакль нашими нынешними глазами, то остались бы равнодушными зрителями, по крайней мере, к тому, что тогда показалось публике жестким. У нас в Библиотеке иностранной литературы, в подшивке дайджеста, где перепечатываются раз в два месяца статьи о театре, вышедшие на территории Великобритании, лежит еще номер, где факсимильно воспроизведены все статьи о премьере этой пьесы. Это очень заразительное чтение, поучительное в плане того, как бывают критики не чутки к чему-то новому и хорошему, и какое количество безнадежного негатива выливается просто из-за того, что еще не сформирована традиция реагировать. Но, кроме того, примечательно, что сам факт такой чудовищной реакции обозначает как раз начало принятия обществом новой драматургии. И так получилось, что эта конфронтация стала первым моментом, когда во внешнем слое, в слое общественного восприятия, вдруг отразилось существование новой драматургии. Так получилось, что первый эффект, который произвела постановка Сары Кейн, был связан с такими внешними, чисто техническими вещами, как насилие, показанное на сцене, а также с вещами, связанными с сексуальными табу, со множеством нарушений всяких других запретов. Зрители, конечно, были шокированы, причем произошло это в ситуации камерной сцены. В пьесе «Взорванные» не было ни капельки никакого расчета, и все, что там было жестким и служило сюжетной цели, было очень талантливо и с большой верой написано. Там шла довольно невинная игра ума: что случится, если люди, которые смотрят новости про развязавшуюся тогда войну в Югославии, сидя в Англии и переживая какие-то свои маленькие вымышленные «тарантиновские» проблемы, вдруг из этого комфортного сюжета будут выброшены в мир страшных теленовостей. И окажется, что это у них, в английском провинциальном городе,—бомбы, чужая армия и все остальные будни военных действий.

Получилось, что первые вещи стали неким «родовым отпечатком» для всего последующего. Отчасти это было и хорошо, потому что в этих пьесах проявились самые важные и нерешенные проблемы театральной публики

тех лет и тех мест, и, может быть, поэтому еще театр стал их как-то пытаться решать. А буквально через два года Марк Равенхилл дебютировал, и реакция общества на эти премьеры стала уже более сглаженной, сотруднической. Другие драматургии появились, например, Макдонах, знаменитый сегодня в России писатель, опять же с таким немножечко постмодернистским языком, открывший заново тогда мир ирландской деревни, который, как казалось тогда, был насквозь мифологическим, составленным из воспоминаний о столетней давности вещах Синга и Йейтса, с устаревшей романтической структурой. Все эти процессы стали очень быстро происходить, расчищая дорогу для новой драматургии, вторя своим существованием той самой организационной реформе в «Ройял Корте» и воодушевляя каких-то людей, которые теперь шли в драматургию, рассчитывая на нее как на способ прославиться тоже (это абсолютно не значит, что они были плохими авторами и писали плохие вещи). Параллельно за морем европейские режиссеры не только нашли свой подход к этим жестким пьесам, но и смогли их так преломить, что первые спектакли (немецкие, голландские), будучи хоть и интересно сделанными, все-таки оказались очень легко воспроизводимыми. То, что брали подражатели,—это была не сама пьеса, а именно готовая, свершившаяся режиссерская работа. И, в общем, тут-то все и началось. Это печальная история, мне кажется.

Д.Г.: То есть многие увлеклись копированием внешних приемов, эффектным нарушением запретов, превращая творческий поиск просто в отработанную технологию?

А.Р.: Если мы будем читать пьесы того времени, то увидим, как много замечательных вещей остается за рамками вот этого «луча прожектора», неестественно суженного на «шоке и насилии» взгляда! Но, в то же время, в нем выявляется искажение, связанное как раз с нарушением табу. Потому что если что-то в принципе и вызывает табу к жизни, то это именно сама неестественная реакция, само желание, чтобы обязательно был запрет и чтобы его снятие удивляло. Мне кажется, главная ошибка—дорожить свершившимся прорывом в запретное как открытием. Это—не открытие, это—всего лишь прощание с отсутствием. Дальше нужно срочно, любыми способами—хорошими или плохими—низвести обретенное таким образом до серости. Однажды встреченное табу все равно придет к тому, что погаснет и перестанет быть сердцем для искусства,—мотор это ненадежный. Он питается внешними вещами, а не внутренними посланиями, и действует только в ситуации театральной эфемерности. Ни в коем случае табу не должно быть тем, на что можно рассчитывать с учетом долгой перспективы.

Если, например, говорить про другую сторону дела, то какова судьба новой интересной пьесы в эпоху, когда современная драматургия больше не редкость, и все пишут пьесы, когда уже многих не потрясает такое событие, как создание нового текста, а сам факт использования реалистичной или же какой-то нестандартной технологии уже не вызывает прежнего интереса? Вещи, которые сами по себе являются внешними, не будут больше действовать, и, дай Бог, это будет так. Да, Марк Равенхилл дебютировал в ситуации, благодатной для начинающего драматурга, но она была все-таки нездоровой для театра. А ситуация, в которой, в идеале, все придумывают

пьесы,—это обычно, скучно и неинтересно, но зато здесь ничто не мешает, чтобы только самые лучшие вещи признавались таковыми. Вот такое мое мнение. Если рассматривать массовость в этом смысле, то она полезна просто потому, что убирает яркие уникальности с пьесы как явления. Такие вещи не должны быть уникальными.

Д.Г.: Хотелось бы уточнить по поводу матерного слова. Оно тоже в конце концов сведется к обыденности?

Надо, чтобы к мату все привыкли и больше не реагировали на него. Пусть мат станет отыгранным табу. Я уверен, что все выиграют от этого. Уже все эти запреты немножко рушатся. Как раз из-за того, что речь реально не отредактированная, речь из Интернета все больше становится неотъемлемой частью грамотного общества. Пусть мат будет разный! Не только живущий в паузах и оговорках «мат Черномырдина», но еще и «отдекларированный» мат человека, чья оговорка внезапно стала достоянием прессы, чья переписка стала вдруг достоянием общественности. Или кто-то выступил по радио, где сказал что-то эдакое, не вырезанное впоследствии. И очень хорошо, и дай Бог, чтобы так и было! Это поможет нам не откликаться на чепуху.

Часть 4. Посольство Грузии, киргизы и милиционеры

И.В.: А кому адресуется документальное высказывание, основанное на реальной жизни рабочих, фермеров, бездомных, инвалидов? Важно ли, чтобы люди приходили и смотрели спектакли о самих себе?

А.Р.: Очень сложно ответить. Ну, если театр—это разовое представление, куда одни люди специально пришли показывать, а другие—смотреть, то, по логике, правильно, чтобы как можно больше было в этом смысла. Поэтому тут, в случае с документом, смысл бывает в двух вариантах. Один вариант, это когда есть существующая совершенно помимо театра причина у людей, сидящих в зале, смотреть спектакль. Обычно пьеса имеет отношение к их жизни или даже включает в себя интервью с ними. Другой вариант основан на какой-то параллельно возникшей причине—и в этом случае люди понимают, что встреча с материалом для них предполагает какой-то вызов, а за ним и проблему—как отреагировать, как попытаться понять происходящее на сцене. Это не интерактив, когда публику вовлекают в представление. Но это ситуация, когда человек должен начать более внимательно слушать текст, чтобы разобраться в том, о чем говорят и как говорили в исходной записи. Поэтому он уже перестает быть обычным зрителем в этот момент. Тема, пусть и отвлеченная, вызывает у него ощущения и размышления, он думает, как вообще про эту тему говорить, и можно ли вообще о ней что-либо сказать? А как бы я это сделал? Добавлю еще, что первый вариант, в котором в театр приходит тот, про кого спектакль, или тот, кто знает об этом из собственного опыта,—это не ситуация, когда человек, реагирующий на спектакль, обязательно реагирует на саму пьесу. Здесь может быть совершенно разный исход. Может, например, случиться катарсис или примирение через то, что они увидели. И в истории зафиксированы такие случаи, когда, допустим, в Америке спектакли о социальных волнениях показали в том районе, где эти волнения происходили, и люди после этого

начали диалог. Или, скажем, спектакль «Доктор» в «Театр.doc». Это одна из тех редких постановок, на которых публика может содержать в себе или самого персонажа, или того, кто знает главного героя. Хотя там очень много поют, и все довольно «остраненно» решено, врачи, регулярно приходящие к нам в качестве зрителей, всегда остаются довольны, потому что это представление, искренне героизирующее врача. И этот спектакль документальный, там все соответствует тому, что сказано.

