

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.29>

Левицкий Валентин Глебович

ПРОВОКАЦИОННАЯ ДРАМАТУРГИЯ МАРИУСА ФОН МАЙЕНБУРГА НА СОВРЕМЕННОЙ ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ

В статье рассматривается малоизученный в театроведении опыт постановок пьес немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга на петербургской сцене на примере трех спектаклей: "Камень" Театра на Васильевском, "Урод" Театра Поколений и "Мученик" студентов кафедры театрального искусства СПбГУ. На основании критических отзывов, научных статей российских литературоведов и собственного опыта постановки одной из пьес Майенбурга автором дается характеристика каждого спектакля, проводится анализ разных аспектов этих постановок в контексте поэтики драматурга, некоторых структурных и языковых особенностей его произведений, а также задач, связанных с "переводом" проблематики пьес немецкого автора на русскую сцену.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/9/29.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 9(95) С. 131-136. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.08

Дата поступления рукописи: 01.06.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.29>

В статье рассматривается малоизученный в театроведении опыт постановок пьес немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга на петербургской сцене на примере трех спектаклей: «Камень» Театра на Васильевском, «Урод» Театра Поколений и «Мученик» студентов кафедры театрального искусства СПбГУ. На основании критических отзывов, научных статей российских литературоведов и собственного опыта постановки одной из пьес Майенбурга автором дается характеристика каждого спектакля, проводится анализ разных аспектов этих постановок в контексте поэтики драматурга, некоторых структурных и языковых особенностей его произведений, а также задач, связанных с «переводом» проблематики пьес немецкого автора на русскую сцену.

Ключевые слова и фразы: немецкая драматургия; современная драматургия; современная режиссура; Гоголь-центр; Театр Наций; Театр на Васильевском; Театр Поколений; Мариус фон Майенбург; Кирилл Серебренников; Денис Хусниров; Валентин Левицкий; Семен Фридлянд.

Левицкий Валентин Глебович, к. искусствоведения
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
valentin-levitsky@yandex.ru

ПРОВОКАЦИОННАЯ ДРАМАТУРГИЯ МАРИУСА ФОН МАЙЕНБУРГА НА СОВРЕМЕННОЙ ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ

Среди пьес иностранных драматургов, ставящихся на российской сцене в течение последнего десятилетия, особым вниманием пользуется творчество Мариуса фон Майенбурга. За эти годы немец Мариус фон Майенбург стал в России такой же модной новинкой, какой в 2000-е был ирландец Мартин Макдонах. Постоянного автора и завлита (в Германии эта должность называется *dramaturg*) берлинского «Шаубюне» причисляют к кругу так называемых «новых рассерженных», представителей «нового реализма». Уже в течение десяти лет он находится в центре внимания театральной общественности в Германии. Премьеры по его пьесам всегда обсуждаются в главных немецких театральных изданиях [19; 20].

Исследователи пишут о довольно отчетливом противостоянии «новых рассерженных» радикальным традициям немецкого «постдраматического театра» (термин Х.-Т. Лемана [8]) последней трети XX века, заключающимся в попытке освободиться от тотальной власти текста, отказаться от него в пользу языка тела, визуальных и акустических экспериментов, самодовлеющего медийного пространства. «Новые» делают попытку вновь вернуть театр к действительности, к тексту, к языку слова, звучащего со сцены, при этом широко используя всю палитру постдраматических экспериментальных форм и приемов [12; 15].

Интерес к Майенбургу в России и моду на него задали читки на фестивале «Территория» и постановки двух столичных театров: «Камень» Театра Наций в 2013 году (режиссер Ф. Григорьян) и «(М)ученик» Гоголь-центра в 2014 году (режиссер К. Серебренников), а также фильм последнего «Ученик». Об этих работах в свое время было написано немало отзывов, поэтому в данной статье они будут рассматриваться лишь по касательной. Сегодня существует уже несколько десятков спектаклей, поставленных в разных городах России различными режиссерами по пьесам Майенбурга. Однако важно отметить, что при повышенном внимании критики к отдельным спектаклям по драматургии Майенбурга наблюдается недостаток научных изысканий, связанных с сопоставлением разных работ по его пьесам, попыток выявить некоторые закономерности в повышенном внимании в России к этому автору.

Своего периода «постдраматического» театра, сопоставимого с более очевидной европейской тенденцией, в России не было. Возможно, поэтому и «новый реализм» не имеет здесь готового «ключа» сценических прочтений. Главными «переносчиками» новых театральных идей в большей степени являются пьесы. Поэтому особого внимания заслуживают опыты освоения новой драматургии на российской сцене.

Материалом для данной статьи станут критические отзывы и личные впечатления автора от трех петербургских спектаклей: «Камень» Театра на Васильевском (реж. Д. Хусниров), «Урод» Театра Поколений (реж. В. Левицкий) и «Мученик» студентов мастерской А. Ю. Пузырева в СПбГУ (реж. С. Фридлянд). В 2018 году по инициативе создателей спектакля «Мученик» в Санкт-Петербурге был проведен мини-фестиваль «Трилистник», включивший в себя три упомянутые постановки. Интересной площадкой обсуждения особенностей драматургии Майенбурга стал круглый стол, проведенный по результатам фестиваля на базе кафедры театрального искусства СПбГУ под руководством литературоведа-германиста доцента Ю. Каминской. Интерес представляют и отдельные тексты филологов, посвященные анализу принципов поэтики Майенбурга, таких как Е. Н. Шевченко, Е. Г. Нефедова, А. Р. Лисенко, также учтенные автором в его работе.

Представляется важным обратиться к разным аспектам упомянутых спектаклей. Среди них: тематика пьес, особенности их структурного построения и стилистики, концептуальный подход режиссеров к работе с драматургией Майенбурга, сценическое решение спектаклей (пространство, костюмы), способ существования актеров, а также необходимость «перевода» проблематики пьес немецкого автора на русскую сцену.

Как отмечают исследователи, «проблематика произведений новых немецких драматургов имеет ярко выраженный социальный и даже политический характер, обращается к самым актуальным и особенно болезненным проблемам современного общества» [12]. Е. Нефедова рассматривает пьесы Майенбурга в ряду произведений других «молодых», таких как Д. Лоэр, Г. Данкварт, Т. Вальзер, Р. Шиммельпфеннинг и др. «Большинство пьес названных драматургов, – пишет далее Нефедова, – по своей жанровой специфике представляют собой жесткие социальные драмы, шокирующие зрителя и читателя нелицеприятной правдой о современном европейце. Не случайно, анализируя художественный мир пьес М. фон Майенбурга, критики и театроведы нередко говорят об “экстремальном” характере его театра, а самого писателя немного иронично называют даже не рассерженным, а “разъяренным”» [Там же].

Действительно, в отзывах критиков о рассматриваемых в статье постановках указывается на то, что каждая из пьес («Камень», «Урод», «Мученик») обращена к самым острым вопросам современности, а спектакли приобретают актуальное звучание в России, несмотря на то, что пьесы играют в переводе, и зритель имеет дело с разными способами переноса немецкой литературы на русскую сцену.

Об остроте звучания пьесы Майенбурга «Мученик» писал еще Р. Должанский при ее первой постановке в России в интерпретации К. Серебренникова, выявляя при этом и локальное смещение содержательных акцентов в российском спектакле. «Удваивая произносимое изображенным, режиссер на самом деле выносит собственно религиозную тематику за скобки, точно букву М в названии (и на всякий случай страхует от возможных обвинений в оскорблении чьих-то хрупких чувств). Библия есть Библия, речь не о ней. Мученик или не мученик, речь не об этом. Важно, что ученик, то есть нормальная часть общества. Спектакль – о больном современном российском обществе, которое становится (вернее, делается) все менее устойчивым перед лицом фанатиков. <...> Майенбург хорошо известен своей бесстрашной чуткостью к болезненным социальным темам... так что можно не сомневаться, что русифицированный “(М)ученик” пришелся бы ему по душе» [4].

Похожие отзывы возникали и в связи с петербургским спектаклем автора «Урод»: «Майенбург говорит о проблемах сегодняшнего общества, в котором человек сведен к роли товара и покупателя на сексуально-денежном рынке. <...> Ироничная, написанная грубыми мазками пьеса разоблачает идолов современного мира: плакатную красоту, молодость и успешность. Притчеобразный сюжет пьесы, к сожалению для нас, не так уж и абстрактен: встречая очередную белокурую красавицу с характерно сложенными (“уточкой”) пухлыми губами, невольно думаешь, сколько точно таких же ты уже видел в течение дня» [6].

Рассуждая о причинах обращения к зарубежной пьесе для разговора об актуальных проблемах нашей страны, критик Т. Джурова в статье о спектакле «Камень» Театра на Васильевском ставит суровый диагноз отечественной реальности: «...путь покаяния перед жертвами репрессий или внешних геополитических амбиций – по-прежнему не наш путь. Кипучее “коллективное бессознательное” страны, не прошедшей люстрацию, не успевшей распрощаться с одряхлевшими мифами, громоздит поверх них новые, еще более чудовищные, реваншистские. <...> Поэтому так востребован на российской сцене... немецкий материал – “Камень”...

Пьеса, в которой сопрягаются четыре времени немецкой истории XX века, собственно и исследует феномен реальной истории и ложной памяти, ложногероического мифа. Поэтому она так “ко двору” в другой стране, связанной с Германией “кровным” прошлым» [3].

В похожей тональности высказывается и Р. Должанский в предисловии к сборнику новой немецкой драматургии: «Дело в том, что немецкий театр находится с жизненной реальностью, то есть с современным социумом, в партнерских отношениях – в отношениях конфликтных, пристрастных, трудных, но внимательных и конструктивных. В общем, в состоянии непрерывного и заинтересованного диалога – даже если речь в той или иной пьесе идет о личных проблемах отдельного человека. В России сегодня, по большому счету, театр от жизни отстранился, довольствуясь ролью либо развлекательного центра, либо музея, убежища от всего того, что составляет именно суть нынешней жизни. Голос авторов-современников – даже своих, что уж говорить о переводах с иностранных языков, – большинству зрителей не нужен, он доносится разве что из подвалов и малых залов и имеет очень немного шансов зазвучать в полную силу» [5, с. 14].

Таким образом, первая причина, обусловившая внимание к Майенбургу – острота тем, поднимаемых в его пьесах: религиозный радикализм в «Мученике», проблема исторической вины и ответственности в «Камне», процесс все большей стандартизации всего, что есть в мире, включая внешность, потеря личного в массовом в «Уроде».

При этом сами темы, какими бы острыми они ни были, не всегда равны успеху. Большое значение имеет выбор средств, нахождение точной современной структуры пьесы, ее языковые особенности. И в случае с Майенбургом этот вопрос весьма актуален, так как автор – большой мастер по части поиска и развития нового драматургического языка. «Драмы Майенбурга отличаются острым чувством реальности, блестящей драматургической техникой и пластичным, выразительным языком», – пишет в своей статье филолог Е. Шевченко [16].

На круглом столе, прошедшем в СПбГУ 15 мая 2018 года, обсуждались некоторые стилистические и структурные особенности трех пьес. В ходе дискуссии был выдвинут тезис о связи успешности пьес драматурга с тем «ключом», который Майенбург подбирает для разговора на самые неудобные темы. Метод драматурга – соединение несоединимого, контрапункт. Это всегда «жанр в жанре». Или их смесь.

Например, «Урод» при практически трагическом финале написан как острая комедия. Причем комедия, никогда не заигрывающая с публикой, а воздействующая через абсурдность ситуаций и филигранный ритм, который сохранился и в переводе (С. Городецкой). Интересна и работа с языком – многие реплики состоят из предсказуемых речевых конструкций, клише модных журналов и рекламных слоганов. Именно о достоинствах

того, «как», а не «о чем» написана пьеса «Урод», говорил в интервью автор данной статьи в связи со своей постановкой [18]. В «Камне» болезненность темы уравнивается детективным ходом нелинейного повествования – каждый следующий фрагмент переворачивает понимание истории и обесценивает предыдущие «показания» на пути к финальному «признанию». В «Мученике» же перед читателем/зрителем ставится провокационный по своей конкретности и остроте вопрос: что бы случилось в современной школе, в современной системе, если бы один человек начал пользоваться Библией и ее нравственными постулатами как орудием террора окружающих? Такое гиперболизированное прочтение современной проблемы в сочетании с близким к документальности звучанием диалогов делает тональность пьесы более пророчески угрожающей, усиливает ощущение абсурдности происходящего.

Таким образом, первая особенность пьес Майенбурга – легкость или, по крайней мере, увлекательность сюжета или сюжетного хода, работающая в противовес остроте и болезненности поднимаемых тем.

Вторая особенность или характерный для драматургии Майенбурга структурный прием – метод коллажа, нарушение границ места и времени. В пьесах «Урод» и «Камень» скачки между временами или местами действия Майенбург осуществляет с помощью того, что критик назвал «фразами-мостками» [7].

Один из авторов немецкого театрального журнала писал об эффекте, достигаемом этим приемом в пьесе «Камень»: «Сцены смонтированы между собой таким образом, что каждая последняя фраза предыдущей сцены связана с первыми фразами последующей сцены, действие которой разворачивается в другом году. Пространственная ситуация остается неизменной: за тем же столом в той же комнате и в том же доме. Так рождаются таинственные синхронизмы, проходящие сквозь периоды существования трех германских государств. С чередованием сцен пространство обогащается историей. Одновременно перспектива показа истории направляется на театральный процесс» [14].

В «Уроде» подобные переключения автор осуществляет между сценами, включающими разных персонажей, носящих одно и то же имя. Например, сцена Летте с Фанни-новой-поклонницей перескакивает в сцену с Фанни-супругой – фраза, повторенная героем за любовницей, становится первой в диалоге с женой:

«Фанни. Супружеская верность – это не вопрос убеждений, а вопрос предложений. И естественно, с вашей внешностью предложений гораздо больше, чем обычно.

Летте. И она это поймет?

Фанни. Все остальное с ее стороны было бы не в духе времени.

Они целуются.

Летте. Все остальное с твоей стороны было бы не в духе времени.

Фанни. Тебе смешно?

Летте. Не могу же я со своим лицом всю жизнь принадлежать одной женщине.

Фанни. Ты что, спятил?» [11, с. 184].

Таким способом Майенбург подчеркивает противоречия в развитии линии главного героя и вводит в действие ломаный, непредсказуемый ритм. Благодаря этому история развивается не линейно, в хронологическом порядке, а подчиняется главной идее пьесы – прием, чаще используемый в кино.

Еще один характерный признак драматурга Майенбурга – насыщенность его произведений литературными аллюзиями: от античной трагедии до И.-В. Гете, Р.-М. Рильке и М. Фриша. При новизне сюжетов большое количество скрытых культурных связей и кодов создает от пьес Майенбурга ощущение притч. Более локально, в пределах традиции немецкоязычной интеллектуальной драматургии, Ю. Каминская предложила, например, рассмотреть линию: Б. Брехт – Ф. Дюрренмат – М. Майенбург. По ее мнению, Брехт, борясь с театром как фабрикой иллюзий и дурмана, предлагал ставить перед зрителем ясные вопросы и давать конкретные ответы. Дюрренмат уже не предлагал ясных ответов, но ставил четкие вопросы. Что касается Майенбурга, то, согласно Каминской, у него и вовсе отсутствуют дидактика и интерпретация, но «ясно, что есть вопросы».

Исследователи отмечают большое разнообразие выразительных средств Майенбурга, большую пластичность драматурга в зависимости от выбранных задач. В одних случаях для его пьес характерен «ослабленный драматический элемент, отсутствие выраженного конфликта, который определяет единое развитие действия и его логику, отсутствие четко просматриваемого сюжета, минимальная событийность, условные и лишённые психологической глубины, хотя и рельефно выписанные персонажи» [12]. В других – «сложная структура», «причудливое взаимодействие различных временных пластов, связанных многочисленными подхватами, повторами, сквозными образами» [16]. В третьих – проявление идеи пьесы «не только на сюжетном, но и на лексическом и синтаксическом уровнях», «отсутствие деления на сцены», «чередование коротких диалогических фрагментов, задающих пьесе стремительный темп, нарастающую напряженность» [17].

В сценическом воплощении трех разных пьес Майенбурга три театра, три режиссера пошли совершенно разными путями. В спектакле «Камень» режиссером Д. Хуснияровым при «бытийно многозначительном прочтении пьесы» [3] был выбран очень аскетичный язык постановки. Все персонажи одеты в одинаковую серую «униформу», одновременно напоминая военную китель и лагерную робу. В течение всего действия они сидят за одним столом, практически не двигаясь. У критика Т. Джуровой возникают вопросы к решению смены временных планов в спектакле: «Если у Майенбурга времена обозначены четко, ремаркой – 1935, 1945, 1953, 1978, 1993, – то в спектакле переходы из одного временного плана обозначены исключительно интонационно, через актерскую игру. Задавая спектаклю скупой формат читки, Хуснияров то ли специально усложняет актерам задачу, то ли считает возможным пренебречь временной конкретикой, знаковыми событиями в истории страны и шире – мира» [Там же]. Более позднее личное знакомство автора

со спектаклем позволяет возразить, что временные скачки в пьесе все же поддерживаются, но очень тонко, намеком – через плавную перемену освещения и музыкального сопровождения. В отличие от первого сценического прочтения пьесы «Камень» в России в постановке Ф. Григоряна в Театре Наций, где временные рамки эпизодов были визуализированы с помощью табличек с указанием года на пяти разных шкафах (которые обозначали один и тот же семейный шкаф в разные годы) [7], режиссер Хусниязов направляет усилие на создание единой атмосферы спектакля и во многом рассчитывает на работу зрительского воображения и ума. Такой ход вполне удачно монтируется с образной насыщенностью текстов автора.

В противовес аскетичности постановки актерские работы в спектакле глубоки и полнокровны: «Если Майенбург сухо строг по отношению к персонажам (аналитическая пьеса ищет корень поступка, а не человеческий объем), то русская психологическая школа, разумеется, мотивирует актеров на их оправдание, поиск внутренней сложности. Так и в спектакле На Васильевском актеры при минимуме постановочных выразительных средств стремятся задать героям психологический объем» [3]. И действительно, основываясь на критических отзывах и на собственных впечатлениях, смею утверждать, что все шесть ролей в спектакле получились объемными, глубокими, противоречивыми и при этом документально точными. Особенно выделяется работа Надежды Живодеровой, играющей роль Виты и отдельно поддержанной критиком. «Только ей удается проложить нравственную дистанцию между четырьмя эпохами жизни героини, передать перемену, произошедшую с ней во времени. Разумеется, ни одна, даже самая хорошая актриса не в состоянии сыграть контекст, если он не застроен режиссером. Но Живодерова играет жестко, выпукло, это дает возможность реконструировать гипотетические факторы эпохи, повлиявшие на ее сознание» [Там же].

В целом спектакль Дениса Хусниязова «Камень» оценивается специалистами благосклонно. Критик Т. Джурова отмечает, что скупость постановки иногда оборачивается невнятистью: «Многое и вовсе не решено, теряется по дороге. <...> ...возникает путаница, размывание временной конкретики» [Там же]. Но при этом подчеркивает важность этой постановки в стране, «где время “собирать камни” так и не наступило – ни на индивидуальном, ни на государственном уровне» [Там же]. Участники круглого стола «Трилистника» и его модератор Ю. Каминская, в свою очередь, приветствовали отсутствие назидательной и дидактической ноты в спектакле. Высказывалось предположение, что создание общего для сцены и зала эмоционально-интеллектуального поля спектакля и намеренное сглаживание конкретики были нужны режиссеру для активизации зрительского восприятия. Даже зеркальная фронтальная мизансцена, где актеры сидят по одну сторону стола, отделяющего их от зрителей, прочитывалась как приглашение зала к диалогу.

Режиссером спектакля «Урод» многое, как и в спектакле «Камень», решается через минимализм. Жесткое, почти беккетовское указание автора – «Летте должен выглядеть нормально, не надо гримировать его под урода. Лица актеров после операций несколько не меняются» – постановщик стремился применить ко всем элементам постановки и пытался ни в декорациях, ни в костюмах, ни в реквизите не допустить ничего лишнего, избыточного. Отрадно, что это было замечено и оценено рецензентом. «Еще не зазвучал текст, а уже вполне очевидно, что перед нами будет разыграна символическая история, в которой каждый предмет является знаком. Такое решение очень логично для насквозь условной пьесы “Урод”» [6].

Роль сцены в спектакле играет подиум, делящий зрительный зал пополам. Его центральная часть при необходимости отделяется и перемещается по перпендикулярной подиуму оси, превращаясь то в операционный стол, то в постамент для преображенного Летте. Зал с четырех сторон ограничен щитами с изображением абстрактных геометрических фигур (сценография Д. Корогодского). Костюмы унифицированы – классические брюки-рубашки-пиджаки исполнителей и платье исполнительницы выдержаны в черно-белой гамме. Весь реквизит (по одному реальному предмету для каждого персонажа) умещается в одном металлическом кейсе, с которым не расстается главный герой. Кусок мяса для жены, фотография Летте для его ассистента и банан для вечно чистящего фрукты начальника. Отсутствие иллюстративности в оформлении в сочетании с насыщенным текстом пьесы призвано подключать воображение зрителя, рождать дополнительные смыслы. За куском мяса критику видится «отношение общества к человеку, как к расходному материалу», в банане – символ грубого отказа [Там же]. Плавные изменения ритма сценического действия, освещения и музыки в сцене подписания героем отказа от своего лица перед операцией рождают ассоциации с «Фаустом» [Там же].

Для актеров спектакль «Урод» стал стимулом творческого роста в поиске новых средств выразительности, так как каждый из них, кроме исполнителя главного героя, играет по несколько персонажей, которые внешне ничем не различаются. «В спектакле заняты пять актеров, но из них только Бекетов существует в роли одного Летте, все прочие лихо меняют маски и превращаются из одного героя в другого. <...> Это и есть толпа, в которой индивидуальности неразличимы» [2]. Автор отзыва особо выделяет работу С. Мардаря, играющего начальника Летте и хирурга, и Е. Трифонову, исполнительницу роли трех Фанни (жены Летте, его любовницы и ассистентки хирурга).

Отдельные герои у драматурга лишены психологической глубины, что характерно для постдраматического театра. Однако Майенбург с помощью хитрого хода – названия целых групп героев одним именем – возвращает в непсихологическую драму возможность выстраивания сложной, богатой противоречиями работы актеров. Объем образов достигается за счет восприятия двух Шефлеров, трех Фанни и двух Карлманов как персонализации разных сторон единых характеров. Этот прием поддерживается в распределении ролей и в большинстве других успешных постановок пьесы «Урод».

Дополнительно в спектакль введен персонаж, которого у Майенбурга нет. Режиссером он назван «девушка 3-я – 25-я». В спектакле она олицетворяет некую движущую силу, стоящую над историей. Действие

спектакля иногда прерывается ее комментариями, взятыми режиссером из сочинений Н. Винера по кибернетике. «“Девушка 3-я – 25-я” бесстрастно озвучивает холодные умозаключения, словно делая вывод из наблюдений за жизнью обезьян. Она, как дирижер, управляет персонажами. И именно она в финале наденет на них маски с изображением все тех же фигур – крест, круг, прямоугольник и ромб. Геометричность подчеркивает бездушность мира, в котором человек отказался от собственного лица, от индивидуальности ради успешности, от любви ради похоти» [6]. Вводя персонажа, стоящего над историей, режиссер стремится усилить остраняющий элемент спектакля, благодаря которому реальность актеров, играющих роли-маски, тоже становится частью драматического контекста.

Отдельного внимания заслуживает музыкальное оформление спектакля. Отчасти музыка была написана специально для спектакля композитором А. Карповым, отчасти подобрана. Многие исполняются вживую. Критик Е. Бадыгова высоко оценила работу композитора: «Кажется, нет ни одной сцены, где не звучала бы музыка. Есть бодрые мотивчики, есть тяжелые, резкие мелодии, погружающие в отчаяние и непонимание Летте. Музыка создает атмосферу – живую, страстную, упоительную. <...> Ни на секунду действие не становится затянутым. И ни разу не рвется от обилия драйва. Спектакль не переступает черты, отделяющую лихой темп от беспорядочности» [2].

В целом спектакль характеризуют как «обличающий социальные проблемы, жестко структурированный, с четко зафиксированными мизансценами и слегка холодной, отстраненной игрой актеров», решенный «в традициях современной немецкой режиссуры» [6]. Критика оценила и актерский ансамбль, настроенный на «точные акценты, яркие нюансы, характерные детали, прекрасный эмоциональный рисунок всего спектакля» [2].

Отдельного внимания заслуживает спектакль «Мученик», поставленный С. Фридляндом со студентами и выпускниками кафедры театрального искусства СПбГУ. Это единственная на сегодняшний день петербургская постановка более поздней и наиболее злободневной пьесы Майенбурга. Так как этот спектакль появился в студенческой среде и совсем недавно, о нем еще не написано никаких статей и отзывов. Поэтому ссылаться возможно только на собственные впечатления от просмотра и на материалы обсуждения на круглом столе фестиваля «Трилистник».

