

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

**Материалы международной
научно-практической конференции
(25–27 ноября 2011, Санкт–Петербург)**

ИЗДАТЕЛЬСТВО
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
Санкт-Петербург. 2012

При поддержке
Режиссерской лаборатории ON.TEATR;
Генерального консульства США в Санкт-Петербурге;
Посольства США в Москве;
Американо-российской Двусторонней президентской комиссии;
Центра по развитию международных театральных инициатив (CITD);
Джона Фридмана — руководителя проекта
«Новые американские пьесы для России»

Научный редактор:

кандидат искусствоведения, профессор
И. С. Цимбал

Ответственный редактор:

кандидат искусствоведения
Ю. А. Клейман

Американская драматургия: новые открытия. Материалы международной научно-практической конференции 25–27 ноября 2011 года / Отв. ред. Ю. А. Клейман. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2012. — 96 с.

В сборнике представлены материалы научно-практической международной конференции «Американская драматургия: новые открытия», проведенной СПбГАТИ и Режиссерской лабораторией ON.TEATR в ноябре 2011 года. По итогам представленных на конференции читок пьес в репертуаре ON.TEATRA появились новые спектакли. Доклады исследователей драматургии и театра из России и США предлагаются читателю в настоящем сборнике.

© Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2012
© Издательство «Чистый лист»,
дизайн, макет, 2012

Содержание

От составителей	5
<i>Цимбал И. С.</i> Джордж Пирс Бейкер — «отец американской драматургии».	8
<i>Флейкс С.</i> Драматурги-вдохновители американского театра — Ибсен, Стриндберг, Чехов	16
<i>Клейман Ю. А.</i> Эксперименты Юджина О’Нила	20
<i>Черкасский С. Д.</i> Диалог драматурга и режиссера: Торнтон Уайлдер в Лабораторном театре Ричарда Болеславского	26
<i>Астахов А. Ю.</i> Теннесси Уильямс в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства	41
<i>Шульгат А. Б.</i> Исповедь неравнодушного: драматургия Эрика Богосяна	46
<i>Дробинцева М. А.</i> «Ангелы в Америке» Тони Кушнера.	51
<i>Уайт Д.</i> Создавая американский сюжет: американские драматурги XXI века	57
<i>Шамина В. Б.</i> Поэтика джаза в афро-американской женской драме	61
<i>Рамси Э.</i> Краткий обзор стратегий развития драматургии в США.	67
«Театр — это место, где подключаются сны». <i>Интервью Ю. Клейман с Д. Фридманом.</i>	73
Информация об авторах	79
Abstracts	82
Information about authors.	89
Приложение Список пьес, читки которых прошли в рамках международной научно-практической конференции «Американская драматургия: новые открытия» в режиссерской лаборатории ON.TEATR. 25–27 ноября 2011.	92

От составителей

В конце ноября прошлого года (с 25 по 27) в Санкт-Петербурге состоялась научно-практическая конференция «Американская драматургия: новые открытия».

Организаторами конференции выступили Санкт-Петербургская академия театрального искусства и Режиссерская лаборатория ОН. ТЕАТР, в гостеприимных стенах которой и прошли почти все мероприятия проекта. В научном разделе программы приняли участие исследователи театра, искусствоведы, филологи и лингвисты из России, США, Белоруссии. Практическую часть программы, т.е. читки пьес, а порой и эскизы спектаклей, осуществляли режиссеры и актеры, как студенты, так и выпускники Академии.

Таким образом конференция проходила как активный диалог представителей двух культур, издавна проявлявших друг к другу живой интерес и чутко реагирующих на появление новых имен и открытий. Сразу оговоримся, что представленные в рамках конференции современные американские пьесы были переведены на русский язык и адаптированы известными русскими драматургами, а часть из них уже вошла в репертуар российских театров (в том числе, после Конференции и в репертуар ОН.ТЕАТРА).

В предлагаемом читателю сборнике тематический спектр обсуждаемых проблем столь же разнообразен, как и жанровый диапазон самих выступлений — от чисто академического, т. е. историко-театрального формата, до монографических эссе, представляющих новые для российского читателя имена. И, наконец, в отдельный раздел вошли доклады наших американских коллег, посвященные сегодняшним разработкам процесса обучения профессии драматурга.

В рамках историко-театрального формата прозвучали доклады И. С. Цимбал, С. Флейкс (США). Ю. А. Клейман, С. Д. Черкасского.

И. С. Цимбал посвятила свое выступление первому семинару по подготовке драматургов в Гарвардском университете под руководством профессора Дж. П. Бейкера, по праву вошедшему в историю американского театра, как «отец современной драматургии». Сьюзен Флейкс — исследователь, практик и драматург, определила имена европейских авторов XX века, ставших вдохновителями молодой американской драматургии. Для нее это Стриндберг, Ибсен, Чехов. Ю. А. Клейман, продолжая исследование особенностей творческого метода Ю. О'Нила, сосредоточила внимание на его экспериментах с языком и на взаимодействии драматурга с новой режиссурой. С. Д. Черкасский, теоретик и практик театральной педагогики, соединил имена Торнтон Уайлдера и Ричарда Болеславского. Опыт сотрудничества начинающего в ту пору драматурга и одного из первых учеников К. Станиславского оказался взаимно обогащающим.

В.Б. Шамина предложила новый угол рассмотрения афро-американской женской драматургии. Вписанная в общий контекст театрального процесса, эта драматургия сумела, отказавшись от привычных стереотипов, сохранить самоидентификацию. М. А. Дробинцева попыталась раскрыть своеобразные особенности мировоззрения и художественного метода малоизвестного в России драматурга Т. Кушнера на примере его пьесы «Ангелы в Америке». Театровед и переводчик А. Б. Шульгат предложила свой взгляд на творчество Э. Богосяна, одного из представленных на сцене авторов. Лингвистико-текстологические сложности, иначе говоря, трудности перевода, стали предметом специального рассмотрения молодого режиссера А. Ю. Астахова, осуществившего свою трактовку пьесы «Трамвай Желание».

И, наконец, наши коллеги из США Дэвид Уайт и Эрик Рамси (уникальную возможность пригласить американских профессоров нам

любезно предоставило Генеральное консульство США в Санкт-Петербурге) говорили о типологии американских пьес и о разрабатываемых в Америке специальных стратегиях подготовки нового поколения драматургов XXI века. Завершение первого века существования серьезной американской драмы (определение, предложенное Дэвидом Уайтом) выдвинуло перед будущими драматургами и их наставниками новые проблемы. Разработкой инновационных программ эпохи интернета занимаются в Америке специальные центры, решающие целый комплекс задач в процессе подготовки молодых авторов.

Чрезвычайно важным документом, завершающим сборник, стало высказывание одного из организаторов и энтузиастов прошедшей конференции — критика и переводчика Дж. Фридмана, обозревателя газеты «The Moscow Times».

За пределами сборника оказались два доклада, прочитанных на Конференции: доклад Г. В. Коваленко «Э. Олби в эпоху постмодернизма» («Коза, или кто такая Сильвия») и доклад Ю. В. Стулова «Американская драматургия последних лет — на белорусской сцене и в академии», опубликованные в других изданиях.

И. С. ЦИМБАЛ, Ю. А. КЛЕЙМАН

Джордж Пирс Бейкер —
«отец американской драматургии»

Процесс формирования национально-самобытной литературы, происходивший в Америке на протяжении 19 века и давший блистательные плоды, не коснулся драматургии. Страна, у которой не было основательной театральной предыстории, в конце 19 века все еще развлекала зрителей примитивными мелодрамами, чаще всего подражательными. Между тем в XX веке эпические и драматические жанры уравниваются в своей значительности и обогащают мировое искусство именами, ставшими классикой.

Во второй половине XX века американская пьеса прививается на российской почве, потеснив европейскую драматургию. Впрочем, началось это уже в 20-е годы, когда режиссер А. Таиров нашел ключ к постановке трех пьес Юджина О'Нила, вызвавших одобрение придирчивого автора. С русских афиш американские названия не сходили даже в самые гнетущие периоды холодного противостояния. Тогда в репертуаре театров появляется инсценировка «Американской трагедии» Т. Драйзера («Закон Ликурга»), или пьеса «Глубокие корни» д'Юссо и Гоу. В решительном противоборстве с американской идеологией опорой становилось именно американское искусство. Сегодня в репертуаре российских театров классики американской драмы — О'Нил, Миллер, Уильямс, Олби, Уайлдер. Но не только они. Традиционная мелодрама в облике «хорошо сделанной пьесы» с точно выписанными национальными характерами и конфликтами доставляет нехитрые радости и актерам и зрителям. Словом, можно с полным основанием говорить о вполне сложившейся полижанровой американской драматургии, равно интересной и литературоведению, и науке о театре. Не имея глубоких национальных корней, она продолжает выбрасывать все новые и новые плодоносные побеги, в чем мы убедились, знакомясь с представленными на конференции пьесами.

Историки и американского и мирового театра единодушны в очевидном — американская драма родом из О’Нила. Его роль сопоставима с той, которую Стриндберг сыграл для молодого шведского театра. Он не только заложил основы всех драматургических жанров, но и предвосхитил будущие пути развития театра. Тот и другой и национальную специфику и национальный характер вывели в пространство мировой культуры. Но в отличие от стриндберговского универсализма (ученый, поэт, прозаик, философ, теоретик театра) О’Нил рано осознал свое театральное призвание и ничем другим всерьез не занимался. Желание стать профессиональным драматургом, «настоящим художником, или лучше никем», как он выразился в письме, адресованном профессору Дж. П. Бейкеру (1866–1935), руководителю ставшей уже знаменитой 47-й Мастерской в Гарвардском университете. Истинное значение Бейкера для американской культуры требует более основательного анализа, чем историко-биографические монографии или мемуарная эссеистика. «Отец современной драматургии», как называют его биографы, остался недоизученным явлением в истории американского театра, а в России и вовсе белым пятном на карте. В американских очерках его именуют «гением», «титаном», «преобразователем», т. е. человеком ренессансного духа и мироощущения, всей своей жизнью доказавшего, сколь близка ему шекспировская формула театра. Его горячий интерес к сцене пришел к нему с появлением в доме игрушечного кукольного театра. В литературе нечто подобное описано: такие театры дарили и Гете, и Стивенсону, а в сравнительно недавнее время Бергману. Они будоражили детскую фантазию и воображение, но никто из вышеупомянутых не решил посвятить себя исключительно театру. Никто, кроме Бейкера.

Жизнь Бейкера пришлась поровну на два века, и он постарался их соединить. Он родился через год после убийства А. Линкольна и был еще юным, когда в один год (1882) из жизни ушли Г. Лонгфелло и Р. Эмерсон, два корифея американской словесности. Оба, как и родители Бейкера, потомки первых поселенцев Новой Англии. Их некрологи он хранил в своей записной книжке. Интерес к отечественной истории он попытался облечь в драматическую форму, написав в 1920 году пьесу «Дух пилигрима». Между тем, в его дневниках рано появляются театральные впечатления, прежде всего, описания игры актеров. Заметки об Эдвине Буте в роли Лира могли бы уже заложить основы американской театральной критики. Сохранилась подробная

запись сцены Бури, в которой Бут—Лир произносил монолог, держа в руках пучок сухой соломы, символа королевства, которое он с такой легкостью раздал. Бейкер серьезно задумывается над проблемами актерского мастерства, рассматривает антиномию «природа» или «искусство», сравнивая игру американца Д. Форреста и англичанина У. Макреда. В его театральный опыт входят корифеи мировой сцены — Сара Бернар, Т. Сальвини, Э. Росси.

Но больше всего его волнует откровенная коммерческая зависимость театра при выборе репертуара. Современные комедии, — негодует он в одном из писем, — строятся по законам, не имеющим ничего общего с «Поэтикой» Аристотеля. Эти пьесы написаны на потребу галереям и райку. А ведь будущее театра он связывает именно с пьесой. Он приходит к неутешительному выводу: у американцев не было и нет национальной драматургии. И это тем более огорчительно, ибо только «великая драма может создать великого актера, а не наоборот». Он мечтает о пьесе, построенной на американском материале, и при этом имеющей непреходящую эстетическую и интеллектуальную ценность. У великой драмы, какой она рисуется Бейкеру, есть еще одно предназначение: воспитать американскую публику, пробудить ее духовную энергию и превратить невзыскательную толпу в требовательных и высокообразованных зрителей. В Гарвардском университете он проходит курс истории мировой драматургии, в первую очередь английской. Как показало время, Бейкеру предстояло соединить не только два века, но и две культуры — европейскую и американскую. Предметом его особого научного и практического интереса на всю жизнь оставался Шекспир (ему он посвятит исследование «Эволюция Шекспира как драматурга», 1907) и комедия Реставрации. О нем шутили — его религия Театр, его Бог Шекспир. Но, разумеется, он был и заинтересованным современником великих театральных преобразований, которые совершались в Европе, и почти каждый год садился на пароход и отправлялся в Старый Свет. Он знакомится с Дж. Мередитом и Оскаром Уайльдом, следит за деятельностью таких известных европейских реформаторов, как М. Рейнгардт и А. Антуан. Ему особенно интересны эксперименты английского режиссера Уильяма Поула — ведь тот пытается воскресить театр Елизаветинцев. В поле его зрения — драматургия Ирландского Возрождения и театр Леди Грегори. В Америке он успел познакомиться с Марией Успенской и Ричардом Болеславским и их педагогическими новациями. Но

он ничего не собирается брать напрямую на вооружение. Скажем, его близкое знакомство с Уильямом Арчером, главным истолкователем и переводчиком Ибсена на английский, не сделает из него ибсениста. Для этого он слишком закоренелый традиционалист. К тому же, отдавая должное ибсеновскому реализму, он полагает, что в пьесах Ибсена, как и во всей новой драме, ставится чересчур много вопросов, на которые герои пытаются ответить в затяжных дискуссиях. Тогда как американскому зрителю, как и американскому актеру, прежде всего, требуется «action» и еще раз «action». Ведь активность привела их предков на эту землю. И они ступили на нее когда-то, чтобы действовать, а не обсуждать.

Пройдя курс обучения в Гарварде, он начинает читать лекции по английской литературе и драматургии и открывает 47-ю Мастерскую-семинар для занятий драматической композицией. Интригующее название объясняется очень просто — таков был порядковый номер этого нового предмета. А что до занятий драматической композицией, то само понятие драматургия еще не обрело академического статуса.

Вошедший в историю театра как учитель и наставник будущих драматургов, Бейкер на самом деле никогда не учил писать пьесы. Откровенный прагматик (благо здесь же в Гарварде читает лекции Уильям Джеймс — один из теоретиков философии прагматизма), он ставит перед собой задачу передать своим ученикам законы драматургической техники. «Dramatic Technique» (1919) — таково название его главного труда, в котором он анализирует динамику и эволюцию этих приемов от одной эпохи к другой. Эпиграфом он выбирает строчку Колли Сиббера «Хорошая пьеса это одно из самых разумных и увлекательных удовольствий, придуманных человечеством».

Методика преподавания была отработана следующим образом: необходимо было продемонстрировать умение превратить короткий рассказ в одноактную пьесу. Т. е. сюжет и характеры уже были заданы, а студенту предстояло выступить в роли драматурга-режиссера, хотя понятие режиссуры еще не привилось. Оглядываясь почти на столетие назад, можно по достоинству оценить педагогический прием учителя. «Дети» проф. Бейкера становились не только драматургами, но и преуспевающими сценаристами. Владение ритмом диалога, умение создавать характер как с помощью действенных мизансцен, так и колоритного языкового своеобразия, позволяло им переводить на язык кино и собственные пьесы, и толстые романы. К примеру,

«Унесенные ветром» были заказаны для переложения прозаиком-профессионалом (Скотт Фицджеральд в их числе), но принят был сценарий выпускника 47 Мастерской, Сидни Говарда, посмертно получившего за него «Оскара». Однако оказалось, что география, как и биографии учеников Бейкера, не ограничены американскими реалиями. Известный китайский режиссер и сценарист Хонг Шен (1894–1955) много и плодотворно работал в Шанхайском театре, а затем написал свой первый сценарий «Мадам Шенту», навсегда сохранив память об ученичестве в Гарвардской мастерской.

Для создания оригинальных полнометражных произведений мастер требовал погружения в реальную жизнь. Так и поступил начинающий Эдвард Шелдон (1886–1946), собравший материал для своей первой пьесы «Нелли из Армии Спасения» (1908), которая, как и следующая его пьеса «Ниггер» (1909), попала на профессиональную сцену. Пьесы, обсуждавшиеся в классе, Бейкер читал сам, не называя имени автора. Он блестяще перевоплощался в персонажей всех возрастов, профессий и этносов (французов, итальянцев, афро-американцев и т. д.). Он мастерски представлял слушателям любовные сцены, против которых восставало его новоанглийское благочестие. Но никогда он не позволял себе ни иронии, ни насмешки в адрес будущего драматурга. Это предстояло сделать сокурсникам автора. А когда полемика переходила допустимые границы, он выступал адвокатом и защитником обсуждавшейся работы. Здесь ему служили подспорьем «Принципы аргументации», подготовленные им когда-то для занятий риторикой. Таким образом, заключительное слово всегда оставалось за Мастером. Никогда он не подавлял ученика, пытаясь найти и подчеркнуть его сильные стороны. У него самого было развито эмерсоновское «доверие к себе» (self-reliance), и он старался внушить его своим студентам. Не это ли имел в виду О'Нил, когда писал в некрологе памяти Бейкера: «он помогал нам надеяться и верить в собственные силы, и за одно это мы до конца сохраним к нему благодарность и дружеские чувства». Отношения учителя и ученика не были простыми, но появление в Мастерской таланта такого масштаба и неповторимости стало событием, подтверждением особой значимости самого семинара. Бейкер не принял пьесу «Bound East for Cardiff», не распознал ее притчевость, не «услышал» ни музыкальность, ни чувство ритма, не ощутил ее атмосферы. (Слово, которым во времена Бейкера в американском театре еще не пользовались.) Но драматург,

судя по сохранившейся переписке, неизменно читл своего неутоми-мого наставника-энтузиаста, и их эпистолярное общение почти никогда не прерывалось. Высоко ценя энциклопедическую образованность учителя, безупречный литературный вкус, О'Нил выделял в его наставничестве то особое «чувство театра», которое он старался привить своим ученикам. (Известный режиссер Гренвилль Баркер, хорошо знавший Бейкера, вспоминал, что у него были несомненные актерские задатки. «Не помню, чтобы кто-нибудь мог так прочесть Шекспира прямо с листа», — записывает он в дневнике.) О'Нил в театральной «прививке» не нуждался. Он, выросший за кулисами театра, рядом со знаменитым отцом, Джеймсом О'Нилом, бежал от худших приемов театральности, от заштампованного, рутинного театра, измеряющего успех коммерческими показателями, и профессор не мог этого не понимать. (Что же до актерских способностей самого Бейкера, ученики и коллеги расценивали их по-разному. Для профессоров он был в первую очередь актером, — вспоминал Т. Вулф. В глазах актеров оставался профессором.) Судя по всему, Бейкер быстро осознал незаурядность своего ученика и на протяжении жизни неизменно с уважительной благодарностью откликался на такие знаки внимания, как одноклассник выпущенных пьес, или на просьбу прислать свой отзыв на готовящуюся к постановке полнометражную драму «За горизонтом». Когда-то Бейкер заметил, что талант драматурга для него не сводится к истории, изложенной с помощью диалогов. Важно, чтобы эта история заинтересовала зрителей и дала настоящую пищу таланту актера. Надо полагать, что в этом он не расходился со своим первым учеником. Он знал, что О'Нил «одержим собственным видением мира» (*possessed by his own vision*), что свобода его самовыражения в том, чтобы вынести на сцену «неадаптированную» реальность, и это вполне совпадало с его собственными убеждениями. Незадолго до смерти Бейкер окончательно назовет О'Нила «величайшим американским драматургом» и в полной мере осознает, что может означать эксперимент для американского театра в будущем.

Совсем по-иному складывались отношения с еще одним гением Томасом Вулфом (кстати, Фолкнер считал его самым талантливым из всего поколения), тоже прошедшим школу Бейкера. Начиналось с очень похожего письма, адресованного Мастеру: «если не стать драматургом, то лучше сразу умереть». Сделаем скидку на аффектированную эмоциональность юного дарования. Но престиж театрального

искусства, несомненно, был очень высоко поднят просветительно-педагогической деятельностью Бейкера. Первая же пьеса, которую этот провинциальный двухметровый гигант представил на семинаре, называлась под стать ему «Горы» и была показана на учебной сцене. Но уже тогда стало ясно, что неумный и всеохватный талант Вулфа — это талант эпика. При условии хорошей редакторской правки, потому что меньше, чем в тысячу страниц, он уложиться не мог. Как ни старался Бейкер устроить первую пьесу Вулфа в Театр Гилд (там работала бывшая участница семинара Тереза Хельбурн), его усилия не увенчались успехом. Зато появился роман «О Времени и о Реке», один из героев которого некий профессор Дж. Хэтчер (hatcher — по-английски насадка) высиживал своих питомцев, всячески развивая их отнюдь не безусловные таланты.

После перехода Бейкера на работу в Йельский университет, где условия для сценического показа и само отношение к созданию собственного учебного театра были более благожелательными, его харизма не померкла. Напротив, именно там была учреждена премия его имени, и первым ее получил никогда у него не учившийся Клиффорд Одетс за пьесу «В ожидании Лефти». В числе его последних учеников — знаменитый Элиа Казан, в качестве режиссера представивший публике и А. Миллера и Т. Уильямса, в каком-то смысле уже «внуков» легендарного профессора. Но не менее важна и практическая сторона его деятельности. Его ученики заболели театром, и если не получалось с драматургией, то они становились режиссерами, сценографами, театральными критиками, продюсерами. Назовем, к примеру, Дональда Унслегера (Oenslager), начинавшего в семинаре драматургов, затем ставшего актером, а спустя какое-то время нашедшего себя в сценографии, где ему довелось работать с такими выдающимися театральными новаторами, как Роберт Эдмонд Джонс и Джо Мильцинер. Как и О'Нил, Унслегер отмечает у своего учителя «редкостное чувство театра». Напутствуя будущих драматургов, он, наряду с «анатомией пьесы», учил их процессу создания спектакля, пробуждая интерес ко всем его подробностям, включая технические. И многим из них эта практическая сторона деятельности театра как такового очень пригодилась

Еще одно легендарное имя — Джон Мейсон Браун, один из старейших театральных критиков Америки, сотрудничавший, кажется, со всеми периодическими изданиями и читавший лекции в крупней-

ших американских университетах. Он также автор более десятка книг, посвященных актуальным театральным проблемам его времени. Вспоминая своего учителя, он увидел его в четырех разных ипостасях и живописал его яркий мемуарный портрет. И снова выделена театральная природа его педагогики. В какой бы из четырех ипостасей он ни пребывал, студентам всегда казалось, что его стол в аудитории «подсвечен огнями рампы». За этим столом они видели его то «порхающим модником» из комедии 17 века Дж. Этериджа, то негодяем Фэншо из «Святых и грешников» его современника Г. А. Джонса. В роли Фэншо он любил пользоваться «этюдным методом» — стряхивать пепел с несуществующей сигареты, прислоняться к воображаемому дереву и одновременно высмеивать избитые приемы мелодрамы. Он обладал абсолютным внутренним слухом, который пригодился бы ему, начни он профессионально заниматься режиссурой.

Переход Бейкера в Yale в 1931 году ознаменовал начало нового этапа жизни Йельского университета. Бейкер стал первым Магистром изящных искусств в области театра и первым деканом театроведческого факультета. Пройдет еще время, и энтузиасты нового поколения преобразуют факультет в Йельскую школу драмы, которая, в свою очередь, станет Йельским Репертуарным Театром, во главе которого много лет будет стоять Роберт Брустин. Под его руководством коллектив выдвинется как один из наиболее современно ориентированных и профессиональных университетских театров.

В чем-то профессор Бейкер обгонял свое время, многое предугадывал и предвидел в будущем, оставаясь при этом человеком своей непростой эпохи. Но во всем, что касалось театра, его высочайшей роли и значения для формирования и воспитания молодой нации, он был упрямо непреклонен и делал все от него зависящее для рождения (снова обратимся к некрологу за подписью О'Неила) современной американской драмы. Ведь драма для него была не только искусством, но и активным способом интерпретации жизни.

Литература

1. Kinne, Wisner Payne. George Pierce Baker and the American Theatre. Harvard University Press, 1954.
2. George Pierce Baker: A Memorial. N.Y., 1939.
3. Sheaffer Louis. O'Neill: Son and Playwright. N.Y., 1975.

Драматурги-вдохновители
американского театра —
Ибсен, Стриндберг, Чехов

Когда я впервые познакомилась с явлением, которое я позднее охарактеризовала как драматурги-вдохновители американского театра, я не знала, что это именно они. Я была театральным режиссером, работавшим над диссертацией в Университете Миннесоты, Миннеаполис. Я узнала, что Северные штаты Среднего Запада являются скандинавским анклавом в той же степени, в какой Новый Орлеан является французским. Я не знала об этом раньше. Многие жители Миннесоты даже говорят со шведским и норвежским акцентами.

Я прошла курс изучения пьес Стриндберга, а потом пьес Ибсена, у знаменитого профессора Эрика Густафсона. Нашим учебником была блестящая книга Мориса Валенси «Цветок и замок»¹. Я стала одержима Ибсеном и Стриндбергом, особенно Стриндбергом. Он заинтересовал меня, потому что показался мне женоненавистником. Была ли я в глубине души женоненавистницей? Я решила, что для того, чтобы это узнать, я должна посетить либо психиатра, либо Швецию. Я выбрала последнее. Мне казалось, что это гораздо интереснее.

Я получила стипендию от американского скандинавского фонда, который предложил мне резиденцию для приглашенного деятеля искусств. Мне предлагалось жить шесть месяцев в комнате горничной в служебной части музея Стриндберга, расположенной рядом с последней квартирой драматурга. Я изучала шведский язык. Я получила доступ ко всем произведениям Стриндберга. Я жадно читала его пьесы и романы и посещала в Стокгольме все постановки его пьес.

Когда я прочитала «Крестину», одну из его самых женоненавистнических пьес, в которой он превращает единственную королеву Швеции — прекрасную, волевою женщину — в женщину легкого поведения, я так разозлилась, что написала свою первую пьесу —

Kvinnan ska spela Kristina («Женщина будет играть Кристину»). Это была пьеса об актрисе, которая испытывает глубокие страдания от того, что она должна играть во всех спектаклях и даже в постановке женоненавистнической пьесы шведского драматурга.

Я думала, что меня выгонят из Швеции. Но мне было все равно. Я должна была написать это. Вместо этого, однако, восторженные отзывы положили начало дебатам. Наиболее глубокую, даже поэтическую рецензию на мою пьесу написал великий шведский писатель Пер Вёстберг, который выразил понимание того, насколько глубоко я погрузилась в свою работу: «Я представляю Сьюзан Флейкс за печатной машинкой в служебной комнате музея, где она живет и работает. Какую замечательную сцену можно увидеть в тихие ночные часы на Дроттнинггатен [Улица Королевы]!»

Чем больше я работала с произведениями Стриндберга, тем больше я осознавала, насколько на самом деле глубоки его идеи. В его лучших пьесах женоненавистничество принимает облик конфликта мужчины и женщины, мужского и женского, отца и матери, как в его ставшей классикой пьесе «Отец», которая, на мой взгляд, является греческой трагедией в современной обстановке.

Когда я осознала, что никогда не освобожусь от чар этого скандинавского гения, я стала одержима другим гением — более расположенным к женщинам Хенриком Ибсеном. Я начала понимать, почему Морис Валенси поместил этих двоих на столь высокий пьедестал.

Потом я получила величайший дар. Я познакомилась с творчеством третьего писателя — участника моего триумvirата вдохновителей, А. П. Чехова. Я стала руководить бакалавриатом актерского факультета школы искусств Тиш Нью-Йоркского университета. Этот факультет сочетает академические курсы лекций в Нью-Йоркском университете с обучением актеров в профессиональных студиях в Нью-Йорке. Главной из них является Студия Стеллы Адлер, которую до самой своей смерти возглавляла Стелла Адлер — величайший педагог Америки. Она гордилась своим русским происхождением, тем, что она является дочерью двух столпов феноменального Идиш-театра в Нью-Йорке — Иакова и Сары Адлер. Стелла впервые появилась на сцене Идиш театра в «зрелом» возрасте: в три года!

Среди завораживающих занятий Стеллы были те, которые основывались на глубоком погружении в творчество трех авторов, которых Стелла считала основателями всей современной литературы —

Ибсена, Стриндберга, Чехова. Она даже написала об этом книгу «Стелла Адлер об Ибсене, Стриндберге и Чехове». Часть наиболее интенсивных занятий, которые сейчас предлагает Летняя консерватория студии Стеллы Адлер, называется «Интенсив по Чехову», где студентам предлагается сконцентрироваться на пьесах Чехова. Стелла верила, что если актеры могут успешно играть в пьесах этих троих авторов, они могут сыграть что угодно, т. к. эти трое охватили все.

Я лично считаю Ибсена, Стриндберга и Чехова драматургами-вдохновителями (дословно source — источник). Я задавалась вопросом, почему им не отдают должное даже образованные американцы. Я решила, что проблема связана с тем, что большинство американцев знают этих драматургов по скучной учебе в школе или по исполнению малообученных актеров университетских театров. Могу поспорить, что благодаря лучшим американским актерам эти драматурги могут разговаривать с американскими зрителями об очень важных вещах. Я отобрала некоторых наших лучших актеров и поставила с ними эскиз спектакля (дословно — «читка, сделанная на одном уровне со спектаклем») «Дикая утка» по пьесе Ибсена в «Америкэн плейс тизтр» в Нью-Йорке. Результатом стало ошеломляющее событие, о котором ведущий критик «Нью-Йорк Таймс» написал восторженную рецензию под названием «Воображение и Ибсен прославляют магию сцены». Рецензент цитировал слова одного из зрителей: «Я онемел. Это то, чем должен быть театр и чем он не является. Я никогда не читал эту пьесу и не видел ее постановку раньше, и это было поразительно. Я чувствую, что я должен идти и размышлять».

Я объединилась с продюсером и создала некоммерческий театр «Соурс Продакшанс» («Вдохновляющие спектакли»). За пять лет мы создали эскизы спектаклей (дословно — «читки, сделанные на одном уровне со спектаклями») по пьесам Ибсена, Стриндберга и Чехова в лучших помещениях, в том числе в Линкольн-центре. Стелла Адлер был членом совета режиссеров. Среди наиболее успешных событий были: «Фрекен Жюли» Стриндберга с Фрэнком Ланджелла и Кэтлин Тернер и ряд коротких пьес, в том числе «Медведь» Чехова с Гленн Клоуз и Рауль Джулиа. Также в наших событиях принимали участие такие актеры, как Фрэнсис МакДорманд, Стивен Лэнг, Рип Торн и замечательный характерный актер Остин Пендлтон. Вот слова Остина по поводу Чехова: «Я наиболее остро ощущаю себя живым, когда работаю именно над его пьесами». Я попросила Остина лично мне рас-

сказать, что он имеет в виду. Он объяснил, что каждый раз, когда он играет в пьесах Чехова или ставит их, он старается вскрыть все смыслы в каждом моменте пьесы. Он сказал, что, конечно, это применимо и к другим драматургам, но для Чехова это является обязательным условием работы. В своей статье Остин приводит слова руководителя Театрального фестиваля Уильямстауна, осуществляющего по крайней мере одну чеховскую постановку каждый сезон. Он назвал пьесы Чехова «действенными, жестокими, происходящими здесь и сейчас».

Драматургия трех драматургов-вдохновителей и поэтична, и символична, и остра, и многомерна, и мифологична, и изобретательна, и совершенно лишена однозначных ответов. Но вот что я полагаю по отношению к ним наиболее важным: ни один драматург до них не делал предметом драмы душу человека, обычного человека, и не выявлял в своих пьесах собственную душу.

Валенси пишет, что все драматурги, писавшие после этих троих, «подражали им сознательно или бессознательно». Я бы назвала это не подражанием, не имитацией, а воскрешением. Я думаю, что лучшие современные драматурги сознательно или бессознательно воскрешают этих авторов-вдохновителей, когда на собственном театральном языке пишут по-настоящему непосредственно, действенно, заостренно, поэтично и избегают однозначных ответов.

Многие из пьес, участвующих в этом проекте, вызывали у меня те чувства, которые возникали у меня ранее при чтении пьес троих драматургов-вдохновителей.

Примечание

¹ Valency M. *The Flower and The Castle: An Introduction to Modern Drama*. N. Y., 1963.

Эксперименты Юджина О'Нила

Новаторство О'Нила в области драматургической формы, его постоянные эксперименты остаются для российских читателей неочевидной гранью его творчества. Во многом это связано с тем, что, с одной стороны, далеко не все пьесы О'Нила переведены и широко изданы, а, с другой стороны, переводы многих его пьес не отличаются точностью. В связи со сравнительно небольшой традицией изучения американского театра в России в целом особенность экспериментов О'Нила и их роль в становлении режиссуры в Америке нуждаются в особом пояснении.

Смелым экспериментом явились уже первые пьесы Юджина О'Нила. К началу 10-х годов XX века на американской сцене господствовала мелодрама, предназначенная, по словам одного из авторов, «больше для глаз, чем для слуха». Сочинения молодого бунтаря были во всем ей противоположны. Вместо хэппи-энда — трагический финал; вместо благородных отцов и беззащитных красавиц — матросы, портовые рабочие и проститутки; вместо бесцветного языка — сочный, насыщенный слэнгом, говор обитателей корабельных кубриков и городских трущоб; наконец, вместо «хорошо сделанной пьесы» — лишенная внешней занимательности зарисовка. Первые пьесы О'Нила вошли в так называемые «морские сборники», напечатанные в 1914 и 1918 годах. Тогда тексты О'Нила не были признаны драматическими произведениями, пьесами в полном смысле слова ни его преподавателем, Джорджем Пирсом Бейкером, ни «Вашингтон Сквер Плейерс» — «малым» театром, вроде бы как раз ориентированным на постановку новой американской драмы. И только основатели театра «Провинстаун Плейерс» безоговорочно поверили в сценичность пьес молодого драматурга и в его призвание. Летом 1916 года в домике на

пристани в Провинстауне состоялись премьеры одноактных пьес О'Нила «Курс на восток, в Кардифф» и «Жажда».

Как известно, при написании первых пьес О'Нил опирался на впечатления, полученные во время собственных странствий. Однако за очевидным вызовом, брошенным О'Нилом театральному мейнстриму, скрывалось не только желание заменить ходульных персонажей мелодрамы живыми страдающими людьми, но и тонкие, сугубо художественные прозрения.

Невнятный, грубый язык героев ранней о'ниловской драматургии был не только натуралистичен, но и обладал символическим значением, поскольку указывал на почти полную невозможность коммуникации. Драматург стремился показать «человека в конфликте с другими людьми, с самим собой, с роком»¹. В пьесах О'Нила символическое значение приобретали все звуки, аккомпанировавшие действию и далекие от приятных уху музыкальных номеров. В пьесе «Курс на восток, в Кардифф» на протяжении всего действия «регулярно, с интервалом примерно в минуту, раздается, перекрывая остальные шумы, пароходная сирена»². Песни, шумы и ритм, образованный интонационной выразительностью реплик персонажей, создавали особую структуру драм О'Нила, в которых мелодика голоса, интонации зачастую важнее, чем произносимый текст.

Обретя поддержку в театре «Провинстаун плейерс», О'Нил пошел в своих экспериментах дальше. В пьесе «Император Джонс» 1920 года атмосферу всей пьесы задавал звук там-тама — с одной стороны, явный признак преследования Джонса островитянами, с другой стороны — учащающийся пульс самого Джонса, с третьей — способ ввести зрителей в подобие транса, подготовить их к переходу в бессознательное героя. Пьеса — цепь кошмарных видений чернокожего самозванца Джонса во время бегства по тропическому лесу, и каждая новая галлюцинация приходит из все более далекого прошлого. Эксперимент О'Нила состоял еще и в введении флэшбэка — того, что в кино называется «обратным кадром». К слову сказать, создатели киноверсии «Императора Джонса» (1933) с этим экспериментом драматурга не справились и переделали ретроспективную композицию в линейную. О'Нил всегда был чуток к экспериментам кинематографа (известно влияние «Кабинета доктора Калигари» на замысел пьесы «Косматая обезьяна»), однако кинематограф ни разу не отплатил драматургу взаимностью при его жизни — ни одна экранизация

О'Нила не стала вровень ни с пьесами, ни с их премьерными постановками. Однако тема «О'Нил и кино» требует отдельного исследования.

Нужно понимать, насколько хорошо О'Нил знал театр, если настолько ему доверял: он верил, что нет такой задачи, которую театр не сможет выполнить. Эксперименты О'Нила обнаруживали в современном ему американском театре неведомый дотоле потенциал. И вот уже на Бродвее осуществляется премьерная постановка пьесы «Анна Кристи» О'Нила. Так же, как и в мелодрамах, в ней есть любовная коллизия, молодая героиня, ее отец и ее возлюбленный. Только враждуют эти герои не со злодеями, а с собой, со своим роком, идеальными они отнюдь не являются, а язык, на котором выражается Анна, по словам одного из исследователей, «частично иммигрантский, частично язык девушки с фермы в Миннесоте, частично язык уличной проститутки, не всегда связный»³.

Вслед за реалистической «Анной Кристи» драматург создает экспрессионистскую «Косматую обезьяну», выстраивая путешествие кочегара Янка Смита в поисках своего места в мире как череду коротких динамичных эпизодов. Спектакль, над которым О'Нил работал вместе с командой единомышленников, был построен как восемь ярких вспышек-кадров, каждая из которых погружала зрителей в раннее сознание героя, в его кошмары. Синхронно совершающие механические движения лопатами кочегары; столь же механически вышагивающие прихожане в одинаковых масках; отсутствие какого бы то ни было музыкального сопровождения, кроме звуков яростного рычания двигателя и шарканья кочегаров или лающего смеха невидимых заключенных. А главное — шокирующая грубость языка, символическую «начинку» которой обнаружили уже критики — современники драматурга, назвавшие брань кочегаров «хоралами из зловещей преисподней»⁴.

От экспрессионизма — к древнегреческой трагедии, к мифу. Не теряя национальной самобытности, связи со своей землей и своей религией, новоанглийские фермеры из трагедии О'Нила «Любовь под вязами» воплотили масштаб страстей еврипидовских героев. Не даром лучшую в первой половине двадцатого века исполнительницу роли Эбби — Алису Коонен — рецензенты спектакля Таирова сравнивали с Федрой и Медеей.

В 1927 году О'Нил заявил, что «экспериментирует всеми способами, чтобы разрушить реализм в театре»⁵. Под реализмом передовые

театральные деятели эпохи подразумевали распространенное на Бродвее стремление к точному внешнему копированию на сцене жизненных реалий. Следующим смелым экспериментом драматурга стала пьеса «Странная интерлюдия», которая открыла перед американской (и не только перед американской) драматургией новые горизонты. Значение пьесы О'Нила для американского театра емко охарактеризовал один из критиков: «В прошлом наши драматурги могли лениво говорить о том, что большая часть новшеств, которые привнесла современная литература, „не подходят для сцены“. Мистер О'Нил с успехом сделал их сценичными»⁶. Драматург облек в форму пьесы содержание романа, анализирующего глубины подсознания современного человека. В этом он явился продолжателем художественных поисков Марселя Пруста и Джеймса Джойса (хотя прямых указаний на то, что О'Нил был знаком с их романами, нет). «Странная интерлюдия» — почти двухсотстраничная пьеса в девяти актах — охватывает более чем двадцатилетний промежуток времени. Перипетий с точки зрения внешнего действия в пьесе немного, а те, что есть, происходят между актами. Объектом мимесиса у О'Нила становится внутренняя жизнь персонажей. Реплики, которые они предназначают своим собеседникам, являются лишь небольшими островками в потоках сознания, которые выражаются длинными монологами. По словам Лоренса Лангнера — одного из руководителей театра «Гилд», в котором с огромным успехом состоялась премьера «Странной интерлюдии», О'Нил «никогда не был особенно доволен актерами на репетиции, и однажды сказал ему, что придумал „внутренние монологи“... в „Странной интерлюдии“, потому что большинство актеров не в состоянии их воплотить»⁷. Лангнер предлагает относиться к этому высказыванию скептически, однако представляется, что речь идет о вещах вполне серьезных. О'Нил мечтал о том, чтобы при произнесении написанных им строк со сцены в них отчетливо проявлялась их внутренняя поэтичность. Чтобы благодаря актерам у зрителей появлялось ощущение иной, скрытой реальности, вступающей в борьбу с рациональным сознанием героев. В современном О'Нилу театре почти не было режиссеров и актеров, способных создать подобный «сверхсюжет» на материале традиционно построенных пьес. Тот «реалистический театр», который знал О'Нил, был для драматурга синонимом театра актерского произвола, режиссерского бессилия и зрительской лени. Поэтому драматургу необходимо было создавать

принципиально экспериментальные, сложные по форме пьесы, которые бы заставили режиссеров и актеров отказаться от задач жизнеподобия.

О'Нил стремился к тому, чтобы ситуация, когда зрители холодно наблюдают на сцене актера-«звезду», не воспринимая содержание пьесы, ушла в прошлое и американский театр смог выйти на новый уровень. Своими экспериментальными пьесами О'Нил вновь и вновь провоцировал режиссерские открытия. «Странная интерлюдия» не стала исключением: драматургу и режиссеру удалось, казалось бы, невозможное.

Обычный бродвейский спектакль шел два — два с половиной часа. Спектакль же «Странная интерлюдия» (его премьера состоялась в 1928 году) шел пять. Все это время на сцене актеры совершали минимум движений: обнажая сущность драмы, режиссер спектакля Филип Мёллер не допускал вторжения ни одного лишнего жеста или движения. На время произнесения внутренних монологов действия остальных персонажей замирали, и каждое движение произносившего казалось значительным. Преисполненные кричащей боли монологи главной героини пьесы в исполнении блистательной актрисы Линн Фонтан производили ошеломительное впечатление. Критики единодушно признали, что драматургу удалось достичь «четырёхмерности и обнажить души своих персонажей»⁸.

Эксперименты О'Нила лежали в самых разных областях. В ряде пьес О'Нил прибегал к использованию масок; в трагедии «Траур — участь Электры» воссоздал на американской сцене форму древнегреческой трилогии, наполненной современным содержанием; пьеса «Ах, пустыня!» явилась новым типом комедии; в «Днях без конца» драматург вывел на сцену двойника главного героя.

Драматургические эксперименты — удачные и неудачные — сопровождались постоянными размышлениями О'Нила о проблемах современного театра и о возможностях, которые он в себе таит. И пусть О'Нил перестал экспериментировать с формой в третьем периоде своего творчества. Именно его эксперименты не только раздвинули горизонты американской драматургии, но и во многом подтолкнули рождение совершенно нового типа режиссуры. Можно со всей уверенностью сказать, что стилистическое новаторство О'Нила — введение в театральный обиход сниженного языка в пьесе «Анна Кристи», ударов там-тамов и фантазмагоричности действия в пьесе «Импе-

ратор Джонс», механических звуков, масок и движений манекенов в пьесе «Косматая обезьяна», внутренних монологов в пьесе «Странная интерлюдия» — имели для театра 1910–1920-х годов не меньшее, а то и большее значение, чем идейное содержание его творчества⁹.

В пьесах, выбранных для участия в проекте «Американские пьесы в России», можно без труда обнаружить отголоски экспериментов О’Неила: соединение драматургической и романной формы в «Книге Грейс», наличие мифологической структуры в пьесе «Большая любовь», разноголосица, создающая ощущение глобального абсурда в «Ток радио», сниженный язык и вскрытие смысла не благодаря произносимым словам, а как бы вопреки им в пьесе «Чужаки»...

