

# СИНЕ ФАНТОМ

Э — Л — Е — К — Т — Р — О

СИНЕ  
ФАНТОМ



#9/384 – #10/385 | 21 октября – 20 ноября 2018 | 16+ Орган клуба СИНЕ ФАНТОМ и ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ

## ПИНОККИО. БЕЗУМНЫЙ АНГЕЛ

АНДРЕЙ ВИШНЕВСКИЙ  
ОЛИВЕР СТОУН

## ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ. ЗАПИСКИ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

## ВЕРЮ И НЕ ВЕРЮ

Сегодня мы с тобой, дорогой мой необычайно продвинутой читатель, займемся азами, которые нас приведут к познанию того, как правильно писать сценарии. Тема и название, которые нам спущены сверху, — «Дегустатор». Итак, начинаем писать. Берем чернильницу, слепленную из двух разных хлебов: бородинского и рижского, перо, желательно не страусиное и не гусиное, а простое, из металла, то есть металлическое. Макаем перо в чернила, налитые кем-то в чернильницу. Черного или темно-синего цвета. Чернила. Чернила. Чернила. Повторяем это заклинание три раза. И начинаются сценарные чудеса. Просто закрой глаза и мечтай текстом, я все напишу за тебя... Начали...

— Я все понял, ты не хочешь, чтобы наш текст назывался «Дегустатор». Я тоже не хочу этого. Пошел он, тот, кто сверху, куда подальше, быстро-быстро пошел, — Джаринбек засмеялся и передал возможность говорить партнеру по сцене из фильма, сценарий которого называется на данный момент времени как-то так, даже, можно сказать, странно или странновато, но это промежуточное название такое — «Начало сценария, который никогда не будет назван “Дегустатор”», стрелка показала на Вику. Давайте и мы, мой преданный читатель, позволим Вике сказать то, что она должна сказать в ответ на слова Джаринбека. Вика, говори.

— Джарик, я очень не хочу, чтобы наш сценарий назывался «Начало сценария, который никогда не будет назван “Дегустатор”». Но закрой глаза на это.

— Викачка, как я могу закрыть на это глаза?

— Викачка?! Да я в р...т е...ла твои безмозглые протуркменские вопросы. Более того, я давно хотела тебе сказать, что я ненавижу тех, кому не нравятся мои глаза, и губы, и сердце, и душа. Но ненависть моя сродни любви. Пойми ты это, нервнопаралитический ублюдок! Как ты мог мне изменить с учительницей пения в начальных классах!

— У меня не было учительницы пения в начальных классах. Я не понимаю хорошо по-русски. Я плохо говорящий по-русски исполнитель роли Джарика, Джаринбека... Ветки сирени. Ветки сирени.

— Что ты заладил, черт нерусский. Ну иди же ко мне! Обними меня, как тогда, в примерочной магазина спецодежды.

— А ты черт русский!

Джарик раскатисто засмеялся и подошел к Юле (простите меня великодушно за смену имени, так будет лучше, какая разница как ее зовут). Но то, что она поменяла имя, на него произвело очень сильное впечатление. Джарик упал к ее ногам и снова встал.

— Зачем ты поменяла имя прямо в начале фильма?

— Фильма, какого фильма? — Она обняла его нежно за шею и почувствовала, как из туркмена он превратился во француза, горячего марсельского южанина. Какая разница тогда?

— Ne me fais pas tellement plus rire. Juste m'aime de tout ton tendre coeur. Prends ma main ou ma bite. Qu'importe qui je suis? Quelle est la différence? Léon Nikolaïevitch Tolstoï aimait aussi écrire en français. Alors quoi? Où est-il maintenant?

— Иди ты на х...! У тебя изменилось лицо! У тебя изменились зрение и вкус! Взгляд! Пригласи меня в кино. Слух, только он никогда не меняется. Ни с чем нельзя спутать ноту «ре».

— Не смей меня больше так сильно. Просто люби меня всем своим нежным сердцем. Возьми меня за руку или за член. Какая разница, кто я? Какая разница? Толстой Лев Николаевич тоже любил писать на французском языке. И что? Где он сейчас?

— Что?!

— Не заставляй меня больше смеяться. Просто люби меня со всем твоим нежным сердцем. Возьми мою руку или мой член. Кому это важно, кто я? В чем разница? Лев Николаевич Толстой также любил писать по-французски. Так что где он сейчас?

— Какие отличия?

— Не заставляй меня смеяться больше. Просто люби меня со всем твоим нежным сердцем. Возьми мою руку или мой член. Кто заботится о том, кто я? В чем разница? Толстой тоже любил писать по-французски. Итак, где он сейчас?

И ветер долго игриво мутузил по асфальту мелкие клочки бумаги, в которые превратил начало сценария молодой сценарист Алексеев. Его лицо при этом было бессмысленно трезвым.

— Витя, зачем ты это сделал? — Зина теребила Виктора за шею в том месте, где заканчивались волосы, коротко подстриженные. Приятно покалывало пальцы.

Как бы ты снял фразу «приятно покалывало пальцы»? Я бы снял кадр, как рука гладит волосы. Потом очень крупно — пальцы касаются щеточки волос. Потом — прикрытые глаза. И наконец — прикушенные губы. Экстаз.

Конец «Начало сценария, который никогда не будет назван “Дегустатор”». Это конец.

Монолог опытного сценариста: «Я встаю рано утром, вместе с солнцем. Слушаю кукареки петухов, после чего иду и принимаю душ. Один. Писать сценарий нужно одному. Обсуждать можно группой. А писать — только одному. Поэтому и душ я принимаю один. Для чистоты текста. Будущего. Текста. Я потом иду на кухню и готовлю себе завтрак. Себе. Только себе. Мне никто не нужен для того, чтобы приготовить завтрак. Каждый день недели я готовлю разные завтраки. Это очень важно. Для вдохновения. Понедельник: омлет из трех яиц с сосисками, помидорами и зеленым луком. Вторник: омлет из трех яиц с сосисками, помидорами, зеленым луком и горошком. Среда: омлет из трех яиц с сосисками, помидорами, зеленым луком, горошком и беконом. Четверг: омлет из трех яиц с сосисками, помидорами, зеленым луком, горошком, беконом и сыром Чеддер. Пятница: омлет из трех яиц с сосисками, помидорами, зеленым луком, горошком, беконом, сыром Чеддер и копченым сулугуни. Суббота: омлет из трех яиц с сосисками, помидорами, зеленым луком, горошком, беконом, сыром Чеддер, копченым сулугуни и острым перцем. Воскресенье: не могу больше есть яйца, поэтому ничего не ем или ем кашу. После завтрака я выхожу на улицу и совершаю прогулку по парку, благо он рядом. Рядом с домом. Небольшой парк с детской площадкой. Обычно утром детей еще нет. Выгуливают только собак. Но я собак не боюсь. С некоторыми я даже дружу и раздаю им остатки завтрака, пока хозяева не видят. В воскресенье я ничего не раздаю, кашу собаки не едят. Прогулка с кормежкой собак занимает около часа. После нее я иду в магазин и покупаю продукты на обед, ужин и следующий завтрак. В субботу я не покупаю продукты на следующий завтрак, поскольку запас круп для каш у меня далеко наперед. Также я покупаю газеты и журналы. И вот я прихожу домой. Открываю дверь ключом. Вставляю ключ в замочную скважину. Достая ключ из кармана. Вставляю ключ в замочную скважину. И вот я дома. Я наливаю ванну. Ложусь в нее и читаю прессу. Потом встаю, вытираюсь полотенцем, быстро сажусь за письменный стол и быстро-быстро пишу сценарии с перерывом на обед и ужин. В день мне удается написать два-три сценария короткометражных фильмов или один полнометражный. Вот, пожалуй, и все».

И мое время истекает.

Он встал, подошел к столу. Достал из письменного ящика пистолет и застрелил сначала репортера, а затем себя.

Сегодня мы с тобой, дорогой мой необычайно продвинутой читатель, занимались азами, которые нас привели к познанию того, как правильно писать сценарии. Мы взяли чернильницу, слепленную из двух разных хлебов: бородинского и рижского, перо, не страусиное и не гусиное, а простое, из металла, то есть металлическое. Макнули перо в чернила, налитые кем-то в чернильницу. Черного или темно-синего цвета. Чернила. Чернила. Чернила. Повторили это заклинание три раза. И начались сценарные чудеса. Ты просто закрыл глаза и мечтал текстом. Я все написал за тебя... Начали...



«Опасная монахиня».  
Фото: Ленка Кабанкова.



# ИНТЕРВЬЮ С АНДРЕЕМ ВИШНЕВСКИМ, АВТОРОМ ПЬЕСЫ «БЕЗУМНЫЙ АНГЕЛ ПИНОККИО»

Работа над спектаклем проходит в Электротeatре Станиславский. Это масштабный проект Бориса Юхананова, в котором занята почти вся труппа театра. В июне и июле 2019 года выйдут пять частей театрального блокбастера: «Лес», «Театр», «Город», «Фея» и «Страдур». Интервью провел Глеб Алейников.

Глеб Алейников: Сегодня 4 октября 2018 года. Мы с Андреем Вишневым сидим за кофейком в нашем театральном буфете Noor. Здравствуй, Андрей.

Андрей Вишневский: Привет, Глеб.

Г.А.: Я бы сразу задал вопрос, который имеет непосредственное отношение к Электротeatру. Сейчас вовсю идет работа над постановкой спектакля по твоей пьесе, которая называется «Пиноккио».

А.В.: «Безумный ангел Пиноккио».

Г.А.: Да, «Безумный ангел Пиноккио». Вопрос простой: мог бы ты рассказать про историю этой пьесы, когда она была написана, что это такое?

А.В.: «Пиноккио» для меня — история древнейшая. Сколько я себя помню, эта история меня волнует и беспокоит. Я прочитал ее будучи еще дошкольником. С прекрасными иллюстрациями Либико Марайя. И меня, конечно, поразили больше всего две вещи: растущий до бесконечности нос героя и играющие дети, которые в итоге превращаются в ишаков. Эти два эпизода тронули мою детскую душу... Эпизод с растущим носом в спектакле есть, а ишаки в пять спектаклей «Пиноккио» не вошли. Репетируются пять спектаклей, и это очень много. Пятый спектакль — «Страдур», «страна дураков».

Г.А.: Подожди, ты начал уже говорить о том, что происходит внутри постановки?

А.В.: Ну да.

Г.А.: Тут немного контекст непонятен. Нам надо разобраться с тем, что это за пьеса, когда она была написана...

А.В.: С детства я пишу пьесу. Самый сильный эпизод, который меня зацепил, в нее пока не вошел. Мы, к сожалению, хронологически до него не дошли.

Г.А.: В постановку?

А.В.: Да. Превращение играющих детей в ишаков не вошло.

Г.А.: Андрей, когда ты говоришь о бесконечно растущем носе и о превращении в ишаков, ты говоришь про свою пьесу?

А.В.: Да, но у Коллоди это тоже есть, сказка Коллоди взята за основу. На ней вырос новый миф, который я называю Пиномифологией.

Г.А.: То есть ты пишешь эту пьесу с дошкольного возраста?

А.В.: Да, именно так. Самые первые сцены на тему Пиноккио я придумал, как только прочитал книгу. Мне было 6 лет.

Г.А.: Какие это сцены?

А.В.: Конкретно?

Г.А.: Да.

А.В.: Когда дети превращаются в ишаков. Там (у Коллоди — прим. ред.) рассказано про судьбу только осликов Пиноккио и Фитиля. А ведь детей, ставших ишаками, было довольно много. И я придумал еще несколько историй про других детей, ставших ишаками. Это первое, что я сочинил. Маленький рассказик про то, что ишаки помнят, что они были детьми.

Г.А.: А если все-таки обобщить твое отношение к пьесе, тобой уже написанной... Или ты ее продолжаешь писать?

А.В.: Конечно, продолжаю. Структура есть, и когда-нибудь я ее завершу. Но та версия, которая сейчас ставится, — 2015 года. Хотя есть в ней сцены, написанные и в 2001 году.



Андрей Вишневский  
и Глеб Алейников.  
Фото: Ленка Кабанкова.

Г.А.: То есть это перманентная пьеса, и ты в ней останавливаться не собираешься?

А.В.: Нет, но в ней есть большие паузы. Когда я ухожу в другие проекты, я не пишу «Пиноккио». А так, Пиномифология не завершена, она длится... Пиномиф растет. Когда мне было 6 лет, я так ее не называл. «Безумный ангел Пиноккио» — название уже 21-го века.

Г.А.: При этом работа над спектаклем уже идет, невзирая на то, что пьеса еще не завершена.

А.В.: Да.

Г.А.: Что за хрень происходит тут в театре? Пьеса еще не написана, а спектакль уже ставится! (Громко смеются)

А.В.: Тогда можно так объяснить: пишется цикл из четырех пьес, а мы ставим одну. Это не вся Пиномифология, но можно это воспринимать как отдельное произведение. Там есть свои узлы и кульминация, там есть финал. Мы ставим первую пьесу из цикла. Уточняю это.

Г.А.: То, что в этом незавершенном цикле будет четыре пьесы, — уже тобой решено?

А.В.: Да.

«Этот спектакль мы делаем в соавторстве с Юрием Федоровичем Хариковым, в подлинном диалоге, складываемся прекрасно и сложно. Также над проектом работают художник по костюмам Анастасия Нефедова, композитор Дмитрий Курляндский, хореограф Андрей Кузнецов-Вечеслов — наша команда. Это будет большой и значимый для театра проект, в котором занята почти вся труппа. В роли Пиноккио заняты две замечательные молодые актрисы: Светлана Найденова и Мария Беляева».

Борис Юхананов, electrotheatre.ru

Г.А.: И не завершена четвертая пьеса?

А.В.: Нет, еще нужно доработать и вторую, и третью, и четвертую. Только первая завершена. Она состоит из 5 частей.

Г.А.: А можно сказать простым языком, что в этой пьесе происходит? Если это не тайна? С чем мы столкнемся? Пиномифология — это что?

А.В.: Мир вступил в стадию, которую можно назвать пре-дапокалиптической. Со всеми существами: и с людьми, и с животными, и с растениями, и с ангелами, и с демонами — вдруг начинают происходить метаморфозы и всякие мутации. Нам же предстоит принять свою истинную форму. Потому что человеческая оболочка — ложь. Просто тупфат. Внутри может быть ангел, демон, зверь, растение, минерал. И вдруг это все начинает переть наружу. Людей остается довольно мало, они все давно в кого-то превратились. А миссия Пиноккио — в том, чтобы превращение произошло в хорошую сторону. В сторону света, а не в сторону инферно.

Г.А.: Да, мне очень близка эта тема, этот взгляд на мир. Меня абсолютно схожие ощущения посетили в начале 2018 года. И я рад, что тебя они настигли гораздо раньше.

А.В.: Гораздо раньше, гораздо.

Г.А.: Но, тем не менее, я это ощутил на себе и сейчас с радостью слушаю, о чем ты говоришь. И, естественно, с нетерпением жду постановки.

А.В.: Все мы ждем постановки.

Г.А.: На мой взгляд, предыдущая постановка Бориса Юхананова «Орфей» тоже очень вписалась в описание современного пространства.

А.В.: Конечно.

Г.А.: И «Пиноккио», я чувствую, такое продолжение этого эпического...



**А.В.:** Тем более, что в театре Манджафуоко, в который попадает Пиноккио, одна из пьес в репертуаре — «Орфей», оригинальная версия «Орфея».

**Г.А.:** Она и здесь оригинальная. Слушай, прекрасно. Ты все-таки утверждаешь, что многие люди уже в кого-то превратились окончательно?

**А.В.:** Да, но поскольку ситуация очень пластичная, даже для тех, кто зашел в какой-то эволюционный тупик, есть шанс выбраться и пойти по другому пути. И как раз Пиноккио хочет выправить эти эволюционные пути, чтобы как можно больше живых существ двигалось к свету, а не к тьме. Притом что у него нет сознания, но есть жажда спасти бытие.

**Г.А.:** А почему у него нет сознания?

**А.В.:** У него нет сознания в человеческом понимании. Он родился из Мирового Древа уже артикулированным, он уже умеет говорить на любые темы. При этом он каждый раз все открывает заново, кого-то встречает, с ним поступают плохо, он тут же про это забывает и идет по миру так, как будто бы зла не существует.

**Г.А.:** Понятно. Скажи, чему посвящено действие в первой части?

**А.В.:** В первой части Пиноккио рождается из Мирового Древа, начинает свой путь, стораает дотла. Джемметто его восстанавливает заново, и он обретает священную Азбуку и покидает Волшебный Лес. Во второй части он знакомится с Театром. То есть первая часть — это рождение, гибель, второе рождение, обретение священной книги и выход из Волшебного Леса.

**Г.А.:** Это то, чему посвящен первый спектакль?

**А.В.:** Первый из пяти.

**Г.А.:** Четыре же пьесы?

**А.В.:** Да. Пьесы четыре, первая состоит из пяти частей.

**Г.А.:** Предполагается, что одна часть идет вечер?

**А.В.:** Да.

**Г.А.:** Всего пять вечеров?

**А.В.:** Да, по полтора часа. Примерно. Где-то больше, где-то меньше. Сами спектакли не длинные, но их пять.

**Г.А.:** Хорошо, сейчас я обрел некоторое понимание того, что из себя представляет пьеса. Ты ее публиковал где-то?

**А.В.:** Ранняя редакция выходила в виде книжки. Но современная версия нигде не опубликована.

**Г.А.:** Расскажи, как проходит работа над пьесой, какие актеры задействованы. Какой-то твой взгляд.

**А.В.:** Занята почти вся труппа. Есть несколько участников из МИРА-5. Но, поскольку материал необычный, все добровольно. На самой первой встрече мы говорили: если не нравится, не чувствуете, не хотите — не надо приходить. И какая-то часть артистов отпала. Но изначально планировалось задействовать всю труппу.

**Г.А.:** Когда планируется премьера?

**А.В.:** Летом, в июне.

**Г.А.:** Июнь 2019 года?

**А.В.:** Да.

**Г.А.:** Роли уже распределены?

**А.В.:** Это тоже открытый процесс. Распределены точно только две роли Пиноккио, исполнители остальных ролей могут меняться, и все актеры могут попробовать все.

**Г.А.:** Пиноккио играют двое человек?

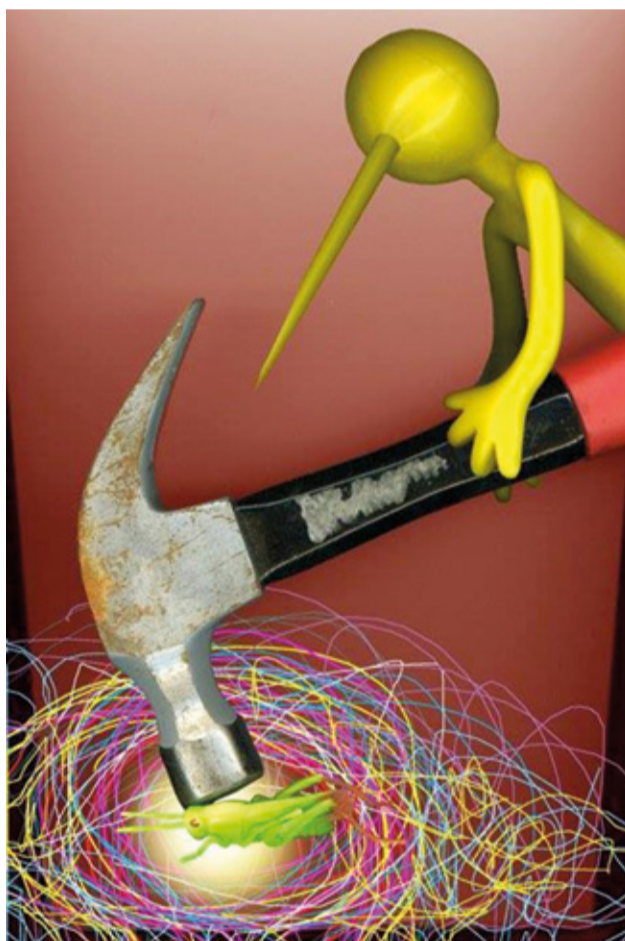
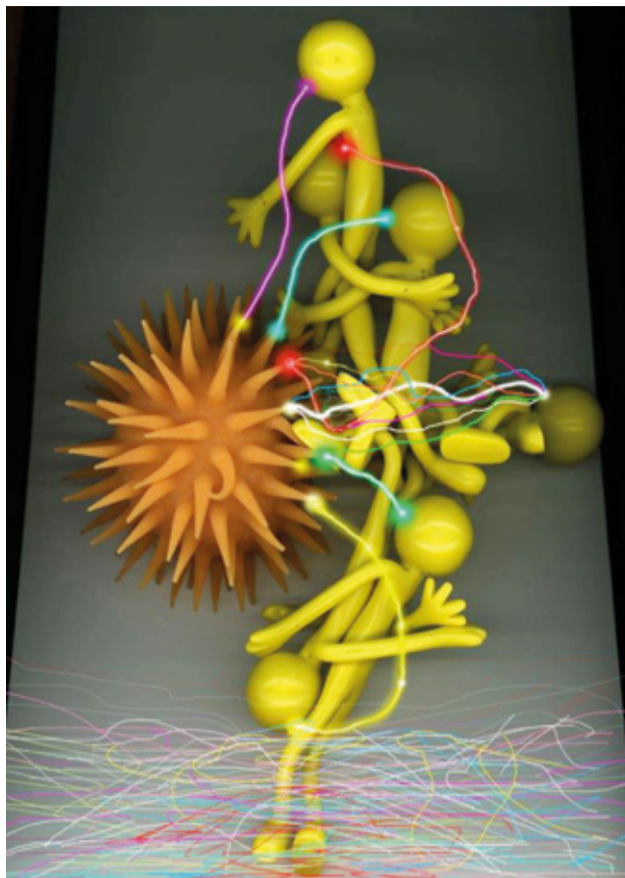
**А.В.:** Две девушки, да.

**Г.А.:** И кто, если не секрет?

**А.В.:** Маша Беляева и Света Найденова.

**Г.А.:** Расскажи про персонажа Пиноккио...

**А.В.:** В 6 лет я сочинил первые трогательные истории про ишаков, которые были детьми и помнят это. Потом, в 8 лет, нарисовал комикс на эту тему. И комикс, надо сказать, неплохой с точки зрения раскадровки. Рисунок, конечно, каляки-маляки, а раскадровка хорошая. Пиноккио просто попал в сюрреалистический мир, и с ним случаются дикие истории. Это и была моя выдумка. А потом я собирал-



ся в 80-е годы в институте что-то написать на тему Пиноккио, но отложил это...

**Г.А.:** В каком институте ты учился?

**А.В.:** В ГИТИСе.

**Г.А.:** На драматургии?

**А.В.:** Нет, на режиссуре.

**Г.А.:** А расскажи про свое детство. Где ты родился, как ты родился, где жил, учился?

**А.В.:** Рождение такое чудесное. Я родился в Покровском-Стрешневе, но все мое сознательное детство прошло в районе Патриарших прудов. А потом стал менять адреса, сначала в пределах Москвы, потом и за ее пределами.

**Г.А.:** Это объемное высказывание.

**Ленка Кабанкова (фотографируя):** А кто в 6 лет сохранил все ваше творчество, написанное и нарисованное?

**А.В.:** Комиксы остались. А сказка про Пиноккио потерялась.

**Г.А.:** Но ты ее помнишь?

**А.В.:** Помню основную тему.

**Г.А.:** А где вы жили в Покровском-Стрешневе? Для меня это все-таки парк.

**А.В.:** Знаешь, для меня тоже, я с тех пор там и не был. Какое-то время там мама жила.

**Г.А.:** Интересно так сопрягается: и я живу на Соколе и на Патриках. Сокол буквально рядом с Покровским-Стрешневым. А где ты на Патриках жил?

**А.В.:** На Спиридоновке. А до того немного жил на Большой Грузинской, рядом с зоопарком. Но этого дома уже нет, я это знаю точно.

**Г.А.:** Можешь что-то про семью рассказать?

**А.В.:** Могу, потому что это тоже имеет отношение к моей новой процессуальной драматургии. Дело в том, что отчим мой — выдающийся хирург Вишневский. По-настоящему выдающийся. У нас дома было очень много книг по медицине: атласы, где изрезанные люди, строение человека. На мое детское сознание это тоже произвело сильное впечатление. Атласы тоже вплелись в мое детское творчество. Я даже вырезал из них картинки тайно, кровеносные системы и изображения заболеваний, опухолей... Делал коллажи.

**Г.А.:** Скажи, а мазь Вишневского — тоже к вашей семье относится?

**А.В.:** Да. Ее отчим и его отец сделали.

**Г.А.:** Хорошо. А про маму?

**А.В.:** Мама меня, видимо, правильно воспитывала, потому что — вот сейчас очень важную вещь скажу — сколько я себя помню, у меня никогда не было опыта безверия. Никогда в жизни я не сомневался, что Творец существует. Сколько я себя помню.

**Г.А.:** Творец?

**А.В.:** Да. Я не мог толком сформулировать, но я знал точно, что душа бессмертна. Что люди не умирают. И всегда знал, что существует огромный мир незримых вещей, незримых существ, незримых событий. Я не так это называл, но смысл был такой.

И никогда мама не говорила мне ничего противоположного. Она меня всегда в этом поддерживала. Когда я безумно полюбил живопись, она стала мне из-за границы выписывать альбомы Джотто, Фра Анжелико, Леонардо и, конечно, Босха. Они были настолько прекрасны, что вырезать и соединять их с какими-то опухолями из медицинского атласа или картой Мадагаскара я просто не мог. Я ими любовался и все думал, как бы я их мог вырезать и вставить в свои коллажи. Потом уже я увидел коллажи Параджанова. Или коллажи Макса Эрнста... Мои намного слабее с художественной точки зрения, но в этом направлении.

**Г.А.:** Подожди, а Боб Раушенберг? Он же коллажист. Тебе не привозили книжки с ним? Тебе современную культуру не представляли?

**А.В.:** Нет, нет. В 70-е годы мне и коллажи не привозили. Мне привозили Фра Анжелико, Джотто, Леонардо, Босха. Я мечтал их искромсать, но они были настолько прекрасны, что я себе этого не позволил. Я резал географические карты, медицинские атласы, журнал «Крокодил», журнал «Наука и жизнь», изображения животных.



**Г.А.:** Под впечатлением от Босха? Босх-то по сути да, коллажист такой.

**А.В.:** Да, под впечатлением от Босха, конечно. Он — творец новой вселенной, выдающийся Демиург и духовидец.

**Г.А.:** Твои коллажи сохранились?

**А.В.:** Что-то сохранилось.

**Г.А.:** Мама не определила тебя в художественную школу?

**А.В.:** Я пытался ходить в художественную школу, но что-то меня там насторожило. Видимо, жесткая дисциплина мне не нравилась. А вот в школе у меня был чудесный друг, одноклассник Гаря Горелов. Мы с ним сочиняли чудовищную хрень и надрывали животы. Он приносил в школу журналы Серебряного века, и мы их листали, сочиняли потом что-то на эту тему.

**Г.А.:** Вы писали тексты?

**А.В.:** Нет, импровизировали. Например, нашли журнал с изображением Распутина, старый, может быть, 17-го года... сразу после того, как Распутин убили. А в нем же — старая реклама сигарет. Распутин, сигареты, очерк о лемурах Мадагаскара. И вот мы все это смешивали, кайфовали невероятно.

Но один раз у нас был очень трагический опыт: мы посмотрели выдающийся фильм «Мертвый сезон» с Банионисом. Там показывают людей, которых нацисты отравили газом, и они превратились в идиотов. И вот показывают, как идиоты ходят, гримасничают... Мы на перемене изображали вот этих отравленных газом людей. Совершенно не потому, что мы хотели над ними смеяться, просто это выходило за рамки срединного мира, и нам это нравилось. За этим нас и поймала учительница, сказала: «Люди сражались с фашизмом, а вы над ними смеетесь». И нас загасило. Какое-то время мы боялись фантазировать... Мы совершенно не хотели смеяться над жертвами фашизма: нам нравились эти необычные люди и необычные движения. Они были настолько интереснее тех, что мы видели на улице.

Еще был невероятный восторг, когда нам, маленьким детям, показали научно-популярный фильм о вреде алкоголизма. И мы изображали пьяных, которых увидели в фильме. И к нам опять подходит тетка и говорит: «Нельзя над пьяными смеяться».

**Г.А.:** И что? Разве она оказалась права? Если бы тогда смеялись над пьяными, может быть, пьянство бы и победили... Ты рассказывал, что закончил 8 классов...

**А.В.:** Потом 9-й и 10-й классы — в другой школе и дальше ГИТИС. У нас был УПК в 9-м и 10-м.

**Г.А.:** Учебно-производственный комплекс.

**А.В.:** Да. Там меня раз в неделю пытались научить чинить таксофоны... А я как чувствовал, что будут мобильники! Я не мог починить ни один таксофон. Но мастер телефонный мне пригрозил, что я никогда не поступлю ни в один институт. Я сначала пытался по-хорошему... Так и сказал: «Вот знаете, я обожаю Джотто и Леонардо да Винчи. Это не потому, что я бездельник и хулиган, я не могу починить. Просто потому, что я вообще другое люблю». Тогда он обозлился еще больше и сказал, что я вообще никогда в жизни не получу аттестат. Мне в итоге нормальный человек подсказал выход: он берет коньяком. И я принес ему сумку коньяка. Четыре бутылки хорошего коньяка ему принес.

**Г.А.:** И что он?

**А.В.:** Сказал, что я прекрасный парень и мне вообще не нужно было таксофонами заниматься. «Ты гуманитарий. Я сам эту систему ненавижу, а вынужден учить этому людей».

**Г.А.:** Смешно. А он сказал, что он тоже любит искусство?

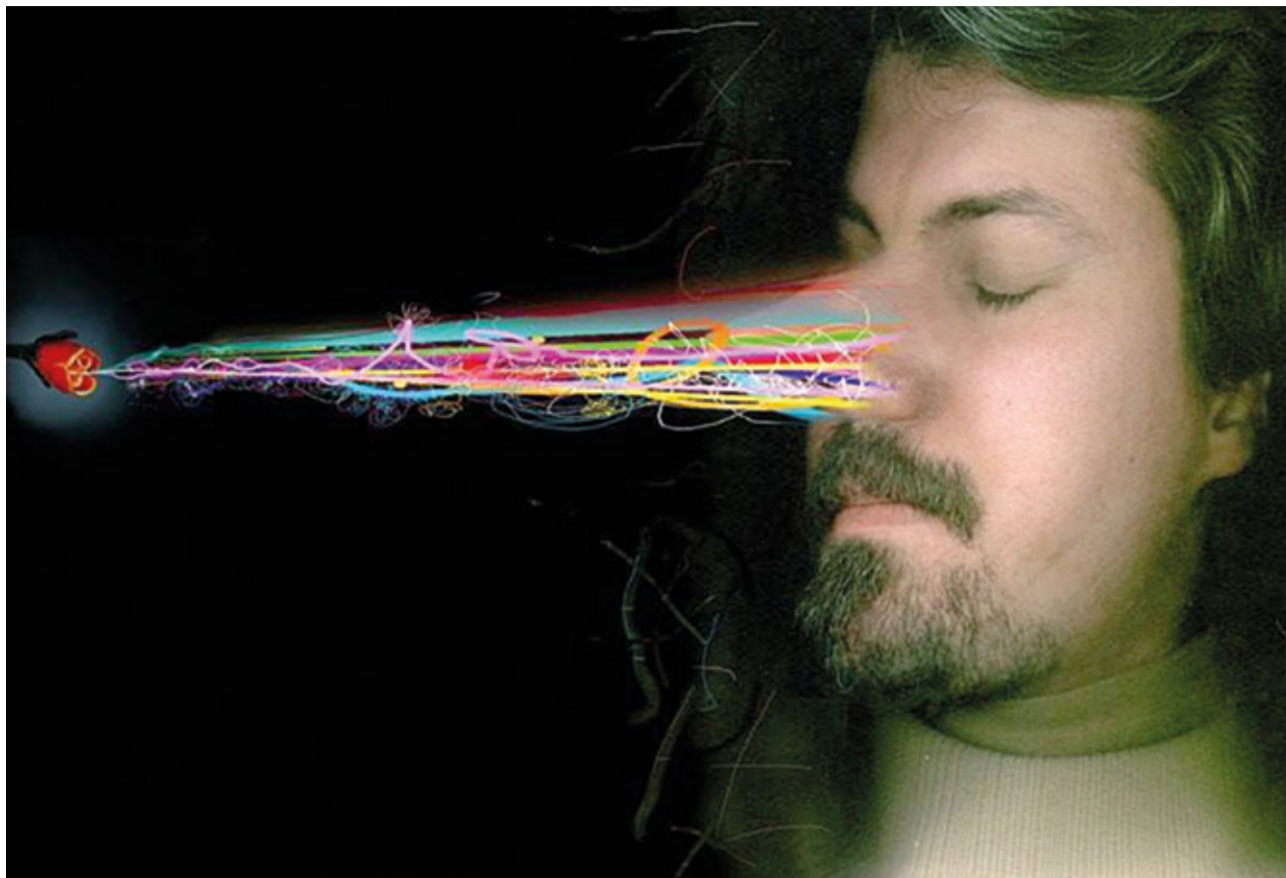
**А.В.:** Нет, он сказал, что любит свободный выбор человека.

**Г.А.:** Мне кажется, вышла бы смешная пьеса.

**А.В.:** Да, ничего. Если бы не эти четыре бутылки коньяка, никакого ГИТИСа бы не было. Наверное, я правда должен про те бутылки написать пьесу, чтобы они ожили, обрели голос, запели и затанцевали. Я им очень благодарен.

**Г.А.:** И вот настал этот чудесный день, когда ты пошел поступать в ГИТИС. Ты заранее знал, куда ты пойдешь?

**А.В.:** Нет. Я понимал, что в эту сторону. Но точно не знал. Хотя уже был драматургом, писал пьесы. Мои подростковые пьесы — дрянь страшная. Вещи, напи-



санные в 8-м и 9-м классах, — это, конечно, было очень плохо. Но я писал, тем не менее.

**Г.А.:** Никто их не ставил?

**А.В.:** Я их никому и не давал.

**Г.А.:** Ну это скорее какие-то наработки... Учебная работа, познание.

**А.В.:** Да.

**Г.А.:** А мы можем фрагмент «Пиноккио» опубликовать? Или смысла нет?

**А.В.:** Вот, я думаю. Если Б. Ю. (Борис Юхананов — прим. ред.) разрешит... Есть даже иллюстрации к книге очень хорошие, Марка Полякова.

**Г.А.:** Расскажи про него.

**А.В.:** Это мой ближайший друг. Выдающийся тбилисец. Когда я приехал, уже будучи на 5 курсе, ставить спектакль в Русском театре Грибоедова в Тбилиси, он был моим художником. Я с ним познакомился в феврале 1987 года и сразу взял художником, так мне понравились его работы... Мы дружим с ним уже больше 30 лет. Он меня познакомил с Параджановым. Конечно, это было впечатление сильнее. И от коллажей, и от самого Параджанова, невероятно...

**Г.А.:** Расскажи про свое знакомство с Параджановым!

**А.В.:** Он умер через 3 года после нашего знакомства. Мы приехали к нему в московскую больницу, когда он умирал... И тогда Параджанов сделал одну вещь, которую я запомнил



на всю жизнь. Он показал на себе: «Меня разрезали вот так, а болит вот так». То есть крест он на себе нарисовал. Это было очень сильно... И вообще, он никогда не произносил ничем не окрашенные фразы... Он даже чай нормально не мог выпить. Все превращал в акцию. Каждую секунду бытия — в искусство.

По соседству с ним, в Тбилиси, жил мальчик-курд. Когда к Параджанову привели французскую делегацию, тот бегал, раскручивая над собой палку и кричал: «Параджанов гений, Параджанов гений». Параджанов говорил: «Уходи отсюда, зачем ты это делаешь?» Но через 5 минут тот снова вбегал и кричал: «Параджанов гений, Параджанов гений, Параджанов гений». При французской делегации. Именно так.

**Г.А.:** Вы с Параджановым много общались?

**А.В.:** Он очень помог мне, когда был мой дипломный спектакль. По перуанской пьесе про двух эквилибристов, которые по проволоке переходят Ниагарский водопад. Частью декораций были круглые аквариумы, и внутри каждого был небольшой мир. И шесть разных тбилисских художников сделали по инсталляции внутри аквариума. Одну из них сделал Параджанов...

**Г.А.:** А Параджанов пришел на выпуск?

**А.В.:** Нет, на спектакль не пришел... И фотографий инсталляций не осталось. Параджанова вообще очень мало в итоге задокументировали. Сейчас бы просто камера не выключалась никогда.

**Г.А.:** Возвращаясь к Марку Полякову...

**А.В.:** Он был художником этого спектакля. И пьесу мою проиллюстрировал в 2004-ом.

**Г.А.:** Хорошо. Расскажи историю ваших отношений с Борисом Юханановым.

**А.В.:** С Борисом Юханановым... Значит, поступили мы с ним на режиссерско-актерский курс в ГИТИСе и сделали много работ.

**Г.А.:** Вы вместе учились?

**А.В.:** Да, на курсе Эфроса и Васильева. Мы делали работу, например, по Володину. Нам Эфрос сказал: «Делайте «Пять вечеров», — и мы решили честно сделать сцену из «Пяти вечеров». Подготовили этюд на тему того, как из города Белые Столбы сбежали двое сумасшедших. Васильеву понравился наш показ, а Эфрос сказал, что, когда пел Окуджава, мы ему мешали. Окуджава в какой-то момент звучал фонограммой.

Мы хотели сделать и «Пиноккио», но все время занимались чем-то другим. На курсе было сложно, постоянно надо было что-то показывать...

**Г.А.:** То есть идея поставить «Пиноккио» существовала еще тогда?

**А.В.:** Да, да.



**Г.А.:** Сейчас мы наблюдаем за домыслами и впечатлениями о том, как в стенах Электротeatра проходит постановочный процесс «Пиноккио», вектор которого шел...

**А.В.:** Из детства. И продолжился уже в 80-х годах, когда я встретился с Юханановым в ГИТИСе. Причем это было даже до Волшебного Времени, которое началось в 86-м году...

**Г.А.:** Еще до Театра Театра?

**А.В.:** Да. Но тогда мне уже было понятно, что Пиноккио — не единственное такое существо. Это вид существ.

**Г.А.:** То есть ты этот вид существ как-то идентифицируешь в реальной жизни? Есть такие люди?

**А.В.:** Пиноккио — не человек. Это высшая небесная марионетка, которая после катастрофы, случившейся с Небесным Театром, упала на землю. Но в каждом обязательно живет Пиноккио. И если он в человеке умирает, человек становится Буратино.

**Г.А.:** Значит, есть разница между Пиноккио и Буратино?

**А.В.:** Да.

**Г.А.:** Вот это поясни, пожалуйста.

**А.В.:** Буратино и Пиноккио — существа одного вида. Просто у Буратино развитие закончено, а у Пиноккио продолжается. Так и в жизни: есть же люди движущиеся, люди-Фаусты. А есть те, кого Бродский называл Антифаустами. То есть люди, сознательно погубившие в себе Фауста.

**Г.А.:** (Смотрит на стол) Надо будет сказать несколько слов об этом апельсине...

**А.В.:** Именно об этом или вообще?

**Г.А.:** Именно об этом. Представляя, что в газете будет фотография нас с апельсином...

**А.В.:** У Гоцци есть «Любовь к трем апельсинам». Видимо, я как драматург слабее Гоцци в три раза, у меня будет «Любовь к одному апельсину». Понимаешь, вот в чем дело, если не дай Бог, во всей вселенной все будет уничтожено, останется только один этот апельсин, то сила Творца такова, что он запросто из этого апельсина создаст новую вселенную. И воскресит всех нас погибших. Даже маленький кусочек апельсиновой корочки — новая вселенная.

**Г.А.:** Интересно, как Буратино и наша беседа развиваются в стремительно-замедленном темпе... Скажи, Ленка, вот ты сейчас слушаешь нашу беседу, тебе интересно?

**Л.К.:** Мне очень интересно, и, более того, я понимаю, что за любое слово можно уцепиться и там будет еще тысяча историй. За любого человека, который по пути шел, тоже можно, и там будет тоже тысяча историй.

**А.В.:** Конечно.

**Л.К.:** Как раз новое процессуальное в жизни.

**А.В.:** Это именно и есть новое процессуальное, да.

**БЫЛА ТАКАЯ СТРАШИЛКА ЧУДЕСНАЯ... ПРО ТО, КАК МУЖИК СМОТРЕЛ ПРОГРАММУ «ВРЕМЯ». И ПОКА ОН ЕЕ СМОТРЕЛ, ЖИЗНЬ ПРОШЛА. ОЧЕНЬ КОРОТКАЯ СТРАШИЛКА. Я НАСТОЛЬКО ЛЮБЛЮ ДЕТСКИЕ СТРАШИЛКИ, ЧТО ХОТЕЛ ДАЖЕ НАПИСАТЬ ПО НИМ ПЬЕСУ. ЧТОБЫ ЭТУ УНИКАЛЬНУЮ АТМОСФЕРУ «РАССКАЗОВ В ТЕМНОТЕ» СОХРАНИТЬ...**

**Г.А.:** Андрей, у тебя, конечно, спрашивать про Боря нелепо. Это как спрашивать у человека про него самого. Потому что связь у вас мощнейшая...

**А.В.:** Да. То, что у меня оказался такой однокурсник, повлияло на меня самым решающим образом. Если бы не он, я как новопроцессуальный драматург не состоялся бы. Первая пьеса, которую я считаю, действительно, собственной драматургией, — «Шаровая молния из Джиннистана», 1986-й год.

**Г.А.:** Я помню, да.

**А.В.:** И дальше уже остальные пьесы... Боря Юхананов — из тех людей, которые меня сделали. Сотворили, как Джепетто — Пиноккио. Он — рядом с Параджановым, Васильевым и Эфросом, конечно.

**Г.А.:** Несколько слов о театре, в котором мы сейчас находимся. О твоём впечатлении, осмыслении... Что для тебя Электротeatр?

**А.В.:** Во-первых, мне очень нравится приходить в это пространство. Вот я прихожу с Тверской, мне уже хорошо. Нравится сидеть здесь за столиком, не говоря уже о репетициях, которые каждый раз проходят уникально. Каждая репетиция — шаг в создании новой Пиноцивилизации. Из каждой репетиции вырастают новые цветы...

**Г.А.:** Это ты сказал не про театр. Ты сказал про репетиции. А можешь взглянуть на Электротeatр как на образование внутри этого города, этой страны? Почему это существует?

**А.В.:** Еще в институте, может быть, на последнем курсе, году в 1986-ом, мы говорили, что театр — это ни в коем случае не спектакль. Театр — это мир, цивилизация. А спектакль — среда обитания. В театре — не постановки, а целый выращенный мир. Электротeatр — мир внутри современной цивилизации. Оазис растущих форм жизни. Я воспринимаю его не как театр с постановками, но как оранжерею, где растут новые формы жизни.

**Г.А.:** А почему он существует именно сейчас?

**А.В.:** Знаешь, когда возникали потрясающие театры Серебряного века, когда начинали Станиславский, Мейерхольд, Таиров, они создавали новый мир; но мир окружающий не был им противоположен. А сейчас окружающий мир противоположен. У садовода особо сложная задача:

растить новые формы и оберегать их от воздействия цивилизации. Новый театр сейчас — не просто форма жизни. Ему очень сложно выжить в этом мире, где нет кислорода. Для новых форм искусства сейчас приходится создавать особую среду.

**Г.А.:** Но живем ведь?

**А.В.:** Живем.

**Г.А.:** Хочу коснуться еще кино немного. У тебя есть опыт сотрудничества с кинематографом?

**А.В.:** Да. У меня есть картина, снятая на «Мосфильме». Это был мой первый сценарий.

**Г.А.:** Короткометражный?

**А.В.:** Средний... Называется «Царские ручки». Ее сделал Саша Трофимов, тоже наш однокурсник. Он ушел из театра в кино.

**Г.А.:** А ты его давно видел?

**А.В.:** Давно.

**Г.А.:** Может, посмотрим?

**А.В.:** Да, надо ее найти сначала, наверняка она где-то сохранилась... Это последний советский фильм, по сути, 1990-го года...

**Г.А.:** Наверняка, в Белых Столбах. Мы «Трактористов» начали делать в Советском Союзе, а Союз развалился в 1991-ом. Вот тогда время было концентрированным, один год за пять.

**А.В.:** Моя колоссальная ошибка была в том, что я считал, что так будет всегда. Это волшебное время 1986-го года... Мне 91-й год уже и не нужен был.

**Г.А.:** Это вообще основная ошибка, когда думаешь, что так будет постоянно. И потом оно уже прошло, а ты все еще думаешь, что оно происходит. Ты все думаешь, что тебе 20 лет, хотя уже давно 50.

**А.В.:** Золотые слова, горькие, но золотые.

**Г.А.:** Но с другой стороны, хорошо, что ты думаешь именно так. Хуже, когда ты в 50 думаешь, что тебе 50. Вот Ленка говорит, что это не надо, вычеркнем это. Но нет, мы это специально оставим и даже то, что Ленка махнула рукой...

**А.В.:** Была такая страшилка чудесная... Про то, как мужик смотрел программу «Время». И пока он ее смотрел, жизнь прошла. Очень короткая страшилка. Я настолько люблю детские страшилки, что хотел даже написать по ним пьесу. Чтобы эту уникальную атмосферу «рассказов в темноте» сохранить...

**Г.А.:** А следующая твоя пьеса уже в работе?

**А.В.:** Да, в работе много пьес сразу. Я сейчас хочу как можно скорее закончить «Дон Жуана». Давно его задумывал, а сейчас получилось, в театре Манджафуоко одна из пьес — «Дон Жуан».

**Г.А.:** Что такое Манджафуоко?

**А.В.:** Театр, куда Пиноккио попадает во второй вечер. Самый лучший театр преапокалиптической цивилизации. Пиноккио туда приходит и срывает спектакль. В самом лучшем театре, самый лучший спектакль. Мы внутри Пиноциологии, внутри Пиноци вселенной создаем театр Манджафуоко. Так возникает театр в театре...

**Г.А.:** То есть там был поставлен и Орфей?

**А.В.:** Да. Пиноккио приходит в Театр, где главный режиссер Манджафуоко — смесь Мейерхольда, Роберта Уилсона и Васильева в их лучшие годы. А репертуар: спектакли «Пьеро и Арлекин, или Нежный Гомункул», «Золушка, или Мясистая Иллюзия», «Джекил и Хайд, или Кадавр умирает», «Дон Жуан, или Безумный Лотос», «Фальстаф, или Незасираемый», «Царь Эдип, или Детство Сфинкса», «Саломея, или Царевна Явь», «Фауст, или Слияние», «Орфей, или Игла Архангела». Основные театральные миры...

**Г.А.:** Ну с вами все ясно. За сим я говорю нашим читателям, что запись заканчиваю. Спасибо, Андрей, большое тебе.

**А.В.:** Не за что.

**Г.А.:** (Бармену) И пожалуйста, еще один чупито... Всего вам хорошего.

Редактура: **Елизавета Подколзина.**



Андрей Вишневский  
и Глеб Алейников.  
Фото: Ленка Кабанкова.





Департамент  
культуры  
города Москвы

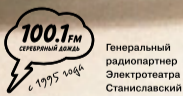
# ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ



Хайнер Гёббельс

# МАКС БЛЭК

ИЛИ 62 СПОСОБА ПОДПЕРЕТЬ ГОЛОВУ РУКОЙ



Генеральный  
радиопартнер  
Электротeatра  
Станиславский



## 22, 23 ноября. Начало спектаклей в 20:00

Композиция и постановка:

Хайнер Гёббельс

Свет и сценография: Клаус Грюнберг

Костюмы: Жасмин Андрэ,

Анастасия Нефёдова

Актер: з. а. РФ Александр Пантелеев

Саунд-дизайн:

Вилли Бопп, Александр Михлин

Живой сэмплинг:

Владимир Горлинский

Художественный руководитель

Электротeatра Станиславский –

Борис Юхананов

Москва, Тверская, 23

Касса, заказ билетов: +7 499 699 72 24



[www.electrotheatre.ru](http://www.electrotheatre.ru)

Фотография: Андрей Безукладников





Департамент  
культуры  
города Москвы

ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ



# ПСИХОЗ



Сцена

Фото: Ол





Генеральный  
редипартнер  
Электротeatра  
Станиславский



# ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ Александр Зельдовича и AES+F

По пьесе Сары Кейн «4.48 Психоз»

## 27, 28 ноября. Начало в 19:00

Режиссер-постановщик:

Александр Зельдович

Перевод: Валерий Нугатов

и Татьяна Осолкова

Художники-постановщики: AES+F

Художник по костюмам:

Анастасия Нефедова

Композитор: Дмитрий Курляндский

Хореограф: Алиса Панченко

Автор латексных париков: Саша Фролова

Художник по свету: Сергей Васильев

Руководитель производства CGI

и анимации: Георгий Арзамасов

при участии Школы компьютерной графики

«Scream School»

В ролях: Юлия Абдель Фаттах, Анна Антосик,

Ольга Бынкова, Инна Головина, Анна Даукаева,

Алла Казакова, Анна Капалева,

Дарья Колпикова, Анастасия Ксенофонтова,

Вера Кузнецова, Екатерина Кудинская,

Наталья Афанасьева / Анна Мавлитова,

Татьяна Майст, Дарья Макарова,

Елена Морозова, з. а. РФ Татьяна Назарова,

Серафима Низовская, Людмила Розанова /

Нина Фирсова, Анна Сенина,

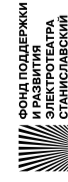
Татьяна Ухарова, Людмила Халилуллина

Художественный руководитель

Электротeatра Станиславский:

Борис Юхананов

Тверская, 23. Кассы: +7 495 699 72 24



РЕСПУБЛИКА  
КНИЖНАЯ ПЕРСПЕКТИВА



[www.electrotheatre.ru](http://www.electrotheatre.ru)





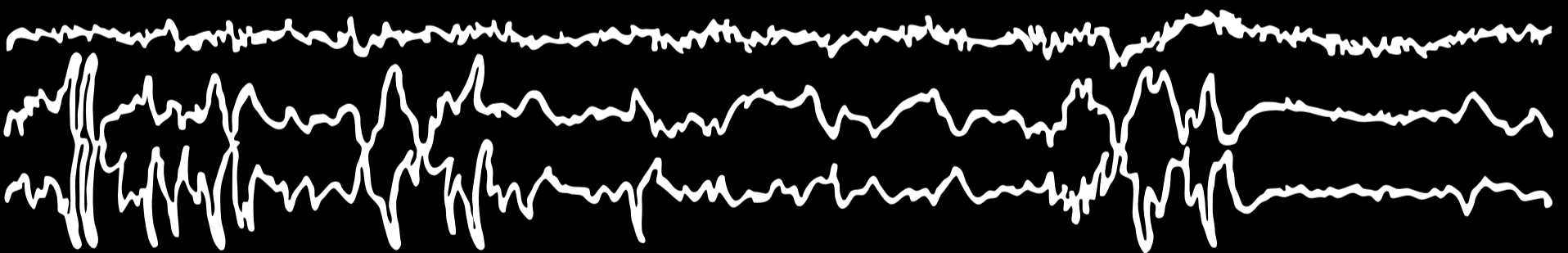
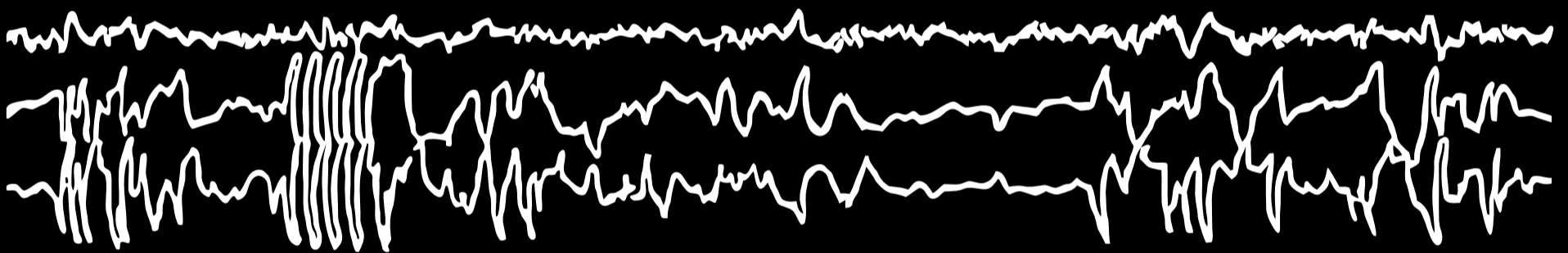
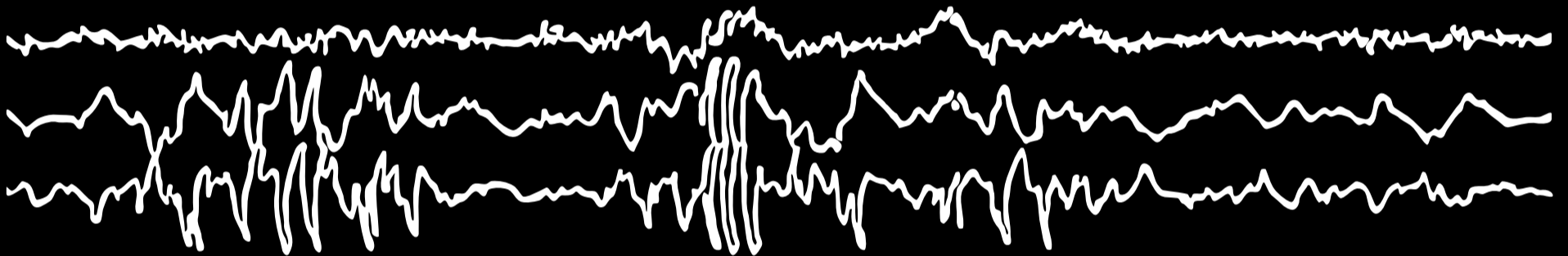
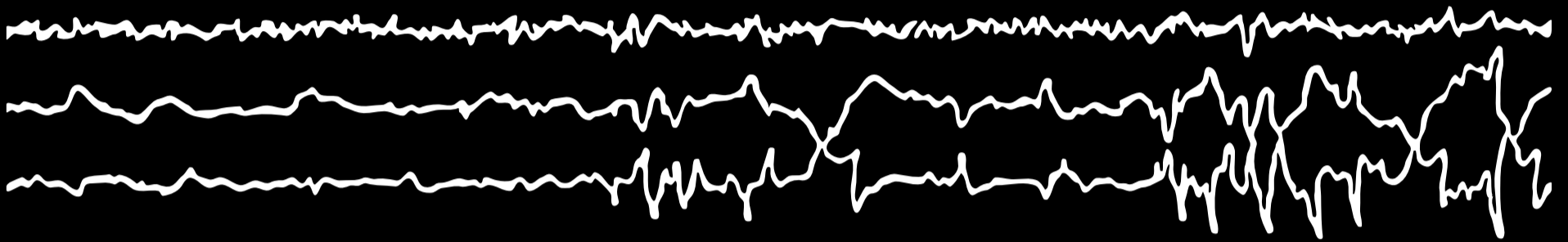
Департамент  
культуры  
города Москвы

ЭЛЕКТРОТЕАТР МАЛАЯ СЦЕНА



# ПАРАСОМНИИ

Мюзикл-штрих. На текст Станислава Львовского  
«Советские застольные песни»



Генеральный  
радиопартнер  
Электротeatра  
Станиславский

21, 22, 23 ноября. Начало в 19:00

Композитор: Дмитрий Курляндский  
Режиссер и художник: Вера Мартынов  
Музыкальный руководитель: Арина Зверева  
Хореограф: Никита Чумаков

Электрохор:  
Илона Буль, Елена Быркина, Алина Горина,  
Алёна Кахута, Мария Меньшенина,  
Татьяна Перевалова, Алена Федорова

16+

[www.electrotheatre.ru](http://www.electrotheatre.ru)





# ОДНАЖДЫ В ЭЛЕКТРОТЕАТРЕ

## Дело Кирилла и Мефодия живет и побеждает!

Как бы ни спорили политики и ученые, в традиции славянских народов — считать, что нашу общую азбуку, сделавшую славянские языки письменными, создали болгарские равноапостольные Кирилл и Мефодий, не включившие в алфавит букву «Ф». С тех пор, отделившись от общего корня, выросли и плодоносят культуры славянских народов. Сентябрь — месяц сбора урожая, и 24 сентября 2018 года в Электрозоне Театра Станиславский прошла презентация сборника «Современная болгарская драматургия», выпущенного издательством «Исток-Запад» при содействии Болгарского культурного института в Москве под руководством Павла Васева и поддержке Министерства культуры Болгарии. В сборник вошли одиннадцать пьес, переведенных на русский язык семью переводчиками, позволяющие составить картину актуального болгарского драматического искусства. Значимость и важность диалога театральной общности о современном драматическом искусстве подтверждало участие в мероприятии полномочного посла Республики Болгария в России Атанаса Крыстина, «посла болгарской культуры», по выражению заместителя директора театра Ольги Ивашовой, театрального критика и драматурга Майи Праматаровой, представителей современного болгарского общества, драматургов Малина Крыстева, Христо Бойчева, российских режиссеров и актеров Дарьи Денисенко, Романа Дробота, Виктории Печерниковой, переводчиков болгарской драматургии Антонины Тверицкой и сербской литературы Елены Сагалович.

Представленный сборник является вторым выпуском пьес болгарских авторов на русском языке. Первый вышел в 2004 году, и отрадно, что «библиотека» болгарских пьес для российских театров расширилась и как включила в себя новые имена, так и дала возможность вновь встретиться с любимыми авторами: Майей Праматаровой и Христо Бойчевым.

Атмосфера встречи отражала важность и долговечность события. Это было взаимодействие союзников и соратников по важнейшей выполнимой миссии — созданию каналов культурного обмена между Болгарией и Россией, между славянскими языками, между поколениями и эпохами.

Организаторы и ведущие вечера, заместитель директора Электротeatра Станиславский Ольга Ивашова и театральный критик Майя Праматарова, смогли обеспечить реальный, живой контакт между всеми дебютами и заинтересованной публикой, заполнившей холл театра. Это удалось благодаря творческому союзу авторов, переводчиков и актеров. Из одиннадцати авторов, чьи драматические произведения вошли в сборник, пятеро общались с публикой, но не присутствовали на встрече. Для того чтобы сохранить ценность непосредственного диалога, создатели проекта сохранили прямую речь авторов пьес.

Георгий Господинов говорил об «Апокалипсисе в 6 вечера» через актрису Дарью Денисенко, а переводила слова героя о том, как им и его соучастницей, глухонемой девочкой Тихомирой, был убит первый аккордеон и что серийный убийца телевизоров выходит на охоту в 6 вечера, Мария Ширяева.

Свою точку зрения о том, как, почему и зачем объединяются «Кожа и небо», Дмитрий Динев донес до аудитории при посредничестве режиссера и актера Романа Дробота, который уже знаком с болгарской драматургией по работе над постановкой «Полковник-птица». В пьесе рассказывается история о войне на войне, о любви как войне и о войне как любви. Когда-то в Центральном доме работников искусств, знаменитом ЦДРИ, я была на встрече с Булатом Шалвовичем Окуджавой, который начал работу над романом «Путешествие дилетантов». Минут двадцать, перед тем как взять гитару, он рассказывал нам фабулу романа. Это было захватывающе, увлекательно и очень интересно, теперь это принято называть синопсисом. Позже законченный роман показался мне совсем не таким интересным, как его пересказ автором. В изложении Романа Дробота с сюжетом пьесы «Кожа и небо» произошло то же самое. Это комплимент. Роман, как опытный режиссер, увидел в тексте автора значительно больше, чем текст содержит. Наверное, в этом и есть то, что делает драматургию самым увлекатель-



ним жанром литературы, оставляющим свободу режиссера в трактовке, актера — в подаче, зрителя — в понимании, критика — в оценке. И только переводчик пьесы Валентина Ярмилко находилась в строгих языковых рамках для обеспечения точности понимания авторского текста.

Героиня вечера, составитель сборника, издатель, театральный критик и драматург Майя Праматарова была представлена не только как автор проекта, но и как автор пьесы «Белое на белом». Она и актриса Виктория Печерникова рассказали сны, которые видит бездомная, находящаяся на улице, то есть дома, о поэтессе Эмилиии Дикинсон, выясняющей отношения со своей подругой в конце девятнадцатого века. Русские слова, описывающие действия героев, которые только рассказывают о своих действиях, но не действуют, подобрала Мария Ширяева.

Разговор со зрителем при посредничестве переводчиков и актеров в формате прямой речи был продолжен авторами пьес уже без посторонней помощи с экрана. Видеообращение на русском языке адресовали присутствующим Малин Крыстев, собравший пьесу «Семейный альбом», и любимец московской публики, «настоящий полковник-птица» Христо Бойчев, которому приходится отражать «Набег» новой пьесы в переводе Светланы Гютюнджиевой.

Любимцы европейских театров, чудесный дуэт драматургов Йордана Славейкова и Димитра Касабова порадовал публику новостью о том, что пьеса «Двое» переведена Марией Ширяевой и тоже вошла в сборник.

Как всегда, при диалоге культур уровень взаимопонимания зависит от квалификации переводчиков. За всю команду из семи знатоков современного болгарского языка на встрече выступила Антонина Тверицкая, благодаря филигранной филологической работе которой публика сможет пройти «Тест» Элина Рахнева вместе с героем, который устраивается на работу. Текст «Теста» и горек, и смешон, как если бы вы присутствовали на собеседовании Акакия Акакиевича, героя «Шинели» Гоголя.

Не менее неожиданные повороты ждут зрителей, собравшихся посетить «Планету дедушек», открытую Здравой Каменовой для детей и взрослых. Рассказывая о своей работе над переводом этой пьесы, Мария Белова призналась, что ради точности передачи замысла драматурга отправила на таинственную «Планету дедушек» своих собственных детей, чтобы они, так же как герой, потерявший дедушку, поняли, что смерть — это не предательство, это фаза жизни. Кто будет зрителями пьесы — взрослые, которые нуждаются в совете, или дети, которые нуждаются в правде, ответит будущий режиссер, но дети Марии Беловой вернулись с «Планеты дедушек» веселыми и здоровыми.

Как и положено по дипломатическому этикету, заключительное слово произнес посол Республики Болгария в Российской Федерации Атанас Крыстин. Он подтвердил, что государственная поддержка культурных инициатив и расширение диалога современников — важная дипломатическая миссия. Аплодисменты публики, долгая автографсессия Майи Праматаровой и эмоциональное обсуждение презентации сборника «Современная болгарская драматургия» в социальных сетях подтверждают, что мы говорим на общем языке творчества, искусства, уважения и сотрудничества.

Следите за афишами российских театров — скоро в их репертуаре появятся новые пьесы болгарских драматургов.

**Член Союза писателей, Доцент Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС) Наталья Сафронова.**

**1–3. Фотографии с презентации сборника «Современная болгарская драматургия».**

**4. Драматург Майя Праматарова.**

**5. Полномочный посол Республики Болгария в России Атанас Крыстин и Ольга Ивашова.**



ЦИКЛ СТАТЕЙ АЛЕКСЕЯ ТЮТЬКИНА О КИНО 80-Х.

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

## СЕРЕБРЯНЫЕ САМОРОДКИ ПЛАСТМАССОВОГО ВЕКА

«Наши руки привыкли к пластмассе, наши руки боятся держать серебро», — точнее, чем спел БГ, об этом десятилетии не скажешь. Восемидесятые были временем, когда пластмасса стала основным материалом для создания мира. Кинематограф — увы! — тоже был побежден пластмассовым миром. И все же в нем встречались особенные фильмы — удивительные серебряные самородки, которые своим существованием отодвинули окончательную победу пластмассы.



### АЛЕН ТАННЕР «ДОЛИНА ПРИЗРАКОВ» (1987)

Есть один бесстыдно некорректный критический ход, основанный на загадке Черной Королевы: «Отними у собаки кость — что останется?» Материалистка Алиса ответила, что ничего не останется, но правильный ответ затрагивает материю чуть тоньше, чем та, что дана нам в ощущениях: собачье терпение. Некорректность этого хода в том, что он беспощаден, и стыдно, отняв все безделушки и погрешности, увидеть в режиссере и его фильмах только вульгарную пустоту — и никаких тонких чувств, вроде терпения.

У швейцарских режиссеров, начавших снимать кино в 60-х прошлого века и нечаянно возродивших швейцарский кинематограф, тоже есть что отнимать. Но в отношении Клода Горетта, Мишеля Суттера, Жан-Клода Руа, Клеменса Клопфенштайна и объекта данных строк, Алена Таннера, такое отнятие выглядит как разбой. 60-е годы швейцарского кинематографа — словами классика — были временем богатства и были временем бедности. Специально обученные, имеющие санитарные книжки мыши выгрызали в сыре большие дыры, кукушки, отбарабанив время, ныряли в расплавленный шоколад, банкиры инкрустировали склоны Альп нацистским золотом. И параллельно этой богатой гельветической жизни прозябали режиссеры, которые хотели снимать кино для большого экрана.

Все у них было заемное, именно поэтому отнять у них что-то приравнивается к разбою. Камеры они брали напрокат на романском телевидении, где честно отработывали свой хлеб для фондю, снимая документальное кино о поэтах или экранизируя романы Шарля Рамю. Актерами были их друзья, актрис — прекрасных девушек-нововолнисток Анн, Жюльет, Мари и Бюль — они умыкали у своих знакомцев французских режиссеров. Почти все заработанные деньги тратились на шестнадцатимиллиметровую пленку. Помощник режиссера был один на всех — как и композитор. Если нужно было поддесятка декораций, все снималось в одной кухне — только мебель переставляли. Это было время бедности, и все же — это было время богатства.

Как бесстыжий и жестокий разбойник, отниму у них все. Что останется, если у бедняка отнять все? Терпение бедняка? Останется богатство, но тонкое, неуловимое — умение режиссировать, создавать миры, грустные, эгетические, неприветливые, как в романах Рамю. И все же свободные и веселые, как улыбка Бюль Ожье в хвосте тан-



**ВСЕ У НИХ БЫЛО ЗАЕМНОЕ, ИМЕННО ПОЭТОМУ ОТНЯТЬ У НИХ ЧТО-ТО ПРИРАВНИВАЕТСЯ РАЗБОЮ. КАМЕРЫ ОНИ БРАЛИ НАПРОКАТ НА РОМАНДСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ, ГДЕ ЧЕСТНО ОТРАБОТЫВАЛИ СВОЙ ХЛЕБ ДЛЯ ФОНДЮ, СНИМАЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО О ПОЭТАХ ИЛИ ЭКРАНИЗИРУЯ РОМАНЫ ШАРЛЯ РАМЮ. АКТЕРАМИ БЫЛИ ИХ ДРУЗЬЯ, АКТРИС — ПРЕКРАСНЫХ ДЕВУШЕК-НОВОВОЛНИСТОК АНН, ЖЮЛЬЕТ, МАРИ И БЮЛЬ — ОНИ УМЫКАЛИ У СВОИХ ЗНАКОМЦЕВ ФРАНЦУЗСКИХ РЕЖИССЕРОВ**

неровской «Саламандры». Потом, конечно, бедность закончилась: все узнали швейцарцев, дали им денег и много цветной пленки 35 мм, позвали в Канн, наградили призами, посадили в жюри. Умаслили — в надежде, что вот сейчас, взобравшись на кинокрэн и накупив старинных костюмов, бедные богатые швейцарцы забабашают какой-нибудь костюмный фильм. А те поблагодарили, деньги и пленку взяли, нежно отбили от актеров первого ряда и продолжили снимать кино в кухне. Впрочем, нет. Деньги есть — значит, можно поснимать в кухне в Венеции или Нью-Йорке.

Особенное, ни с чем не сравнимое удовольствие: смотреть, как фильм рождается и живет из невозможности родиться и жить. Это чудо жизни, подаренное кинематографом, — видеть, как из негативности рождается нечто позитивное. Режиссер Поль с самого зачина «Долины призраков» своим присутствием погружает фильм в тягостность, безнадежность и депрессию — Трентиный играет тяжело, желчно и саркастично, выбрасывая свой сценарий в мусорную корзину, сравнивая фильмы с раковыми клетками и все время предрекая смерть кинематографа и мира. Появление молодого и деятельного Жана, который становится ассистентом Поля (первая и единственная актерская работа Жакоба Бергера — через три года он сам станет режиссером), придает фильму Таннера конфликтности.

Поль, а я уверен, что и Алэн Таннер, своим фильмом не выдвигает новых кинотеорий, но открывает мудрость кино, которая, увы, не всем может поместиться в голову: история — ничто, персонаж — все. Кино — это жизнь персонажа, а уж отыскать в ней смысл и, если получится, насладиться им, — задача зрителя. Главное — не торопиться, не пытаться вылепить историю с завязкой, кульминацией и развязкой. Тем более что сам фильм полнится событиями: Жан ищет актрису Дару (магнетическая Лаура Моранте), летит с ней в Нью-Йорк, к ее отцу. Поль в это время просыпается к жизни и даже начинает ревновать. Он тоже летит в Нью-Йорк — будет встреча, ревность, драка, возвращение. В конце все призраки покинут Долину и останется лишь снег.

1. Плакат к фильму «Долина призраков».

2–4. Кадры из фильма «Долина призраков».





## КОЛОНКА ГОРДЕЯ ПЕТРИКА

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

## NATURAL BORN KILLERS

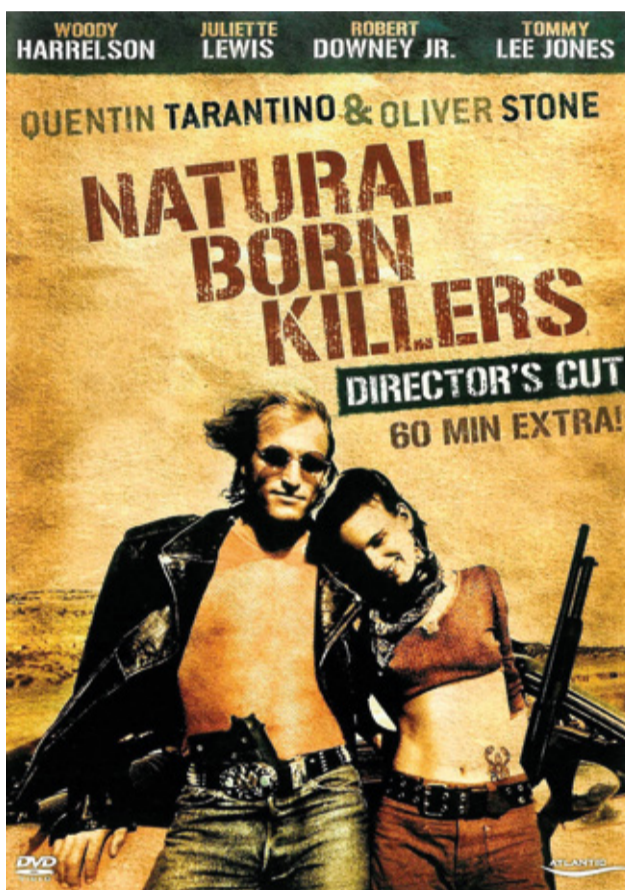
Предлагаем вашему вниманию новую рубрику КОЛОНКА ГОРДЕЯ ПЕТРИКА. Автору колонки предоставляется полная свобода в выборе темы для письма. Данная колонка не экспериментальная. Актуальное или современное кино не является обязательным предметом интереса газеты в целом. Киноценности вечны. В этом номере автор предлагает взглянуть на фильм Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы».

В 90-е годы в Америке с повсеместной «телевизацией» населения и серьезным повышением качества контента началось беспорядное (до поры до времени) кинематографическое пьянство. Не выходя из дома можно было смотреть «Секретные материалы», «Друзей» и «Клинику», «Зену» и «Горца» (оставим за кадром «революционный» «Твин Пикс», растерявший рейтинги к середине второго сезона). Зачем в таких условиях выходить из дома и запирает себя в темном зале, полном незнакомых людей, надо сказать, большой вопрос. Зритель, который не дурак, быстро наелся удобного для пережевывания и легкого для переваривания, и кино, рассчитывавшему сорвать куш, пришлось подстраиваться под новые стандарты своего обновленного потребителя — проще говоря, из хорошего мейнстрима превратиться в не очень хороший. Выжили Мартин Скорсезе и Брайан де Пальма. На остальных режиссерах, прославившихся в эпоху «Нового Голливуда», разорались студии. Успешно прошли франшизы «Крепкий орешек 3», «Рокки 5», «Терминатор 2» и богоподобные сыны эпохи потребления Mortal Kombat и Men in Black. «Полицейская академия» реабилитировала популярность, сменив формат на телевизионный.

Оппозицией «буйству плоти» выступили постмодернисты, их тоже смотрели. Наиболее важных русское поле «интересующихся» знает поименно — от Квентина Тарантино до Дэвида Финчера (они в 90-х начали), от Джима Джармуза до Дэвида Линча (они в 90-х расцвели зрительским признанием). «Постмодернисты-мясники» перемальвали жанровые конструкции любимых фильмов до состояния фарша. (Сжитья могли Райнер Вернер Фасбиндер и Джон Карпентер, Сехэй Имамура и Джон Форд.) В эпоху пост-пост всех их причислят к мейнстриму. Одним из самых радикальных представителей кинематографической оппозиции почему-то оказался ничем доселе не примечательный представитель правого арьергарда — Оливер Стоун, республиканец и моралист. Одним из самых радикальных — потому что спектр волнующих его социальных проблем не ограничивался сферой работы. Его знали по «Воплю», тогда чрезвычайно важному, а сейчас чрезвычайно напыщенному фильму вьетнамской тематики. Его новая картина мыслила кинематограф как революцию. Из «Прирожденных убийц» так и сочлись раздражающие сегодняшних синефилов (что киноману хорошо, то синефилу — смерть!) манерная текстуальность и бессмысленный брутализм — как сейчас говорят, постоянные черты кино 90-х. Эта текстуальность, однако, работала в противоположном направлении — кино прикидывалось объектом сатиры, существуя в границах высмеиваемого медиума.

В августе 1994 года, когда о деле О. Джея Симпсона нон-стопом говорят по ТВ, а новости о его (не-)развитии печатают на обложках ведущих журналов и первых полосах мало-мальски уважаемых газет, в прокат выходят «Прирожденные убийцы» — кино о том, как mass murderers становятся общественными идолами. Новая трактовка истории Бонни и Клайда вышла под слоганом The media made them superstars. Фильм шел на 1904-х экранах и собрал в американском прокате 50 миллионов долларов. В суде после одного из освещенных прессой убийств «на почве фильма» про создателей сказали: «Они знали или должны были знать, что распространение фильма вдохновит людей совершать преступления».

«Прирожденных убийц» лихорадочно бросает из криминальной хроники в кино с эффектом slow motion. Жанр фильма — хроника медиамира. Суть всегда одна, меседж отсутствует по определению. Сцена не успевает закон-



Плакат к фильму Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы» (1994).

читься, как в ней меняются качество, формат и цветовая гамма. Как будто щелкаешь каналы кабельного. Или обрабатываешь фотографии на смартфоне. (Оливер Стоун, возможно, лучше, чем кто-либо, высмеял эпоху «Инстаграма» и «Призмы» за 20 лет до ее рождения.) Инструменты трансформации — исключительно кинематографические, от стилизации до монтажа склейки. Следуя годаровской максиме, фильмы о политике надо снимать политически, о культуре потребления — телевизионно. Здесь массовые убийства реконструируют с популярными актерами и недешевыми спецэффектами. Здесь в тюрьмах бастуют настоящие преступники (заключенные иллинойской тюрьмы), а настоящие невинные подбегают к начальнику и молят об освобождении, пока их жестоко не оттащит охрана. Здесь Америка не пустошь (как в «Пустошах» Теренса Малика, которыми в первую очередь вдохновлялся Квентин Тарантино во время работы над первоначальной версией сценария), а поле объявленных в законе экспериментов.

Когда Мэллори (Джульетт Льюис) рассказывает про свое тяжелое юношество, на экране — цветастый флешбэк в плохеньком разрешении и с закадровым смехом. Домашнее насилие и разноплановый абьюзинг представляются в форме придурочного ситкома. На занавесах — грустные смайлики. В окнах — реклама вперемешку с хроникой выступлений Сталина, Гитлера, Муссолини. Трахаются тигры и божьи коровки. Впрочем, маскулинный мясник Микки (Вуди Харрельсон) скоро лишит девочку семейных проблем. На его футболке соседствуют надписи Demon и Too much TV, у него тоже травмы детства. «С тобой каждый день как в детском саду», — говорит ему Мэллори и смеется. Она станет «новой женщиной», а трио Стоун — его продюсеры — Тарантино (в сущности, неизвестно, за кем что стоит) повернут удачную (и главное,

считываемую) отсылку к делу братьев Менендес. Микки и Мэллори засекают старые экшн-фильмы (индейцы, монстры, полуголые девицы в бикини) и огромные газетные вырезки на угнанном кадиллаке. Сквозь дику попу закадровый голос спокойно декламирует: «Another movie, another movie, another movie».

Про них говорят: «Если бы я стал серийным убийцей, я был бы Микки и Мэллори». И просто: «They are totally hot». Микки и Мэллори Нокс всегда оставляют одного свидетеля, чтобы тот рассказал, кто учинил анархию. Когда любовников ловят, пригород расцветает журналистами. Рейтинги в шоу о маньяках выше у одного Чарльза Мэнсона. А из тюрьмы помогает сбежать обсессивный фанат, преследующий с первой сцены.

В эфире маньяческой передачи Микки задает всему миру вопрос: «Кто невиновен?» Кричит: «Вы (медиа) покупаете и продаете страх». Его слова разносят телевизионные сигналы. В тюрьмах начинаются бунты. Один из них, возможно, самый жестокий, снимают на камеру и транслируют на весь мир. Снафф масштабов Колизея, что боевик с Брюсом Уиллисом. Драки, перестрелки, взрывы и бесконечный патронаж. В этой части «Прирожденных убийц» диалоги Микки и Мэллори сводятся к двум чередующимся фразам: «Я тебя люблю» и «Мы справимся». Пушки заменяют слова, а телевизионный репортаж о тюремном бунте превращается в мыльную оперу. Медиа покупают и продают страх — формулировки идиологов не бывают случайными.

Образ серийных убийц никогда не был настолько романтизирован в американском кино, существующем вне гетто «не для всех». Герои могли бы вызывать эмпатию, но моралист Стоун тщательно выстраивает систему отстранения и остранения. Эмпатию вызывают лишь далекие от телевизионных сигналов люди, концепты purity, одетые в найденное тряпье с логотипами корпораций. Основной тезис «Прирожденных убийц» — национальный герой всегда жертва собственной нации. В разговорах о Микки и Мэллори звучат фамилии Керуак, Дин, Пресли. Все они иконы поколения бэби-бумеров, которое в дальнейшем многие окрестят единственным свободно мыслящим поколением XX века. Но Микки и Мэллори, опоздавшие к своим наклканым единомышленникам на 25 лет, наоборот, разучились мыслить свободно. Убивая случайных потребителей, они проходят middle class-инициацию. Воплощают максимум о жене и детях, становятся нормальными, как все. В конце концов, «любовь — это власть», а «анархия не катит».

Через 21 год после выхода фильма Вуди Харрельсон прославился ролью в «Настоящем детективе» — одном из самых рейтинговых сериалов HBO. На восемь дней к экрану примкнуло пол-Америки, а благодаря торрентам сериал увидели во всем мире.

Оливер Стоун меньше года назад выпустил на канале Showtime четырехчасовое интервью с Владимиром Путиным о Владимире Путине.

В России «пост-параллельщик» Андрей Сильвестров, работая в жанре «Прирожденных убийц», снял «Прорубь» с бюджетом в 100 (если не в 500) раз меньше, чем у американского брата по духу.

Среди интеллигенции «Прирожденных убийц» принято называть культом школьников 1990-х, этапом давно пройденным. Это правда. «Прорубь», к сожалению, никогда не станет культовой ни среди школьников, ни в арт-тусовке, хотя попадает в российские 2010-е не менее точно, чем фильм Стоуна. Аудитория «Проруби» — понимающие. Эпоха «триумфа плохого кино», как сегодня нередко говорят о девяностых, позади.





## ЦИКЛ СТАТЕЙ АЛЕКСЕЯ ТЮТЬКИНА К 70-ЛЕТИЮ ГОСУДАРСТВА ИЗРАИЛЬ

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

## БЫТИЕ ЕВРЕЕМ

Бытие евреем — особенный опыт, невысказанный и зачастую травматический. В небольшом цикле из четырех статей автор СИНЕ ФАНТОМ Электро Алексей Тютюкин, обращаясь к работам режиссеров, которых эта тема весьма интриговала, пытается высказать конкретные мысли, извлеченные им из фабулы и сюжетных перипетий. Во время анализа отыскиваются вещи, вряд ли характеризующие бытие всех евреев, но определяющие легкие, почти неуловимые особенности, которые становятся фундаментом различия. В третьем тексте, посвященном фильму Дэвида Мэмета «Непредвиденное убийство», автор анализирует желание становления евреем, которое грубо обрывается теми, кому это вовсе и не нужно.



## ДЭВИД МЭМЕТ «НЕПРЕДВИДЕННОЕ УБИЙСТВО»

Когда фильм начинается крупным планом крупнокалиберного пистолета и продолжается спецоперацией эф-бээровцев и буднями убойного отдела, сложно ожидать, что он каким-то образом затронет тему бытия евреем. Но фильм Дэвида Мэмета «Непредвиденное убийство» (точнее — «Отдел по раскрытию убийств» или даже «Убойный отдел»; *Homicide*, 1991), при всем при том, что он вышел по канве полицейского фильма, поднимает вопросы, напрямую связанные с этой темой. Вопросы неудобные, как, наверное, сказали бы в США, «неполиткорректные», но важные.

Фильмы Мэмета — из разряда сложно и искусно сконструированных жанровых обманок: американский режиссер умеет извлекать (или, наоборот, вкладывать) в жанровые фильмы более тонкие, чем это принято в боевиках или детективах, чувства и понятия — родства, чести, призвания, предательства. Великолепный драматург, создатель интереснейших историй, автор книг для тех, кто хочет заняться постановкой, исследователь иудаизма — Дэвиду Мэмету удается быть разносторонним человеком.

Кинематографическое дело разделяется на ремесло и искусство. Ремесло постановщика — построение мизансцены, в которой движутся люди и камера. Искусство режиссера — это определение каким-то шестым чувством выстроенной мизансцены как правдивой или фальшивой. Можно научиться быть хорошим постановщиком, для этого есть толковые книжки, преподаватели, университеты. Но не всем дарован абсолютный слух на мизансценную фальшь — у Мэмета он есть.

Роберт Голд, главный герой фильма, начинает осознавать, что он еврей. Не может он понять, какой он именно еврей — и это проблема не только Боба Голда, сотрудника убойного отдела. «Еврей» — это точка, в которой пересекаются множественные разнородные потоки: исторический, связанный с традициями, религиозный, революционный, философский, языковой. Евреи в разное время были рабами и господами, великими воинами и жертвами великой войны, религиозными и атеистами, правоверными и еретиками, революционерами и буржуа, стремящимися в Израиль и ассимилировавшимися в странах всего мира. Еврей — это отсутствие эталона, с которым можно сверяться, еврей — это синоним изменения.

Триггером осознания себя евреем становится ссора Голда с начальником, который называет его «жиденком». Это грязное слово брошено афроамериканцем, что явно заостряет сцену ссоры, так как романтическим предубеждением, которое сложилось у многих, является то, что испытывавшие на себе боль и унижение рабства афроамериканцы, казалось бы, должны понимать, что такое антисемитизм, и осуждать его. Мэмет не ставит между расизмом и антисемитизмом знак равенства, развивая тему зла, которое не имеет ни национальной, ни расовой окраски.

Расследуя убийство пожилой еврейской женщины, владелицы кондитерской в афроамериканском квартале, Роберт Голд открывает для себя мир, из которого он был исключен. Но, когда он говорит о себе, что он еврей, это



Кадры из фильма «Непредвиденное убийство» (1991). Режиссер Дэвид Мэмет.

всего лишь сухая констатация, вроде «Роберт Голд, гражданин США, еврей по национальности». Чуть позже это самоназвание обретает новую краску — стыда. Расследуя ситуацию со странным выстрелом с крыши и разговаривая по телефону с отделом, он произносит, не подозревая, что в комнате кто-то есть: «Это не мой народ», — на что получает ответ: «У вас нет корней».

Боб Голд в поисках своих корней даже не задумывается, что такие разыскания могут дорого стоить (вспомним «Месье Кляйна» Джозефа Лоузи). Проблема заключается в слабо выраженной идентичности главного героя, который не знает, кто он, но уже надумал о себе, что он еврей. Выходом из ситуации был бы не поиск идентичности, а отрицание ее важности для определения субъективности. «Роберт Голд, белый, гетеросексуальный, мужчина, еврей по националь-

ности, гражданин Америки, полицейский» — достаточно определенный эталон идентичности, но недостаточный для главного героя, который начал вычленять национальное в попытке выстроить вокруг него новый эталон. Остановиться трудно, так как эти поиски подстегиваются стыдом, нарочитым сарказмом, упреками в том, что он еврей, но не такой еврей, которым нужно быть. Здесь нужно было начать задавать вопросы — или давать ответы в вопросительной форме.

На вопрос «вы — еврей?» нужно было бы выяснить, почему это так волнует вопрошающего, на ответ про отсутствие корней — спросить, о каких именно корнях идет речь. Вина Роберта Голда в том, что он не понимает, в чем его обвиняют (каким евреем был Кафка? Герцль? Пруст? Бенямин? Шодем? Мандельштам? Пастернак? Целан?). Ключевой разговор происходит в библиотеке, когда Голд отыскивает значение слова «ГРОФАЗ». Когда исследователь символов, читающий книгу Есфири и показывающий геометрические преобразования двух треугольников, узнает, что Голд — не знающий иврита еврей, он снисходительно и даже укоризненно спрашивает: «Говорите, что вы — еврей, и не знаете иврит? Кто же вы тогда?» На этот вопрос нужно было твердо ответить скороговоркой «Роберт Голд, белый, гетеросексуальный, мужчина и т.д.» или можно было бы ответить вопросом почти структуралистским: «А по каким признакам узнают евреев?»

Если существует эталон еврея, то это пустой эталон, так как никто не может соответствовать всем его свойствам — всегда будет чего-то не хватать. И это повод для отповеди и упрека: «Да, вы еврей, но...» В разговоре в доме 212 по улице Гумбольта от Голда уже требуют, чтобы он был евреем и достал интересующий некую подпольную группировку список. Но, помня о своем полицейском долге, Голд отказывается; после акции в магазине его шантажируют: евреям не важно становление евреем, который ищет свои свойства, важен лишь список.

Заканчивается все смертью напарника и скверными анекдотами: убийца леди из кондитерской нашла, загадочное слово «ГРОФАЗ» потеряло свою энигматичность, сотрудники убойного отдела отводят глаза. И выздоравливающий после ранений полицейский не понимает, что он очищен огнем, не ставшим для него смертельным, — это очищение дает ему возможность нового становления, определяющего те свойства, которые смогут противостоять любым упрекам и отповедям.

Роберт Голд может (но вряд ли захочет, хлебнув горького опыта) становиться евреем, чьи свойства для него предписываются исследователем из библиотеки или мудрыми старцами из дома по Гумбольт-стрит — а может становиться тем, чьи свойства не определены ничем, кроме опыта. Горького огромного опыта, который вырос на пересечении быстрых потоков жизни. Роберт Голд может стать пешкой, которая стремится в ферзи, а может сразу стать ферзем — или неизвестной шахматной таксономии фигурой, которая движется такими траекториями, которые еще никому не ведомы.



КОЛОНКА КИНОВЕДА И ТЕАТРОВЕДА ЛЕДЫ ТИМОФЕЕВОЙ

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

## ТРИКСТЕРЫ В ЗЕРКАЛАХ ЗАБВЕНИЯ, ИЛИ «ПЕСНИ ПЦА»



После дилогии «Брат» Алексея Балабанова отечественный кинематограф отчаянно ищет нового культурного героя. Образ Данилы Багрова, вобравший в себя и традиционного Ивана-дурачка, и богатыря неукротимой полумистической силы, и парня из соседнего подъезда, угодивший массовому сознанию и понятный интеллигенции, надолго лишил российское кино нового культурного героя. Он пока не найден, не определен. Нет сейчас подобной фигуры — трикстера постапокалипсиса. Балабанову же удалось сформулировать самое темное и самое своевременное, потому особенно дорог его последний и в творчестве, и в жизни фильм «Я тоже хочу», где остросоциальное и актуальное заменилось на вечное — дорогу к храму. К частным духовным истинам и переживаниям внутренних мистерий

Русский театр последнее десятилетие стремительно накапливал скорости, менял способы коммуникаций, технологии и средства художественной выразительности. Будучи экономически более зависимым, чем кино, художественно театр оказался более свободным, поэтому так болезненно и открыто он реагирует на любые посягательства на эту свободу извне. И здесь тема культурного героя звучит гораздо чаще, более внятно и точно — можно выбирать из целого ряда. Поэтому и посягают.

Признаки нового героя и даже трикстера определяет в спектакле «Songs From Oblivion. Песни Пца», поставленном на сцене Электротеатра Станиславский, Инна Дулерайн. При чем здесь кино? При том, что при его непосредственном участии и при помощи мультимедиа в этом спектакле рассказывается и про современного культурного героя, и про все самое страшное и светлое в нем.

Мультимедиа и фильмические эпизоды «вписаны» в спектакль как часть действия, не как модный декоративный аксессуар, а как непосредственные участники событий — как метамодернистский символ в культовом британском сериале «Черное зеркало». Эта постановка, на самом деле, маленькая сенсация. «Песни» играют четыре актрисы, одна из которых сама Инна Дулерайн. Это самодостаточная труппа, которая обра-



зовалась в Лондоне и собирается регулярно пока исключительно только ради этого спектакля. Каждая из участниц арт-группы занята какой-то своей деятельностью, а результат их совместной работы — эта двухактная постановка.

Для спектакля режиссером была написана пьеса по мотивам китайского романа XVII века «Дополнение к Путешествию на Запад, или Башня мириад зеркал». Это произведение — прямой наследник традиционной религиозной восточной литера-

туры, где буддийский символизм вписан в канву плутовского романа как жанра. «Дополнение» — потому что этот роман был приложением к «Путешествию на Запад», другому роману, написанному на век раньше. На русском языке он был опубликован под названием «Новые приключения Царя Обезьян. Дополнение к Путешествию на Запад».

В Восточной Азии Обезьяна — мифологический герой — трикстер, пересекающий границы между мирами, неуязвимый и искусный воин, лекарь с фантастическими способностями. Это один из любимых персонажей и фольклора, и литературной драмы, поэтому он в итоге оказался удостоенным отдельного произведения в целой серии. В основе «Песен Пца» — история девушки Айвинг (Айвинг Хсу), страдающей депрессией и становящейся героиней популярного коуч-шоу, где амбициозный доктор наук (Инна Дулерайн) с помощью нейрогаджета предлагает героине погрузить ее сознание в разные модели развития ее личности и соответственно в разные варианты жизни. Эксперимент выходит из-под контроля: все участники процесса перестают видеть границы между действительностью и ее отражениями, проецируемыми чудо-прибором, а сама Айвинг оказывается Царем Обезьян.

Первый акт спектакля реализован в формате телевизионного наставниче-

**ЭКСПЕРИМЕНТ ВЫХОДИТ ИЗ-ПОД КОНТРОЛЯ: ВСЕ УЧАСТНИКИ ПРОЦЕССА ПЕРЕСТАЮТ ВИДЕТЬ ГРАНИЦЫ МЕЖДУ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ И ЕЕ ОТРАЖЕНИЯМИ, ПРОЕЦИРУЕМЫМИ ЧУДО-ПРИБОРОМ, А САМА АЙВИНГ ОКАЗЫВАЕТСЯ ЦАРЕМ ОБЕЗЬЯН**



Сцены из спектакля «Песни Пца». Фото: Олимпия Орлова.



ского шоу, где ведущая (Николь Янг) максимально мягкими и уважаемыми интонациями, как в промороликах национального британского телевидения, вместе с экспертами, в числе которых, помимо доктора, еще и сверкающая стразами поп-звезда (Хара Колайти), призывает массовое зрительское сознание подключиться к затеваемому путешествию в зазеркалье психоанализа. Ведущая появляется на сцене из одного из экранов, точнее даже — из помех, расчерчивающих его поверхность. Она обращается к театральному зрителю как к телевизионному, превращая сцену в монитор телевизора, в буквальном смысле подсаживая его на эффект узнавания. Формат телешоу разыгрывается здесь на чистом глазу — на дистанции и без симуляций. Зрителю предлагается аплодировать в нужных местах, на лоскутном «задни-

ке» из экранов транслируются подводки, видеодневник, дополняющие сюжеты, потом они же становятся отражателями путешествий в подсознание, к которому в итоге подключаются все участники телешоу. Во втором акте происходит смена парадигмы: открывается другая сторона отражения: зазеркалье с различными аллюзиями на безумное чаепитие Льюиса Кэрролла и с перекодировкой ставших привычными тем и образов массмедиа. Проступает волшебная сказка, в которой три феи создают целую череду испытаний для того, чтобы в рядовом человеке проявился экстраординарный герой.

Сюрреалистичность, заданная в первой же сцене актрисой, «просачивающейся» сквозь экран, поддерживается на протяжении всего спектакля не только в визуальных решениях. Мерцающий блеск костюмов напоминает зеркальный,

светящиеся короны героинь и облачение Царя Обезьян определяют ирреальность места действия и одновременно цитируют элементы национального китайского силуэта (художник по костюмам Хара Колайти). Музыка к спектаклю, написанная Алексеем Наджаровым, — микс киберпанка с узнаваемыми китайскими мотивами. В «Песнях» нет актерской игры в ее установленном понимании. Здесь есть узнаваемые образы, типажи, героини времени, которые проявляются в индивидуальностях актрис. Айвинг Хсу признавалась в интервью, что во время постановочной работы на самом деле находилась в подавленном состоянии, переживая какие-то свои личные перипетии. Сейчас она играет саму себя из прошлого — собственное отражение.

Иллюзии множатся в линейной перспективе, образуя коридор зеркальных образов. Во втором акте к трансляции узна-

ваемой реальности подключается ребенок (Эмма Дулерайн), в игриво-отстраненной манере зачитывающий с экранов сводки новостей, сквозь которые проступает чудовищность повестки каждого дня. Вежливость как способ сделать подлость, война ради войны, список погибших как прогноз погоды — будничное безумие. Вот та реальность, от которой отказывается Айвинг. Вот то, что сокрыто за иллюзорным: любование низменным, неразличение зла, тщеславие — истина в устах ребенка. «Кто я? И что здесь делаю?» — с этих вопросов начинается новый герой. Но, как и положено трикстеру, обнаружив себя, он исчезает, указав на истинный лик времени, которое, как в кривом зеркале, отразилось в вариантах чьей-то чужой жизни, частных мистериях и путях постижений. Так и этот текст стал чем-то совершенно иным, чем казался вначале.

РАДИОКУЛЬТУРА

# ЭЛЕКТРОТЕАТР У МИКРОФОНА С БОРИСОМ ЮХАНАНОВЫМ

В ЭФИРЕ РАДИО КУЛЬТУРА ПО ПЯТНИЦАМ В 18:05 ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

**ИЗДАТЕЛИ:** БОРИС ЮХАНАНОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА  
**СОВЕТ ПОПЕЧИТЕЛЕЙ:** АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН, ИННА КОЛОСОВА, ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ, СЕРГЕЙ ПОКРОВСКИЙ, МИТЯ ГОРЕЛИК  
**УЧРЕДИТЕЛЬ:** СИНЕ ФАНТОМ

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР:** ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ  
**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:** ЛЕНКА КАБАНКОВА, АЛИНА КОТОВА, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ, ЛЕДА ТИМОФЕЕВА, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, ГОРДЕЙ ПЕТРИК, ЕЛИЗАВЕТА ПОДКОЛЗИНА

**АРТ-ДИРЕКТОР:** СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ  
**ВЕРСТКА:** АЛЕНА ПРЕСНЯКОВА  
**КОРРЕКТОР:** НАТАША КОВЧ  
**ОБЛОЖКА:** СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ



## СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:



[www.cnftm.ru](http://www.cnftm.ru)

[www.electrotheatre.ru](http://www.electrotheatre.ru)

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ: ПИ № ФС77-48791 ОТ 02 МАРТА 2012 ГОДА  
ОТПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ ООО «СидиПрессАрт», Г. МОСКВА, УЛ. ЗОРГЕ 9А. ТИРАЖ 3000 ЭКЗ., ОБЪЕМ 2 П.Л. ЗАКАЗ № ТАРТ  
ВРЕМЯ ОКОНЧАНИЯ РАБОТЫ НАД НОМЕРОМ: ПО ГРАФИКУ — 18:00, РЕАЛЬНОЕ — 18:00.

АДРЕС РЕДАКЦИИ, УЧРЕДИТЕЛЯ, ИЗДАТЕЛЯ: МОСКВА, СКОРНЯЖНЫЙ ПЕР., 6.

ГАЗЕТА РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ БЕСПЛАТНО