Если петербургские «Камень» и «Урод» – спектакли, решенные в постбрехтовской традиции с разным уровнем «остранения», реализованного и в декорациях, и в костюмах, и в манере подачи текста актерами, то в «Мученике» Фридлянда наблюдается почти полный отказ от формальных изысков. Причем такое решение воспринимается как сознательный художественный выбор создателей спектакля. Спектакль идет в студенческой аудитории с расставленными в ней партами, стульями, креслом на колесиках, компьютером и надувным матрасом. Все вещи подчеркнуто реальны. В спектакле отсутствует и специальное театральное освещение. Одежда учителей, учеников и родителей вполне могла бы быть собственной одеждой исполнителей ролей. Многие мизансцены тоже безыскусны и создают впечатление этюдного, импровизационного существования актеров. Подобный ход представляется оправданным в случае злободневно звучащей пьесы, возраст многих героев которой совпадает с возрастом исполнителей. Студенческий спектакль выглядит контрастно в сравнении с памфлетной, напористой, энергичной, гражданственно-декларативной интерпретацией русифицированной версии пьесы, поставленной несколько лет назад К. Серебренниковым [1; 4].

Из актеров необходимо отметить всех исполнителей ролей школьников: Г. Безлюдных (Беньямин), К. Люкевича (Георг), Е. Кареву (Лидия), а также Ю. Манжос (мать) и П. Малышеву (биологичка), сценическое существование которых можно характеризовать как «документальное». Вместе с тем более игровая природа образов директора, священника и физрука несколько диссонировала с этой документальной манерой, нарушая стилевое единство исполнения.

И все же в целом получился спектакль-высказывание, внятное и искреннее высказывание молодых людей об ужасах, несправедливостях и глупости, которые окружают их сегодня и о которых так точно написал Майенбург. Университетский спектакль, прежде всего, заостряет внимание на социальном и нравственном тупике, в котором сегодня часто оказываются подростки. Такое прочтение вызывает ассоциации с более ранней драмой Майенбурга «Огнееликий», о которой писали исследователи Е. Шевченко и А. Лисенко [17]. Возможно, спектаклю С. Фридлянда не хватает юмора, позволившего драматургу даже в этой пьесе оттенить ужас происходящего.

Ю. Каминская сравнила спектакль «Мученик» с распространенной в Германии традицией школьного театра. В отечественной образовательной системе и в искусстве долгое время не возникает точного (без дидактики и пафоса) посыла именно к подросткам. Такой спектакль, как «Мученик», точно отвечает этому запросу.

Подводя итог, можно утверждать, что пьесы Майенбурга на петербургской сцене находят свое воплощение, различное, но соответствующее общей идейной направленности «новых рассерженных», их острому социальному высказыванию и стремлению включить в поле сценических исканий формальные и содержательные инновации предшествовавшего периода постдраматического театра, творчески развивая и трансформируя их, оставаясь открытыми для различных художественных интерпретаций. Творческое взаимодействие российских театральных школ и направлений с немецким эпическим, политическим театром Б. Брехта, вершиной которого стали многочисленные постановки пьес немецкого драматурга в 1960-е годы и открытие Театра на Таганке, сегодня проходит через новый виток взаимодействия их внуков-восприимчивых. Драматургия Мариуса фон Майенбурга оказывается одним из наиболее значительных явлений в этом процессе. Взаимодействие это, покуда далекое от его исчерпания и исполненное надежд и ожиданий более, чем итогов, во многом знаменует собой передний край художественных исканий современной сцены не только России, но и всей Европы, значительной частью которой остается и российский театр.

Список источников

1. **Агишева Н.** Запрещенный театр 2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/zapreshhennyj-teatr-2014/> (дата обращения: 03.07.2018).
2. **Бадыгова Е.** Летте, или Чужое лицо [Электронный ресурс]. URL: <http://gotiatr.com/archive/n12/lette-ili-chuzhoe-lico/> (дата обращения: 02.07.2018).
3. **Джурова Т.** Еще один камень в стене [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/eshhe-odin-kamen-vstene/> (дата обращения: 02.07.2018).
4. **Должанский Р.** (М)учитель, воспитай (м)ученика [Электронный ресурс]. URL: <http://gogolcenter.com/press/details/m-uchitel-vospitay-m-uchenika> (дата обращения: 02.07.2018).
5. **Должанский Р.** Шаг за шагом // ШАГ 3. Новая немецкоязычная драматургия. М.: Нем. культурный центр им. Гете, 2008. С. 13-14.
6. **Каммари О.** Геометрическая аллегория [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/geometricheskaya-allegoriya/> (дата обращения: 02.07.2018).
7. **Лебедев С.** Бес подробностей [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/bes-podrobnostej/> (дата обращения: 02.07.2018).
8. **Леман Х.-Т.** Постдраматический театр. М.: ABC design, 2013. 312 с.
9. **Майенбург М. фон.** Камень / пер. с нем. А. Риш-Тимашева // ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия. М.: Нем. культурный центр им. Гете, 2011. С. 209-245.
10. **Майенбург М. фон.** [М]ученик / пер. с нем. А. Филиппова-Чехова. М.: Libra, 2015. 86 с.
11. **Майенбург М. фон.** Урод / пер. с нем. С. Городецкого // ШАГ 3. Новая немецкоязычная драматургия. М.: Нем. культурный центр им. Гете, 2008. С. 163-202.
12. **Нефедова Е. Г.** Драматические «аффекты» Мариуса фон Майенбурга [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaticheskie-afekty-mariusa-fon-mayenburga> (дата обращения: 01.07.2018).
13. **О спектакле «Урод»** [Электронный ресурс] // Сайт Театра Поколений. URL: <http://www.pokoleniya.ru/repertoire/1214/1216/> (дата обращения: 02.07.2018).
14. **Сайт Театра на Васильевском. Камень** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatrvo.ru/repertuar/spectacle/kamen/> (дата обращения: 02.07.2018).
15. **Шевченко Е. Н.** «Магический реализм» Роланда Шиммельпфеннига // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое / антимиметическое. Самара: Инсома-пресс, 2013. С. 110-122.
16. **Шевченко Е. Н.** Факты немецкой истории в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Камень» [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fakty-nemetskoj-istorii-v-piese-mariusa-fon-mayenburga-kamen> (дата обращения: 01.07.2018).
17. **Шевченко Е. Н., Лисенко А. Р.** Les enfants terribles немецкой драматургии (на материале пьес Ф. Ведыкинда, К. Манна и М. фон Майенбурга) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/les-enfants-terribles-nemetskoj-dramaturgii-na-materiale-pies-f-vedekinda-k-manna-i-m-fon-mayenburga> (дата обращения: 01.07.2018).
18. **Шек А.** «Урод»: острая сатира на современное общество [Электронный ресурс]. URL: <http://okolo.me/2016/05/urodteatropokoleni/> (дата обращения: 02.07.2018).
19. **Stegeman V.** Marius von Mayenburgs „Der Stein“ // Theater heute. 2008. Jahrbuch. S. 170-171.
20. **Wille F.** Die japanische Lösung // Theater heute. 2007. April. S. 46-48.

**MARIUS VON MAYENBURG'S PROVOCATIVE DRAMATURGY
STAGED BY MODERN PETERSBURG THEATRES**

Levitskii Valentin Glebovich, Ph. D. in Art Criticism
Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
valentin-levitsky@yandex.ru

The article examines the poorly investigated in the theatre studies experience of staging the plays by the German dramatist Marius von Mayenburg on Petersburg stage by the example of three productions: “The Stone” (Theatre on Vasilevsky), “The Ugly One” (Theater of Generations) and “Martyr” (students of the Department of Theatrical Art of Saint Petersburg University). Relying on critical surveys, scientific articles of the Russian literary critics and his personal experience of staging Mayenburg’s play the researcher characterizes each performance, analyzes different aspects of these productions in the context of the dramatist’s poetics, structural and linguistic peculiarities of his plays. The paper considers the issues of “transferring” the German author’s problematics on the Russian stage.

Key words and phrases: German dramaturgy; modern dramaturgy; modern stage direction; Gogol-Center; Theatre of Nations; Theatre on Vasilevsky; Theater of Generations; Marius von Mayenburg; Kirill Serebrennikov; Denis Khusniyarov; Valentin Levitskii; Semen Fridlyand.