Примечание

- ¹ O’Neill E. To Malcolm Mollan // O’Neill E. Selected letters of E. O’Neill / Ed. by T. Bogard, J. B. Bryer. New Haven; London, 1982. P. 158
- ² O’Neill E. Bound East for Cardiff // O’Neill E. Early plays. N.Y., 2001. P. 21.
- ³ Richards J. H. Introduction // O’Neill E. Early plays. P. 43.
- ⁴ Цит. по Waincott R.H. Staging O’Neill: the experimental years, 1920–1934. New Haven; London, 1988. P. 114.
- ⁵ Langner L. Eugene O’Neill // Nadel N. A pictorial history of theatre Guild. N.Y., 1969. P. 88
- ⁶ Krutch J. W. Strange interlude // O’Neill and his plays. Four decades of criticism / Ed. by O. Cargill, N. B. Fagin, W. J. Fisher. N.Y., 1961. P. 186.
- ⁷ Langner L. Eugene O’Neill // Nadel N. A pictorial history of the Theatre Guild. P. 90.
- ⁸ Hornblow A. [Strange Interlude] // Theatre Guild collection. Beinecke library. Yale University
- ⁹ См. Chothia J. Forging a language: A study of the plays of Eugene O’Neill. Cambridge, 1979. P. 37.

Диалог драматурга и режиссера: Торнтон Уайлдер в Лабораторном театре Ричарда Болеславского

Совместная работа драматурга и режиссера в ходе репетиции пьесы — дело сегодня вполне привычное и естественное. Но так было не всегда. В американском театре XX века первым примером такого сотрудничества стала работа Юджина О'Нила в театре «Провинстаун Плейерс». Драматург принимал активное участие в постановке своих пьес, разрабатывал сценическое оформление спектакля, выбирал актеров и даже репетировал с ними. В 1910-е годы «Провинстаун» поставил шестнадцать пьес О'Нила, и в выигрыше оказались обе стороны. «Помогая О'Нилу стать знаменитым, театр сам стал знаменит», — определила диалектику отношений театра и драматурга исследователь К. Эдвардс¹. И действительно, именно в сотворчестве с «Провинстаун» произошла «ковка драматургического языка» О'Нила, а с постановками его ранних пьес историки театра справедливо связывают рождение американской режиссуры и те постановочные новации, в которых заявила о себе «новая сценография».

Другим небезынтесным примером сотрудничества драматурга и театра в американском сценическом искусстве — уже 1920-х годов — может быть диалог начинающего драматурга Торнтон Уайлдера и Лабораторного театра Ричарда Болеславского. На нашей научно-практической конференции, где утром мы пунктиром прослеживаем историю американской драматургии XX века, а во второй половине дня смотрим сценические читки новых американских пьес XXI века и анализируем, как русские режиссеры по-своему открывают современную американскую драматургию, появление имен Ричарда Болеславского и Торнтон Уайлдера представляется дважды оправданным².

Во-первых, разговор о драматургии Америки прошедшего века без имени Уайлдера невозможен, — и с этим согласятся многие. А во-вторых, — и этот факт менее известен, — оказывается, что честь

открытия замечательного американского драматурга принадлежит именно нашему соотечественнику, мхатовцу Р. В. Болеславскому, одному из наиболее ярких учеников К. С. Станиславского. Произошло это в 1926 году, когда нью-йоркский Лабораторный театр осуществил первую в жизни драматурга постановку его пьесы. Ею стала драма Уайлдера «И зазвучит труба» (The Trumpet Shall Sound), которая шесть лет ждала своего сценического воплощения.

Думается, что творческая встреча Уайлдера и Болеславского была далеко неслучайна. Способность писателя чувствовать микрокосмос обыденной жизни и соединять его с проблемами вечности оказалась созвучна режиссерско-педагогическому почерку Болеславского, которому, по словам П. Маркова, было свойственно, с одной стороны, стремление к «чрезвычайной конкретности» и «глубине чувств», а с другой — «широкий размах» и «монументальность»³.

Но как пришли к этой нью-йоркской встрече выпускник Йельского университета и бывший актер Московского Художественного театра?

Профессиональный путь Р. В. Болеславского начался в 1906 году, когда на вступительных экзаменах в Школу МХТ шестнадцатилетний Ричард, произнося мелодраматический монолог, вскочил на стол экзаменаторов и от переполнивших его эмоций перешел на смесь далеко неидеального русского с польским.

« — Но, мой дорогой, Ваш акцент ужасен, — перекрывая взрыв смеха, произнес один из членов приемной комиссии.

— Это не акцент, — парировал Болеславский, — это темперамент!»⁴

И был принят.

С тех пор кавалерист Болеславский не раз оседлывал судьбу. С 1909 по 1915 год — именно в этот период укладываются премьеры основных ролей Болеславского в Художественном театре — МХТ поставил семнадцать новых спектаклей и Болеславский был занят в四十四, причем в половине из них сыграл главные роли. Редко кто из актеров его поколения имел во МХТ такой репертуарный лист, и надо ли говорить, что русский язык его к тому времени был безупречен.

Но главное, «счастливчик» Болеславский, каковым его считали в Художественном театре, неизменно оказывался свидетелем важнейших моментов в развитии системы Станиславского. Первым его актерским успехом во МХТ стала роль студента Беляева в «Месяце в деревне» Тургенева (1909), где Константин Сергеевич впервые после-

довательно применял в репетициях нарождающуюся Систему. Первая режиссерская работа Болеславского — «Гибель «Надежды»» Гейерманса (1913) — стала первой постановкой Первой студии МХТ, уникальной творческой лаборатории «верующих в религию Станиславского»⁵. А после службы в польском уланском полку на фронтах первой мировой Болеславский успеваеет вовремя вернуться в родную студию, чтобы стать участником репетиций «Двенадцатой ночи» (1917), отразивших коренной поворот в исканиях Станиславского в сторону внешней техники актера.

Поэтому неудивительно, что после отъезда из России в 1920 году Болеславский сразу же оказывается в положении «посланца» системы Станиславского. И его лекции, прочитанные в Нью-Йорке во время гастролей МХТ 1923–1924 годов, приведут, благодаря энтузиазму слушателей, к созданию Лабораторного театра (The American Laboratory Theater, 1923–1930). Этот уникальный театр — школа Болеславского стал местом приобщения к системе Станиславского целого поколения актеров и режиссеров американского театра⁶. И последующий успех Болеславского в Голливуде также оказался связан с педагогическим аспектом его режиссуры — развивающемся звуковому кино начала 1930-х понадобились режиссеры, умеющие работать с актером. В пятнадцати фильмах Болеславского, снятых в 1932–1937 годах и получивших десять номинаций на «Оскар», играли Грета Гарбо, Марлен Дитрих, Кларк Гейбл, Джон Барримор, Чарльз Лаутон.

Другой герой нашего рассказа, Торнтон Уайлдер (1897–1975) родился на десять лет позже Болеславского. В 1913 году — в том же возрасте, в котором Болеславский вспрыгнул на стол экзаменационной комиссии МХТ, — Уайлдер написал свою первую пьесу. Примечательно, что эта одноактовка называлась «Русская принцесса».

Отец Т. Уайлдера, издатель и публицист, служивший несколько лет американским консулом в Гонконге и Шанхае, дал сыну энциклопедическое образование, привил интерес к истории и тягу к изучению языков. А Йельский университет был для представителей талантливой семьи Уайлдеров местом почти семейным — его заканчивали и отец писателя, и его братья, а одна из сестер стала впоследствии хранителем театрального архива Йеля. Именно здесь, в «Йельском литературном журнале» в номерах за 1919–1920 годы и была напечатана пьеса «И зазвучит труба»⁷, более того, драматург-дебютант Уайлдер получил за нее университетскую премию Б. Бринтона.

Окончив университет в том же 1920 году, новоиспеченный бакалавр искусств отправился в Рим, где, изучая архитектуру, продолжил свое образование в Американской академии. Впоследствии итальянский год жизни не раз оплодотворял творчество Уайлдера (яркий пример тому — «Мартовские иды», повествование в письмах о жизни и смерти Цезаря), и первым в этом ряду оказался роман «Кабала», вышедший в начале 1926 года. Именно он привлек внимание Болеславского к молодому писателю. Режиссер с восторгом отозвался на «сложную и аристократическую»⁸ форму романа, а прочтя вслед за ним ряд неопубликованных пьес Уайлдера, выбрал для постановки в Лабораторном театре его первую многоактную пьесу «И зазвучит труба».

Дебютная пьеса молодого драматурга действительно отличалась сложносочиненной художественной структурой и могла быть прочитана на разных уровнях. В первом приближении история, рассказанная Уайлдером, заставляет вспомнить сюжет известной комедии Бена Джонсона «Алхимик». Хозяин, отправившись в дальнее путешествие, оставляет свой дом на попечение слуг, наказав им содержать его в полном порядке и ожидать своего возможного возвращения в любую минуту. Однако вместо этого слуги сдают комнаты постояльцам, и дом превращается в своего рода Ноев ковчег, населенный выходцами из самых разных слоев общества. Не обходится пьеса Уайлдера и без привкуса мелодрамы и истории неразделенной любви. Выясняется, что вся авантюра со сдачей комнат была затеяна служанкой Флорой лишь для того, чтобы получить хоть какую-то возможность видеть своего ветреного возлюбленного, моряка Карло, чтобы хоть ненадолго, но оказаться с ним под одним кровом. И в кульминационной сцене третьего акта бедная девушка, которая давно любит и ждет Карло, умоляет его жениться на ней...

В четвертом акте возвращается хозяин — его зовут Петер Магнус — и обнаруживает проделки своих слуг. Поддерживаемый офицером полиции, который передает Магнусу право судить и карать нарушителей его заповеди, он устраивает суд и решает участь всех провинившихся — будь то постоялец или бывший слуга. Взвесив вину каждого, оценив поступки всей его жизни, хозяин дома либо оставляет постояльцев в верхних комнатах, либо изгоняет вниз, прочь из дома. Аллюзии со Страшным судом очевидны. Их поддерживают и название пьесы («И зазвучит труба, и восстанут мертвые» — это слова

апостола Павла, взятые из его новозаветного первого послания к коринфянам), и прямые упоминания Судного дня в репликах персонажей первого акта. При этом сам Уайлдер иронически отрицает эти аллюзии: когда полицейский офицер Декстер говорит, что хозяин дома может судить здесь как Господь Бог, Магнус неодобрительно хмурится и обрывает его.

Ряд критиков сочли аллегорию пьесы слишком очевидной, увидев в этом проявление авторской неопытности. Другие, наоборот, писали, что аллегория слишком запутанна и даже неясна. Их смущал приговор Магнуса, ведь он, по сути дела, прощает всех провинившихся, кроме нежной Флоры. Проститутку — прощает, магазинную воровку — прощает. Прощает даже виновника гибели людей — среди временных постояльцев дома оказывается бывший капитан корабля Дабни, бросивший свое судно с пассажирами во время шторма («Они были католиками, которые изначально обречены и прокляты», — рассуждает капитан-евангелист, ничуть не сожалея о сотне утонувших). И хотя капитана разыскивают и моряки, и полиция, Магнус прощает и его. Лишь Флора не встречает никакого сожаления Хозяина. Услышав его суровый приговор о тюремном заключении, девушка в отчаянии кончает жизнь самоубийством.

Действительно, на первый взгляд, суд Магнуса кажется странным. Но именно чрезмерно строгое наказание лирической героини делает понятным ее аллегорическое значение в структуре пьесы. Ведь она не только согрешила сама, но подтолкнула на грех всех прочих. Именно Флора становится причиной нарушения закона, положенного Хозяином, всеми персонажами данного сюжета, а значит, по протестантской теологии, она есть сама Сатана, Дьявол. Приговор Магнуса заставляет по-новому оценить отдельные подробности, связанные с характеристикой Флоры. Вспоминается ее признание, что она никогда не была в церкви: «тысячу раз я пыталась, но каждый раз мне становилось страшно»⁹, становится ясно, что не дым от чадающей кухни является причиной ее все время чуть красноватых глаз, по-новому могут быть оценены шутки слуг о ее «дьявольской изобретательности»¹⁰, да и ее собственное признание — «все, что я делаю — порочно»¹¹. Исследование Л. Конкле «Торнтон Уайлдер и пуританская повествовательная традиция»¹² обращает внимание на множество деталей, рассыпанных по тексту пьесы, смысл которых обретает новый объем лишь при рассмотрении сочинения Уайлдера с точки зрения теологической лите-

ратуры. Часть из авторских аллегорий или подтекстов очевидна и для неподготовленного читателя, часть — глубоко зашифрована или может быть выявлена лишь при хорошем знакомстве с библейскими и новозаветными текстами. Сочетание обыденных повседневных деталей и теологических подтекстов в пьесе столь же причудливо, как и в жизни самого Уайлдера. Ведь идеи ревностного протестантизма, в которых он был воспитан, определяли не только мировоззрение самого писателя и его братьев и сестер, но порой и их судьбу. Так, старший брат драматурга, Амос Уайлдер — поэт, ученый, участник Уимблдонского теннисного турнира, был посвящен в сан священника в том самом 1926 году, когда пьеса Уайлдера появилась на Бродвее. А интерпретация библейских мотивов проходит сквозной линией драматургического творчества Т. Уайлдера на протяжении всей его жизни. Теологические темы были развиты, а порой и парадоксально переосмыслены им как в ранних пьесах, опубликованных в сборнике 1928 года «Ангел, который возмущал воду» (An Angel That Troubled the Waters — назван по строке из Евангелия от Иоанна, 5:4), где пьесы «Прозерпина и Дьявол» (Proserpina and the Devil) и «Обратил ли ты внимание твое на раба Моего Иова?» (Hast Thou Considered My Servants Job? Книга Иова, 1:8) впрямую выводили Дьявола на сцену, так и в поздних произведениях драматурга — неоконченном цикле 1950-х — 1960-х годов «Семь смертных грехов».

Пьеса «И зазвучит труба» начинает многие сквозные темы творчества Уайлдера. Одна из важнейших — тема Смерти как мерила ценности Жизни — пройдет через многие его одноактные пьесы (например «Скорый поезд «Гайавата»») и зазвучит в полный голос в «Нашем городке». Первая же пьеса Уайлдера буквально начинается со смерти одного из персонажей. Именно смерть старого дворецкого Джона Боулса, олицетворяющего патриархальную верность хозяину, дает возможность Флоре предложить свой план по вселению жильцов в дом Магнуса. И в первой же сцене пьесы ей возражает экономка Сара: ведь весь план Флоры — оскорбление мертвому Джону, а «мы не знаем, что мертвые слышат, а что нет». Их спор приводит к важному вопросу и не менее важному ответу: «А мертвые действительно мертвы?» — спрашивает одна; «Нам не дано этого знать», — отвечает другая¹³. Так Уайлдер заставляет зрителя заглянуть за пределы обыденного существования, рассмотреть Жизнь с иной точки зрения, словно перешагнув уже роковую черту Смерти. Выясняется, что в

каком-то смысле постояльцы дома, погрязшие в мелких страстях и пороках, не живут подлинной жизнью, они уже мертвы и могут предстать перед Высшим судом, который в пьесе Уайлдера вершит хозяин дома.

Так реалистическая по первому плану история, рассказанная в пьесе «И зазвучит труба», на деле представляет собой многоплоскостную аллегорию, опирающуюся и на разработку комедийного сюжета «Алхимика» Бена Джонсона, и на традиционные приемы «века мелодрамы» (именно так историки американского театра называют его девятнадцатый век, куда неслучайно помещено действие пьесы), и на библейские мотивы. В равной мере, как мы увидим чуть ниже, она отразит и кипящую американскую жизнь 1920-х годов.

Приняв в 1926 году пьесу Уайлдера к постановке в Лабораторном театре, Болеславский, судя по всему, почувствовал то, чего не поняли многие современные ему американские критики. «Его [Т. Уайлдера] взгляд на жизнь и искусство вызывает мой особый интерес, — писал режиссер. — Он не разделяет их, они сплавлены воедино, в его понимании они божественны, и он ищет таинства в реализме и реализма в таинстве. При первом чтении его пьеса — одна из ряда реалистических и обычных пьес, но при десятом прочтении она становится глубокой, содержательной исповедью слепых человеческих душ, ищущих свет и не могущих найти его, становится вечной сказкой о Прометеевом огне. Это *реализм ближайшего будущего* (курсив мой. — С. Ч.), низшие и возвышенные элементы души в странных и неразрешенных взаимоотношениях. В особенности девушка: кто она — ангел? или дьявол? — на этот вопрос мы не можем ответить, как не можем решить и других человеческих загадок, предложенных на рассмотрение. Эта непостижимая эфемерность подсознательно направляет нас на поиск гармонии и правды»¹⁴.

Трудно не заметить, что эта характеристика первой поставленной пьесы Уайлдера, данная Болеславским еще в начале его творческого пути, точно предсказывает многое из будущего творческого метода драматурга и прозаика. И то, что в момент постановки пьесы смущало американскую критику — многослойность ее построения, наполненность многоуровневыми аллегориями, откровенная отсылка к священному писанию в незатейливом, восходящем к комедии сюжете, воспринималось Болеславским как «реализм ближайшего будущего», будило его режиссерскую и постановочную фантазию, окрыляло его.

Отчасти это было связано с тем, что Болеславский уже не первый раз встречался с интерпретацией библейской темы. Сделав небольшое отступление, упомянем спектакль Болеславского, в отечественном театроведении доселе не проанализированный. Речь пойдет о постановке стихотворной мистерии «Милосердие» Кароля Ростворовского¹⁵, осуществленной Болеславским в 1920 году в варшавском «Театре Польски». Это была острая, даже злободневная интерпретация темы революции (пьеса была написана в разгар войны с Советской Россией), проводящей всех и каждого через круги дантовского ада, которая парадоксально трактовала тему греховности человека и его единства с богом.

Режиссерская работа над пьесой потребовала искусного сочетания достоверности отдельных человеческих судеб и выявления в них всеобщих закономерностей бытия. По ремаркам автора, аллегорические фигуры главных героев, позаимствованные из средневековых польских мистерий, должны были быть окружены несколькими античными хорами. Но, ставя современную пьесу-мистирию, Болеславский не стал воплощать хор в стилизованной древнегреческой манере. По его мнению, подлинное апокалипсическое видение мира требовало конкретики выявления страданий каждого отдельного человека на его жизненном пути. Поэтому режиссер вывел на сцену бурлящую толпу *индивидуализированных* человеческих характеров, каждый из которых отчаянно сражался за свою собственную цель.

Воспоминания режиссера Леона Шиллера, бывшего при постановке «Милосердия» ассистентом Болеславского¹⁶, помогают представить этот спектакль: «То, что Болеславский создал на сцене, далеко выходило за рамки сделанного всеми предыдущими режиссерами в области композиции массовых сцен. Это был не реалистический водоворот масс в стиле мейнингенцев или их последователей <...>, и не приемы Рейнхардта <...>. Не было это и живыми марионетками Таирова, или человеческими автоматами Мейерхольда, чья новизна еще не была нам известна в то время. Это была первая польская «композиция натуралистических элементов» в строгом смысле этих слов, элементов, взятых только из художественно необработанной «грешной жизни», неизменной стилистически, и, таким образом, и не прекрасной, и не обезображенной... Это была полифония обычных голосов, ежедневных суетливых жестов, которая доходила в своей кульминации до всплеска коллективной истерии и ужаса, до песен

религиозного экстаза. Это был хаос, и ничего кроме хаоса, увиденного с высоты полета [режиссерской] творческой мысли, которая искала и нашла в нем порядок»¹⁷.

Так режиссура Болеславского решала вопросы диалектики всеобщего и глубоко конкретного при сценическом воплощении современной ему драматургии. Но если в «Милосердии» Ростворовского через призму библейских мотивов Болеславский осмыслял мировые катаклизмы, перекроившие в том числе и его собственную судьбу, то в пьесе Уайлдера теологические подтексты придавали объем жизни намеренно обыденной, повседневной. При этом Болеславский, безусловно, видел универсальность истории, рассказанной американским драматургом, ее космогонический масштаб. Недаром он писал, что «неореализм пьесы „И зазвучит труба“ не ограничен временем — он не привязан к месяцу или дню — он может быть реализмом восемнадцатого или девятнадцатого века, или 1926 года. <...> Любопытно, что оригинальная тема этой пьесы может быть прослежена вглубь веков, если я не ошибаюсь, до Платона, и возможно, с течением времени к ней еще будут возвращаться»¹⁸. Обращают на себя внимание непрестанные попытки Болеславского сформулировать хорошо осознаваемое им своеобразие творческого метода Уайлдера. Режиссер словно ищет подходящее определение, называя стиль драматурга то «реализмом ближайшего будущего», то «неореализмом».

Несмотря на то, что нью-йоркская критика прохладно восприняла пьесу Уайлдера — понадобится еще несколько лет, чтобы специфика его драматургического метода была принята американским театром, — постановка Лабораторного театра вызвала интерес. Отмечали мастерство Болеславского в создании актерского ансамбля, отдельно останавливались на сценическом оформлении Джеймса Шута (он, кстати, в свое время был студентом той самой гарвардской Мастерской⁴⁷ Дж. П. Бейкера, о которой нам столь содержательно рассказала в своем докладе И. С. Цимбал). Созданный художником узнаваемый старомодный интерьер, опоэтизированный мягким голубым светом, струящимся из-за жалюзи, вызвал единодушные аплодисменты публики¹⁹.

Но самой высокой оценки заслужила игра Элен Кобурн в роли Флоры — «светящееся изнутри, почти трансцендентное и при этом полное жизни исполнение роли мечтательной девушки»²⁰. «Это было представление, столь же прекрасное и правдивое, сколь и неожидан-

ное. Это была даже не совсем игра — мисс Кобурн временами действительно жила в роли и вызывала доверие к немного фантастическим поступкам своей героини»²¹, — писал один из критиков, невольно характеризуя не только игру актрисы, но и школу, которую несла с собой режиссура Болеславского.

При этом почти все статьи о спектакле выделяли одну «замечательно написанную и замечательно сыгранную»²² сцену. Это был эпизод, в котором моряк Карло, возлюбленный Флоры, возвращался после месяцев отсутствия и отказывался жениться на ней. «И здесь, — пишет обозреватель, — возникал момент редкого очарования, когда Флора втягивала грубого моряка, к которому прикипела всем своим нежным сердцем, в свадебную церемонию собственного сочинения. Стоя перед зажженными свечами, со светящимися глазами и дрожащими от волнения губами, она отдавала себя в жены насмехающемуся над ней морячку, и все чувства великого таинства, которые есть в любом земном ритуале, будь то обряд дикарей или людей цивилизованных, начинали звучать в ее неуверенных сбивающихся словах»²³.

Ход совместной работы Уайлдера и Болеславского в процессе постановки спектакля почти не задокументирован, восстанавливать его приходится по крохам. Сам Болеславский в рекомендации молодому писателю для стипендии Гуггенхайм писал об их «тесном взаимодействии» и многочисленных беседах «об искусстве театра и работе драматурга»²⁴. Именно в этом официальном документе неожиданно обнаруживается упоминание о том, что Уайлдер «переписывал последний акт в соответствии с ходом репетиционной работы»²⁵.

Однако какие именно изменения вносил Уайлдер в диалог с Болеславским, установить доподлинно невозможно — мы располагаем лишь журнальным текстом пьесы, напечатанным в 1919–1920 годах; постановочный экземпляр Лабораторного театра не найден и американскими театроведами²⁶. Тем не менее, сопоставляя опубликованный текст последнего акта пьесы с задачами, которые ставил перед собой Болеславский, воспитывая актеров-студийцев своего театра, можно сделать ряд предположений.

Для этого обратим внимание на уже процитированное письмо Болеславского К. Стоктону, одному из членов Совета директоров Лабораторного театра. Принимая «И зазвучит...» к постановке, режиссер писал, что пьеса Уайлдера не только вызывает его творческий интерес, но «также удовлетворяет нашим практическим учебным потреб-

ностям. Она дает возможность для разработки характеров, побуждает актеров обращаться за источником вдохновения напрямую к реальной жизни и переводить ее в подлинное искусство. Это будет первая настоящая возможность для „Лэб“ иметь дело с сегодняшними жизненными наблюдениями»²⁷.

Имея в виду такие творческо-педагогические задачи Болеславского, нетрудно понять, почему режиссер и драматург посвятили свое внимание доработке именно четвертого акта и почему Уайлдер переписывал сцены суда Магнуса «в соответствии с ходом репетиционной работы». Ведь, хотя в последнем акте драматург выводит на сцену множество постояльцев, текст пьесы, напечатанный в Йельском журнале, уделяет каждому из них буквально пару ремарок, оставляя самих персонажей порой даже без единой реплики. Читая этот текст сегодня, трудно отделаться от восприятия его как своего рода заготовки для будущей сценической разработки. Эскизность, незавершенность характеристик персонажей четвертого акта вряд ли могли удовлетворить Болеславского. Ведь даже в многонаселенных массовых сценах спектаклей, поставленных им на Бродвее, он умел превратить сценическую толпу в собрание ярких характеров. Даже в обычно поверхностном сценическом жанре бродвейского музыкального спектакля Болеславский искал (и создавал!) точные и яркие, а главное, живые человеческие характеры.

Так, для нью-йоркской постановки «Короля-бродяги»²⁸, осуществленной Р. Болеславским незадолго до работы над пьесой Уайлдера, из-за сложности музыкальной партитуры продюсер набрал в хор участников массовых сцен в первую очередь высококлассных певцов, из которых лишь немногие имели сценический опыт. Однако Болеславский словно владел секретом, как преобразовать полусотенную толпу в ансамбль ярких индивидуальностей. В результате его усилий, по воспоминаниям Р. Дженни, каждый из хористов стал живым человеком, каждый «реагировал в соответствии со своим определенным характером — трусливо, задиристо, набожно, подхалимничая, скептически, хвастливо, и т. д. Кроме того, он [Болеславский] внимательно изучил разговорные тембры хора — и в один момент кричали два тенора, а в другой — два баритона. В одном только первом акте „Бродяги“ он разработал и организовал семьдесят восемь закрепленных реплик для реакции толпы. И кроме нескольких моментов, где реакции были намеренно организованны в унисон, весь этот огромный

хор реагировал каждый по-своему. Хористы и хористки ночи напролет разрабатывали „характерность“ своих персонажей»²⁹.

И если полноценное постижение характерности отдельных персонажей было принципиально важно для Болеславского даже в массовых сценах, то чередой постояльцев из пьесы Уайлдера, появившихся на суде Магнуса пусть ненадолго, но подаваемых крупным планом, не могла пройти без серьезной работы над их характерами. Тем более, что разработка узнаваемых современных характеров, как мы видели, входила и в учебные задачи Болеславского, воспитывавшего в своих актерах-студийцах навыки наблюдения реальной жизни. Поэтому можно с большой долей уверенности предположить, что переделки четвертого акта пьесы при ее сценической реализации были связаны именно с созданием узнаваемых типов постояльцев и что Уайлдер был подключен к этой работе, поддерживая ее созданием отдельных реплик этих персонажей. Питались они наблюдениями современной жизни. Так спектакль, действие которого происходило в девятнадцатом веке, вместил в себя ритмы и узнаваемые человеческие характеры Америки 1920-х и, по словам Л. Конкле, сумел рассказать о «Судном дне в век джаза»³⁰.

Присутствие Уайлдера на репетициях и учебных занятиях «Лэб» не прошли для него даром. Диалог драматурга и режиссера, совместная работа Уайлдера и Болеславского над пьесой «И зазвучит труба» не только привели к созданию интересного спектакля с «прекрасными и правдивыми» актерскими работами, но и обогатила драматурга знанием реального театра, сказавшимся в построении его последующих работ. Недаром актриса Бланш Танкок уверена, «что прием пустой сцены и воображаемого реквизита, использованные Уайлдером в „Нашем городке“, был подсказан его наблюдением за работой Болея и Мадам (так студийцы „Лэб“ звали Р. Болеславского и его помощника М. Успенскую. — С. Ч.)»³¹.

Думается, что уроки, полученные Уайлдером в репетициях его первой пьесы, действительно обогатили его творческую палитру, а главное — укрепили уникальное уайлдеровское чувство диалектики конкретного и всеобщего, которое заставит его в перечне персонажей пьесы «Скорый поезд „Гайавата“» начать с отдельных пассажиров, мирно спящих в своих купе, а закончить список «действующих лиц» холмами Гроверс-Корнерс и планетами Солнечной системы. А в «Нашем городке» поможет священнику написать адрес на конверте, кото-

рый должен быть доставлен заболевшей девочке всего лишь на другую сторону улицы маленького городка: «для Джейн Кроуфт, ферма Кроуфт, Гроверс-Корнерс, округ Саттон, Нью-Хэмпшир, Соединенные Штаты Америки, материк Северная Америка, Западное полушарие, Земля, Солнечная система, Вселенная, Мир Господень»³².

«Если роман — лучшее средство передачи отдельного, то театр — всеобщего», — утверждал впоследствии Уайлдер³³. Вероятно, под этими словами мог бы подписаться и Болеславский, признанный мастер сочетать в своих спектаклях (вновь процитируем П. Маркова) «чрезвычайную конкретность» и «широкий размах». Залогом взаимопонимания режиссера и драматурга при сотрудничестве над постановкой «И зазвучит труба» было родство их мировоззрений. Но, кроме того, — уважение Болеславского к дарованию автора, его догадка о масштабе таланта молодого американского драматурга.

Болеславский отнесся к пьесе, написанной драматургом-дебютантом, двадцатидвухлетним очкариком-бакалавром, как к пьесе будущего классика — и выиграл! А американская критика 1920-х годов, да и последующие поколения режиссеров отнесли к пьесе «И зазвучит труба» как к несовершенной первой пробе пера классика настоящего, и пьеса, к сожалению, не переиздается и по сей день и лежит на полке.

Хочется верить, что российские режиссеры, которые репетируют сейчас за стеной, увидят в новых для нас американских пьесах будущие шедевры, будущую классику. И своей верой сделают их таковыми.

Удачи вам, коллеги!

Примечания

¹ Edwards C. The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theater. New York University Press, 1965. P. 204.

² Анализируя творческий диалог Р. Болеславского и Т. Уайлдера, автор статьи привлекает и свой опыт диалога с замечательным американским драматургом — во-первых, в качестве режиссера спектакля «Наш городок» (Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2005), а во-вторых, в качестве переводчика пьесы «Долгий рождественский обед» (1984). См. также: Черкасский С. Д. Развитие системы Станиславского в американских уроках Ричарда Болеславского // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2011. № 6 (44). С. 219–224.

³ Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 369–370.

- ⁴ Boleslavski R. *Lances Down*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1932. P. 61–62.
- ⁵ Цит. по: Марков П.А. *Правда театра*. М., 1965. С. 254.
- ⁶ Среди виднейших учеников Болеславского в «Лэб», как сами американцы называли Лабораторный театр, — создатели театра «Груп» Гарольд Клерман и Ли Страсберг, актриса Стелла Адлер, теоретик драмы Френсис Фергюссон и многие другие.
- ⁷ Wilder T. *The Trumpet Shall Sound* // *Yale Literary Magazine*. 1919. No. 751 (October). P. 9–26; No. 752 (November). P. 78–92; No. 753 (December). P. 128–146; 1920. No. 754 (January). P. 192–207. Автору статьи приятно выразить благодарность Школе Драмы Йельского университета и лично проф. Дэвиду Чемберсу за предоставление копии текста пьесы Уайлдера из Йельской библиотеки.
- ⁸ Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 1926. 6 June. Cit. at: Roberts J. W. *Richard Boleslavsky: His Life and Work In The Theatre*. Michigan, 1981. P. 180.
- ⁹ Wilder T. *The Trumpet Shall Sound* // *Yale Literary Magazine*. 1919. No. 753. P. 143.
- ¹⁰ Wilder T. *The Trumpet Shall Sound* // *Yale Literary Magazine*. 1919. No. 751. P. 13.
- ¹¹ Wilder T. *The Trumpet Shall Sound* // *Yale Literary Magazine*. 1919. No. 753. P. 129.
- ¹² Konkle L. *Thornton Wilder and the Puritan Narrative Tradition*. Columbia, MO, USA: University of Missouri Press, 2006. P. 66–78.
- ¹³ Wilder T. *The Trumpet Shall Sound* // *Yale Literary Magazine*. 1919. No. 751 (October). P. 11.
- ¹⁴ Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 1926. 6 June. Cit. at: Roberts J. W. *Richard Boleslavsky...* P. 180–181.
- ¹⁵ К. Ростворовский (1877–1938) — польский поэт и драматург, член Польской академии литературы, которого в Польше почитают главным преемником традиции Ст. Выспянского. Автор пьес «Иуда из Карнота», «Гай Цезарь Калигула», «Переселение» и др.
- ¹⁶ Л. Шиллер (1887–1954) — театральный режиссер, педагог, крупнейшая фигура польского театрального искусства первой половины XX века; в 1917–1920 годах был режиссером «Театра Польски».
- ¹⁷ Schiller L. *Gdy Boleslawski hrzyjechal do Warszawy* // *Scena Polaska*. 1937. No. 14. P. 88–89. Перевод с англ. по Roberts J. W. *Richard Boleslavsky...* P. 94.
- ¹⁸ Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 1926. 6 June. Cit. at: Roberts, J. W. *Richard Boleslavsky...* P. 180–181.

- ¹⁹ F. L. S. Laboratory Theatre in “Trumpet Shall Sound” // Christian Science Monitor. 1926. 14 Dec.
- ²⁰ New American Play is Quite Fantastic // New York Times. 1926. 11 Dec.
- ²¹ Ibid.
- ²² L.M. The Play // New York Evening Post. 1926. 13 Dec.
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Boleslavsky R. Letter to Henry Allen Moe (Gugenheim Memorial Foundation). 1927. 27 Jan. Cit at: Roberts, J. W. Richard Boleslavsky... P. 184.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ Willis R. The American Laboratory Theatre, 1923–1930. Ph. D. dissertation, University of Iowa, 1968. P. 150.
- ²⁷ Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 1926. 6 June. Cit. at: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 181.
- ²⁸ Спектакль «Король-бродяга» Р. Фримла — Б. Хукера, У. Поста об одном дне из жизни Франсуа Вийона, поставленный в Нью-Йорке в 1925 году и выдержавший 511 представлений, закрепил за Боле-славским репутацию мастера постановки массовых сцен. В 1927 го-ду спектакль был перенесен в Лондон, где был сыгран еще 480 раз.
- ²⁹ Janney R. [From the Drama Editor’s Mailbag] // New York Herald Tri- bune. 1937. 31 Jan.
- ³⁰ Konkle L. Thornton Wilder and the Puritan Narrative Tradition. P. 67.
- ³¹ Tancock B. Tape recording, March 1964. Cit at: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 184.
- ³² Т. Уайлдер. Наш городок. Финал 1 акта.
- ³³ Цит. по: Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. Л., 1978. С. 224.

Теннесси Уильямс
в Санкт-Петербургской
государственной академии
театрального искусства

Рассуждая о проблемах, с которыми мы столкнулись при работе с пьесами Т. Уильямса, с одной стороны, очень сложно выделить главную и второстепенные проблемы, потому что все работало с удовольствием, процесс был долгим и насыщенным. Ли Бруер, с которого все и началось, приехал в Академию два с половиной года назад и предложил нашей режиссерской мастерской «попробовать» драматургию Уильямса, сам много рассказывал о нем, его пьесах, работе над ними в Америке; с другой стороны, моментов, достойных внимания в работе с пьесой, актерами, художником, зрителем, накопилось очень много, и все они находятся в очень тесной, непростой связи.

Мастерская работала над пьесами «Кошка на раскаленной крыше», «Стеклянный зверинец», «Ночь игуаны», «Сладкоголосая птица юности», «Лето и дым», «Орфей спускается в ад». Я остановлюсь на работе над спектаклем «Трамвай „Желание“».

Так как я по первому образованию являюсь лингвистом, конечно, наиболее интересным и необъятным полем деятельности были все проблемы, связанные с языком. Кстати, сам Бруер обращал большое внимание на проблемы языка, а в частности на речевые характеристики персонажей пьес, место действия которых относится к южным штатам. Нам предлагалось поразмыслить, какими средствами можно передать, например, диалектную речь выходцев с юга. Я хочу заметить, что различными специфическими фонетическими средствами или применением при переводе русских диалектически окрашенных словарных единиц это делать достаточно трудно и опасно, так как прямой связи все равно не установится, а возникнет ситуация «эффект ради эффекта» со всеми вытекающими отсюда последствиями. Поэтому что касается речи, перед моими актерами ставилась простая задача — достойно соответствовать нормам произношения

и голосоведения студента старших курсов российского театрального вуза.

Гораздо более интересным и достойным внимания в плане языковой работы стала для нас работа с оригинальным текстом пьесы и его переводом на русский язык. В результате этой работы родился третий вариант текста, который и стал нашей сценической версией. Так как я не являюсь профессиональным переводчиком, у меня не было возможности и достаточного количества времени полностью перевести для постановки спектакля текст пьесы, и поэтому наша сценическая версия сделана на основе перевода В. Неделина, но некоторые реалии, формулировки мыслей персонажей, формы слов, порядок слов в предложении (что оказалось чрезвычайно важным в рождении, а не в затухании «слова действенного») были мной изменены в соответствии с оригинальным текстом пьесы. Причем, как обнаружилось, изменения эти (в поисках слова действенного) шли именно на сближение с оригиналом, что доказывает, что даже лучшие переводчики на русский язык рождают произведения скорее «литературные», чем «драматические» оригиналы, с которых они переводят.

Приведем некоторые примеры осуществленной нами трансформации перевода. Одной из самых показательных в этом вопросе явилась Картина девятая, в которой после неудавшегося праздника — Дня рождения Бланш, к героине приходит небритый Митч в спецовке, с какой целью (или для актера — задачей) специально не говорю, потому что в нашем решении эта сцена представлена отлично от классических постановок, да и вообще вопрос цели, задач, темы, идеи — весь комплекс этих проблем в нашей лаборатории — довольно интимный для каждого актера круг вопросов.

Бланш из-за двери кричит, когда слышит, что пришел ее недавний жених: «Митч!.. Да вас, по правде говоря, и впускать бы не следовало — так вы обошлись со мной! Совсем не по-рыцарски. Но все равно... добрый вечер, любимый!» Все в переводе Неделина хорошо, но вот это последнее «любимый» здесь невозможно никоим образом, просто по десятку причин, хотя достаточно одной, самой простой: Митч не является для Бланш любимым! Смотрим в оригинал: Mitch! — You know, I really shouldn't let you in after the treatment I have received from you this evening! So utterly uncavalier! But hello, beautiful! Поэтому обращение к Митчу у нас: «Здравствуйте, красавчик!» Довольно емко, не десять смыслов, а четких и метких два-три!

Далее Бланш, видя и чувствуя, что Митч непробиваем ни одним пассажем ее тирады, что к ней пришел просто чужой человек, неожиданно задает для Митча самый болезненный вопрос: *How is your mother? Isn't your mother well?* Эти две фразы могут иметь место в любой античной, и не только античной трагедии, а вот перевод Неделина: «Что с Вашей матушкой, Митч?» — только в русской мелодраме, с тем же успехом Бланш могла бы расспросить Митча о бабушке, нянюшке, дедушке и т. д. Поэтому у нас это может звучать только лишь как «Что с Вашей матерью, Митч?»

Вот Бланш рассказывает, «сколько труда она положила, чтобы навести в этом доме порядок», на что Митч отвечает: *I bet you have!* т. е. «Бьюсь об заклад, положили», что мы и делаем необходимым переводом, который, кстати, даже лексически подчеркивает выбранный нами (о чем ниже) жанр Игры: *to bet* — держать пари, биться об заклад. У Неделина фраза *I bet you have!* переведена «Да уж, только вашими молитвами».

Затем Митч упрекает Бланш в ее пристрастии к алкоголю в доме Стэнли: «Нечего Вам налегать, раз это его, а не ваше. Он и то уж жалуются, что вы набросились на его виски, как бешеная кошка». В переводе Неделина Бланш отвечает: «Что за бред! И вы еще повторяете... вот уж чему никогда бы не поверила». Абсолютно сухой, бытовой, внеконтекстный перевод. В оригинале: *What a fantastic statement! Fantastic of him to say it, fantastic of you to repeat it! I won't descend to the level of such cheap accusations to answer them, even!* «Фантастика! Как он это говорит! Фантастика! И Вы повторяете! Фантастика!» Ровно три раза, как заклинание, повторяет Бланш слово Фантастика! Речь идет о Стэнли, о ее зачарованности, при всем созданном в сцене колдовском антураже, именно им! Вот опять и получается Игра, Магия, Ритуал.

Следующая фраза Бланш «Что все это значит? Вы что-то задумали. По глазам вижу...» опять литературна и интеллектуальна, а Бланш сейчас не в том состоянии, чтобы рассуждать, задумал ли Митч что-то и что именно, поэтому в соответствии с оригиналом мы соединяем две ее сентенции в одну, единственно чувственного восприятия: «Я ЧТО-ТО ВИЖУ В ВАШИХ ГЛАЗАХ!»

Монолог Бланш оборачивается для Митча самым жутким и одновременно самым простым выводом: «Вы ввали мне, Бланш», на что Бланш не может, как у Неделина, улыбнуться и, как прожженная дама

легкого поведения, ответить: «Да, бросьте, не врала...» Для нее слова Митча звучат как приговор, «стальная фраза», которую она полностью повторяет: «НЕ ГОВОРИТЕ, ЧТО Я ВАМ ВРАЛА». Пусть врала, но ее мольба: не произносить этих страшных для нее же самой слов.

Повторы вообще, анафоры, эпифоры — чрезвычайно важны в поэтических текстах драматургии Уильямса. Удивительно, как ими ловко пренебрегают профессиональные переводчики. Именно эти повторы и рождают слово-действие, двигают не только сюжет, но и сталкивают внутренние миры персонажей, и когда те начинают повторять друг за другом целые лексические и синтаксические обороты, и наступает пик актерского взаимодействия.

В спектакле сознательно целиком, слово в слово, со всеми многочисленными ритмическими повторами, в сложном пластическом рисунке воспроизведен не прямой диалог Бланш со Смертью в образе слепой Мексиканки, продающей цветы для мертвых. Мексиканка произносит весь текст на испанском языке.

В сцене Покерной ночи Пабло Гонзалес спрашивает остальных игроков: *Why don't somebody go to the Chinaman's and bring back a load of chop suey?* Мы сознательно оставляем пресловутый Чоп-суй звучать и на русской сцене и не переводим, вслед за Неделиным, Чоп-суй как Китайское рагу не только потому, что нет в Китае такого рагу и блюда такого вообще, но и потому, что мы не думаем, что зритель такой ленивый и нелюбознательный, что после спектакля сам не заинтересуется и не задастся целью узнать, что за блюдо так любили игроки в покер в доме Ковальски.

Нами были сознательно изъяты ряд сцен из пьесы, сюжетно спектакль заканчивается уходом Стэнли Ковальского в ванную комнату и телефонным звонком Бланш с криком о помощи. Спектакль идет 1 час 45 минут без антракта, так как мы согласны с Мейерхольдом, что антракт — «это лишь неизбежное зло, дань вялости зрительного зала», и всегда будем избегать его, где это возможно, а пьеса Уильямса позволила, да и потребовала этого.

Если определять жанр пьесы, то мы все-таки предпочли трагедию, потому что вызов Богу здесь бросают все основные персонажи, и все гибнут, каждый по-своему и каждый на своей предельной ступени лестницы, ведущей от преисподней к Богу. Будь то Стелла, которая не в состоянии подняться выше реального, земного существования и

просто падает на колени, удерживая рождающегося ребенка в движении с вектором в ад и которая раскладывает стул, т. е. укладывает первый надгробный памятник, хороня Бланш в этом мире и себя с ребенком для мира высшего. Будь то Митч, который теряет и хоронит самого себя, приходя к Бланш «небрityм и непричесанным» и сам превращается в Стэнли — своего палача, палача Бланш и каждого, кто не выдержал схватки в противостоянии Желания и Смерти.

У самого автора нет ни одного из привычных нам определений жанра данной пьесы, у него просто написано: PLAY, что, наверное, является самым удачным определением для его «пластического театра». Именно пластике, особому «движенческому» рисунку каждого персонажа в конкретной психологической ситуации, мы уделяли большое внимание, чтобы в совокупности и получилась ИГРА, именно ИГРА, и именно ОПАСНАЯ ИГРА, так как играть достойно, соблюдая все правила, умело пользоваться исключениями из правил, бросать вызов Богу, выходить на сцену, как на эшафот, «первый и последний раз», всегда ОПАСНО.

Литература

Уильямс Т. Пьесы. СПб.: Антология, 2010. 288 с.

Исповедь неравнодушного: драматургия Эрика Богосяна

Эрик Богосян (р. 1953) получил широкое признание как актер и драматург. Известность пришла к нему благодаря жанру монологов, чрезвычайно популярному в американском театре. Среди предшественников и товарищей по оружию Богосяна — Ленни Брюс, Вуди Аллен, Сполдинг Грей и другие. Выступая в качестве автора и исполнителя своих произведений, Богосян придает этому жанру дополнительное измерение и помогает ему сохранять актуальность.

Название одной из самых известных пьес Богосяна для одного актера — «Wake Up and Smell the Coffee» (2001) — дословно переводится как «Проснись и вдохни запах кофе», а в переносном смысле означает «Очнись — пора что-то делать». Это произведение включает в себя серию монологов, произносимых самым широким кругом персонажей — от Сатаны до кинопродюсера, от актера до мошенника. Монологи содержат сатирические размышления автора о человеческом уделе в целом и о тяготах современной жизни в частности. В своих текстах Богосян без обиняков говорит о лицемерии и жадности, потребительстве и доверчивости, цинизме и ханжестве. Драматург изображает каждого персонажа, живописует любое социальное или нравственное зло с иронией и точностью гравюры Уильяма Хогарта и с горечью и разочарованием 66-го сонета Шекспира.

Один из персонажей пьесы «Очнись — пора что-то делать» — духовный учитель, обещающий помочь людям найти ответы на их метафизические вопросы и достичь гармонии с вселенной. Но вскоре становится ясно, что под «гармонией» этот гуру понимает вождение дорогих машин, путешествия первым классом и житье в роскошных отелях, тогда как тяготы перелета экономическим классом или, скажем, подделка продовольственных талонов означают «отчуждение от

мира». В конце монолога учитель требует оплаты своих услуг (расценки, само собой, весьма высоки), доказывая, что на самом деле в нем не больше духовности, чем в любом торгаше и что он просто занимается «продажей воздуха», рассчитывая на доверчивость окружающих.

Другой персонаж — актер, пришедший пробоваться на небольшую роль в значительном проекте и старательно угрождающий режиссеру. Во время пробы актеру дают крошечный кусочек текста, и он превозносит его до небес, поскольку мечтает получить эту роль. Монолог, по признанию Богосяна (возможно, шутливому), основан на его собственном актерском опыте, поэтому в изображении персонажа переплетены симпатия и самоуничижение. В сущности, актер, мечтающий о небольшой роли, в чем-то схож с «маленькими людьми» из русской литературы, чьи, казалось бы, жалкие драмы становятся подлинными трагедиями, когда писатель разглядывает их под лупой. Тем не менее, чтобы привлечь внимание писателя, персонажу нередко приходится сделать что-то из ряда вон выходящее, взбунтоваться или умереть, тогда как актер у Богосяна всего лишь пресмыкается перед режиссером и съемочной группой. Едва ли он получит эту роль, да и прорыв в карьере ему не грозит.

В то же самое время система координат в современной американской культуре отличается от той, что принята в классической литературе, поэтому прорыв может произойти внезапно, без каких бы то ни было предпосылок. Неудивительно, что в одном из наиболее важных монологов пьесы «Очнись — пора что-то делать» Богосян обращается к известному сравнению жизни с лестницей: если человек находится на одной из нижних ступеней, он вынужден изо всех сил стремиться на следующую ступеньку, а потом все выше и выше. И когда ему, наконец, удастся занять более высокую ступеньку, приходит время останавливаться в роскошных отелях, улучшать «качество зубов», «качество половой жизни» и пр. Поскольку эти ценности идентичны тем, что превозносит духовный учитель, создается впечатление, что драматург скептически относится к возможности обрести «гармонию» в чем-либо, кроме удобств, предоставленных славой и богатством. В то же самое время Богосян осознает: чтобы шагнуть на следующую ступеньку лестницы, человеку, возможно, придется принести в жертву что-то из подлинных ценностей (подчас это семья и друзья), а значит, эта «гармония» тоже может обернуться «отчуждением от

мира». Так или иначе, Эрик Богосян не дает ответа, а просто призывает людей взглянуть на жизнь под другим углом и, возможно, переосмыслить ее содержание. Он бросает читателям и зрителям вызов, провоцирует их. Основная идея пьесы «Очнись — пора что-то делать» заключается в том, чтобы избавиться от иллюзий и взглянуть на происходящее трезвым взглядом.

За свои офф-бродвейские шоу, созданные в 1980–2000-е, Богосян получил три награды «Оби» и премию «Драма Деск». В предисловии к серии монологов «Секс, наркотики, рок-н-ролл» (1990; второе издание — 1991), «посвященных памяти друзей-художников, которых совсем молодыми забрала чума — СПИД», драматург признается: «Я провел большую часть жизни, разрываясь между идеализмом и гедонизмом, между эгоизмом и самопожертвованием, между любовью и сексом, между хаосом и ясностью. Сегодня, в 1991-м, возникает вопрос: как я могу быть безответственным и в то же время — ответственным? Прекрасно быть энергичным и радикально настроенным, но если это все, что можно обо мне сказать, то я просто ребенок... И вот я думаю: „Я становлюсь старше — конечно, пришло время консерватизма <...>“. Но это чушь собачья. Совсем необязательно с возрастом становится большим консерватором. Скорее, у меня такое ощущение, что мозги прочищаются, как это бывает на следующее утро после шумной вечеринки. Судя по всему, многое потеряло смысл. И я говорю не просто о своем поколении. Я говорю о том, что значит быть американцем. Америка — страна перепотребления, любящая оплакивать тех, кому меньше повезло в этом мире. Америка хочет быть сильнейшим воином и величайшим миротворцем. Америка хочет жить в безумной роскоши и задумываться об экологии. Америка хочет иметь самые высокие принципы, оставаясь при этом большим популистом. Америка любит себя и любит задавать себе трепку. У Америки шизофрения»¹.

Эту пространную цитату можно рассматривать как манифест драматурга, как исповедь неравнодушного. Возможно, Богосян не знает решения проблем, но он и не пытается делать вид, что у него эти решения есть или что проблем не существует. Его, действительно, волнует предмет, о котором он говорит, — будь то отдельный человек или целый народ, — и у него хватает духу назвать лопату лопатой. Можно было бы обсудить, насколько глубок раскол в обществе и только ли Америка страдает такого рода шизофренией, но, пожалуй,

важнее отметить, что сегодня, двадцать лет спустя, слова драматурга имеют даже большее — причем, универсальное — значение, чем в 1991-м.

Знаменитая пьеса Эрика Богосяна «Talk Radio» («Ток-радио», «Разговорное радио»), написанная в 1987 году, номинированная на Пулитцеровскую премию и выбранная для проекта «Новые американские пьесы для России», безусловно, является одной из важнейших исповедей драматурга. Премьера пьесы состоялась в нью-йоркском «Паблик тиэтр» 28 мая 1987 года в постановке Фредерика Золло. Богосян сыграл в спектакле главную роль, которую впоследствии исполнил также в экранизации, снятой в 1988 году Оливером Стоуном. Фильм вошел в программу 39-го Берлинского международного кинофестиваля, где Богосян был удостоен «Серебряного медведя» за выдающееся достижение. Бродвейская премьера «Ток-радио» состоялась 11 марта 2007 года, режиссером выступил лауреат премии «Тони» Роберт Фоллс, а главную роль исполнил известный театральный и киноактер Лев Шрайбер, получивший престижную премию «Лиги драмы» за прекрасное исполнение.

Главный герой Барри Шамплейн — харизматичный радиоведущий из Кливленда, чья программа «Ночной разговор» становится настолько популярной, что большая корпорация намеревается приобрести ее и перевести на общенациональное вещание. Слушатели разного возраста, социального положения и политических взглядов звонят Барри, чтобы исповедаться перед ним, ищут у него психологической помощи и выражают свое согласие или несогласие с тем, что он говорит. Барри без устали провоцирует слушателей и бросает им вызов, при этом давая выход собственным эмоциям. В финале, окончательно измотанный, он обращается к аудитории с такими словами: «У вас ничего нет. Ничего. Абсолютно ничего. Ни мозгов. Ни силы. Ни будущего. Ни надежды. Ни Бога. Единственное, во что вы верите, — это я. Кто вы, если у вас не будет меня? Потому что я не боюсь, понимаете. Я прихожу сюда каждый вечер. И делаю свое дело. Делаю то, что считаю нужным. Говорю то, во что верю. Я должен так делать. Я не могу иначе. Вы пугаете меня. Тогда я прихожу сюда и пытаюсь говорить вам правду. Я бросаюсь на вас. Я бранюсь. Я вас оскорбляю. А вы все равно звоните. Почему вы звоните снова и снова? Что с вами такое? Я не хочу ничего слышать. С меня хватит. Хватит болтать. Больше не звоните. Проваливайте»².

Хотя некоторые из слушателей обижены или даже оскорблены манерой поведения Барри, они продолжают ему звонить, потому что он единственный равнодушный человек, которого они знают.

То же самое можно сказать об Эрике Богосяне: его равнодушие, остроумие, правдивость, смелость и способность говорить от самого сердца дают нам надежду, что шанс выжить есть не только у всего человечества, но даже и у театра.

Примечания

¹ Bogosian E. Introduction // Bogosian E. Sex, Drugs, Rock & Roll. N. Y., 1991. P. XIV–XV.

² Пьеса Э. Богосяна «Ток-радио» цитируется по неопубликованному русскому тексту (перевод А. Шультат, адаптация И. Вырыпаева).

«Ангелы в Америке» Тони Кушнера

«Ангелы в Америке» — дилогия Тони Кушнера, написанная в начале 90-х годов. Успех вначале британской, а затем и бродвейской постановок заставил прессу заговорить об «Ангелах» как о «поворотном моменте в истории американского театра». С другой стороны, кое-кто из скептически настроенных критиков заинтересовался вопросом, почему работу молодого автора восприняли как «Великую американскую пьесу», а не очередное явление гей-драматургии.

Пьеса собрала множество наград, включая Пулитцеровскую премию (1993), состоялась целая серия постановок по всему миру. По дилогии был снят телефильм¹ с участием таких звезд, как Аль Пачино, Мэрил Стрип, Эмма Томпсон, была написана опера². О Кушнере и его работе существует большая литература: статьи и книги, которые рассматривают «Ангелов» со всех возможных позиций. В России имя Кушнера практически не известно³.

Тони Кушнер родился в Нью-Йорке в 1956 году в семье музыкантов. Он вырос в Лейк Чарльз, штат Луизиана. Закончил Колумбийский университет, специализируясь в средневековой литературе. Три года преподавал в Луизиане. Затем вернулся в Нью-Йорк, где занялся изучением режиссуры в Университете, стал писать и ставить свои пьесы.

В «Ангелах в Америке» Кушнер смешивает эмоции и политику, вопросы секса и веры, реалии современного Нью-Йорка и фантастические видения, популярную и элитарные культуры. По словам самого Кушнера, «Театр в равной степени часть как „трэш“ культуры, так и высокого искусства»⁴. Он предпринимает амбициозную попытку создать новый американский эпос. (Подзаголовок пьесы «Гей-фантазии на национальные темы».)

Тони Кушнер достаточно вольно обращается с композицией своей драмы. Пьеса состоит из двух частей, причем первую часть «Миллениум приближается» можно рассматривать и как отдельное произведение с открытым финалом. Работая над второй частью — «Перестройка», Кушнер хотел, чтобы зритель, даже не будучи знаком с предысторией, мог воспринять ее как полноценную пьесу. В результате легче рассматривать дилогию в целом, поскольку основные темы и мотивы, заявленные в «Миллениуме», раскрываются только в «Перестройке». Тем не менее автор подчеркивает в предуведомлении ко второй части, что «Миллениум приближается» и «Перестройка» очень разные пьесы, и если они обе в репертуаре, разницу стоит отразить в декорациях. «Перестройка» начинается с того ущерба, что был нанесен вторжением ангела в конце «Миллениума».

В пьесе, рассчитанной на восьмерых актеров, около 30 действующих лиц. Ее продолжительность — более 7 часов. Кушнер использует быструю смену мест действия, когда мы мгновенно перемещаемся от сцены к сцене. Он пользуется приемом симультанности. Активно вводит фантастические элементы: галлюцинации, в которых незнакомые герои общаются друг с другом, явления ангела. Во второй части «Перестройка» есть даже сцена, которая происходит на небесах. Фантастика, как автор предупреждает в пьесе, должна быть очень театральной и вместе с тем поражать воображение. Актеры в пьесе исполняют по несколько ролей, при этом актрисы зачастую играют героев-мужчин. Пьесу называли новаторской, но если рассматривать каждый прием отдельно, то все они уже имели прецеденты.

Кушнер затрагивает серьезные проблемы, такие как знаменитая американская identity (самоидентификация), взаимоотношения разных групп американского общества, социальная несправедливость, игнорирование правительством США проблемы СПИДа, ограничения в правах секс-меньшинств, расхождение между поступками и убеждениями, проблема ответственности и долга, вопросы веры. При этом Кушнер строит блестящие остроумные диалоги, много цитирует из пьес, кинофильмов, бродвейских шоу. Серьезная проблематика хорошо «разбавлена» юмором и иронией.

Кристофер Бигсби в работе о творчестве Кушнера⁵ говорит о целой буре, шторме влияний, в котором оказался автор. Сам Кушнер среди драматургов, чье влияние на себя он признает, называет Теннесси Уильямса, Марию Ирен Форнес, Джона Гуара, Кэрил Черчилль,

работу Чарльза Лудлама и его «Ridiculous Theatrical Company». За исключением Уильямса, который был признан и на Бродвее, все они никогда не принадлежали к мейнстриму. При этом Кушнер отрешивается от таких имен, как Артур Миллер и Юджин О'Нил: в интервью Дэвиду Саврану в 1994 году он называет Миллера чересчур мелодраматичным и склонным к патетике. А по поводу О'Нила произнесет: «Я пренебрежительно относился к О'Нилу долгое время, но теперь начинаю осознавать, что две-три его пьесы — не только „Долгое путешествие в ночь“ — потрясающие <...> Я не ощущаю на себе его влияния, потому что он принадлежит совершенно иной традиции с совершенно иной чувственностью»⁶.

Не признавать влияния творчества Юджина О'Нила достаточно опрометчиво для писателя, выросшего в Америке второй половины XX века. В дилогии Тони Кушнера так или иначе затронуты практически все основные мотивы драматургии О'Нила: чувство вины, образ сурового отца, образ жестокого Бога и противостояние ему человека, даже бурное море как символ враждебной человеку стихии появляется в небольшом рассказе одного из персонажей. Сам объем дилогии, попытка создания нового американского эпоса не может не навести на мысль о драматурге, которому в XX веке это удалось.

В центре работы Кушнера лежит вопрос самоидентификации, осознания собственной принадлежности той или иной социальной группе: а деление ведется по признакам национальности, религии, политических и нравственных убеждений, сексуальных предпочтений. И, разумеется, в пьесе отражается личность автора. Если с Миллером Кушнера, вопреки его утверждениям, объединяет убежденность в политической сущности театра, то с Уильямсом его роднят вера в жестокого Бога и нетрадиционная ориентация. Кушнеру близко чувство суровости творца, чувство вины и вера в конечную значимость действий, а не помыслов. В поэтике «Ангелов», в отсутствие четкой структуры пьесы, также ощущается влияние Уильямса.

Если поставить перед собой задачу рассказать вкратце, о чем «Ангелы в Америке» Тони Кушнера, то первой фразой будет, наверное: «О двух семейных парах — гетеро- и гомосексуальной». Уже на данном этапе становится понятно, что автор не избежал соблазна сказать свое слово в истории американской семейной драмы. Действие пьесы охватывает период с октября 1985 по февраль 1986, с эпилогом в январе 1990 года. Луис, не в силах видеть страдания Приора, больного

СПИДом, оставляет его. В чем потом раскаивается. Приор мучается не только от болезни, но и от того, что ему является ангел, который провозглашает его пророком и требует остановить перемены. Вторая пара — Джо и Харпер. Джо признается по телефону матери, что он гомосексуалист, и бросает свою жену Харпер, которая злоупотребляет транквилизаторами.

Отдельно стоит фигура Роя Кона, умирающего от СПИДа. Рой Кон — персонаж, имеющий исторического прототипа. Хотя Кушнер предупреждает, что Кон — фигура вымышленная, он использует факты из жизни реального Роя Кона — юриста, в юности ведшего противоправные переговоры с судьей ради вынесения смертного приговора Розенбергам⁷.

В ранней пьесе Кушнера «Светлая комната, именуемая день» персонаж из эпохи 90-х произносит: «Проблема в том, что у нас есть стандарт того, что есть зло. Гитлер, Холокост — СТАНДАРТ абсолютного зла, и почему? Потому что это столь очевидно. Большинство остальных примеров зла — куда лучше замаскированы. <...> И потом все впадают в неистовство, как только ты пытаешься использовать стандарт, ничто не поддается сравнению с этим, ничто не имеет сходства»⁸. В изображении того, что есть зло, Тони Кушнер не использует полутона. Вымышленный Кон Кушнера — пример такого драматического абсолютного злодея. Человек, отрицающий самого себя (свои сексуальные предпочтения, веру своего народа) ради иллюзорной принадлежности к власти. «Полярная звезда зла» — назовет его Луис. Но даже он получает если не прощение, то сочувствие автора, как еще одна жертва чумы XX века. После его смерти призраки жертвы Кона — Этель Розенберг — и Луис Айронсон читают над ним каддиш, но синхронно добавляют в конце: «сукинтысын».

Интересно, что основная линия противостояния в «Ангелах» построена так, что «злодей» Рой Кон и «герой» Приор ни разу не пересекаются, не встречаются на сцене. Они словно параллельные миры, настолько различны их убеждения.

Из всех героев пьесы Луис Айронсон более всего напоминает Тони Кушнера: молодой прогрессивный еврей из Нью-Йорка, чья многословность порой кажется авторской самопародией. Его наивная вера в американскую демократию, в возможность искоренения расовой дискриминации и достижения действительно равных прав для всех членов общества хотя и раздражает его наиболее частого оппо-

нента Билайза, все же нигде в пьесе не находит опровержения. Кушнер призывает к этому идеальному обществу, в котором смогут объединиться и белое гетеросексуальное большинство, и представители национальных и сексуальных меньшинств. Пьеса как раз и описывает путь к пересозданию общества на новых, более этически верных началах. Первая часть диалогии представляет процесс разрушения старых связей, а вторая — создания новых. Одна из основных задач Луниса в пьесе — «озвучивать» политические идеи. Именно он, как правило, выносит на обсуждение те самые «национальные темы», которые заявлены в подзаголовке «Ангелов в Америке».

Хотя «Ангелы в Америке» затрагивают вечные проблемы человеческих взаимоотношений, все-таки эта пьеса — явление эпохи 90-х. В уже упомянутой пьесе «Светлая комната, именуемая день» у Кушнера две сюжетных линии. Действие одной разворачивается в 1932–1933 гг. в Германии, а другой — в современности. Эту вторую часть Кушнер пытался «осовременивать» к каждой постановке. Если изначально героиня сбежала в Германию от рейгановской политики, то в британской версии она протестовала против правления Маргарет Тэтчер. В этом желании быть сверхактуальным, как мне кажется, заключается особенность, но и слабость Кушнера как драматурга.

Феноменальный успех «Ангелов в Америке» можно объяснить очень точным «совпадением» пьесы и эпохи, в которую она была написана и поставлена. Сейчас с трудом верится, что текст воспринимался как провокационный. Ведь у действующих лиц пьесы за плечами тот же культурный опыт, что и у бродвейской публики. Хотя из пятерых главных героев — четверо мужчины-геи (не совсем традиционный расклад для пьесы), по своему социальному статусу все они принадлежат к верхушке среднего класса. Герои и соответствуют, и не соответствуют всем представлениям о среднем американце, да и между собой абсолютно не схожи — идея Америки в пьесе крайне противоречива. «Не то чтобы образ, созданный Кушнером, был ближе к истине, — пишет Арнольд Аронсон, — он просто подчеркивает невозможность достижения единого ясного образа»⁹.

Примечания

¹ Мини-сериал телеканала НВО (2003), режиссер Майк Николс, композитор Томас Ньюман.

² Композитор — Петер Этвёш (Péter Eötvös). Премьера состоялась 23 ноября 2004 года в Париже, в Театре Шатле.

- ³ На русском языке пьесу можно найти в интернете в переводе Гаянэ Багдасарян http://samlib.ru/b/bagdasarjan_g/
- ⁴ Thinking about Fabulousness: An Interview with T. Kushner by M. Cunningham // Tony Kushner in Conversation. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006. P. 63.
- ⁵ Речь идет о главе, посвященной Тони Кушнеру в книге: Bigsby C.W.E. Tony Kushner // Bigsby C.W.E. Contemporary American Playwrights. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 86–131.
- ⁶ Tony Kushner Considers the Longstanding Problems of Virtue and Happiness: An Interview by David Savron // Drama Criticism: Criticism of the Most Signified and Widely Studied Dramatic Works from All the World's Literatures. Detroit; London: The Gale Group, 1999. Vol. 10. P. 216.
- ⁷ Юлий и Этель Розенберги обвинялись в передаче секретных данных Советскому Союзу. Суд над ними — апогей холодной войны, символ эпохи маккартизма. Они остаются единственными гражданами США, казненными за измену родине в мирное время.
- ⁸ Kushner T. A Bright Room Called Day. NY.: Theatre Communications Group, 1994. P. 70.
- ⁹ Aronson A. Design for “Angels in America”: Envisioning the Millennium // Worthen W.B. The Harcourt Brace Anthology of Drama: Thomson Heinle, 2000. P. 1176.

Создавая американский сюжет: американские драматурги XXI века

1916 год был поворотным для театра США: в этом году началась театральная карьера американского драматурга Юджина О'Нила. Юджин О'Нил хотел изменить американский театр, порвать с мелодраматической формой и начать создание «серьезного театра». К этому времени мелодрама была наиболее распространенным жанром в Соединенных Штатах. Мелодрама диктовала сцене стиль игры при почти полном отсутствии содержательности. Мелодрама отражала примитивные идеалы и совсем не отражала своеобразие страны. Поскольку мы приближаемся к столетию появления Юджина О'Нила на театральной сцене, стоит проследить, как развивалась структура пьесы и как современный американский театр рассказывает американский сюжет.

В то время как впечатляющее творчество О'Нила продолжает нас волновать, возможно, его величайший дар всем нам состоит в бросающем вызов традиции сломе формы. Американские драматурги продолжают эксперименты с формой в своей работе. В течение последнего десятилетия разнообразие форм возникло в ускоренном темпе: фэйсбук и твиттер стали способом рассказать наши личные истории. Поскольку язык, который американцы использовали для самоидентификации, изменился, драматурги начали использовать эти современные формы для того, чтобы рассказать их собственные истории.

Уникальное чувство формы стало для драматургов настолько же важным, как и ритм их диалогов или тема. Многие из ведущих драматургов/профессоров (Форнс, Уэллман, Ривера, Маргилес, Хоу, Дюран, Кушнер и Хванг) неохотно предписывают форму или структуру, предпочитая предлагать студентам найти подходящую форму, которая отразила бы то, что они пытаются достичь в своей работе¹. Ведущие практики — это преподаватели, привлекающие лучших студентов-

драматургов. Система подготовки магистров искусств — один из главных ресурсов американского театра.

Следовательно, для того чтобы получить представление о структуре американского сюжета, мы должны иметь в виду, что формы будут уникальны не только настолько же, насколько уникален каждый драматург, но и насколько уникальна каждая пьеса.

Чтобы получить представление о форме, каждую пьесу необходимо рассмотреть в границах ее собственных законов, но наблюдатель может начать замечать структурные модели, которые повторяются в современном каноне. Я собрал вместе тридцать одну современную американскую пьесу, написанную или исправленную в течение последних десяти лет². Это пьесы как уже известных драматургов, так и новичков. Но каждая из этих пьес оказала влияние на американский театр благодаря наградам (список включает трех финалистов пулицеровской премии 2010), резиденциям, постановкам, публикациям и читкам³.

Формы от античности до наших дней

Американские драматурги XXI столетия используют огромное множество приемов создания сюжета: линейный, нелинейный, документальная драма, мокьюментари (мистификация) и многие, многие другие. Конечно, все еще в значительной степени присутствует воссоздание действительности согласно методу существования «четвертой стены», но драматурги продолжают использовать возможности непосредственного обращения к зрителям: античная форма рассказчика, стремящегося разделить свой опыт со зрителями (*Nocturne* и *The Vagina Monologues*), переплетающиеся монологи (*Elephant's Graveyard* и *rearviewmirror*), точка зрения рассказчика, которая получает воплощение (*The Elaborate Entrance of Chad Diety*).

Драматурги заимствуют сюжеты как пьес Эсхила (*Big Love*), так и арабских сказок (*1001*) и соединяют их с новыми технологиями и способами общения. Старые персонажи из американского фольклора находят новое прибежище в XXI веке (*Where the Whandoodle Sings*), а в то же время драматургия начинает погружаться в язык sms и e-mail сообщений.

Драматурги применяют структуры, базирующиеся на новых концепциях нашего времени. Поскольку наше восприятие времени пере-

плетается с мечтами, драматурги «искривляют» сюжеты, перепрыгивают от частной к социально-культурной хронологии, отказываясь от линейности (*Gruesome Playground Injuries*).

Наши драматурги не только адаптируют мировые классические культурные и литературные формы, но и структуры жанров, имеющих символическое значение для американской культуры, таких, как опера (*Un-hinged: a silent opera*), библейские сказания (*Revelation*), читки Толстого (*Anna in the Tropics*), профессиональные бои (*Deity*), телевизионные игровые шоу (*Ain't Nothin' Quik 'n Easy*), роад-стори (*Durango* и *Great Falls*) и все еще обладающие большим влиянием радиопередачи.

Но в глобализованном мире лишь несколько из этих методов являются уникальными или сугубо американскими. Озвученные «смайлики» появляются в пьесах из России и из многих других культур, вдохновленных Интернетом. Зафиксировать именно американский дух и американскую культуру удастся лишь тем драматургам, которые погружаются в изучение глубокого культурного своеобразия Соединенных Штатов.

Предметом многих из уже упомянутых пьес являются сугубо американские ситуации, но занимают воображение драматургов и некоторые международные конфликты: иммиграция через границу Мексики и США и жестокая природа криминала в приграничных городах (*Book of Grace*, *Corazon de Manzana*, *Ground*), война в Ираке и истории солдат, вернувшихся домой (*Bengal Tiger at the Baghdad Zoo* и *Technicolor Life*), история о том, как введение пыток изменило США (*Lidless*).

Многие пьесы фокусируются на вере, семье, желании и одержимости. Религия — это часто встречающаяся тема (*rearviewmirror*, *The River Was Whiskey*, *The Last Days of Judas Iscariot*), иногда — как предмет вечного спора между религией и наукой (*End Days*). Темная сторона американской культуры, воплощенная в серийных убийцах или убийцах-сектантах, напоминает нам о том, как безумствует американская культура страстей и насилия (*Apartment 213* и *The Revival*). Всегда актуальные темы американской семьи и американской мечты могут быть увидены через истории стареющих гомосексуальных партнеров (*Buddy*), соседей (*Detroit*), нетрадиционной семьи (*Bad Panda*). Эти пьесы тоже проливают свет на изменения в культуре и субкультуре Америки.

* * *

Театр в США демонстрирует многообразие форм посредством множества разных форм и структур. Драматурги используют формы, которые обращены как в прошлое, так и в будущее. Поскольку мы приближаемся к завершению первого века «серьезной» американской драмы, пришло время диалога драматургов США с драматургами и зрителями всего мира. Возможно, этот диалог может начаться если не благодаря общему языку, то благодаря общности форм, структур и символов.

Примечания

- ¹ Herrington J., Crystal B. Playwrights Teach Playwriting. Hanover: Smith and Kraus, 2006.
- ² *The Aliens* by Annie Baker, *Great Falls* by Lee Blessing, *Talk Radio* by Eric Bogosian, *Technicolor Life* by Jami Brandi, *Elephant's Graveyard* by George Brant, *Durango* by Julia Cho, *Lidless* by Frances Ya-Chu Cowhig, *Anna in the Tropics* by Nilo Cruz, *Detroit* by Lisa D'Amour, *The Elaborate Entrance of Chad Diety* by Kristoffer Diaz, *Ground* by Lisa Dillman, *The Vagina Monologues* by Eve Ensler, *The River was Whiskey* by Will Fancher, *Corazon de Manzanita* by Dana Formby, *Buddy* by Gary Garrison, *Bad Panda* by Megan Gogerty, *1001* by Jason Grote, *The Last Days of Judas Iscariot* by Stephen Adly Guirgis, *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo* and *Gruesome Playground Injuries* by Rajiv Joseph, *Un-hinged: a silent opera* by Krista Knight, *Book of Grace* by Susan Lori-Parks, *End Days* by Deborah Zoe Laufer, *Big Love* by Charles Mee, *Where the Whandoodle Sings* by K. Frithjof Peterson, *Nocturne* by Adam Rapp, *Apartment 213* by Joseph Ritsch, *Ain't Nothin' Quik'n Easy* by David M. White, *Revelation* and *The Revival* by Samuel Brett Williams, and *rearviewmirror* by Eric Winick.
- ³ Чтобы быть до конца откровенным, я должен признать, что одна из этих пьес написана мною, а 10 из этих пьес удостоились резиденции лаборатории «Мост слов», художественным руководителем которой я являюсь, и получили, таким образом, дополнительные возможности по всей стране.

Поэтика джаза в афро-американской женской драме

Афро-американская женская драма является глубоко самобытным явлением, большое влияние на которое оказала национальная мифология, музыка, народное творчество. Отсюда и изощренность художественной формы, причудливо сочетающей как африканские, так и американские и даже европейские традиции. Вместе с тем, хотя ее истоки можно проследить с конца XIX века, черные женщины-драматурги до сих пор остаются на обочине театрального мейнстрима гораздо в большей степени, чем их коллеги — мужчины. Таким образом, мы сталкиваемся с двойной проблемой — негритянская культура как таковая, которая борется за признание в современном американском обществе, с одной стороны, и феминистское движение — с другой. Как пишет Сидни Махоум в своем предисловии к собранию пьес афро-американских женщин: «Так исторически сложилось, что мужчины, как белые, так и черные, свели образ негритянской женщины к нескольким стереотипам — мамушек, проституток и неврастеничек»¹.

Хотя афро-американские женщины-драматурги решительно открепиваются от «белой» феминистской драмы, их все же достаточно многое объединяет. Это прежде всего проблема личностной идентичности и преодоления укоренившихся стереотипов как расового, так и гендерного свойства, протест против патриархатного общества с навязанными женщине стереотипными ролями. И те и другие тяготеют к форме моноспектакля, видимо, для того, чтобы ярче заявить женскую позицию. Другой типичной для обоих театров формой становится использование техники раздвоения личности, когда разные актрисы представляют на сцене разные альтер эго героини. Для пьес как белых, так и черных женщин-драматургов характерно непосредственное обращение к аудитории, использование дискуссии как средства

заострить проблему, обращение к истории с целью ее переоценки. Кроме того, их объединяет общий женский взгляд на мир: в пьесах женщин-драматургов можно выделить несколько сквозных мотивов, которые мы реже встречаем в драматургии мужчин. Так, даже при беглом обзоре пьес бросается в глаза частотность использования мотива волос героини, их изменения. Другим часто встречающимся образом является образ цветущего растения. Эти образы, не являясь специфически феминистскими сами по себе, в совокупности создают особую поэтику женской драмы. Также одним из важных смысловых мотивов во многих пьесах становится мотив еды — приготовления и принятия пищи. Часто возникает образ кухни, который приобретает символический смысл. Большую роль играют мелкие бытовые детали, «пустяки», как в одноименной пьесе Сьюзен Гласпелл. Это всего лишь несколько достаточно заметных примет. Разумеется, при этом в афро-американской драматургии затрагивается целый ряд специфических проблем.

В то же время помимо специфической расовой проблематики, волнующей афро-американок, еще в большей степени их отличает от белых коллег особая причудливая выразительность художественной формы. Как мне кажется, это напрямую связано с поэтикой джаза, без которой невозможно представить негритянскую культуру. Речь идет не только и не столько о непосредственном включении джазовой музыки в пьесы, хотя это также является характерной приметой данной драматургии. Еще более интересно, на наш взгляд, использование самих принципов джазовой поэтики.

Прежде всего это отказ от линейной композиции, подобно тому, как в джазе происходит разрыв с линейным мелодическим рисунком, что в свою очередь явилось проявлением абсолютной внутренней свободы художника. В этой связи Сьюзан Лори Паркс в своем предисловии к пьесе «Последний черный во всем огромном мире» писала: «...я позволила себе следовать звуку в ущерб логическому смыслу. Музыканты все время так поступают, они не всегда следуют традиционной мелодической линии. <...> Истина имеет звучание и форму, которая не обязательно объясняет или обнаруживает себя логически, но воздействует на другие органы наших чувств»². И во многих пьесах афро-американок сюжет в традиционном смысле отсутствует, а содержание составляет мозаика из эпизодов, представляющих различные стадии внутреннего состояния героини. Прошрое и настоящее

становятся неразделимыми, и герои легко перемещаются во времени и пространстве, с ними или через их подсознание говорят умершие предки. Джудит Джексон пишет по этому поводу следующее: «Я рассказываю свои истории так, как это принято в западноафриканской традиции — по кругу, давая отдельные кусочки, но не в хронологической последовательности. <...> Что мне нравится в западноафриканской традиции, так это то, что тебе не говорят, где начало и где конец, но когда история заканчивается, у тебя в сознании выстраивается целостная картина»³. И в своей пьесе «Утробные войны», перемежая танец, пантомиму, маски, видео и кино, живую и записанную музыку с реалистическими сценами из семейной жизни, Джексон с легкостью перемещается из сферы реализма в сферу воображения. В пьесе Эдриен Кеннеди «Ответ совы» действие происходит в вагоне метро, который превращается в комнату в Гарлеме, затем часовню в соборе Святого Павла и Лондонский Тауэр. Примерно то же самое происходит и во многих других пьесах афро-американок, так как основной проблемой их пьес становится проблема поиска своей «принадлежности». Так, Робби, героиня пьесы МакКоли «Изнасилование Салли», легко перемещается с плантации на аукцион рабов, представляя свою прабабушку, которая, как она говорит, живет в ней, разговаривает с аудиторией, со своей белой собеседницей, преподавая им урок по истории своего народа; она вспоминает свой разговор в библиотеке с профессором по американской истории. История изнасилования ее прабабушки проектируется на современный «Центр помощи изнасилованным женщинам» — настоящее становится логическим продолжением прошлого.

Еще одной важной чертой джазовой музыки является особо выразительная манера исполнения, отличающаяся большой экспрессией, динамичной и звуковой напряженностью, доходящей до экстажности. Именно такую экспрессивно-импульсивную образность мы встречаем почти во всех пьесах этого рода. Так, в пьесе Алексис де Во «Гобелен» действие балансирует на грани реальности и бреда. Главная героиня — молодая негритянка Джет, которая попадает в тяжелую ситуацию, связанную с ее личной и социальной жизнью. Ее преследуют гротескные воспоминания детства, которые представлены на сцене: мамуля и папуля купают куклу; ее религиозного воспитания — на сцене появляется эксцентричный негритянский хор, поющий спиричуэлз и исполняющий пантомимы; образования — ее университетский

профессор предстает в образе дьявола — все это, а также использование различных сценических площадок помогает автору передать психологический кризис героини.

В пьесе Айши Рахман «Моджо и Сэйсо» есть удивительная сцена: когда семья разоблачает истинные намерения пастора, который стремился завладеть их деньгами, сын приказывает ему снять одежду, и когда он это делает, то в буквальном смысле обнажает свою истинную сущность слой за слоем. Под его одеянием священника сначала обнаруживается дорогой костюм денди, сняв который, он превращается в хищную птицу. По мере того как он скидывает одежду, он начинает делать птичьи движения, обнажая покрытое перьями тело, белые перчатки скрывают униженные кольцами когти, туфли — когтистые лапы, и пастор, издавая гортанные звуки, начинает кружить по сцене в поисках жертвы. Драматург писала по этому поводу: «Я стремилась дать драматическое выражение подсознательному и эмоциональному в характерах героев. <...> Моя пьеса следует принципам того, что я называю “джазовой эстетикой”, которая обращается к различным уровням существования образа. Мои герои имеют три уровня сознания — сознание нерожденных, живущих и умерших»⁴.

Айша Рахман не единственная, кто говорит о том влиянии, которое на нее оказала эстетика джаза. Так, Робби МакКоли пишет: «Я подверглась влиянию черной классической музыки или джаза в том, что у него есть ярко выраженная тема и повествование, но в то же время он отрывист и импульсивен»⁵. В своей пьесе «Изнасилование Салли» кроме использования танцев и песен как важных элементов действия, что мы часто встречаем в афро-американской женской драме, она предлагает целый ряд импровизаций (как известно, импровизация является наиболее характерной чертой джаза) на тему насилия как средства унижения и подавления черной женщины как в прошлом, так и в настоящем. Так, только в самом конце мы можем полностью воссоздать хронологическую цепь событий — историю женских предков главной героини Робби, которая была историей насилия и унижения. Все это живет в ее подсознании, и она импровизирует на эту тему в джазовой манере: «In the dream I am Sally being (an involuntary sound of pain) b'ah... I... I being bound down I didn't I didn't wanna be in the dream, bound down in the dream I am Sally being done it to I am down on the ground being done it to bound down didn't wanna be bound down on the ground. In the dream I am Sally down on the ground

being done it to being down on the ground»⁶ — использование аллитераций и синкоп, которые достигаются с помощью сокращенных форм, имитируют звуки ударных инструментов; повторы, подхваты и повторяемая как припев фраза «wasn't nothing to it» создают законченный эффект джазовой пьесы.

Аналогично в пьесе Эдриен Кеннеди «Комната смеха одной негритянки» мотив выпавших волос становится темой импровизации различных персонажей — Сары, герцогини Габсбургской, королевы Виктории, «огромного безликого человека», Патриса Лумумбы и даже Иисуса Христа — которые подхватывают ее, вступая друг за другом, как в джазовом ансамбле:

Сара: «Моя мать любила моего отца до тех пор, пока не выпали ее волосы»⁷.

Герцогиня (открывая красный пакет и вынимая из него выпавшие волосы. Это огромная масса курчавых черных волос): «Когда я проснулась сегодня утром, они выпали, не все, но большая часть с макушки, они лежат посередине подушки. Я встала и в сероватом свете зимнего утра стала смотреть на свои волосы, еще не пришедшая в себя ото сна, еще потрясенная ночным кошмаром, в котором я видела свою мать. Неужели это правда? Да, это были мои волосы».⁸ <...>

Огромный негр без лица с маской в руке: «Все началось с волос. Я проснулся. Мои волосы выпали, не все, но большая часть с макушки, они лежат посередине моей белой подушки»⁹.

Королева Виктория проигрывает сцену без слов: она просыпается и видит, что у нее выпали волосы. Они лежат на ее подушке.

Патрис Лумумба: «<...> если бы я не презирал свои волосы, они бы не выпали...»¹⁰

Иисус (желтолицый карлик, который вынимает волосы из красного пакета, показывая их герцогине): «Мои волосы! <...> Я старался не быть черным! <...> Вся мою жизнь я считал, что мой святой отец это Бог, а теперь я знаю, что мой отец черный!»¹¹

Персонажи говорят по очереди и одновременно, их слова переплетаются и повторяют друг друга, подобно тому, как мелодия подхватывается разными инструментами.

Мы остановились лишь на одной, но вместе с тем очень характерной черте афро-американской женской драмы, которая, как нам кажется, позволяет сделать вывод о ее самобытности и большом художественном вкладе в современный американский театр. Как видно из

всего вышесказанного, эта драматургия удивительно театральна, зрелищна, интерактивна, так как будоражит, провоцирует зрителя, нередко даже непосредственно вовлекая его в действие. Зародившись на задворках мейнстрима, в настоящее время она может оказать существенное влияние на дальнейшее развитие американского театрального искусства.

Примечания

- ¹ Moon Marked and Touched by Sun. Plays by Afro-American Women/ Ed. Sydne Mahome. Theatre Communication Group, 1994. С. 7–8.
- ² Ibid. P. 242.
- ³ Ibid. P. 147.
- ⁴ Ibid. P. 283.
- ⁵ Ibid. P. 214.
- ⁶ Ibid. P. 231.
- ⁷ Kennedy A. Funnyhouse of a Negro A. Kennedy // The Best Short Plays, 1970; Philadelphia; New York; London, 1970. P. 134
- ⁸ Ibid. P. 136
- ⁹ Ibid. P.137
- ¹⁰ Ibid. P.139
- ¹¹ Ibid. P.141

Краткий обзор стратегий развития драматургии в США

Современное обучение драматургов в США

В 1970-е и 1980-е годы магистерская программа по искусству стала самой востребованной программой в сфере театрального образования США. Частное студийное обучение актеров в Нью-Йорке в таких школах, как, например, Актерская студия, в начале и в середине XX века вдохновили подобный тип скрупулезного и специального образования. К концу XX века профессиональные мастер-классы и студийное обучение влились во многие университетские театральные отделения в форме магистерских программ по искусству и, кроме обучения актеров, включили обучение драматургии и другим театральным специальностям. Это отклонение в сторону непосредственного обучения творческим профессиям, отделенное от взращивания исследователей, создало в университетской системе постоянно существующий разрыв между обладающими научной степенью преподавателями-исследователями и обладающими лишь магистерской степенью преподавателями, обучающими профессиональной практической работе в театре.

В данный момент в США существует более ста магистерских программ по актерскому мастерству и приблизительно двадцать — по драматургии. Вместо увеличения магистерских программ академического уровня большинство американских университетов используют модели взращивания исследователей театра, которые могут также время от времени обучать актерскому мастерству, драматургии и другим практическим аспектам искусства. Общепринятую в конце XX века магистерскую степень стали воспринимать как приемлемую конечную степень, и результатом этого стала возможность для обладателя магистерской степени занимать любые преподавательские должности в университетах. Однако главная цель магистерской программы в драматургии или в других сферах театрального

искусства — обучить практиков, занимающимся своим ремеслом, а не преподавателей.

Большинство профессионалов, связанных с развитием новой драматургии, согласно, что около половины профессионально пишущих драматургов последнего времени обучались по магистерской программе по драматургии или получили образование на таких же по уровню образовательных программах — таких, как Джуллиард (Julliard) или Новая школа; многие мои коллеги по развитию новой драматургии полагают, что на самом деле они составляют семьдесят или даже восемьдесят процентов, в зависимости от региона. Точнее сказать пока невозможно, т. к. специального исследования по этому поводу не проводилось. Из семи драматургов, участвующих в проекте «Новые американские пьесы для России», четверо — выпускники магистерских программ: Нило Круз окончил магистерскую программу по драматургии в Браун Университете, Энни Бейкер окончила магистерскую программу по драматургии в Бруклин Колледже, Дебора Зои Лауфер и Адам Рэпп — выпускники образовательной программы Джуллиард, которая с формальной точки зрения не является магистерской программой, но дает подобное ей образование.

Однако если пятьдесят процентов профессионально пишущих американских драматургов — выпускники магистерской программы, то возникает вопрос, где учились писать пьесы остальные пятьдесят процентов.

В Нью-Йорке выявить источник овладения драматургическим ремеслом довольно сложно, так же как сложно определить, как не связанные с магистерской программой драматурги продолжают создавать новые пьесы. За пределами Нью-Йорка магистерская программа является единственным мощным генератором новых драматургов. В Нью-Йорке же многие драматурги, включая некоторых из тех, что вовлечены в проект «Новые американские пьесы для России», обходятся без магистерской программы. Возможно, это связано с невероятным количеством любительских театральных спектаклей в Нью-Йорке: многие драматурги могут получить навыки написания пьес, просто посещая спектакли, участвуя в них качестве актеров или режиссеров или продюсируя собственные спектакли в Нью-Йорке. Такой драматург, как Эрик Богосян, который начал карьеру в Нью-Йорке в качестве исполнителя собственных монологов в кофейнях и офф-бродвейских обществах, не нуждается в магистерской программе для

того, чтобы стать профессиональным драматургом. Сюзан-Лори Паркс получила все преимущества, которые могла бы дать магистерская программа, посредством занятий с известным писателем Джеймсом Балдвином в качестве студентки колледжа, а потом начала ставить свои пьесы в Нью-Йорке, пока ее не признало театральное сообщество. Чарльз Ми, как и Богосян, также вышел из экспериментальных театральных сообществ Нью-Йорка 1960–1970-х годов. Говоря по существу, для целей самостоятельного развития драматургических навыков экспериментальная сцена в Нью-Йорке может служить и часто служит неформальной обучающей платформой.

Развитие новой драматургии в профессиональных лабораториях и театрах

Как только американский драматург обнаруживает достаточное мастерство для того, чтобы создать интересное произведение — благодаря магистерской программе или путем самообразования — он может воспользоваться одной из двух возможностей дальнейшей текстовой доработки его новых пьес: в профессиональной лаборатории или в театре, который ставит его пьесу.

Лабораториями являются такие организации, как Центр О’Нила (O’Neill Center), Плэйрайт Центр («Центр драматургов» — The Playwright’s Center) в Миннеаполисе и Ларк (The Lark) в Нью-Йорке. Целью всех этих организаций является не постановка новой драматургии, но улучшение, доведение до совершенства новых пьес. Профессиональные драматурги представляют свои пьесы на рассмотрение этим лабораториям для того, чтобы в процессе совместной работы исправить и отредактировать свое произведение. Обычно этот процесс складывается из дневных репетиций драматурга-участника с актерами и режиссером и ночных доработок пьесы самим драматургом. На следующий день внесенные драматургом изменения попадают на репетицию, и так далее. Подобный лабораторный процесс может длиться одни выходные, а может — целый месяц, в зависимости от того, в чем нуждается пьеса, и от методов, принятых в той или иной лаборатории.

Американские театры, ставящие своей целью постановку новой драматургии, часто проводят мероприятия, подобные тем, что осуществляет Центр О’Нила и другие лаборатории, перечисленные

выше. Однако есть и существенное различие: когда новая пьеса «дорабатывается» в таком театре, как Степпенвольф (Steppenwolf) в Чикаго или Паблик театр (The Public Theatre) в Нью-Йорке, упор в основном делается на то, чтобы сделать пьесу сценичной, а не на то, чтобы экспериментальным путем выявить сердцевину истории, которую хочет рассказать драматург. В идеале — как, например, в лучших театрах, посвященных постановке новой драматургии, таких, как те же Степпенвольф и Паблик театр, достигается баланс между намерениями драматурга и постановочными задачами. Но поскольку так получается не всегда, лаборатории новой драматургии — такие, как Центр О’Нила и другие, — призваны защищать намерения драматурга от коммерческих устремлений продюсеров, чьей целью является прежде всего выгода.

Многие новые пьесы проходят через разные сцены лабораторий и театров новой драматургии. Общепринятой является отправка черновика пьесы на доработку в лабораторию, которая ставит своей задачей прояснить точку зрения автора и практически не берет в расчет способность пьесы принести прибыль. После того как пьеса была доработана в лаборатории, она может перейти из лаборатории в театр и еще раз подвергнуться процессу доработки, но уже исключительно для того, чтобы постановка пьесы оказалась успешной.

Центр развития в США

Драматургическая лаборатория «ВордБРИДЖ» (WordBRIDGE — «Мост слов»), где я отвечаю за нововведения (Director of Innovation), родилась из традиций лабораторного развития (такого, как в Центре О’Нила или в Плэйрайт центре), но является гораздо более экспериментальной. Драматурги, отобранные для участия в лаборатории, воспринимаются здесь как творческие личности перво-степенной важности: в течение трех недель в июне они единолично принимают решения о ходе репетиций и доработке пьес. Также, в отличие от многих драматургических лабораторий, ВордБРИДЖ («Мост слов») не ограничивает авторов в средствах выражения: помимо того, что драматургам-участникам предоставляются режиссер, драматург и актеры, им также предлагается воспользоваться поддержкой со стороны художников и музыкантов, которые пытаются применить к пьесе разные медиа-технологии, чтобы помочь драма-

тургам увидеть их произведения в новом свете. Нет ничего необычного в том, что скульптор выражает свое видение пьесы, если он присутствует на репетиции и благодаря этому драматург может увидеть, как выглядит его пьеса, будучи вырезанной из дерева. ВордБРИДЖ часто приглашает математиков, чтобы выразить структуру развития новой драматургии алгебраической формулой, и использует компьютерное программирование, чтобы отразить развивающиеся темы новой пьесы посредством цифровой визуализации, основанной на подсчете слов и других особенностей текста, которые поддаются подсчету. Также мы являемся единственной лабораторией в США, которая регулярно — ежегодно — поддерживает международное сотрудничество, приглашая к участию драматургов и режиссеров из других стран. Более того, каждая пьеса, попадающая в ВордБРИДЖ, изучается на предмет того, какие еще инструменты могут быть к ней применены: есть ли цирковой клоун в одной из пяти пьес лаборатории? Если есть, мы приведем циркового клоуна, чтобы поддержать эту пьесу, а также для того, чтобы вдохновить остальные четыре пьесы.

ВордБРИДЖ в обязательном порядке регулярно — ежегодно — перестраивается для того, чтобы открывать и обеспечивать драматургам новые «инструменты», новые средства выражения, поскольку они пытаются найти основу своих пьес — то, что делает их уникальными. Мы подключаем новые средства выразительности к процессу, но мы также переходим какие бы то ни было границы в поиске новых средств. Мы сотрудничаем и с представителями мира искусства, и с учеными для того, чтобы вдохновлять, озадачивать и удивлять драматургов.

Согласно утверждениям многих практиков, развитие новой драматургии в Америке идет к закату. Многие лаборатории, магистерские программы и театры, занимающиеся развитием драматургии, в последние годы прекратили свое существование в связи с падением национальной экономики. Однако многообразие организаций по развитию новой драматургии настолько велико, что ни одна из них не представляет себе общей картины. Мы не можем ответить даже на простые вопросы. Каков процент драматургов, пришедших не из магистерской системы? Сколько существует регулярно работающих лабораторий? Какие методы, используемые в лабораториях и в посвященных развитию новой драматургии театрах, работают наиболее эффективно? Я и мой коллега Аарон Картер — драматург-участник лаборатории

ВордБРИДЖ и заведующий литературной частью Степпенвольф театра в Чикаго — недавно получили грант на проведение исследования по сбору фактов в как минимум ста американских организациях, связанных с развитием новой драматургии. В нашем исследовании мы постараемся затронуть такие аспекты, как исконная национальная принадлежность драматургов и ведущие методы в обучении драматургов и развитии новой драматургии в Северной Америке. Мы надеемся найти ответы на вопросы о соотношении удач и неудач в различных американских системах развития новой драматургии и начать лучше понимать, для каких драматургов наша деятельность действительно существенна.

Благодаря работе в академических учебных заведениях и в других организациях, связанных с развитием новой драматургии, в лаборатории ВордБРИДЖ, в сотрудничестве с нашим художественным руководителем Дэвидом Уайтом, мы постоянно анализируем и собираем лучшие из методов, существующих в нашей области. Что еще более важно, в лаборатории ВордБРИДЖ мы считаем нашей обязанностью создавать новые техники, использовать неизвестные пути развития, но всегда ставя драматурга на первое место.

ДЖОН ФРИДМАН:

«Театр — это место,
где подключаются сны»

(Интервью Ю. Клейман с Д. Фридманом)

Инициатором и организатором проекта «Новые американские пьесы для России», благодаря которому пьесы оказались в руках режиссеров в лаборатории ON.TEATR, выступил театральный критик, переводчик и драматург Джон Фридман. (Интервью с Ю.А. Клейман от 28 февраля 2012 года)

Джон Фридман о предыстории проекта

Подобный проект я уже проводил в Америке: в течение трех лет, с 2007 по 2010 год университет Таусон (активную поддержку проекту оказала нынешний декан театрального факультета Робин Квик) принимал режиссеров, драматургов и других театральных деятелей из России. Завершающий год этого проекта назывался «Русским сезоном в Балтиморе». Было поставлено десять современных российских пьес шести авторов — Максима Курочкина, Юрия Клавдиева, Вячеслава Дурненкова, Ярославы Пулинович и Ольги Мухиной. В конце этого сезона мой партнер Филип Арно — создатель и руководитель Центра по развитию международных театральных инициатив (CITD) — организовал всеамериканскую конференцию, где были показаны лучшие из этих спектаклей, сопровождавшиеся обсуждениями и лекциями. На эту трехдневную конференцию приезжали профессионалы из самых разных городов — Сан-Франциско, Нью-Йорк, Филадельфия, Остина (штат Техас), Чикаго. Результатом этого мероприятия были не только успешные спектакли, но и издания переводов пьес и различные статьи. Мне бы хотелось сказать здесь несколько слов о Филипе Арно, с которым я сотрудничаю на протяжении десяти лет. Филип — легендарный человек в американском театре. Он — создатель знаменитого театра «Theatre Project» в г. Балтимор

и первый продюсер Гротовского в Америке. В международных кругах у Филипа репутация искусного «театрального сводника». Уже тридцать лет он знакомит и открывает друг для друга художников разных направлений и стилей с разных концов света и тем самым способствует рождению множества нестандартных театральных проектов. Сейчас он регулярно работает в Венгрии, в Болгарии, и — особенно много — в России и в Польше. Это человек, без которого американский театр был бы намного более замкнут.

О проекте «Новые американские пьесы для России»

В 2010 г. я был приглашен в американское посольство новым министром-советником по вопросам прессы и культуры Майклом Хёрли, по-видимому, читавшему мои статьи в газете «The Moscow Times». Он сообщил, что только что была создана новая двусторонняя президентская комиссия, так называемая «комиссия Обама и Медведева», благодаря чему появилась реальная возможность поддержать культуру. Майкл поинтересовался, есть ли у меня предложения на этот счет? Я сказал «Да».

Мы с Филипом Арно пригласили в Москву представителей четырех наиболее влиятельных американских организаций, занимающихся продвижением новой драматургии — Центра Юджина О'Нила, фестиваля современных американских пьес Humana, фестиваля Sundance и знаменитого нью-йоркского театра New York Theatre Workshop. В течение недели они общались с режиссерами, критиками, драматургами, смотрели московские спектакли, одним словом, пытались ощутить дух города и понять, что может быть интересно людям в России. Сразу скажу, что мы не пытались представить в рамках этого проекта «лучшие» американские пьесы — подобная задача, на наш взгляд, была бы бессмысленной. Идея состояла в том, чтобы найти пьесы, которые могут заинтересовать русских артистов, режиссеров, зрителей, могут иметь театральный успех. С другой стороны, хотелось найти те пьесы, которые будут представлять американские общество и культуру последнего десятилетия во всем их разнообразии. (Забегая вперед, скажу, что так и получилось: у Эрика Богосяна — армянские корни, у Энни Бейкер — русские, Нило Круз — выходец из Кубы, Сьюзан-Лори Паркс — афро-американка.)

В конце этого визита в Москву американские представители (вместе со мной и замечательной переводчицей Марией Николаевой, прекрасно понимающей менталитет своего поколения) после живой дискуссии остановили свой выбор на двадцати пяти пьесах двадцати авторов. К этому времени я собрал команду англоговорящих театральных людей в России, имеющих возможность прочесть эти пьесы в оригинале. Это Николай Песочинский, Павел Руднев, Павел Шишин, Сергей Таск, Юрий Урнов, Георг Жено и я. Читая эти пьесы, каждый из нас отвечал себе на вопросы о том, может ли та или иная пьеса иметь резонанс в России, не слишком ли она «американская» для российского зрителя. В результате мы остановились на семи пьесах.

О переводе и адаптации

Мне с самого начала показалось, что некоторые из этих пьес будут нуждаться в адаптации, потому что языковые тонкости и образные системы в них сложны и в простом переводе эти нюансы могут быть непонятны русскому зрителю. Мы предложили «Книгу Грейс» Юрию Клавдиеву, «Чужаков» — Михаилу Дурненкову, «Ноктюрн» — Максиму Курочкину, «Ток радио» — Ивану Вырыпаеву. Потому что не только язык, понимание мира и жесткость пьесы Сюзан-Лори Паркс близки мироощущению Клавдиева, а изобретательность Адама Рэппа — Максиму Курочкину. Монологизм Богосяна, у которого много персонажей, но по сути это монолог, заставил меня вспомнить о Вырыпаеве, для которого «монологичность» — отличительная черта его стиля. В Петербурге возникали вопросы по поводу адаптации, выполненной Михаилом Дурненковым, а в Москве и в Омске, где тоже проходили читки, пара Бейкер — Дурненков была признана самой удачной. На мой взгляд, Михаил очень хорошо поймал слог и атмосферу Энни. Мне кажется, что русский зритель лучше воспринимает эти пьесы благодаря адаптации. Конечно, прав я или нет — мы поймем потом, когда пойдут спектакли. Но уже можно сказать, что «Чужаки», поставленные Ксенией Зориной, очень хорошо принимались омскими зрителями, особенно молодежью. Актеры читали с листа, но это было практически полноценным спектаклем. А в сентябре 2012 года премьера этой пьесы в постановке американского режиссера Адриана Джурджия состоится в московском театре им. Пушкина.

У Энни Бейкер, которая немного читает по-русски, была возможность сравнить свой текст с переводом Дурненкова. И она часто комментировала: «О, это очень хорошая идея, это правильно». Думаю, другие авторы тоже реагировали бы также. Будучи хорошими писателями, они понимают, что перевод — это не перевод слов, это перевод намерений, перевод первичной мысли. Главное, понять — почему персонаж произносит ту или иную фразу. По-английски какую-то мысль выражают одним словосочетанием, а русский человек в этой же ситуации скажет совсем другие слова. Главное — это импульс.

Вместе с Максимом Курочкиным я работал над переводом пьесы «Ноктюрн», где есть небольшой эпизод про детские воспоминания о бейсболе. Я сразу сказал Максиму, что, на мой взгляд, это не стоит переводить дословно. Это не вызовет у русского зрителя нужных ассоциаций. Я спросил его: «Что может пробудить в тебе подобные воспоминания?» Он сказал: «Только луна-парк». Тогда он сочинил сценку про луна-парк, оставив несколько слов о бейсболе, чтобы не дать забыть зрителю, что речь идет об Америке. Ведь театр — это место, где прежде всего подключается сердце, где подключаются сны, воспоминания. И фрагмент Максима Курочкина о луна-парке воспроизводит именно те ощущения о бейсболе, которые были у автора. Курочкин поймал импульс для этих слов, уйдя от самих слов. Это высший пилотаж.

О взаимоотношениях американских драматургов и русских режиссеров

Все авторы по-разному реагируют на то, как поставлены их пьесы. Энни Бейкер было интересно все, что она видела и в Москве, и в Петербурге. Чарльз Ми готов сказать любому театру: «Ставьте, дописывайте, выкидывайте реплики — делайте с моими пьесами все, что хотите. Только после премьеры пришлите мне информацию и фотографии». Он даже не просит гонорара, если спектакль поставлен не на Бродвее или не в каком-то ином большом театре. Ситуация этого автора в своем роде уникальна: он колясочник. Финансово его обеспечивает некий меценат, разглядевший его талант в самом начале творческого пути. Финансовая независимость — одна из причин его открытости к любым формам использования его произведений. Но в принципе в Америке существует принятая норма, и в

случае изменения хотя бы одного слова требуется письменное согласие автора. Думаю, что в основном американские авторы опасаются произвола режиссера, которому просто бывает лень выяснить, почему написано именно так, а не иначе. Например, Эдвард Олби будет биться с переводчиком буквально за каждую запятую, каждую паузу, — мы однажды разговаривали с ним об этом. Он сознался, что каждый раз находит возможность привлечь к работе носителя языка, который переводил бы ему его же пьесу обратно на английский. И если перевод ему кажется неадекватным, то он требует исправлений. Я считаю, что это неплодотворно для театра, но кто я, чтобы спорить с Олби? Хотя это исключительный случай, другие авторы чуть менее требовательны.

Об американской драматургии в России

Мой опыт показывает, что восприятие американской драматургии в России отчасти искажено. Речь, разумеется, не идет об академических кругах. Но в целом в российских театральных кругах на вопрос «Что вам известно об американском театре?» отвечают: «Люблю Юджина О’Нила, обожаю Теннесси Уильямса». А Сэм Шепард? А Дэвид Мэмет? О них в лучшем случае что-то слышали. Не говоря уже о тех авторах, что пишут в наше время и определяют дух американского театра. Еще одна важная проблема — это качество уже существующих переводов. Признаться, когда я сижу в зале и смотрю спектакль по пьесе Уильямса или О’Нила, то, как американец, слышу синтаксис оригинала, который проступает под — простите! — корявой русской фразой. Желание преодолеть эту ситуацию стало одним из импульсов для создания этой программы.

О конференции в Петербурге

Петербург оказался самым отзывчивым городом. Из шести спектаклей, которые в данный момент ставятся в результате проекта, четыре пойдут в Петербурге в ОН.ТЕАТРе. Может быть, это потому, что наряду с читками в Петербурге состоялись еще и академические доклады, способствовавшие более глубокому пониманию тем, затронутых в пьесах. Ведь Сьюзан-Лори Паркс или Адам Рэпп возникли, в некотором смысле, на пепле той культуры, которую соз-

дали О'Нил и Уильямс. Так что идея все это собрать в одном месте и в одно время — была очень удачной. Мне известно, что американские гости, профессора Дэвид Уайт и Эрик Рамси, оценили труд конференции по достоинству. В Штатах такого просто не бывает, чтобы за два с половиной дня было такое многообразие читок и столько докладов о предыстории этих современных пьес.

О планах на будущее

Проjekt «Новые американские пьесы для России» пройдет еще в Саратове и в Екатеринбурге. Прошли читки и в Вологде. Поскольку между подобными программами существует большая конкуренция (часто со своими новыми пьесами нас знакомят немцы, французы, финны, поляки), необходимо было начать с самых современных текстов — сделать что-то резкое, запоминающееся. В надежде на успех этой программы, в дальнейшем я бы хотел представить американских мэтров 1970–1980-х годов. Ведь во всем мире они признаны легендами, а в России их пока мало кто знает. А потом дело, может быть, дойдет и до новых переводов О'Нила и Уильямса.

Ирина Сергеевна Цимбал

Кандидат искусствоведения, профессор театроведческого факультета Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (кафедра зарубежного искусства). Специалист по творчеству Юджина О'Нила. Автор монографии «Американские актеры первой половины XX века» и многочисленных статей в научных сборниках по вопросам театра и литературы США, а также скандинавского театра и драматургии, в т. ч. на иностранных языках: «Strindberg and Chekhov», «Fadren in production», «A tribute to Drottninggatan 85» и др.

Контакты: irina.tsimbal@mail.ru

Юлия Анатольевна Клейман

Кандидат искусствоведения, преподаватель театроведческого факультета Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (кафедра зарубежного искусства) и Музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского, помощник проректора по международным связям СПбГАТИ. Автор монографии «Американская режиссура первой трети XX века». Публиковалась в журналах «Театральный Петербург», «Петербургский театральный журнал», «Зрительный ряд», «Вопросы театра», в «Независимой газете» и др.

Контакты: spbgati@mail.ru

Сьюзан Флейкс

Драматург и сценарист, лауреат наград в сфере драматургии. Руководила кафедрой в Школе искусств Тиш Нью-Йоркского университета. Основатель и руководитель театра в г. Стокгольм (Швеция). Создатель «Фонда источников» (г. Нью-Йорк, США), режиссер эскизов спектаклей по пьесам Ибсена, Стриндберга и Чехова с ведущими американскими актерами в качестве исполнителей.

Контакты: susanflakes@gmail.com

Сергей Дмитриевич Черкасский

Засл. деят. искусств Республики Бурятия, кандидат искусствоведения, театральный режиссёр, руководитель актерской мастерской, доцент Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Печатался в «Театральной жизни», «Петербургском театральном журнале», автор книги «Валентин Смышляев — актер, режиссер, педагог» и др., редактор и автор предисловия к книге М. В. Сулимова «Посвящение в режиссуру».

Контакты: sergei@st1676.spb.edu

Алексей Юрьевич Астахов

Студент 5 курса факультета актерского искусства и режиссуры СПбГАТИ (мастерская Ю.М. Красовского), филолог, преподаватель иностранных языков.

Контакты: alex.leningrad@rambler.ru

Мария Александровна Дробинцева

Закончила Санкт-Петербургскую государственную академию театрального искусства в 2006 году, учится в аспирантуре.

Контакты: editor@tart.spb.ru

Анна Борисовна Шульгат

Театровед и переводчик, эксперт Фонда им. Дм. С. Лихачева. Опубликовала ряд статей по театру, литературе и кино в российских и зарубежных изданиях, а также тринадцать переводных книг, в том числе мемуары Сергея Бертенсона «В Голливуде с В. И. Немировичем-Данченко, 1926–1927» («Scarecrow Press», 2004), роман Джима Томпсона «Чертовка» и Грэма Джайса «Темная сестра». В рамках проекта «Новые американские пьесы для России» Анной Шульгат осуществлен перевод пьесы «Ток-радио» Эрика Богосьяна.

Контакты: anni_vers@yahoo.com

Дэвид М. Уайт

Художественный руководитель драматургической лаборатории «Ворд-БРИДЖ», профессор театрального факультета Университета Таусон (США).

Контакты: dave@wordbridge.org, dmwhite@towson.edu

Вера Борисовна Шамина

Доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Казанского федерального университета. Автор трех монографий: «Два столетия американской драмы», «Пути развития американской драмы: типология, истоки, традиции», «Американская драма XX века» и более ста статей по различным аспектам литературы и драматургии.

Контакты: vera.shamina@ksu.ru

Эрик Рамси

Директор по инновациям и исследованиям драматургической лаборатории «ВордБРИДЖ», доцент Театрального факультета (магистерская программа по драматургии) Университета Огайо (США).

Контакты: playwrighting@gmail.com, ramseye@ohio.edu

| Abstracts

Irina Tsimbal

“Children” and “grandchildren” of George P. Baker

The purpose of the paper is an attempt to define the role of G.P. Baker in the history of the American theatre. One of the pivotal figures of his time, G.P. Baker is barely known in Russia where his name is mainly associated with Eugene O’Neill, one of his alumni of the Famous 47 Workshop in Harvard. Prof .Baker was an educator and a scholar of rare and various gifts. He linked together two epochs (19th and 20th centuries) and two cultures, Europe and America. During his regular journeys to Europe he met such outstanding personalities as Oscar Wilde, Gordon Craig, Arthur Wing Pinero and many others.

There is a wide-spread opinion that Professor Baker’s sole mission was to teach the laws of Dramatic Technique (the title of his book), but his classes were actually a source of knowledge encouraging his students to search for freedom of expression in Art. Among those who attended his classes were such future famous figures — not mentioning O’Neill — as dramatist Sydney Howard, novelist Thomas Wolfe, drama critic J.M. Brown, theatre designer Donald Oenslager and many others.

As a teacher he dreamed of a future American Drama which would have permanent value. His main premise was: “Let it be a good play for actors”. By acting and action he meant the power of an intellectual awakening of theatre-goers.

He was so enthusiastic, rushing ahead of his own time and generation, that we can call many modern American dramatists his sons and grandchildren.

Keywords: dramaturgy, George P. Baker, Eugene O’Neill, action, self-reliance

Susan Flakes

The Source Writers of the American Theater:
Ibsen, Strindberg and Chekhov

At the heart of all American drama (and of all Western drama for that matter) is the work of what can be called The Source Writers: Henrik Ibsen, August Strindberg, and Anton Chekhov. These writers laid the foundation of

what is now called the realistic theatre, which still motivates all modern American film and theatre, whether consciously or unconsciously. These three were also accomplished poets, dramatizing the soul of the individual, the ordinary individual; while revealing in their plays their own soul. Susan Flakes has demonstrated in the theatre that she created — the Source Theatre, New York City — how effective and how totally contemporary the work of these Source Writers can be when put in the right hands. She directed event-level readings of plays by Ibsen, Strindberg and Chekhov with leading American actors, such as Glenn Close and Frank Langella, at major venues that included the renowned Lincoln Center.

Keywords: Ibsen, Strindberg, Chekhov, dramaturgy, Stella Adler, event-level readings

Yulia Kleiman

Eugene O'Neill's experiments

The innovations of Eugene O'Neill in the field of dramatic form, and his constant experiments, were almost ignored for a long time in theater research, and still are not apparent to many Russian readers. This is because not all the plays of O'Neill are translated into Russian, and translations of many that do exist are not precise. The field of American theatre studies is newly established in Russia, so, it makes sense now to explain the specifics of O'Neill's literary experiments and their role in establishing the art of directing in the USA.

Analyzed in this report are O'Neill's experiments with language, with structure, with the role of sound and of vocal intonations, with the manner of presenting character, and the mode of involving mythological structure, ranging from his "sea" plays to *The Emperor Jones*, *Anna Christie*, *The Hairy Ape*, and *Desire under the Elms*. Included in the report is a short overview of a play almost unknown in Russia, *Strange Interlude* — not yet translated into Russian — with its conventions of frequent asides and inner monologues, and its remarkable premiere in 1928.

O'Neill's experiments took many different forms. He used masks in some plays; he created the genre of ancient trilogy in modern dress in his tragedy *Mourning Becomes Electra*; *Ah, Wilderness!* presented a new type of comedy; *Days Without Ends* created the character and his double.

The dramatic experiments of O'Neill — successful and unsuccessful — were accompanied by his incessant reflections about the problems of modern theatre and theatre's hidden possibilities. His experiments not only expanded the horizons of American dramaturgy from "well constructed" melodrama to many possible forms of spiritual creativity, but he also generated the onset of new type of directing. It is reasonable to assert that for the theatre of the twenties it was O'Neill's style, not the content of his plays that was of primary importance.

When we reflect on the very interesting plays that are presented in this project, we will discover resonances of O'Neill's experiments: the combining of dramatic and novelistic form in the *Book of Grace*, the mythological structure of the play *Big Love*, the diverse voices that create an effect of global absurdity in the play *Talk Radio*, slang and making sense, not due to spoken words but in defiance of them, in the play *Aliens*...

Keywords: Eugene O'Neill, dramaturgy, verbal expression, myth, tragedy, theatre, Philip Moeller

Sergei Tcherkasski

The Dialogue of the Playwright and the Theater Director:
Thornton Wilder at Richard Boleslavsky's American
Laboratory Theater

Thornton Wilder's play *The Trumpet Shall Sound* was printed in Yale Literary Magazine in 1919–20 but was not produced until 1926 by Richard Boleslavsky at The American Laboratory Theatre. It was this former director of Moscow Art Theater' First Studio, an advocate of the Stanislavsky System in America, who was able to recognize in the first full-length play of this then-unknown playwright "realism of the near future" (Boleslavsky's letter).

The seemingly realistic story of *The Trumpet Shall Sound* is actually a multilayered allegory based to some extent on Ben Johnson's *The Alchemist* as well as on the New Testament. It also vividly reflects American life of the 1920-s and tells a story of "Judgment Day in the Jazz Age" (L. Konkle). The collaborative work of Thornton Wilder and Richard Boleslavsky on *The Trumpet Shall Sound* not only resulted in a production with acting heralded as "as fine and true as unexpected" (Time), but enriched the playwright with a knowledge of real theater, thus influencing his later creative writing, especially *Our Town*.

Keywords: American theater of XX cent., American dramaturgy of XX cent., art of directing, Thornton Wilder, Richard Boleslavsky, American Laboratory Theater, Stanislavsky System

Alexey Astakhov

Tennessee Williams in SPB Theatre Arts Academy

The students of Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy directing studio of Yuri Krasovsky worked during 2009 to 2011 on the plays of Tennessee Williams: *The Glass Menagerie*, *Summer and Smoke*, *Cat on a Hot Tin Roof*, *Orpheus Descending*, *A Streetcar Named Desire* and others. This report

presents some remarkable features of the performance of *A Streetcar Named Desire*.

One of the most important problems by the staging of *A Streetcar Named Desire* was for us was interpreting the original text in the Russian language. The published Russian translation proved to be inappropriate for a staging of Tennessee Williams' "plastic" theatre

The new interpretation that we made is more dramatic than literary, more active than descriptive. We used the idea of an "active word" via the interaction of the actors to realize the "conflict of the play".

The genre of our performance is designated as "A dangerous play in one action". We contend that the story of Blanche is a tragedy rather than a drama. The conventional interpretation of *A Streetcar Named Desire* on the Russian stage has been a drama, even a melodrama. The duration of our performance is one hour forty-five minutes without an interval. The play is dangerous because it is always dangerous to play worthy, keeping the rules of the play, to skillfully employ the exceptions to the rules, to bid defiance to God, to come on the stage as on a scaffold for the first and the last time.

Keywords: Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, "plastic" theatre, "active word", action, play, tragedy, Meyerhold, magic

Anna Shulgat

Confessions of a non-indifferent person:
the plays of Eric Bogosian

Eric Bogosian (born in 1953) has received wide acclaim as an actor and playwright. He rose to stardom through the genre of monologues, an extremely popular form in American theatre. Working as a writer and performer of his own work, Bogosian adds a unique dimension to the genre, and helps keep it relevant.

In his texts Bogosian speaks from his heart about hypocrisy and greed, consumerism and gullibility, cynicism and bigotry. He approaches the audience in a challenging and provocative way. He does not provide any answers, but is simply trying to make people look at their lives from a different angle and reconsider things in themselves. In an introduction to one of his plays, Bogosian says: "America loves itself and loves to beat itself up. America is schizoid."

For his off-Broadway solo shows, created between 1980 and 2000, Bogosian received three OBIE awards and the Drama Desk Award. His play *Talk Radio*, written in 1987 and nominated for the Pulitzer Prize, chosen for the project *New American Plays for Russia*, is definitely one of his most important confessions. Bogosian played the lead role in the first production and later reprised it in a 1988 film adaptation directed by Oliver Stone.

The play's principal character Barry Champlain is a controversial radio personality whose late-night talk show is extremely popular. Although some of the listeners are upset or enraged by the way Barry treats them, they keep calling because he is the only non-indifferent person around. The same could be said about playwright Eric Bogosian whose non-indifference, wit, truthfulness and courage to speak his mind give us hope that not only the world but even theatre might be able to survive after all.

Keywords: audience, consumerism, controversial, disillusionment, Eric Bogosian, monologues, provocative, radio

Maria Drobintseva

Tony Kushner's *Angels in America*

In his dilogy (I — *Millennium* approaches, II — *Perestroika*) Tony Kushner combines emotions and politics, sex and faith, sufferings of the deceased and thirst for life, realities of modern New York and fantastic visions, trying to create anew American epos. His ambitious attempt met with admiration on Broadway and all over the world. Kushner writes about changes (in all its variants). Even the time of the action — the end of the eighties, when the United States was finding itself the only super state in the world, while enemy number one — the Soviet Union — is collapsing. Twenty years have passed since the premiere of the first part. But the play is almost unknown in Russia; there is not even a published translation.

Tony Kushner mixes popular and elite cultures, taking ideas from Broadway shows, Hollywood movies, plays, novels, social philosophy, leftist politics, the gay and civil rights movement, religions such as Judaism and Mormonism, and so on. Using split scenes, and cross-gender casting, depicts naturalistically the process of dying from AIDS, and at the same time emphasizes that magic in “Angels” is a *theatrical* illusion. Kushner quotes freely in his play yet denies influences in his interviews. Nevertheless his creation is deeply connected with the tradition of the American drama of the XX century.

Keywords: American theatre, American drama, Gay-drama, 20th century, Broadway, Identity

David M. White

Telling the American Story: American Playwrights in the 21st Century

This paper examines the structures and themes present in a survey of thirty-two American plays written in the past decade. This survey explores what playwriting in the United States reflects about the American culture.

The American story is revealed in what playwrights write about and their continued quest for unique dramatic forms and structures. A unique sense of form has become as central to playwrights' voices as the rhythms of their dialogue. To get a sense of form, an observer must note structural patterns that recur within the contemporary canon. This paper presents thirty-two examples of contemporary American scripts written or revised in the past decade.

Twenty-first century American playwrights explore a wide variety of storytelling strategies: linear, non-linear, docu-drama, mocku-drama, and many, many more. Playwrights explore direct address: a storyteller sharing an experience with an audience. Playwrights adopt structures based on new concepts of time, jumping forwards or backwards in time with a personal or cultural chronology, not a linear one. Playwrights adapt classic cultural and literary forms from around.

Keywords: playwrights, United States, American, dramatic form, dramatic structure, survey, contemporary, theatre, storytelling, new plays

Vera Shamina

The Poetics of Afro-American female drama
(The influence of jazz aesthetics)

In the second half of the 20th century Afro-American female drama definitely became an important part of not only Afro-American theatre process but of American drama and theatre at large. While its tradition can be traced back as far as the end of the 19th century, black women playwrights remain on the fringes of today's mainstream, much more so than their male colleagues. Therefore we are faced with a double problem here — black culture at large, which is fighting for its place and acknowledgement within modern American society on the one hand, and the feminist movement on the other.

Though plays of modern Afro-American female drama are rather similar in their rhetoric they are very diverse and sophisticated in poetics. Unlike much of white feminist drama which is basically message oriented, these plays present an elaborate interaction of overt propaganda with powerful symbolic imagery which raises the problems addressed to a higher level of artistic discourse.

The most conspicuous feature of these plays is, to my mind, their similarity to jazz pieces, an observation which many Afro-American female playwrights acknowledge themselves. Besides the wide use of jazz *per se*, it is reflected in their structure that, like jazz, denies the established tradition of linear 'storytelling', be it in music or in a play. Thus in many cases it is only at the end that we can actually reconstruct the chronological order of events.

Another characteristic feature both of jazz aesthetics and this dramatic genre is the use of improvisation, where one theme is simultaneously repeated and developed by several characters: actors speak simultaneously; their lines mixed and

repeated by one another like a tune being played by different instruments. Sometimes the authors use verbal techniques such as alliteration, syncope, and special rhythmical arrangements to create a musical effect.

Jazz is a style of high emotional expressiveness — it is dynamic and ecstatic. This sort of characteristic can be also applied to the majority of the plays under consideration where the action balances on the verge of reality and nightmare using grotesque, often phantasmagoric images.

We have addressed only one, albeit very important, aspect of Afro-American female drama, which allows us to conclude that it is a highly original and poetically expressive art, making a valuable contribution to the American theatre at large.

Keywords: Afro-American drama, theatre, jazz, poetics, feminism, gender, improvisation, composition, theme, plot

Erik Ramsey

On the Development of Playwrights and Plays in the U.S.

This analysis is intended to convey a brief overview of the developmental systems through which many of the United States' most successful contemporary playwrights have been trained, and the systems professional playwrights navigate to develop their plays after training.

Keywords: play development, laboratories, MFA playwriting program, WordBRIDGE, theatre

Information about authors

Irina Tsimbal

PhD (Arts), Professor at the Foreign Arts Studies Dept., Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy. Specialist on Eugene O'Neill's creativity. Author of the monograph *American actors of the first half of XX century* and a number of articles in scientific collections on USA theatre and literature, as well as on Scandinavian theatre and dramaturgy, including articles on foreign languages: *Strindberg and Chekhov, Fadren in production, A tribute to Drottningatan 85* and others.

Contacts: irina.tsimbal@mail.ru

Yulia Kleiman

PhD (Arts), Lecturer at the Foreign Arts Studies Dept., Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy and at the Musorgsky Musical College, Deputy Vice-Rector for International Relations of the Academy. Author of the monograph *American Directing of the First Third of the XX Century*. Her articles have been published in various Russian theatre magazines and newspapers.

Contacts: spbgati@mail.ru

Susan Flakes

Award-winning playwright and screenwriter. Has worked in academia as the Chairperson for the Department of Undergraduate Drama, New York University, Tisch School of the Arts (USA); and as a director who has founded and headed theatres in Stockholm, Sweden, as well as creating the Source Foundation, New York, where has she directed leading American actors in event-level readings of plays by Ibsen, Strindberg, and Chekhov.

Contacts: susanflakes@gmail.com

Sergei Tcherkasski

Honoured artist of Republic Buryatia, PhD (Arts), director, head of an Acting Studio at the St. Petersburg Theatre Arts Academy, Russia. Published articles in various theatre magazines. He is author of the book *Valentin Smishliayev — actor, director, teacher* and editor of the book *Initiation into Directing* by Mar Sulimov.

Contacts: sergei@st1676.spb.edu

Alexey Astakhov

Student of Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy (directing studio of Prof. Yuri Krasovsky), philologist, teacher of foreign languages, actor and director

Contacts: alex.leningrad@rambler.ru

Maria Drobintseva

She graduated from St.-Petersburg State Theatre Arts Academy in 2006, PhD student of the Academy.

Contacts: editor@tart.spb.ru

Anna Shulgat

Theatre scholar and translator, and expert consultant of the Likhachev Foundation. She has published a number of articles on theatre, literature and cinema in the Russian press and abroad, as well as thirteen translated books including Sergei Bertensson's memoir *In Hollywood With Nemirovich-Danchenko 1926–1927* (Scarecrow Press, 2004), Jim Thompson's novel *A Hell of a Woman* and Graham Joyce's novel *Dark Sister*, as well as the translation of Eric Bogosian's play *Talk Radio* for the project *New American Plays for Russia*.

Contacts: anni_vers@yahoo.com

David M. White

Artistic Director of WordBRIDGE Playwrights Laboratory, Professor at the Department of Theatre Arts of Towson University (USA)

Contacts: dave@wordbridge.org, dmwhite@towson.edu

Vera Shamina

Doctor of Philology, Professor in the Department of Comparative Literature, Kazan Federal University, the author of three monographs: *Two Centuries of American Drama*, *Ways of Development of American Drama*:

Sources, Typology, Traditions, XX-th Century American Drama and over 100 essays on different aspects of literature and drama.

Contacts: vera.shamina@ksu.ru

Erik Ramsey

Associate Professor at the Ohio University School of Theatre (MFA Playwriting Program), Director of Innovation and Research Theory, WordBRIDGE Playwrights Laboratory (USA)

Contacts: playwriting@gmail.com, ramseye@ohio.edu

| Приложение

Список пьес, читки которых прошли в рамках международной научно-практической конференции «Американская драматургия: новые открытия» в режиссерской лаборатории ON.TEATR 25–27 ноября 2011

Эрик Богосян (Eric Bogosian)

«Ток-радио» (Talk Radio)

Перевод Анны Шульгат

Адаптация Ивана Вырыпаева

Режиссер — Семен Серзин

В ролях:

Филипп Дьячков,

Вера Параничева,

Евгений Серзин,

Семен Серзин,

Алессандра Джунтини,

Антон Шаманиди,

Алексей Митин,

Надежда Толубеева

Дебора Зоя Лауфер (Deborah Zoe Laufer)

«Последние дни» (End Days)

Перевод Александры Беленицкой

Адаптация Нины Беленицкой

Режиссер — Рикардо Марин

В ролях — студенты СПбГАТИ (мастерская С.Д. Черкасского):

Мистер Стайн — Филипп Могильницкий

Сильвия Стайн — Мария Шульга

Нельсон — Евгений Серзин

Рейчел — Мария Антонова

Иисус, Стивен Хокинг — Данила Калабин

Нило Круз (Nilo Cruz)

«Анна в тропиках» (Anna in the Tropics)

Перевод Евгения Казачкова

Адаптация Ивана Вырыпаева

Режиссер — Екатерина Максимова

В ролях:

Сантьяго — Артур Ягубов

Чече — Егор Гришин

Офелия — Альбина Московцева

Марела — Маргарита Олендская

Кончита — Оксана Кормишина

Паломо, Элиадес — Леонид Таранов

Хуан Хулиан — Антонио Виллани

Сьюзан–Лори Паркс (Susan–Lori Parks)

«Книга Грейс» (The Book of Grace)

Перевод Марии Николаевой

Адаптация Юрия Клавдиева

Режиссер — Денис Шибяев

В ролях:

Вет — Юрий Ершов

Бадди — Андрей Папанин

Грейс — Надежда Кулакова

Чак Ми (Chuck Mee)

«Большая любовь» (Big Love)

Перевод Сергея Таска

Режиссер — Георгий Цнобиладзе

В ролях:

Фиона — Екатерина Клеопина / Елена Соломонова

Олимпия — Инна Степанова / Катерина Зорина

Лидия — Евгения Алешина / Елена Соломонова

Бэла, Элеонора — Катерина Зорина / Екатерина Клеопина

Пьеро, Лео — Леонид Таранов

Джулиано — Станислав Ткаченко

Константин — Дмитрий Луговкин

Никос — Данил Мухин

Эд — Александр Быковский

Энни Бэйкер (Annie Baker)

«Чужаки» (The Aliens)

Перевод Екатерины Райковой

Адаптация Михаила Дурненкова

Режиссер — Мария Критская

В ролях:

Джаспер — Сергей Малахов

Кей Джей — Константин Дунаевский

Эван — Егор Кутенков

Адам Рэпп (Adam Rapp)

«Ноктюрн» (Nocturne)

Перевод Джона Фридмана

Адаптация Максима Курочкина

Режиссер — Дмитрий Волкострелов

В ролях: Дмитрий Волкострелов

На основе прошедших читок

три пьесы вошли в репертуар Лаборатории ON.TEATR:

«Большая любовь» Чак Ми

(премьера — 11 января 2012)

«Чужаки» Энни Бэйкер

(премьера — 16 марта 2012)

«Последние дни» Деборы З. Лауфер

(премьера — 18 июня 2012)

АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ:
НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Материалы международной
научно-практической конференции
(25–27 ноября 2011, Санкт-Петербург)

Ответственный редактор *Ю. А. Клейман*
Редактор и корректор *Т. А. Осипова*
Дизайн *Л. Н. Киселевой, В. Г. Лошкаревой*
Компьютерная верстка *Л. Н. Киселевой*
Технолог *В. А. Белова*

Подписано в печать 04.09.2012. Формат 60 × 84/16.
Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная.
Усл.-печ. л. 5,58. Тираж 100 экз.
Ризограф СПбГАТИ. Заказ № 27.

Издательство Санкт-Петербургской государственной
академии театрального искусства
191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.