Есть такая интересная особенность: делая представление, например, о ком-то, кто живет не там, где твой театр находится, ты делаешь это представление иначе. Поэтому оно может быть ближе к обычному искусству, чем в ситуации, когда ты делаешь спектакль про то место, в котором будешь его показывать. Во-первых, потому что на родной почве очень многие вещи не нужно говорить и объяснять, они и так понятны. Во-вторых, потому что фактура, о которой спектакль рассказывается, не может быть в центре, фактура уже не будет темой, предметом интереса. Хотя у нас в театре разные случаи были и бывают. Если без деталей, то «Театр.doc»—это такое маленькое посольство в центре Москвы, которое иногда занимают посланники, казалось бы, других миров.

И.В.: *Посольство России в Москве, да?*

А.Р.: Нет, скорее, это такое универсальное посольство. Вот у нас сейчас, скажем, нет дипломатических отношений с Грузией, поэтому посольство Швейцарии пытается олицетворять Грузию. Швейцарцы и грузины не вполне похожи. Говорят они на разных языках, это уж точно. Но получается, что если ты придешь в посольство Швейцарии, то оно будет представлять Грузию. Вот и наш «Театр.doc»—это «посольство Швейцарии, которое пытается показывать Грузию». То там Грузия, то там Нигерия, то вообще Абхазия вместо Грузии, то там пытаются вместе соединить Грузию и Абхазию, в переносном смысле слова, конечно, но я думаю, что и актеры наши, здесь, в Москве, работая, часто не похожи на своих прототипов. Отчасти это и является одной из задач «Театра.doc»—быть таким посольством, это, видимо, волнует и наших зрителей, и актеров, и режиссеров, и всех остальных, кто делает спектакли. Странность нашего театра заключается в том, что временами мы осуществляем постановки, в которых, возможно, тема была совершенно не обязательной и даже мешала творческой стороне дела, будь там пьеса про бомжей или что-то подобное. Часто просто за этим стоит эмоция личного переживания или открытия, мол, вот надо же, и такое есть на свете. И хотелось просто вместе попытаться про это подумать, почувствовать. Понятно, что если, например, ты сам—бомж, или живешь там, где бомжи—это вообще не проблема, или же смотришь с точки зрения большого искусства и большой истории, то, наверное, тогда это ощущение открытия темы в данном случае совершенно не будет работать.

Д.Г.: *А существует ли такая среда, в которую вам сложно внедриться, в которой вам бы хотелось побыть и собрать материал для сценария, но она по каким-то причинам труднодоступна?*

А.Р.: Недавно я как раз пытался помочь коллеге найти сюжет про киргизов. Казалось бы, что в этом сложного? В Москве у нас полно киргизов,

