

СИНЕ ФАНТОМ

Э — Л — Е — К — Т — Р — О

СИНЕ
ФАНТОМ



#1/376 – #2/377 | 20 июня – 20 июля 2018 | 16+

Орган клуба СИНЕ ФАНТОМ и ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ

ДИСТАНЦИЯ. ВИЗИТ ДАМЫ



ХАЙБУЛЛИН | ДОБРОВОЛЬСКИЙ

ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ. ДНЕВНИК ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ДИСТАНЦИЯ

Поздравляю. Возобновился выход газеты СИНЕ ФАНТОМ. Пауза накопила дистанцию. Все что не делается — делается к лучшему. Делается или не делается? Быть или не быть... Необходимо было задержать дыхание. Обрести новый «карлсейсовский» окуляр, чтобы, наконец, увидеть иллюзорную чистоту кристаллов «сваровски». Моно превратить в стерео, не остановиться на этом. Бесконечность измерений — новая реальность. Восприятие. Поздравляю — будущее началось.

Двадцать семнадцать завершал столетний цикл ментального безумия, не смея вздрогнуть (колыхнуть — прим.ред.) спертый воздух, истекающий подтухло сладким запахом вонючих смыслишек, засоряющих среднерусскую возвышенность, тщательно отмытую прежде виски, а далее стиральным порошком. Стереть. Соскрести. Корку столетнего плача. Столетнего стона. Столетней боли. Перманентного насилия. Перманентной революции. Перманентной грязи. Перманентной слизи. Понимаешь, мой преданный читатель? В точке апогея — седьмого одиннадцатого — бумага газеты вспыхивала от взгляда высохшего дедушки, взирающего властно глазами внуков своих, нажравших ложь в пласты жира, накопивших алчность в подкаченные зарубежным железом мускулы и кропотливо собравших ненависть в концентрат свербящих похотливых зрачков. Вспыхивала и сгорала, всего лишь в пепел превращаясь. И в крови не хватало избытка билирубина. В два раза — мало. Печатный станок застыл.

Продавщица, завесив «килотриста» моркови и пять килограмм картошки нежно прощбетала:

— Виктор Иванович, в 2018 году мир изменится!

— Как?! В чем, голубушка? Поясните мне! Пожалуйста! — Витя «Художник» Олимпиков восхищенно смотрел на ее грудь, коленки и мочки ушей. — Зачем ему меняться?

— А затем! Затем! — словно со щелчка тумблера речь ее стала жесткой и безжалостной. — Затем! Потому что вы, Виктор, погрязли по мочки уже своих волосатых ушей в перманентной лжи! Прекратите жевать!

— Я не жевал! — Витя опешил, классная раньше себе не позволяла так с ним разговаривать, — Виктория Ивановна, что опять родителей в школу вызовете?

— Да, мой маленький герой, опять в школу! Опять в школу! — она тряслась от крика, от безжалостного, но в то же время бездушного вопля. Мочки заалели. Соски съезжились под толстым слоенным пирогом одежды: картонного лифчика, бумажного свитера и пальто из салфетки.

— Хватит жевать! Родителей в школу!

— Они же умерли, вы знаете это... За что вы так со мной. — Валера, проснись! — она хлестала его по щекам трясущейся рукой, — Что с ним?!!

— Лена, пойми, возможно это анафилактический шок. Это реакция на финский сервелат. Помнишь, во время первой Олимпиады завезли. Финский жевательный сервелат! Вспоминай! Ты должна вспомнить это! Если не вспомнишь — он умрет! Лена, пойми — ЕСЛИ ТЫ НЕ ВСПОМНИШЬ!...

И голос слился в воронку тишины, оставив следом в секунду исчезнувший гул от слова МНИШЬ.

Давайте разберем предыдущий абзац/ы. Сколько человек в нем участвовало? Менялись ли по ходу имена? С какой начинкой был пирог? Сколько раз хлестала рука по лицу парнишки с мерцающим именем? Какой был шок? Шоколадный? Когда пройдет третий Московский международный фестиваль экспериментального кино? Что будет в программе киноклуба СИНЕ ФАНТОМ в новом сезоне? Кто будет чемпионом мира?

— Есть ли еще вопросы? Пишите их на заборе «Триумф Паласа», известного в народе как «ракетовоз».

— То есть вы считаете, что подробная инструкция или расписание могут быть написаны на заборе?

— Давайте разберемся. Что главное в тексте?

— Буквы? Слова?

— Это понятно. Но все-таки — подумайте...

— Автор?

— Это ближе. Это ближе.

— Сдаюсь.

— Что же вы сдаетесь? Ваши деды не сдались. Не сдавались.

— Вы что от меня хотите?

— Я? (Он задумался и закурил несмотря на то, что курение в этом месте было запрещено законом. Он пренебрег этим законом, внутренне оправдывая себя нахлынувшими размышлениями о тексте) Я всегда хотел и хочу только одного. Вы понимаете о чем я?

— А вы понимаете с кем вы разговариваете?

— Вы — Ханна!

— А вы — Райнер?

— Райнер — это я! — Раздался голос с постера времен Берлинского фестиваля. Серебряного медведя давно уже переплавили на серебряные пули, чтобы отстреливать наплодившихся вампиров.

— У бурных чувств — неистовый конец! — прокричал постер и сгорел.

— Ты видела? Постер сам сгорел. — Мужчина прошептал сзади. Она повернулась. «Да, это он», подумала она. Именно с таким опытным биологом она хотела защитить диссертацию. «Он же лингвист!» — хотел остеречь ее постер, но сгорел до этого. Мужчина попытался было, остановился, снова приблизился. «Шаг назад и два вперед. Это коммунистический танец!» — пронеслось у нее в голове. «У вас красивая прическа, Ханна». Он обнял ее за плечи и нанес словно безболезненные татуировки поцелуи на плечи, грудь, животик и попку. Дыхание стало более частым и влажным. Губы поползли вниз навстречу новой жизни. Что главное в тексте?

Ответ: Главное, чтобы текст был написан.

Анонс: 28-го июня в киноклубе СИНЕ ФАНТОМ показ фильма «50».

Режиссеры: Даниил Зинченко, Тихон Пендюрин.

Пятьдесят лет из жизни Пахома. Один день из жизни страны. Транслируя историю своей жизни в общественное пространство, Сергей Пахомов, российский художник, актер и музыкант, превращается в Пахома, оставляя себе два главных чувства — любовь и одиночество. После показа состоится обсуж-



На кладбище. Венеция. Остров Сан-Микеле. Фото: Ленка Кабанкова

Главный редактор у памятника Ф. М. Достоевскому в поместье Даровое, Тульская область. Фото: Ленка Кабанкова



дение с авторами и героем фильма. Сделано в России, сделано с любовью.

Любовь Орлова — советская актриса театра и кино, певица, танцовщица. Лауреат двух Сталинских премий первой степени (1941, 1950). Народная артистка СССР (1950).

Любовь Орлова Юры. Юрий Орлов:

- Орлов, Юрий Александрович (1893–1966) — русский и советский палеонтолог, академик АН СССР.

- Орлов, Юрий Викторович (род. 1948) — советский и российский актер театра и кино.

- Орлов, Юрий Викторович (род. 1987) — российский гандболист.

- Орлов, Юрий Игоревич (род. 1996) — украинский хоккеист.

- Орлов, Юрий Леонидович (1926–1980) — советский ученый-минералог, крупнейший специалист в области минералогии алмаза, драгоценных камней и музейного дела, директор Минералогического музея имени А. Е. Ферсмана (1976–1980), лауреат премии имени А. Е. Ферсмана (1967).

- Орлов, Юрий Михайлович (1928–2000) — советский ученый-психолог, писатель.

- Орлов, Юрий Петрович (род. 1945) — советский актер и кино, Заслуженный артист РСФСР.

- Орлов, Юрий Федорович (род. 1924) — советский и американский ученый-физик и правозащитник.

- Орлов, Юрий Юрьевич (род. 1977) — украинский яхтсмен.

В этом номере вы ближе познакомитесь с Олегом Добровольским. Режиссером театра и кино. На дистанции.

Дистанция:

- Дистанция — расстояние или промежуток между двумя объектами;

- Дистанция — хозяйственная единица, входящая в отделение железной дороги.

- Дистанция — в спорте расстояние от старта до финиша, от стрелка до мишени и тому подобное.

- Дистанция — в военном строе расстояние между элементами строя в глубину.

- Дистанция — административная единица в Российской империи в XIX веке.

- Дистанция — отчужденность между людьми.

Запись сделана в июне 2018 года.

ПРЕМЬЕРА

ВИЗИТ ДАМЫ

ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ ОСНОВНАЯ СЦЕНА

18, 19, 20 июля, начало в 19:00

СПЕКТАКЛЬ

По пьесе Фридриха Дюрренматта
«Визит старой дамы»

16+

Перевод с немецкого: Николай Оттен и Людмила Черная

Режиссер: Олег Добровольский

Художник-постановщик: Степан Лукьянов

Художник по костюмам: Анастасия Нефедова

Композитор: Владимир Горлинский

Хореограф: Александр Андрияшкин

Художник по свету: Сергей Васильев

Художник по видео: Владислав Зиновьев

В ролях: Тамара Сагайдак/Алла Казакова, Александр Милосердов, Ирина Коренева, Евгений Капустин, Анна Даукаева, Андрей Емельянов, Павел Кравец, з.а. РФ Александр Пантелеев, Павел Шумский, Вера Кузнецова, Михаил Соколов, Дмитрий Микиртумов, Павел Меликов, Александр Синуков, Виктор Выборнов, Антон Торсуков, Юлия Абдель Фаттах, Антон Капанин, Антон Лапенко, Анастасия Фурса, Дарья Колпикова, Владимир Долматовский, Андрей Анисимов, Георгий Грищенко, Дмитрий Мягкий

История мести богатой дамы, которая спустя много лет возвращается в родной город Гюллен, чтобы наказать тех, кто ее предал, написана швейцарским драматургом Фридрихом Дюрренматтом в 1956 году — как критика уклада послевоенного, так и не поправившегося мира. В спектакле Олега Добровольского этот сюжет обретает черты новой мифологии: можно ли остановить зло, если его механизм запущен очень давно? Современная Клара Цаханасьян — это тюнингованная машина смерти, триеровская Грейс из «Догвилля» и постаревшая Гретхен из «Фауста» Гете одновременно.

Основная сцена

Продолжительность: 3 часа с двумя антрактами

Стоимость билета: от 1000 р.



The Golden Apostle

Сцены из спектакля «Визит дамы».
Фото: Олимпия Орлова.

Купить билеты можно в кассе
Электротейтра

Москва, ул. Тверская, 23
(с 11:00 — до 22:00)

Телефон кассы: +7 495 699-72-24

Приобрести электронные билеты
на спектакли можно на сайте театра
www.electrotheatre.ru

Если у вас возникли вопросы по репертуару
театра или вы хотите забронировать
билеты, просим связаться с нами
по электронной почте
kassir@electrotheatre.ru.

В кассе можно приобрести не только
билеты, но и абонементы на спектакли.

Мы принимаем к оплате банковские карты.

Обслуживание инвалидов I и II групп
производится вне очереди.

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ПАРТНЕРЫ

Ticketland.ru, БигБилет.ру, Пономиналу.ру,
Kassir.ru, teatrall.ru



ДИСТАНЦИЯ – 2

ДО И ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ. ДО И ПОСЛЕ СТОЛЕТИЯ РАЗЛУКИ. ДО И ПОСЛЕ ТОГО КАК ЛИДЕРЫ КОРЕЙСКИХ РЕСПУБЛИК ПОЖАЛИ ДРУГ ДРУГУ РУКИ. ВИЗИТ ДАМЫ. ИНТЕРВЬЮ С ОЛЕГОМ ДОБРОВОЛЬСКИМ

Это интервью состоит из двух частей. Первая часть была записана 17 октября 2017 года, до премьеры спектакля в Электротееатре Станиславский. Вторая часть беседы прошла в мае 2018 года. Между этими частями — более полугодика жизни спектакля. Между ними — более полугодика жизни разных людей, которые прямо или косвенно имеют (имели) отношение к спектаклю и к событиям, которые происходили вокруг. Что изменилось? Кто изменился? На эти вопросы мы и попытаемся ответить при помощи нашей машины времени. Диктофончик. Карлик мой безжалостный. Маленький, бесстрастный. Во много раз больше муравья.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

17 октября 2017 года. Накануне 100-летия Октябрьской революции. Семь. Мы с Олегом сидим за барной стойкой, в углу...

Глеб Алейников (склонившись над еще не остывшим шотландским кофе): 17 октября 2017 года.

Олег Добровольский (смотрит на стакан с горячей водой): Электротееатр Станиславский.

Г.А. (кофе исчезает из кадра, растворяется на глазах изумленного бармена или превращается в диктофон): Электротееатр Станиславский.

О.Д.: Мы сидим с Глебом за барной стойкой, в углу, в нашем любимом месте, в закутке. Перед нами — стакан горячей воды и диктофон. Глеб берет интервью...

Г.А.: ...у режиссера Олега Добровольского.
О.Д.: Бывшего Хайбуллина, но бывших не бывает. Но тем не менее у Олега Добровольского.

Г.А.: Скажи, Олег, почему ты, будучи известным в творческой среде как Олег Хайбуллин, решил выступить для режиссерского дебюта в театре под новой фамилией — Добровольский?

О.Д.: Тут есть несколько причин. Во-первых, фамилия Хайбуллин — это по папиной линии, а фамилия Добровольский — по маминой. Ну я и подумал, что 50 лет я прожил по папиной фамилии, а остальные 50 лет оставшиеся проживу под маминой. И надо сказать, что это справедливо. Второй момент, Станиславский был Алексеевым, а потом взял себе псевдоним Станиславский. Поэтому я подумал, если я пришел в Электротееатр Станиславский, делаю спектакль на большой сцене, то сам бог велел поменять фамилию по примеру Станиславского. И еще третий момент есть, это отдельная история моей семьи по маминой линии. Есть традиция в русской православной культуре, когда человек решал уходить в монастырь или становился монахом, он брал фамилию Добровольский. И по большому счету уйти в театр в наше современное время — это как уйти в монастырь.



ЦЕНА — ЭТО ДУША ЧЕЛОВЕКА. И ДАЛЬШЕ ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ: КОГДА ВСЕ ОБЩЕСТВО ПРОДАЕТ ДУШУ РАДИ БЛАГОПОЛУЧИЯ МАТЕРИАЛЬНОГО, ЧЕМ ВСЕ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ. МЫ ЗНАЕМ, ЧТО В ПЬЕСЕ У ДЮРРЕНМАТТА ВСЕ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ АТОМНЫМ, ЯДЕРНЫМ, ВЗРЫВОМ, КОГДА ОНИ ПОДДАЮТСЯ ИСКУШЕНИЮ УБИТЬ ОДНОГО ИЗ ЖИТЕЛЕЙ СВОЕГО ГОРОДА. А ЭТО МЕТАФОРА — ПО СУТИ УБИТЬ САМОГО СЕБЯ, УБИТЬ В СЕБЕ ТО САМОЕ ДОРОГОЕ, ЧТО ЕСТЬ, СОБСТВЕННУЮ ДУШУ

Г.А.: Хочу зафиксировать факт, что далее мы интервью берем у Олега Добровольского. Здравствуй, Олег!

О.Д.: Здравствуйте, дорогие друзья!

Г.А.: Мы находимся в преддверии большой премьеры твоего спектакля, которая состоится 2 ноября и потом войдет в репертуар Электротееатра Станиславский. Премьера спектакля «Визит дамы». Расскажи, почему ты выбрал именно эту пьесу?

О.Д.: Написал ее Фридрих Дюрренматт. Написал он ее в послевоенное время, буквально через несколько лет после окончания Второй мировой войны. И эта пьеса по сути — о перереформатизации общества, когда некий уклад, устой жизненный, ломается внешними обстоятельствами. О том, как внутри люди переходят из одного комфортного бытия через катаклизм к некоему новому представлению о бытии, о жизни, о духе, о человеке как та-

ковом. И это пьеса была, на мой взгляд, предостережением европейскому сообществу, когда человек поддается искушению внешнего материального мира, но при этом за все надо платить, а цена очень высокая. По сути цена — это душа человека. И дальше предостережение: когда все общество продает душу ради благополучия материального, чем все заканчивается. Мы знаем, что в пьесе у Дюрренматта все заканчивается атомным, ядерным, взрывом, когда они поддаются искушению убить одного из жителей своего города. А это метафора — по сути убить самого себя, убить в себе то самое дорогое, что есть, собственную душу. И тут очень важный момент. Как это ни странно, на сегодняшний день это касается не только России. Такие глобальные тектонические сдвиги происходят вообще в мире. Но Россия, на мой взгляд, как всегда, впереди планеты всей. Мы первые запустили спутни-

ки. И сейчас мы первые на острие этого кризиса, мы первые принимаем все эти бури, сквозь них проходим, и надеюсь, в отличие от столетнего периода, произошедшего после Октябрьской революции, все-таки мы сможем его пройти более удачно. Потому что то, что было сто лет назад, это не просто потрясло мир, это все перевернуло, это была такая своего рода катастрофа. Через катастрофу была обнаружена новая страна, новый мир, но через какие жертвы? Благодаря чему, каким жертвам? В этом смысле я думаю, что Россия не будет уже повторять этот путь. Этот спектакль неслучайно выходит в канун столетия Октябрьской революции.

Г.А.: Которая произошла 7 ноября.

О.Д.: Да, премьера будет со 2 по 5 ноября. 4 ноября — это День народного единства. И у нас на плакате женщина с косой в поле — по сути такой образ русской революции. И мы сделали его осознанно, этот плакат. У Делакруа есть картина «Свобода на баррикадах».

Г.А.: Да.

О.Д.: Там женщина с обнаженной грудью с французским флагом, такой образ. А здесь у нас образ русской революции.

Г.А.: Ты видишь в этой пьесе возможность сопряжения с актуальной ситуацией у нас в стране, в мире?

О.Д.: В советское время эта пьеса была непонятна для советского зрителя — такая некая история про то, как люди живут за границей. А сейчас она созрела именно для России. В этот момент, когда ты набираешь кредиты, ты видишь общую картинку такого прекрасного материального мира потребления, но цена будет очень высокая. Потому что за это не просто нужно отдать свою душу, а пожертвовать каким-то своими представлениями о традициях, о других ценностях, которые были накоплены. Более того, тема, которая здесь затронута, удивительно для Дюрренматта, это тема трансгуманизма. Что есть трансгуманизм? Это когда атеистическое сознание, уже отказавшись от Бога, хочет обрести бессмертие у нас на Земле, не говоря о Царстве небесном, что там на том свете. Вот нам сейчас все великие ученые, разные исследователи предлагают вечную жизнь, но в новом теле. Вы хотите жить в новом мире, в новом теле, в бессмертии?

Г.А.: Надо это тело улучшить?

О.Д.: Улучшить за счет чего? За счет того, что в принципе человек должен быть совершенным. Совершенный человек не должен совершать ошибки, а если он совершает ошибки, то он должен быть наказан. И в этом смысле как будто и не было двух тысяч лет христианства. Когда человек осознает и через покаяние получает прощение, то есть здесь такой даже не трансгуманизм, а скорее всего постантичность, когда возникает героиня в виде греческой богини и говорит, что пришел час расплаты. И как бы ты ни каялся, как бы ты ни совершал покаяния, ты будешь наказан, потому что человек не совершенен в своем изначальном плане. Он прожил эту жизнь человеком, эти тысячи лет, и не оправдал доверия. Более того, если этот человек живет уже без бога в своем атеистическом пространстве, то оно (пространство — прим. ред.) с человеком вынуждено распрощаться, заменив его на новое тело, сознание и душу поместить в некое новое тело. Это и является сейчас по сути таким главным, такой некой ил-



На фото: Олег Добровольский и Глеб Алейников во время интервью. На нижнем фото — стоит Александр Белоусов. Фото: Ленка Кабанкова.

люзией, таким видением для современного человека, куда он должен отправиться. Некое искушение бессмертия, бесконечная жизнь на новой земле.

Г.А.: Хорошо. Ты давно с этой пьесой познакомился?

О.Д.: В пространстве существуют те или иные случайности. Случайности не случайны, я это называю синхронизацией. Лет пять лет назад я случайно увидел фильм «Визит» — черно-белое кино с Ингрид Бергман и Энтони Куином (1964 год, реж. Бернхард Викки). И это было настолько реалистично, хотя изначально пьеса трагифарсовая, но была сделана в стиле гиперреализма. И я подумал, вот это тема! А тогда по сути кризис уже накатывал, пять лет назад было понятно, в какую турбулентность мы входим. И кризис не только экономический, а кризис всего — и экономический, и политический, и духовный, то есть по всем параметрам. Куда двигаться дальше всему миру? И я подумал, гениальная идея, хорошо бы сделать ремейк этого фильма и снять его в России. И тут уже наступил кризис конкретный, и стало понятно, что деньги на этот фильм скорее всего я бы не нашел. И по такому вот стечению счастливых обстоятельств для меня Борис Юхананов пришел в Электротheater, стал художественным руководителем, сделав титаническую работу по преобразованию этого театра, как физического, так и духовного. Theater ожил. И я подумал, почему бы не сделать эту пьесу? Почему бы не предложить Электротheaterу сделать спектакль? Я пришел к Борису, рассказал идею, она ему понравилась, и после года работы над пьесой, над спектаклем с актерами этого театра мы сейчас выходим на финишную прямую. Мы на сцене уже собираем — я это называю — монтаж. Это самый волнительный момент. И на сегодняшний день у меня снята позиция между театром и кино, учитывая даже технологические возможности. То есть раньше кино очень сильно отличалось от театра, потому что нельзя было писать живой звук, нельзя было делать большие сцены, потому что камеры были тяжелыми. Нельзя было двигаться по пространству, потому что везде были приборы. В кино на сегодняшний день световые приборы, камеры, большая светочувствительность, возможность писать живой звук позволяют снимать сцены практически без монтажа, и в этом контексте театр плавно перешел на территорию кино. И то же самое можно сказать про театр, учитывая возможности театра и эксперименты с видео, которые существуют на сегодняшний день. Они тоже снимают оппозицию между театром и кино. Но театр все равно остается неким монастырем, храмом, куда ты приходишь в замкнутое пространство, несмотря на бури, которые возникают за стенами театра. А в социуме ты находишься все-таки в другом ритме, где ты вынужден зарабатывать деньги, выживать и жертвовать художественным. Ты находишься в плену времени, потому что тебе надо очень быстро, в течение месяца, снять фильм или сцену, чтобы уместиться в бюджет, чтобы попасть в рейтинг. В театре все-таки чуть-чуть по-другому. У меня так получилось, что несколько раз спектакль откладывали по техническим причинам от выпуска, но это даже оказалось на пользу, потому что очень важно, чтобы главные герои и героини всех ролей в этом спектакле тематически прониклись. Потому что театр в первую очередь всегда веще-

ство для меня. Если нет в театре вещества, то меня максимум хватает минут на 15. Если нет вещества в театре, то только 15 минут я могу наслаждаться музыкой, костюмами, движениями, светом. Далее это пустое. А театр — это все-таки момент серьезный, это надо перемолотить, пережить. Внутренне прожить не просто некие обстоятельства, а стать частью этой истории. И очень важно, чтобы это было пространство подлинное. Потому что если оно не подлинное, то в театре смотреть на это невозможно. В чем мука заключена? В кинотеатре ты можешь выйти, дома ты можешь выключить компьютер, выключить телевизор, а в театре ты — заложник. Ты оказываешься в замкнутом пространстве, ты не можешь выйти, ты смотришь этот акт, этот спектакль, и если там нет этого подлинного пространства, то тогда это пытка, это мучение. И вот чтобы этого не было, конечно, важно не просто создать идею, эту концепцию, а сделать так, чтобы высказывание героев в спектакле шло и от персонажа, и от актера, и от человека. Тогда это звонкая история, тогда она сопрягается со зрителем, тогда он этому доверяет. Это то, с чем я работаю на сегодняшний момент. И тема, которая здесь и сейчас, не просто является злободневной и актуальной, она является переломной. Мы в этом случае не говорим, как нам двигаться. Мы скорее задаем вопрос. И в конце обнаруживаем возможность того, как человек, будучи грешным, виноватым, проходит этот путь потери и через потерю, через осмысление неправильно прожитой жизни может преобразиться. То есть мы ему даем возможность этого преобразования. И в этом преобразении он обнаруживает некую свободу от перереформатизации. Потому что так или иначе в течение всей жизни в разных эпохах человек проходит, возможно, две, три или одну или никогда не проходит эту перереформатизацию. Но так как мы живем быстро, весь мир живет быстро, так или иначе люди перереформируются. Наша страна за последнее время была и царской Россией, и советской Россией, и 91 год — это как бы реванш определенных сил и еще одно уничтожение. И вот сейчас мы находимся на грани как бы четвертой трансформации. Почему у России есть шанс огромный? А он есть, этот шанс, как обычно. Потому что в некоторых странах не было и даже двух этих перереформатизаций, а мы умудрились за это время прожить четыре этих перереформатизации. То есть мы, как Россия и люди, в ней живущие, учитывая исторический опыт, готовы к любым катаклизмам и трансформациям. Мы готовы принять любую. Об этом говорят и пророки, и геополитики, и политологи, и простые люди, что Россия как раз сейчас может представить миру новый путь откровения. Духовного, экономического, политического, да какого угодно движения в пространстве.

Г.А.: Ты уже упомянул художника-постановщика, художника по костюмам, композитора, музыку. Расскажи про людей и составляющие, которые они курируют.

О.Д.: Первое. Когда я работаю с актерами, моя задача — не поработить человека репетициями, а сделать так, чтобы в актере была его природа, чтобы актер предлагал, чтобы, помимо сюжета, структуры, текста и разбора, внутри этого всего движения актер был самим собой, не изменял своей природе. И учитывая то, что в театре есть разные люди, разных возрастов и школ, моя задача — не подчинить

их какой-то воле и стилистике, а сделать так, чтобы они были в одной идее, но в которой было бы многообразие стилей, жанров и представлений о театре. Потому что у каждого человека есть свое представление о театре. Я вот вижу это как такой многослойный пирог, такой парад театров. Можно сказать, что это вообще визитная карточка моего спектакля. Любой человек, придя, может увидеть любой стиль и любое направление, но важно, чтобы это было не постмодернистское некое представление: вот сейчас мы играем в стиле Малого театра, сейчас играем во МХАТ, а сейчас вот мы, как Стрелер, движемся в дельартовской технологии. Нет, это чуть-чуть по-другому. Это некое более гармоничное пространство, в котором ты здесь и сейчас порождаешь театр как таковой. А вот зритель может искать отсылки. Здесь скорее должно быть абсолютное доверие у актера относительно того, как к нему приходит идея, какая

у него есть игра, и он не ангажирован каким-то одним, жестко принятым, направлением, стилем. Второе. Конечно, очень важный момент — те, кто со мной работают над производством спектакля. Художник-постановщик Степа Лукьянов. Настя Нефедова, художник по костюмам, лауреат Золотой маски. Выдающийся на сегодняшний день хореограф в России Александр Андрияшкин, тоже лауреат Золотой маски. Замечательный, прекрасный художник по свету Сергей Васильев и композитор Владимир Горлинский. Надо сказать, что я много работал с разными композиторами, но здесь особая среда. Это театр. Необходимы очень чуткие талантливые люди, тонко понимающие, работающие на стыке. Есть понятия традиционный композитор, современная музыка, экспериментальная музыка. Володя Горлинский умеет сочетать абсолютно все направления, абсолютно неформально подходя. Вот если в сцене нужно отраз-

ить глубинные вещи через классический взгляд или даже через популярный, популярный, ход сегодняшних звуков, то он, совершенно не оглядываясь на своих коллег по цеху, может творить, создавая любые звуки и движения в музыкальном пространстве.

Г.А.: Скажи, а зачем нужен хореограф спектаклю?

О.Д.: Потому что театр является храмом всех видов жанра, в театре все присутствует: музыка, звук, видео, свет, в том числе и хореография.

Г.А.: Это понятно, а буквально что он делает? Ставит какие-то движения?

О.Д.: Что предлагает Александр Андрияшкин? Вот идет спектакль, и неожиданно он предлагает балетный номер? Нет, нет, нет. У нас он, не нарушая драматизма, разбора пьесы и сцены, предлагает движения. За счет этого возникает очень интересное сопряжение, то есть ты внутри драматической сцены, а при этом вдруг она начинает находиться в движении. Это не балет. Это не как в оперетте — мы поговорили, а потом запели и вдруг начали танцевать, нет. Это плавное внедрение в разобранную драматическую игру элементов движения. Абсолютно гармонично все соединяется, никак не мешая и не уводя нас в сторону. Я ему показываю сцену, мы ее прочитываем, я делаю разбор, и он предлагает вместе с текстом движения. Герои у нас вместе с текстом движутся в пространстве. Это уникальный для меня опыт, прекрасный, который просто филигранно сделан Андрияшкиным.

Г.А.: Так сделан весь спектакль?

О.Д.: Нет, не весь. В процентном соотношении 80% — это драматическая игра и 20% — это те сцены, в которых используется движение. Это было мое решение, потому что там массовые сцены, когда сразу на сцене двадцать пять человек. Я понял, что их надо делать в движении Андрияшкину. Как говорил Ницше, если собирается больше десяти человек — это уже не личность, а что-то другое. Поэтому здесь, в этих массовых сценах, можно было сделать единое движение только с хореографом. Андрияшкину не надо напоминать, что происходит в конкретной сцене, он предлагает сам. Это важный момент на сегодня, когда в театре и кино режиссер приходит на площадку и рассказывает свою идею, а дальше к ней присоединяются оператор, хореограф, художники и актеры. Они приносят и дают свое видение. Поэтому огромное спасибо всем, кто в этом участвовал, всем, кто к этому причастен. Нам предстоит еще огромный труд все это собрать. Надеюсь, что зрители получат огромное удовольствие от смысла и не зря придут на спектакль. Потому что это важный момент — не просто прийти и получить ответ, а получить возможность задать себе вопрос и возможность все-таки созидания. Я не критикую ни в коем случае никакие жанры и представления режиссеров. Мой стиль и мое предложение — это созидание. Преобразование человека и созидание не через разрушение. Поэтому, как я сказал выше, наша страна прошла через четыре перереформатизации, через разрушения, и настало время созидать, любить людей. И главный лозунг нашего спектакля — это «Любовь спасет мир».

У КАЖДОГО ЧЕЛОВЕКА ЕСТЬ СВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ТЕАТРЕ.

Я ВОТ ВИЖУ ЭТО КАК ТАКОЙ МНОГОСЛОЙНЫЙ ПИРОГ, ТАКОЙ ПАРАД ТЕАТРОВ. МОЖНО СКАЗАТЬ, ЧТО ЭТО ВООБЩЕ ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА МОЕГО СПЕКТАКЛЯ. ЛЮБОЙ ЧЕЛОВЕК, ПРИДЯ, МОЖЕТ УВИДЕТЬ ЛЮБОЙ СТИЛЬ И ЛЮБОЕ НАПРАВЛЕНИЕ, НО ВАЖНО, ЧТОБЫ ЭТО БЫЛО НЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ НЕКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ: ВОТ СЕЙЧАС МЫ ИГРАЕМ В СТИЛЕ МАЛОГО ТЕАТРА, СЕЙЧАС ИГРАЕМ ВО МХАТ, А СЕЙЧАС ВОТ МЫ, КАК СТРЕЛЕР, ДВИЖЕМСЯ В ДЕЛЬАРТОВСКОЙ ТЕХНОЛОГИИ. НЕТ, ЭТО ЧУТЬ-ЧУТЬ ПО-ДРУГОМУ. ЭТО НЕКОЕ БОЛЕЕ ГАРМОНИЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО, В КОТОРОМ ТЫ ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС ПОРОЖДАЕШЬ ТЕАТР КАК ТАКОВОЙ

Департамент культуры города Москвы

ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ

ВИЗИТ ДАМЫ

По пьесе Фридриха Шлегеля
Режиссер Олег Добровольский

100 лет
1895-2018

18, 19, 20 июля 2018. Начало в 19:00

Художник: Степан Лукьянов
Художник по костюмам: Анастасия Нефедова
Композитор: Владимир Горлинский
Хореограф: Александр Андрияшкин
Художник по свету: Сергей Васильев
Художник по видео: Владислав Зинovieв

В ролях: Тамара Сагайдак / Алла Казакова, Александр Милосердов, Ирина Коренева, Евгений Калустин, Анна Даукава, Андрей Емельянов, Павел Краевы, э. а. РФ Александр Пантелева, Фёдор Борисенко, Вера Кузнецова / Алена Федорова, Михаил Соколов / Егор Пожемский, Дмитрий Микиртумов, Павел Меликов, Александр Синюков, Виктор Выборнов, Антон Торсуков, Юлия Абдель Фаттах, Антон Капанин,

Антон Лапенко, Анастасия Фурса, Дарья Колликова, Владимир Долматовский, Андрей Анисимов, Георгий Грищенко, Дмитрий Магкий

Художественный руководитель
Электротeatра Станиславский: Борис Юханов
Москва, ул. Тверская, д. 23

www.electrotheatre.ru

Тамара Сагайдак на афише к спектаклю. Художник: Степан Лукьянов. Фото: Олимпия Орлова.

Продолжение смотри на стр. 10

ИЮЛЬ. СПЕКТАКЛИ. ЛЕТО

12, 14 ИЮЛЯ, НАЧАЛО В 20:00
ПРЕМЬЕРА

Опера

«Проза»

По прозе Юрия Мамлеева и Антона Чехова

16+

Композитор и режиссер: Владимир Раннев

Художник: Марина Алексеева

Художник по свету: Сергей Васильев

В ролях: Сергей Малинин, Дмитрий Матвиенко, Ольга Россини, Алена Парфенова/Арина Зверева, Алена Кахута/Татьяна Перевалова, Мария Меньшенина/Илона Буль, Алина Горина, Алена Федорова/Елена Быркина

«Проза» написана на тексты Юрия Мамлеева и Антона Чехова — самых жестких и бескомпромиссных, по мнению авторов оперы, писателей в полуторавековой традиции русского реализма. Они творили с разницей в целый век, но их опыт исследования человеческой природы и социальных отношений актуален и сегодня, точнее — именно сегодня. Два текста — рассказ Мамлеева «Жених» и фрагменты повести Чехова «Степь» — композитор Владимир Раннев трактует как этапы разворачивания одного сюжета. Первый — образец «жесткой» прозы, второй — созерцательный и почти бессобытийный.

Написанный в 1980 году рассказ Мамлеева представляет собой гиперреалистическое и одновременно фантастическое исследование одного «случая», произошедшего в простой городской семье и радикально поменявшего жизнь героев.

Герой чеховской «Степи», мальчик Егорушка, едет в город на воспитание к дальним родственникам, радуясь миру природы, но уже готовясь к открытию нового непознанного и страшного мира — мира людей.

Перед нами — один человек, но увиденный в разное время своей жизни, как если бы Чехов и Мамлеев писали об общей на всех жизни и общем мороке. Разные типы текстов и повествований создают напряжение между ними и диктуют принципиальную разность их подачи, что становится основой драматургии оперы Раннева и помогает развернуть перед зрителем высказывание о слож-

ной природе взаимоотношений людей в современном обществе.

«Один из ведущих российских композиторов современности, Владимир Раннев не первый год работает на территории театра: в 2012 году он уже выступил постановщиком собственной оперы «Два акта» на либретто Дмитрия Александровича Пригова, да и в чисто инструментальных произведениях последовательно экспериментирует с театральным дискурсом. В своей четвертой по счету опере Раннев выступает одновременно и как либреттист, монтирующий тексты Мамлеева и Чехова, и как автор музыкальной партитуры для восьми голосов а сарелла, и как режиссер-постановщик. «Проза» уже заочно выглядит образцово-показательным произведением современного искусства, когда художник намеренно отказывается ограничивать сферу своей деятельности конкретной специализацией, но использует для выражения замысла максимально широкий спектр доступных ему художественных средств, распространяя свою авторскую волю на все элементы театрально-го целого». (Дмитрий Ренанский) Спектакль-участник программы Russian Case фестиваля «Золотая Маска» 2018. Лауреат премии Casta Diva 2018.

Спектакль идет на русском языке с английскими субтитрами.

Основная сцена

Продолжительность: 1 час 20 мин.

Стоимость билетов: от 500 р.

14 ИЮЛЯ, НАЧАЛО В 21:35
Electro Talk после спектакля Владимира Раннева «Проза»

Electro Talk — новый формат Электро-театра, разговоры и открытые обсуждения, встречи с создателями спектаклей и экспертами, объясняющими, «как это смотреть».

В разговоре о «Прозе» участвует композитор и режиссер оперы Владимир Раннев. Встречу ведет Кристина Матвиенко.

Фойе

Продолжительность: 30 мин.

Вход свободный



Сцена из спектакля
Dostoevsky.fm.
Фото: Олимпия Орлова.

15, 16 ИЮЛЯ, НАЧАЛО В 19:00
ПРЕМЬЕРА

Спектакль

В рамках проекта «Золотой осел»

Dostoevsky.fm

Драматический концерт в трех частях

16+

Режиссер: Александр Никитин

Художник: Александра Алексеева

В ролях: Павел Кравец, з.а. РФ Юрий Дуванов, Вера Кузнецова, Евгений Капустин, Олег Курлов, Мария Поночевная, Дмитрий Храмов, Дарья Макарова
Дебютный спектакль молодого режиссера Александра Никитина построен на комбинации из текстов Достоевского и Пушкина. Фрагменты из романов «Идиот» и «Бесы», а также драматическая поэма «Моцарт и Сальери» собраны под шапкой концерта — как если бы музыкант взял для исполнения несколько сонат. Жанр «драматический концерт», выбранный для Dostoevsky.fm, объясняет неясную связь всех трех произведений и позволяет слушать их как своего рода музыку. Три части, три героя, три текста в сопровождении радиотрансляции и голоса диктора, объявляющего следующий «номер», — вот структура сочинения. Внутренняя связь фрагментов не афишируется, но заложена в самом существе спектакля.

Малая сцена

Продолжительность: 2 часа 20 мин. с двумя антрактами

Стоимость билетов: от 500 р.

24, 25, 26 ОКТЯБРЯ, НАЧАЛО В 20:00

ПРЕМЬЕРА

«Волшебная гора»

По роману Томаса Манна «Волшебная гора»

16+

Режиссер-постановщик: Константин Богомолов

Художник: Лариса Ломакина

Композитор: Валерий Васюков

В ролях: Константин Богомолов, Елена Морозова

Сезонные картины из стихотворений русских поэтов Николая Некрасова, Николая Заболоцкого и Варлама Шаламова становятся рефреном к истории об умирании в прекрасном высокогорном санатории. Весна с «бледными деснами», тоскливая осень, пышущее зноем лето — сияющие, прозрачные в своей архитектуре строки писались в трудные для их сочинителей времена. Писались так, как будто нет ни бед, ни лагерей, ни смерти. Герои знаменитого романа Томаса Манна, вышедшего в 1924 году и услышанного тогда как тревожное предвестие будущей войны, живут и лечатся в Альпах, где воздух так чист, что с непривычки его трудно вдыхать. В театральном смысле этот кратчайший путь в иное пространство реализован в отказе от интерпретации — здесь достигнут ее предел. Текст Манна, захватывающий и совершенный, почти не звучит, но при этом, несомненно, присутствует. Тело текста умерло, а дух остался. Этот дух живет в принадлежащих режиссеру сочинениях, в музыке, в выдуманных персонажах, в пространстве Ларисы Ломакиной.

Зритель присутствует при диалоге режиссера с самим собой — и в этом акте эгоизма заключена принципиальная честность художников, создающих «Волшебную гору» вне компромиссов. Вместе с ними мы совершаем подъем в высокогорную область, где солнце не столько дарит радость, сколько провоцирует гниение, зато прекрасные слова блестят как лед.

Основная сцена

Продолжительность: 1 час 40 мин.

Стоимость билета: от 500 р.



Сцена из спектакля «Проза».
Фото: Олимпия Орлова.



Сцена из спектакля «Волшебная гора». Фото: Олимпия Орлова.



Г.А.: У тебя в спектакле задействованы две актрисы. Они чередуются. Один спектакль играет Алла Казакова, а другой — Тамара Сагайдак. Почему?

О.Д.: Здесь очень важный момент. Практически это будут два совершенно разных спектакля, то есть они тематически, художественно и по разбору будут играть одинаково, но, так как Тамара и Алла — совершенно разные актрисы, у них разная природа, каждой актрисе я предоставляю возможность реализовать эту идею по-своему. Вплоть до того, что это разный ритм, разная экспрессия, динамика, другие эманации из актрисы и то, что актриса будет предлагать зрителю. И в этом случае зритель может сходить как на два совершенно разных полноценных спектакля, с одной актрисой и с другой, и получить вот эту разницу и удовольствие от обнаружения разных взглядов на этот мир при сохранении единой темы.

Г.А.: Можешь еще сказать об актерском ансамбле что-то?

О.Д.: Самый главный герой у нас — это Александр Милосердов, это актер Театра Станиславского, который в свое время был актером Театра у Никитских ворот. У Розовского он играл. Он в свое время играл Раскольников, и это, конечно, тоже такая сильная история. Потому что по сути мы видим движение, и актера, и судьбу человека, и его творческую судьбу. Это же история про грешника, не про святого. