



Александр А. ВИСЛОВ

РАБОТА НАД НАБРОСКАМИ

ВСЁ, ЧТО ВЫ ХОТЕЛИ ЗНАТЬ ОБ ЭСКИЗАХ И ЛАБОРАТОРИЯХ, НО БОЯЛИСЬ СПРОСИТЬ

Словарь российского театра меняется у нас на глазах.

И не только за счет новомодных иноязычных заимствований – следом за диковинным вербатимом шагает еще более экзотический сторителлинг (хотя, казалось бы, куда как просто выразиться по-русски: «рассказ историй», или «повествовательный театр»). Но и благодаря словам, которые все активнее вторгаются в пространство всероссийских подмостков из иных сфер: из области науки, из глоссария других родов искусства. Хотя, строго говоря, такие, к примеру, термины как «лаборатория» или «эскиз» отнюдь не являются для отечественного театрального сознания чем-то доселе неизвестным. О важности «лабораторной работы», «лабораторных исканий» писали в свое время и К.С. Станиславский, и Вс.Э. Мейерхольд (и не только писали, но и предпринимали определенные практические шаги в данном направлении).

Сегодня эти слова (лаборатория и эскиз) обрели у нас, наряду с новыми значениями, также и принципиально новую значимость. Теперь они имеют отношение не только к внутренней, закулисной работе, могут обозначать собой не только процесс, но в известной степени и результат (одновременно оставаясь и частью процесса).

Скажу больше: в словах «эскиз» и «лаборатория» для меня лично заключено в настоящий момент не в пример больше манкости нежели в профессионально основополагающих – «спектакль», «фестиваль». Для начала полагаю необходимым разобраться, собственно, с терминологией. В условиях стремительно меняющегося театра его словарь явно не успевает осмыслить и четко зафиксировать реальность.

И те же фестивали у нас встречаются совершенно разного характера: есть фестивали-праздники, есть фестивали-лаборатории, а есть пытающиеся совместить в себе оба направления разном.

ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

Читка пьесы и эскиз спектакля. Вроде бы, нечто в корне различное. Однако у нас, так уж сложилось, одно и то же действие кто-то назовет читкой, а кто-то определит в качестве эскиза. А случается еще интереснее: порой мероприятие, в ходе которого артисты не отрывают глаз от страниц с текстом и не меняют сидячего положения, может «официально» именоваться эскизом, и напротив, представление вполне себе срежессированное, где листочков в руках уже нет, а зато имеются подобранные в цехах театра костюмы, реквизит и, порой, даже некое сцениграфическое оформление – проходит по ведомству читки. Иной раз зрелища первого и второго типа могут буквально соседствовать в единой программе того или иного смотра и на пару

выступать, в зависимости от желания организаторов, то ли в качестве двух читок, то ли как два эскиза. (А сама акция может называться лабораторией, а может и фестивалем).

Происходит вот что. Группа артистов во главе с режиссером (иногда его функции выполняет автор пьесы) за некоторое довольно ограниченное количество репетиций – как правило, от пяти до восьми, реже одну-две, еще реже девять и более – осуществляют своего рода разведку боем драматургического материала, «разминают» его, но при этом стремятся достичь в работе стадии относительно завершенного «продукта», поскольку результатом должен стать публичный показ наработанного в столь кратчайшие сроки. И дальше все зависит от мастерства и искушенности исполнителей, а в первую



очередь, от «реактивности» и креативности постановщика.

Ведь основной тактической задачей всякого эскиза/читки является выявление сценических возможностей представляемого текста. А стратегической целью – его премьера, в которую при благоприятных обстоятельствах все способно со временем перерасти. Естественно, случаются порой образцовые читки, в которых, благодаря таланту творческой группы и качеству текста, возможность спектакля прочитывается в одной единственной мизансцене, из положения сидя. Но в эскизе, пускай даже скоропалительном и не слишком внятном, все равно, так или иначе, проявляет себя театральная природа. Вследствие чего эскизы сегодня постепенно становятся полноправным элементом в коммуникации со зрителем: на эти показы приглашают публику, причем зачастую не только «друзей театра», но всех желающих, а кое-где даже продают билеты.

С другой стороны, эскиз, даже самый блестящий, все равно остается «неполноценным» сценическим высказыванием, он не может просто, без надлежащего на то обоснования, соседствовать на афише со спектаклями текущего репертуара («сегодня у нас обычный спектакль, а завтра – эскиз»). Он должен быть включен в какой-то контекст, являться частью некоей особой программы. Отсюда возникают лаборатории и фестивали: под первыми обычно понимаются несколько эскизов и читок, параллельно готовящихся и затем демонстрирующихся в режиме нон-стоп, или близком к тому на протяжении двух-трех дней. Фестиваль же предполагает несколько большую масштабность и развернутость, на фестивальный «статус» можно с уверенностью претендовать в случае, когда эскизные работы перемежаются с «готовыми спектаклями». Как это, примеру, происходит в Красноярске, на ежегодно организуемом Драматическим театром им. А.С. Пушкина фестивале «ДНК» (аббревиатура расшифровывается как «Драма. Новый Код»). Кроме эскизов, в изобилии предъявляемых труппой самого организатора, здесь, как правило, можно увидеть несколько приглашенных постановок – из Москвы и других российских городов.

Впрочем, по нынешним временам всякий волен маркировать проводимую им акцию каким угодно образом (и добро бы подобная расплывчатость формулировок ограничивалась только театральными сферами, она, увы, распространяется и на иные сферы жизни). И фестиваль молодой драматургии «Любимовка», представляющий собой череду эскизов и читок, является, по сути своей, лабораторным проектом. Хотя «Любимовка» во всей истории «эскизного» движения, несомненно, занимает особое место. Там, во многом, все и завязывалось. Правда, стоит отметить, что в те далекие времена она не именовалась ни фестивалем, ни даже лабораторией.

КАК ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ?

В 1990 году в Любимовке, бывшей подмосковной усадьбе Станиславского, впервые состоялся семинар молодых драматургов. Подобного рода творческих семинариев, где маститые авторы знакомились с произведениями начинающих, занимались разбором, преподавали уроки мастерства, вообще-то проводилось немало – и в перестроечные времена, и в позднесоветскую эпоху, как по линии Союза писателей, так и усилиями ВТО. Еще с начала 1980-х, к примеру, действовала Экспериментальная творческая лаборатория драматургов Сибири, Урала и Дальнего Востока, подарившая миру пьесу «Любовь у голуби» Владимира Гуркина, в то время артиста Омского театра драмы. Ноухау любимовских драматургических бдений состояло в том, что к процессу, помимо собственно авторов, привлекались актеры с режиссерами, благодаря чему пьесы звучали не только в авторском исполнении (как мы знаем, очень часто монотонном и маловыразительном), но профессионально поставленными голосами, пробовались «на вкус», что называется, в первом театральном приближении.

Рассказывают, что саму идею такого подхода Михаил Рошин, один из «любимовских» отцов-основателей, привез из Америки, побывав в Центре Юджина О'Нила, что в штате Коннектикут. Мы по-прежнему многое заимствуем на Западе и не только по части терминологии, другое дело, что на родимой почве



акценты нередко смещаются. Там, «у них» подобного рода сценические освоения драматургии носят, как правило, прикладной характер – это один из этапов долгого пути по доведению пьесы до степени «хорошо сделанной», до продукта, готового к употреблению (актерское исполнение делает более выпуклыми все несовершенства и шероховатости текста, обнаруживает его уязвимые места, которые затем подвергаются переделке). В России, вероятно, в силу особенностей отечественного театрального менталитета (с одной стороны, мы все ярко выраженные перфекционисты, а с другой – не слишком-то жалуем работу над ошибками и повторение пройденного), семинарские штудии порой оборачивались вполне выразительными и самоценными сценическими опытами. Последние явственно требовали выхода на более широкую аудиторию, нежели достаточно герметичная «любимовская» среда. И потому на двенадцатый год своего существования. «Любимовка» (к тому времени открывшая и во многом давшая путевку в большую театральную жизнь таким драматургическим именам, как Ольга Мухина, Ксения Драгунская, Максим Курочкин) благополучно сменила подмосковную прописку на московскую, наглядно продемонстрировав городу и миру, что эскизный метод может быть не только увлекательным внутрицеховым занятием, но способен собирать столичные залы. А дальше возник Театр. doc. Его создатели – деятельные Елена Гремина и Михаил Угаров, сами в известной степени сформированные «Любимовкой» авторы, взяли фестиваль молодой драматургии под свою юрисдикцию и окончательно утвердили опыт апробации новой пьесы в качестве самостоятельного художественного высказывания.

Примерно в одно время с Doc'ом в Екатеринбурге появился «Коляда-театр». Но еще прежде, чем оформиться организационно, он по сути дела, существовал в лице Николая Коляды (уникальной фигуры, чей вклад в развитие российской драмы и сцены только предстоит оценить по достоинству), а также его учеников-драматургов, курс которых он впервые набрал на базе Театрального института в середине 90-х, и группы екатеринбургских актеров,

которых он сумел обратить в свою веру, много работавших с ним, как с режиссером, поначалу в стенах местной драмы. И еще до того как в «Коляда-театре» возник такой проект, как «Театр в бойлерной», представляющий собой «одноразовые» спектакли по пьесам уральских драматургов, человек-театр Н. Коляда предпринимал всяческие смелые попытки по внедрению современной пьесы в массы. И делал это небезуспешно. Помню в начале двухтысячных на фестивале в одном из городов России я явился свидетелем одной из подобных акций – «марафон», в котором актеры Коляды на протяжении изрядного количества часов без перерыва читали пьесы учеников Коляды. Кажется, все это именовалось «Игрой в классики» и было посвящено упражнениям на тему переосмысления классического наследия, которым современные авторы отдали порядочную и не всегда достойную предмета дань. Не слишком, надо признаться, веря в успех, да и в самую состоятельность этой специальной фестивальной акции, мы с коллегой вошли в зал посреди марафона, наверное, ближе к его завершению и ... оказались враз захвачены происходящим. Сидя в ряд за длинным столом, артисты читали (это была именно читка) сочинение Ольги Бересневой – которая, к сожалению, как-то быстро исчезла из драматургического пространства – по мотивам «Человека в футляре». И столько было в этой статике подлинной энергии и актерской резвости, столько чеховского юмора и чеховского же внимания к деталям, столько «жизни человеческого духа», что вся предыдущая фестивальная программа, включавшая в себя ряд не самых плохих спектаклей, как-то моментально померкла.

...От Чехова «марафонцы» перешли к Гоголю. Зазвучала, причем все в той же мизансцене, пьеса Олега Богаева «Башмачкин» – одно из лучших, на мой вкус, «играющих в классики» драматических сочинений нашего времени, увы, до сих пор не нашедшего себе адекватного театрального воплощения. И это снова была замечательная, чрезвычайно точная и эмоционально заразная читка. А следом случилось нечто и вовсе невероятное. Под занавес акции Николай Коляда произнес



проникновенную и пафосную – как он это умеет – речь, затем собрал со стола все листы с ролями (получилась весьма солидной толщины стопка), и, поблагодарив всех зрителей марафона, сообщил о том, что хочет сделать каждому из них подарок в память об этом дне. Подарок заключался в этих самых листах бумаги формата А4, по которым только что читали актеры. Зазвучала какая-то зажигательная музыка и народ – вы не поверите, но это было именно так! – в буквальном смысле слова ринулся к Коляде, отталкивая и сминая друг друга, в стремлении получить из рук драматурга вождьденный памятный сувенир. Нужно было видеть горящие непритворным энтузиазмом глаза этих в большинстве своем совсем молодых людей в тот момент, когда заполучив вождьденное, они тут же жадно вчитывались в добытые с боем слова и радостно сличали свою добычу с трофеями своих знакомых: кому фрагмент какой пьесы достался?

В своем описании я ничуть не гиперболизировал происходившее. Более того, мы с коллегой-критиком едва было не поддались общему порыву, и остановило нас (не считая опасения быть помятыми) лишь альтруистическое желание не обделитесь кого-то из испытавших прямо «здесь и сейчас», судя по всему, род настоящего откровения. Для многих, возможно, первого театрального откровения в жизни. И хотя мне прежде уже доводилось переживать сходные эмоциональные всплески в зрительных залах, какие-то вещи открывались для меня в эти минуты абсолютно по-новому. Хрестоматийные метафоры Маяковского о «силе слов» обрели материальную видимость, и поводом к тому служила современная драматургия – отнюдь не гениальная, при всех неоспоримых достоинствах прочитанных пьес, литература. Но не столько даже сама по себе: эффект возникал за счет концептуальности целого и «новой формы» взаимодействия с публикой – хода максимально прямого и честного, отказывающегося от всякой театральной мишуры, от попытки создания иллюзорного мира (выстроить который на подмостках невероятно трудно и который, наверное, в 80% общероссийского репертуара является профанацией). Эффект возникал

благодаря чрезвычайно точной и вдумчивой подаче текста, грамотно режиссерски разобранного, лихо актерски преподнесенного, но при этом оставляющей для зрителя/слушателя пласт воздуха, апеллирующей к его фантазии, к воображению. Здесь каждый был волен построить в голове свой собственный спектакль, и в этой «разомкнутости» марафонского действия состоял еще один важнейший смысл всего происходящего. Нужно ли подробно разъяснять такую характерную особенность нашего театра (да, впрочем, и искусства в целом) как его идейная тотальность. Пройдя через советскую эпоху, театр выработал в себе властную привычку довлеть над зрителем, подчинять его себе, жестко направлять по одному единственному курсу – и в данном случае не важно, являлся ли этот курс верноподданническим или, напротив, фрондерским. Он по сию пору тщится во что бы то ни стало сохранить для себя роль руководящей и направляющей силы, хотя радикально изменившийся мир вокруг к тому менее всего располагает. В этом смысле читка с эскизом куда более тождественны ему, подвижному и многовариантному, по определению. В силу самой своей «летучей», почти эфемерной специфики они практически лишены возможности диктовать и намертво расставлять акценты (при том, что избранная пьеса может быть куда как дидактична). И потому призывают не к подчинению, но к диалогу, в котором сегодня отечественная сцена нуждается, быть может, сильнее всего.

Все эти умозаключения возникли, разумеется, позже. А в тот момент, наблюдая за тем, как по-хорошему возбужденная публика рвет из рук Николая Коляды листы с текстами пьес его учеников, я подумал, что у такого типа театрального зрелища, который был предложен этим драматургическим марафоном, в России есть будущее. Довольно широкое.

Десятью годами спустя приятно осознавать, что я не ошибся.

Однако для того, чтобы из разряда чего-то занимательно-экзотического, из материала для редких разовых мероприятий эскизный метод превратился в предмет, возможно, пока и не общеизвестный, но в движение, принявшее

Театральная провинция

массовый характер, должно было потребоваться не только определенное время, не только усилия отдельных личностей. Этим делом должны были заинтересоваться театры провинции, благодаря которым, собственно, сами термины «лаборатория» и «эскиз» вошли в повседневный театральный лексикон. Что интересно: первые шаги по стране лабораторного движения были связаны вовсе не с «новой драмой», а с молодой режиссурой.

В 2002-м заместитель директора Екатеринбургского тюза по творческим вопросам Олег Лоевский – несомненно, ключевая фигура тех процессов, о которых повествуется в настоящей статье – привез в свой театр нескольких студентов и вчерашних выпускников режиссерских факультетов ГИТИСа и СПбГАТИ. Получив в свое полное распоряжение на неделю театральное здание с труппой и цехами, они должны были за это время подготовить и показать (заинтересованной аудитории, состоящей преимущественно из руководителей театров, специально ради такого случая, съехавшихся из регионов) по отрывку из самостоятельно выбранной пьесы. Это событие, по большому счету не запечатлевшееся должным образом в анналах новейшей сценической истории, имело важные и далеко идущие последствия. Во-первых, театральная Россия поняла, что с питомцами столичных вузов можно и нужно иметь дело (в результате чего смогло во многом состояться целое режиссерское поколение – в отличие от предшествующего, входившего в профессию в 1990-е и в результате отсутствия постоянной работы, по сути, растворившегося, исчезнувшего). Во-вторых, опыты подобного внедрения (короткого, но интенсивного) сразу же обнаружили свою как минимум бесполезность для принимающей стороны: «встряска» продемонстрировала явную способность к повышению градуса творческой температуры в коллективе. Наконец, в-третьих, стало очевидно, что подобные «студенческие» показы в профессиональных стенах могут в принципе обладать определенной самоценностью и представлять интерес не только для профессионалов. Особенно, если это будут не отрывки из пьес, а их полные тексты. И, может быть, еще

любопытнее, если эти тексты будут незаигранными, свежими, дразнящими. Из числа тех, что ни в коем случае нельзя представить себе в репертуаре солидного театра, а в рамках такой ни к чему особо не обязывающей акции как лаборатория – отчего бы и нет?..

Тот екатеринбургский слет (кстати, он опять-таки не именовался лабораторией, а обозначал себя в качестве семинара «Молодая режиссура и профессиональный театр») явно обозначил какие-то векторы развития, обозначил перспективы возможного движения. И самая очевидная из них указывала в направлении современной драматургии, которая в то время продолжала активно прирастать все новыми и новыми именами, рождать на свет все большее количество занятых и спорных текстов, которые – несмотря на все усилия, предпринимаемые «Любимовкой» и Колядой – не могли заявить о себе как о полноценной составляющей репертуарного портфеля. Для этого они должны были сначала заинтересовать молодых режиссеров (ведь «первопроходцы» в Екатеринбургском тюзе упражнялись с Гоголем, Брехтом, О'Нилом, Вампиловым, Арбузовым, и лишь один единственный отрывок задействовал пьесу современника, а именно «Облом-off» М. Угарова), а затем уже вместе с ними придти в театры как идеальный материал для «лабораторного анализа».

Это прямо напрашивалось и это, в конце концов, произошло – в Омске, где в середине «нулевых» стараниями Владимира Гуркина на базе местного Театра драмы после перерыва возобновила свою деятельность Сибирская лаборатория драматургов (но наряду с привычными авторскими читками она теперь включала в себя и эскизные показы в исполнении прославленной труппы). Параллельно нечто подобное стало происходить, то здесь, то там, и в других городах. Неоценимый вклад в «лабораторизацию» страны внес вышеупомянутый Олег Лоевский, поставивший дело на широкую ногу, вот уже с десятков лет организующий и проводящий в самых разных уголках страны по одному-двум подобным смотрам ежемесячно. К этому увлекательному процессу стали подключаться в качестве кураторов и идейных



вдохновителей все больше представителей критического цеха (и автор данной статьи тоже не избежал общего поветрия). А некоторые коллективы отправились по тому же пути без привлечения каких-то наставников извне, опираясь исключительно на собственные силы. Тут ведь ничего особо сложного нет, было бы желание. А оно у российских театров, как мы теперь наблюдаем, есть. И немалое.

КАК ЭТО РАБОТАЕТ?

Для того, чтобы провести лабораторию эскизов/сценических читок нужно, помимо желания организаторов, не столь уж много. Несколько пьес – желательны объединенных какой-то идеей, отобранных по какому-то принципу, но впрочем, это может быть и весьма произвольный набор. Некоторое количество режиссеров – молодых, а иногда и не очень молодых; самое главное, готовых к достаточно рисковому «забегу на короткую дистанцию». Какой-никакой бюджет. Ну и стены, конечно, наряду с коллективом исполнителей и публикой. Последние элементы являются главными и целеобразующими – ведь театр, решившийся на проведение лаборатории, в идеале должен быть движим двумя задачами: расширения своей зрительской аудитории и творческого роста (или, как минимум, тренинга) труппы.

Коллективов, которые включаются в этот увлекательный процесс на пространстве от Тильзита до Южно-Сахалинска, с каждым сезоном становится все больше. И это неудивительно. Все очевидные плюсы такой формы сценической деятельности обнаруживаются достаточно быстро, прямо пропорционально стремительности и интенсивности самих лабораторий. Во-первых, руководство театра получает возможность за не более чем недельный срок посмотреть в деле сразу нескольких режиссеров: и пускай что-то из представленных ими работ останется только лишь воспоминанием (и отнюдь не всегда прекрасным), но зато какие-то из эскизов с определенной долей вероятности заявят о себе в качестве будущих потенциальных спектаклей, а в ком-то из постановщиков, хотя бы даже и не проявивших такой профессиональной прыти, может быть

обнаружена сходная «группа крови», вследствие чего он будет немедленно приглашен для работы над другим материалом. Здесь важно еще раз подчеркнуть – финансовые затраты на подобную «проверку боем» сравнительно невелики: они в целом порядком уступают той сумме прописью, которую сегодня заявляют в качестве размера своего гонорара за спектакль даже режиссеры средней руки, не говоря уже об обладателях сколько-нибудь громкого имени. Но и степени риска, в свою очередь, несравнимы, поскольку приглашая на постановку, пускай и не «кота в мешке», но человека именитого, театр легко может с ним не сработаться, не найти общего языка и получить в итоге незавидный сценический продукт, требующий незамедлительного снятия с репертуара после нескольких представлений.

А сам факт пролонгации творческих отношений с режиссером после лаборатории наилучшим образом свидетельствует о том, что он не только перспективен как художник, но и сумел найти общий язык с артистами (а также не будет слишком уж большим раздражителем для служб и цехов). Актерская сторона дела в данном случае вообще особая статья. Исполнительский аппарат, заряженный на длительный, порой многомесячный репетиционный процесс, получает за эти несколько лабораторных дней не просто добрую встряску. В силу крайней ограниченности времени и неотвратимости «премьеры» – тут уже не откажешься от роли под каким-нибудь благовидным предлогом без того, чтобы самым капитальным образом не подвести театр и партнеров – у артиста волей-неволей мобилизуются все его до поры до времени скрытые, или благополучно дремавшие способности. Благодаря серьезному стрессу на смену привычно наработанным штампам включаются какие-то иные механизмы выразительных средств. И далеко не в последнюю очередь богатейшие резервы импровизационных возможностей. Именно поэтому качественные эскизы столь часто оборачиваются, даже безотносительно уровня драматургического материала, настоящими праздниками корневой актерской природы – легкой, подвижной, способной на быструю и



парадоксальную реакцию. Именно поэтому зрительный зал на лабораторных показах, как правило, то и дело оглашается дружным смехом – он возникает не только благодаря остроумию авторов (далеко не всегда очевидному) и не только за счет точно пойманным речевым оборотам современного языка, включая ненормативную лексику, но чаще всего вследствие того «чистого удовольствия», в которое повергает вас ликующая природа самоценной актерской игры. Не скованной сейчас жесткими режиссерскими рамками, не успевшей пока в некотором роде «устать» от текста роли, по-хорошему самоопьяненной, что ли, относительной безответственностью и уникальностью (это ведь первый и, по крайней мере, в таком вот виде, наверняка, последний показ) момента.

Но и ту драматургию, что является в подавляющем большинстве случаев предметом лабораторного «анализа», и более того, по сути, вызвала к жизни сам тип данного сценического подхода, конечно же, нельзя списывать со счетов. Она оказывает самое существенное влияние, как на «температуру» зрительного зала, так и на его социологический портрет. Как мне не однажды доводилось замечать, начиная с того самого марафона, затеянного Николаем Колядой, публика, приходящая на эскизные показы, причем в самых разных городах страны, несколько разнится с обычной «публикой спектакля» – и возрастом, и своими эстетическими пристрастиями и, если угодно, общественной позицией. Степенью «насмотренности» она также отличается: здесь обычно не так много завязятых театралов со стажем, но зато само словосочетание «новая драма» активно вербует театру новых сторонников-неофитов из числа прогрессивно мыслящей молодежи, прежде данный вид искусства (в его классических формах) не слишком жаловавшей, заглазно считавшей его чем-то безнадежно консервативным и несовременным.

Сразу по завершении показа на лабораториях обычно начинается не менее важный «второй акт» действия, а именно обсуждение только что увиденного всеми желающими. И в ходе этих дискуссий, где в силу подчеркнутого

демократизма мероприятия, мнения профессионалов (того же нашего брата критика) самым естественным образом перемежаются выступлениями, начинающимися со слов: «Я – простой зритель...», можно услышать порой немало интересного, причем не только касательно конкретного эскиза. Тут, конечно, как правило, не обходится без резких филиппик в отношении обценных слов и выражений (хотя в последнее время порог терпимости имеет тенденцию к понижению), а также порядком обезоруживающих выступлений, весь смысл которых в сухом остатке сводится к следующему: жизнь и без того трудна, в театр мы идем за тем, чтобы отвлечься и развлечься, а вы нас тут, понимаешь, грузите... С другой стороны, в противовес здесь обычно звучат весьма глубокие и острые размышления о месте и роли искусства в сегодняшнем обществе, о самом этом обществе как таковом, о тех его болевых точках, которые современная драматургия пытается, с той или иной степенью художественности, нащупать, обозначить, разбередить. Но еще более важным, если говорить о будущем института театра в России, может служить такое, достаточно бесхитростное, выступление, которое мне довелось услышать после одного из эскизов в Пензенском драматическом театре им. А.В. Луначарского (самого наркома просвещения оно бы, наверняка, порадовало) из уст молодого человека лет 25-ти, которое постараюсь сейчас воссоздать почти дословно: «Я сам в последний раз был в театре в пятом классе. И думал, что это нечто невероятно скучное и моему поколению абсолютно ненужное. Но теперь вижу – да у вас здесь, ребята, интересно и круто! Я и сам обязательно еще раз приду и всем своим друзьям расскажу...»

Кстати, новый худрук Пензенской драмы Сергей Казаков, три года назад пришедший на этот пост из актерского цеха и остающийся «играющим тренером» своей команды, хотя и строит в достаточной степени «коммерческую» модель театра (с упором на проверенную классику и «хорошо сделанные пьесы»), но будучи руководителем современным, чутким к вызовам сегодняшнего времени, отчетливо понимает, что без определенной «новодраматической»



прививки, без постепенного внедрения в повседневную сценическую практику каких-то иных «новых форм» работы ему не обойтись. И потому, наряду с обильным уснащением афиши железобетонными кассовыми хитами – «Месяе Амилькаром», «Клиническим случаем» Рэя Куни, «Звездным часом» Кена Людвиг (это все премьеры недавние, датированные 2013-м годом), в пышно отстроенном после известного пожара здании с колоннами облдрамтеатра Казаков активным образом проводит в жизнь идеи, казалось бы, плохо вяжущиеся с чинным благолепием здешних теперешних интерьеров. В Пензе периодически устраиваются эскизные спецпоказы, в Пензе привечают молодую режиссуру, в Пензе интересуются новомодной техникой вербатим и проводят «Неделю документального театра», наконец, решают заказать пьесу к юбилею имеющего глубокие пензенские корни П.А. Столыпина не абы кому, но Ольге Михайловой – одной из ключевых фигур ранней «Любимовки» и одной из основательниц столичного Дос'а.

Одним словом, за Пензу, где думают не только о сиюминутных сборах, можно быть спокойным. Если вдруг когда-нибудь, в один прекрасный день наш российский зритель испытает вдруг чувство явного пресыщения от произведений Рэя Куни и иже с ними, то этот город не окажется застигнутым врасплох и не останется (памятью о вышеприведенном выступлении похорошему ошарашенного эскизом юноши) без публики. Ибо здесь всерьез озабочены формированием новой, если угодно, «альтернативной» театральной среды.

Такой какая, к примеру, успела за шесть лет бытования «ДНК» сформироваться в Красноярске. На последних фестивалях доводилось не однажды наблюдать и толпы жаждущих попасть на показы и самые настоящие переаншлаги. И притом, что все происходит в камерном пространстве (как это исторически повелось в эскизном движении, предпочитающем камерность в 99-ти случаях из ста), на Малой сцене Театра Пушкина – заполнены не только зрительные места, но даже пол. И это несказанно радует глаз, лучше всяких слов доказывая: людям действительно необходим подобный

сорт духовной пищи. Да, возможно, излишне острой, да, порой плохо прожаренной исходя из требований *houte cousine* драматургического мастерства и зачастую не слишком удобоваримой, однако практически начисто лишенной «генетически модифицированных организмов» театра тотально-бездумного развлечения.

Энтузиазм возникает, разумеется, не сам собой и не на пустом месте – он нуждается, особенно по первости, в некотором «подогреве». И здесь надо отдать должное инициатору и вождю ДНК Олегу Рыбкину, «продвинутому» во многих областях знаний, с его профессионально умелой командой. Наиболее жесткие, спорные, провокативные тексты фестивальной программы с самого начала маркировались особым «сладким» грифом «Запретный плод» с прямо вытекающими отсюда последствиями в виде повышенного интереса. Но народ наш, как известно, с некоторых пор на мякине не проведешь – на эффектную рекламную упаковку он способен купиться максимум единожды. ДНК не обманул ожиданий. Этот смотр всегда стремился к гармоническому – насколько вообще можно говорить о гармонии применительно к «новой драме» – соответственно: события и его подачи, формы и содержания, преподнесения пьесы «как она есть» и демонстрации режиссерских возможностей в ее сценическом «освоении». А высококлассная, состоящая из множества недюжинных индивидуальностей труппа красноярского Пушкинского театра, для которой характерно опять-таки гармоническое сочетание опыта и молодости, всякий раз включалась в работу с редкостным рвением. Что не раз приводило к замечательному художественному результату.

Но об отдельных «вершинных достижениях эскизного метода, равно как и о существенных проблемах, которые он постепенно обнаруживает перед своими апологетами, а также о возможных путях развития самого подхода мы подробно поговорим в следующий раз, во второй части настоящих заметок и размышлений.