общайся—не хочу, они прямо рядом. Да и фильмы про киргизов снимались раньше, допустим, картина «Москва» Бакура Бакурадзе и Дмитрия Мамулия, или сейчас вот как раз вышел фильм «Другое небо» Мамулии. И документальное кино есть очень достойное. Но для меня это стало проблемой, я не мог ничего понять, когда пытался брать интервью, чувствовал себя словно слепым. Потом друзья познакомили меня с поразившей меня ученой, ее зовут Мадлен Ривз, она человек очень общительный—как я обнаружил, за это короткое лето она с огромным количеством людей в Москве успела познакомиться. Если я кому-нибудь о ней рассказывал, все мне обычно отвечали, что тоже с ней знакомы. Женщина, безусловно по-русски говорящая, судя по всему, еще лучше по-киргизски, англичанка, этнограф, которая уже много лет, несмотря на свой еще молодой возраст, провела в Кыргызстане, изучая драму миграции. И теперь она решила переехать в Москву, разобраться, как же здесь живут те, кто переехал. И, пообщавшись с Мадлен Ривз, а также однажды побывав вместе с ней на длинном интервью с киргизами, я сдался и не стал делать ничего про киргизов. Потому что все равно получается, что я—автор игрового сочинения, который иногда по какой-то причине берет интервью, но, наверное, это все работает только тогда, когда, в силу своего жизненного опыта, я знаю тему. Но здесь было бы органичным и правильным собрать материал так, как это сделал бы любой документалист и, как мне кажется, каждый из тех, кому я преподавал на курсе Разбежкиной. У них это бы не вызвало сложностей. И Мадлен Ривз уже через две недели жила где-то в трехкомнатной квартире вместе с двадцатью пятью киргизами и вместе с ними переносила тяготы московской жары. Я не боюсь жары московской, но понимаю, что, если буду писать про это, то потеряю другое, что я сочиняю параллельно. А если я не погружусь по настоящему туда, то я не смогу про это написать. Не будет такого взгляда, чтобы, если видишь сюжет—то исчезает вопрос: а обязательно ли это именно про киргизов? И для меня какой-то все время был «блок недоступности» этой темы. В общем, пока что я сдался и не смог.

Д.Г.: *То есть в тех местах, о которых вы пишете, вам трудно быть просто прохожим, туристом?*

А.Р.: Я просто думал, бывало, когда и чужие вещи смотрел, и сам пытался что-то сделать: ну вот как быть, когда возникает вечная ситуация человека с диктофоном, который всегда—мимо проходящий. Эта вечная фобия, что будет сказано такое, чего ты не поймешь, или найдется то, что скроют от тебя. И я думал: безнадежно брать интервью, если ты ищешь откровение и правду, но правильно брать интервью, если ты постараться понять себя, свою степень близости или отдаления от этого материала. Такие моменты часто можно встретить даже в спектаклях документальных, когда актер прямо на сцене показывает, что происходит, когда ему отвечают на вопросы. Бывает, что интервьюируемые говорят на том языке, который, как оказалось, не понимает спрашивающий. И говорят, примерно, что «он все равно не понимает, что мы говорим», или: «да какой смысл ему говорить, он все равно потом в театре покажет и забудет». Или ситуация, когда ты, наоборот, приходишь к людям, которые чувствуют, что им есть что сказать, и они очень хотят, но именно поэтому страшно гnevаются, увидев

тебя с диктофоном. Сейчас у нас тоже случился подобный поворот, когда под вопросом оказалась сама возможность контакта. Очень надолго затянулась эта работа, и к абсолютно непонятному результату она привела. Была попытка создать документальный спектакль про рабочих. Мы четыре дня собирали материал и сделали разовый показ о нашей встрече с миром рабочих, с этой темой, с этим заводом... Но на тот момент мы были туристами, и наша позиция была позицией людей, не раскрывших тайну, а увидевших загадку. Поэтому мы были правы в нашем первом показе. Но так и не знаю, правы ли были мы потом, когда решили продолжить работу. Год мы с другом пытались собирать новый материал и следить, что будет изменяться у нас в восприятии. Раз в квартал я приезжал на завод. Со второго раза стал, как на купание в холодной воде, ходить после интервью на заводе на «их» территорию—где в «пивняке» после смены они пили и были совсем другими. Я не встречал на заводе этих людей—они работают в секретном цеху, куда нас не пускали. Время шло, мы делали показы, а там были одни и те же трое рабочих: добрый, злой и плачущий. И каждый квартал плачущий плакал и просил передать Путину (дальше матом), злой угрожал мне и просил своих друзей ничего не рассказывать, потому что я все перевру, а добрый защищал меня и говорил, что если театр покажет про жизнь, это будет, почти как во время Шекспира. Я их слушал и спорил со злым, обещая всем трем показать то, что они скажут, нашим зрителям. А они очень хотели сказать что-то важное для себя и смотрели с тремя разными выражениями, как три маски, но не верили мне.

В 2009 году фестиваль «Новая Драма» прошел последний раз и сам себя закрыл. На название организаторы табу наложили, поскольку у каждого теперь свой проект. У одних—«Новая пьеса», у других—фестиваль в Перми. И словосочетание «новая драма» теперь уже имеет еще меньше смысла. Когда создавали фестиваль—спорили об определении этих слов. Например, «пьеса, написанная в последние пять лет» или «в последние десять лет», но как быть, допустим, со случаем, когда пьеса написана двадцать лет назад, и все это время ждала своего дня? Был такой случай, спектакль назывался «Красной ниткой». Это как раз из ряда тех явлений, когда пьеса позапрошлой эпохи оказывается актуальной сейчас, а старомодными кажутся как раз пьесы эпохи прошлой. Сложнейшие вопросы... Куда отнести тексты, которые написаны сейчас, но по законам, которые не дают ощущения новизны при чтении? Или когда это—пьеса, а не адаптация. Есть ведь и случаи очень интересных адаптаций прозы. И вот, вся эта бесконечность исключений лежала на плечах тех, кто проводил фестиваль «Новая драма», когда они каждый раз пытались сформулировать условия подачи произведений на конкурс. Критерий, который мне казался правильным, и, по-моему, так и не ставший ни разу законом для отбора в «Новой драме»,—не важно, отечественный спектакль или зарубежный, но это должна быть обязательно первая постановка пьесы, чтобы пьеса не была переводная и чтобы она была о том времени и о той стране, в которой действие происходит. Я для себя, как для зрителя, сформулировал такие параметры, потому что, хотя они и отсекают огромное количество замечательных вещей, вообще исключают исторический театр, лишают возможности позна-

комиться с замечательными режиссерскими работами, но все же предлагают посмотреть на то, какими способами человек сможет отразить тот мир, в котором живет. Или тот мир, которой существует только где-то в его стране. И если, например, представить себе, что ты однажды сделал такой зрительский выбор, то это, может быть, не будет для тебя знакомством с современным театром, но станет знакомством с миром и очень интересной лабораторией описания того, что вокруг. Если бы от меня одного зависело определение новой драмы, я, может быть, имел бы в виду что-то именно такое. Но это же не значит, что это все и есть то, что новой драмой у нас называют.

И.В.: *Александр, возвращаясь к проблеме отторжения документалиста средой (или невозможности сбора материала документальными методами в этой среде), хотелось бы отметить, что в фильме «Сумасшедшая помощь» вы с Борисом Хлебниковым демонстрируете блестящее проникновение не только в ситуацию человеческого безумия, но и на территорию безумия общественного. Например, потрясающая правда связана именно с эпизодом, в котором милиционер убивает старика за то, что тот тыкал в него перышком. Дело в том, что перышко в слабых руках старика никоим образом не наносит вреда милиционеру, но та ярость, одержимость, берущая начало в безумии, с которой выполняется это движение, вызывает страх и жесточайшее противодействие. Расскажите, как и почему родилась эта столь достоверная сцена?*

А.Р.: Очень трудно на этот вопрос ответить, потому что это дело давнее. Я просто скажу, что какой-то специальной, отдельной работы на уровне сценария над этим эпизодом не было. Потому что он сам встраивается в общую логику ситуации этого нашего сумасшедшего, так как ему присущ постоянный подход замещения, «перепутанности», и поэтому он все время все путает, все у него неправильно. Это как данность такая. Он берет что-то одно, но считает, что это другое. А что касается милиционера и его реакции, то мне как раз очень понравилось, как Игорь Черневич все сыграл. Есть правда в его машинальной реакции, выученной, отработанной. Так как этот персонаж претендует на то, чтобы быть хорошим профессионалом, то он и реагирует как раз профессионально. Агрессивный жест значит, что у него нет времени вникать, рассуждать, что там зажато в руке нападающего. Поэтому милиционер сразу так реагирует. И поскольку он расстроился сильно по разным обстоятельствам, то когда вдруг появляется секунда задуматься, он откладывает в сторону это размышление. В такой форме он как будто грустно жалуется старику, колошматя его. Такая немая грустная жалоба.

И.В.: *А эту ситуацию отдельного сумасшедшего и отдельного милиционера можно перенести на все общество, вернее, на то, как общество может ранить власть, как оно может ее вывести из равновесия и заставить совершить что-то незаконное?*

А.Р.: Мне кажется, что учить общество или предлагать ему воздействовать на власть—это конструктивная задача. Было бы неправильно для нее зашифровывать свои предложения в конце длинного фильма. А тут—частная ситуация отдельных людей, и для старика затея погоняться за этим милиционером сама по себе не очень правильная.

Д.Г.: *Но это же не его затея, это—его болезнь!*

А.Р.: Да, конечно. Но, понимаете, очень сложно ответить на этот вопрос. Я могу утверждать, что у нас с Борисом Хлебниковым не было задачи рассказать что-нибудь про общество в целом. Это я совершенно честно могу вам сказать. Мы, конечно же, понимали—и здесь отдельное спасибо Роману Борисевичу, продюсеру фильма, за его смелость—что некоторые моменты картины не очень корректно могут выглядеть по отношению к каким-то, казалось бы, правильным институтам вроде милиции и так далее. И мне казалось всегда, что это—абсолютно частная история, и она правдива в том смысле, пока она частная. Если же вы спрашиваете про общество в принципе, то ситуация, которую вы описали, в нашей истории буквально будет соответствовать трагедии 9 января 1905 года. Но относительно чего она является трагедией? Она является трагедией для погибших людей, для тех, кто готовил в России революцию и слишком рано надавил на спусковой крючок, что подтвердилось, потому что революция в итоге потерпела крах. Она была трагедией для этого человека, Гапона, поведшего людей к царю. Она была трагедией для царя, потому что он на этом погорел, и началась конституционная монархия. Для всех это стало трагедией. В этом смысле 9 января—это, конечно, беда. Единственный положительный момент—это хотя бы то, что ничего хорошего из этого не получилось. Мне как раз кажется, что история 9 января совершенно в другом регистре находится, чем любые другие события. Это такая дикая история, и поэтому она в каком-то ином режиме находится, чем все на свете. Но это не значит, что она плохая. А что хорошего есть в том, где не было этих ошибок? Но при этом, она не хорошая, она плохая, это беда. Получается, это история беды. Потому что в сумасшедшем человеке, в нем тоже ничего прекрасного нет. Это большое для него несчастье. Шизофрения—смертельная болезнь, потому что у нее есть смертельное побочное действие, и его иллюстрирует тот случай, который показан у нас в фильме. Другое дело, что мы не будем ощущать эмоционального подъема, если вылечить этого персонажа. Но для него, для его семьи, это было бы лучше. Пример с девятым января—удачный, но я не считаю, что нужно говорить: «Дорогое общество, посмотри наш фильм!» Я не думаю, что здесь мы предложили вариант действий для улучшения положения дел в нашей стране.

Д.Г.: *А героиня Алисы Хазановой из «Сказки про темноту» и «невидимый мент» из «Сумасшедшей помощи», фигурально выражаясь, служат в одном отделении? И она его тоже не видит?*

А.Р.: Затрудняюсь вам сказать, потому что когда я работал над этими материалами, я не нарочно, а просто для того, чтобы это все сделать, очень частную задачу себе ставил и только ее выполнял. И поэтому не могу иначе на это дело посмотреть. Но только могу сказать, что героиня Алисы Хазановой—абсолютно психически здоровый человек. А у милиционера в «Сумасшедшей помощи» есть проблемы с психическим здоровьем, он действительно больной. Только сам этого еще не понял. Единственное общее, закладывавшее мной в этих двух героев,—это ощущение, что они оба считают себя очень хорошими профессионалами. И у каждого из них есть на это свои основания. А так—это абсолютно разные службы. Он—участ-

ковый, а она работает с несовершеннолетними. Общее только то, что и тут, и там беднякам сюжетно очень мало приключенческого материала в действительности, с которым можно просто работать и жить. И, с другой стороны, чудовищно много бумаг надо заполнять. Вот, я перечислил вещи, в которых они схожи. А вообще, участковым, как я понимаю, быть немножко обиднее, хуже только в вытрезвителе работать.

Р.С. Читка

Д.Г.: В «Театре.doc» мы столкнулись с пограничным состоянием спектакля, когда он—уже не пьеса, но еще не представление. Речь идет о читке, которую сложно поместить в традиционную систему понятий о театре. В чем суть читки? Почему она нужна? Есть ли какие-то правила читки?

А.Р.: Люди хотят добраться до места своего назначения на горе. Перед ними гора поменьше, через нее нужно перейти, чтобы увидеть красивый домик, который является предметом их интереса. Оттуда, где они стоят, домика не видно, но если подпрыгнуть, то на секундочку увидишь. Вот они прыгают, видят домик,—это читка. Дальше они идут и, вероятно, приходят к нему, но если они даже туда добрались, то домик они видят иначе. Вид как некая отдельная ценность—он только в читке открывается. Только когда они прыгнули—они обрели этот вид. А если здесь построить такую приступочку, чтобы все, кто хотел, могли бы фотографировать? Однако это будет лишь приступочка, не гора. То есть, если смотреть по логике существования спектакля, читка—это не спектакль, читка—это промежуточный момент. Для производства спектакля читка—это очень полезно. Это возможность для режиссера представить себе пьесу, с одной стороны, без каких-то внешних помех, которые потом могут появиться. А с другой стороны, осуществить свое первое ощущение, которое потом, если он будет продолжать работать над пьесой, может послужить камертоном для каких-то правильных вещей или ошибок. Для актеров складывается та же самая ситуация, появляется момент, когда внезапно им надо принять какое-то решение. Хоть мероприятие и называется читкой, но люди в зрительном зале проживают, слушают и, в общем, все равно судят про это как про спектакль. Для пьесы это возможность и прозвучать в реальном времени, и проверить на публике свою состоятельность. Или даже открыть в себе какой-то драматургический потенциал, который казался ненормальным, некачественным, на первый взгляд, при чтении. Для проекта постановки пьесы читка—это не только возможность «засветить» пьесу. Чаще всего у читки довольно маленькая аудитория по сравнению с аудиторией спектакля. Но это и возможность для критиков, например, воспринять драматурга как отдельно существующую творческую фигуру, сформировать независимый, отдельный взгляд именно на пьесу. Кроме того, часто очень тяжело бывает при «бумажном» чтении составить для себя впечатление о тексте. Бывают люди, которые не могут мысленно строить спектакль из того, что они читают, точнее—прочитать в пьесе спектакль. Поэтому получается, что и критикам, и другим заинтересованным профессионалам нужно присутствовать на читке новой пьесы. Допустим, редакторам киностудий, кинопродюсерам. Для всех людей с проблемами восприятия читка—вещь очень ценная.

Но есть еще и другая сторона, связанная с тем, что читка как театральное представление имеет некоторые сильные стороны, которых не может быть у спектакля. Читке присуща ситуация разовости, уникальности. Ситуация какой-то полной мотивированности, когда все играют не для того, чтобы поразить зрителя своей игрой, а для того, чтобы передать людям пьесу. Еще читка уникальна тем, что она дарит, помимо моментов просто уникального и абсолютно мотивированного зрелища, еще ощущение разовости, порождающее дополнительное волнение у того, кто играет. Потому что актеры еще, возможно, не освоили материал, и даже если у них уже было несколько репетиций, все равно для них эта ситуация—не опробованная. Первое публичное представление, люди волнуются, а мы это чувствуем. Иногда это бывает прекрасно, а иногда—не к добру. Но они волнуются, мы это ощущаем, и из-за этого еще понимаем, что зрелище разворачивается здесь и сейчас, в первый и последний раз, поэтому надо внимательно смотреть. Кроме этого, читка, как правило, по совершенно объективным причинам происходит в камерном пространстве, а это—еще один «приз» для спектакля, так как камерное пространство дает большую фору в контакте. Вот такие качества, которые есть у читки и которых изначально не может быть у спектакля, как раз и заставляют относиться к ней как к феномену того, что «нетранспортабельно», что невозможно в театре сохранить, но все-таки оно есть и бывает. А поэтому над спектаклями, начавшимися с читки, люди как-то совершенно иначе работают. Это очень хороший феномен, потому что он показывает, что у театра есть определенные черты, как виду искусства именно ему свойственные, которые не сохраняются при воспроизведении, при тиражировании, даже если кажется, что все это необходимо сохранить.

Д.Г.: На последнем фестивале «Любимовка» во время читок очень часто случались недопонимания между авторами пьес и режиссерами, которые ставили пьесы совершенно по-своему. Выход, на мой взгляд, очевиден—нужно, чтобы драматург сам ставил свою пьесу. Почему это не так часто, как могло бы, встречается в документальном театре, и не планируете ли вы сами стать режиссером?

А.Р.: Для «Театра.doc» как раз типично, когда постановщик пьесы и та группа, которая показывает спектакль, являются авторами спектакля. А вот что касается пьес вымышленных, то, чаще всего, тому редкому человеку, который сам ставит свои пьесы, мало быть просто драматургом, и он как-то участвует в представлении.

Мне кажется, что многие из тех, кто пишет пьесы, понимают, что это гораздо интересней, чем их ставить, и, к тому же, быстрее. Можно параллельно что-то еще писать. Но, в то же время, вряд ли это слабое признание своей односторонности—есть единственная причина, по которой люди не ставят собственные пьесы. Я думаю, что если есть какие-то упреки автора режиссеру, то они, наверное, чаще всего справедливы и связаны с тем, что режиссер по какой-то причине поленился как следует понять пьесу. Я уверен, что каждый должен пытаться понять тот материал, который взял для постановки. И если человек будет читать отражение или пробовать то, что он уже раньше знал, с этим отождествить, то он не приобретет этой новой вещи. В

данном случае постановщик должен в свое видение мира, в свой театраль- ный язык привнести новую основу. Именно настоящую основу, потому что тогда, может быть, в борьбе с этой вещью, но одновременно и на ней бази- руясь, что-то в себе режиссер сможет изменить. Все, кто ленится или про- сто считает пьесу «расходным материалом», лишают себя двух возможно- стей: вырасти как режиссеры, стать другими, измениться. И—второе, что больше касается ипостаси драматурга: написать свою оригинальную пье- су,—ведь, используя чужие слова, они, к сожалению, будут просто плохими переводчиками. А опыт, опять же, показывает, что переводчик, который не интерпретирует то же самое, что в исходнике, но на новом языке, на своем языке, на языке своего читателя,—это плохой переводчик, был ли он точ- ным, коверкал ли источник. Поэтому сильным автором станет тот, кто смо- жет убить свой автоматизм ради того, что было предложено источником, и заново посмотреть на выбранный материал.

А что касается меня самого, то мне нравится писать. Это кажется мне делом быстрым, очень приятным. Наверное, просто даже по характеру под- ходит, может быть, я привык как-то уже. У нас были случаи с друзьями- драматургами, когда мы сами должны были показывать свои документаль- ные материалы... И тут ситуация как раз похожа на ту, с киргизами, когда я испугался документального исследования. Мне очень сложно научиться и научить кого-то повторять слова именно так, как хороший актер говорит фиксированный текст. Мы показывали с товарищами эти разные представ- ления про рабочих, но, по моему ощущению, удавались только те показы, где мы открывали что-то для нас новое. А там, где мы пытались что-то по- вторить, все становилось бессмысленным. Наверное, для этого надо иметь режиссерскую мудрость, чтобы все это делать качественно, но я лично не вижу смысла заниматься тем, что все время будет повторяться. Мне кажется, что эта задача какая-то совсем не радостная. Но это вопрос исключи- тельно театрального представления. В кино свои странности—там созда- ют огромную систему для того, чтобы снять маленькие кусочки, а потом из них что-то склеить. Но ведь я могу все это написать и, если вдруг, когда- нибудь кто-то прочитает пьесу или сценарий и что-то ему будет представ- ляться,—это же так приятно и интересно! Я понимаю, если бы я был лито- вец и писал по-литовски. Тогда, может быть, меня бы вдруг и дернуло не в ту сторону, если я бы понял, что литовских читателей очень мало, и полови- ну из них я знаю, к сожалению. Но я на русском языке пишу, и всегда есть надежда, что где-то кто-то еще его знает. И тот, с кем я совсем не знаком, прочитает текст или хотя бы через фильм все увидит. Все равно какие-то кусочки остаются.
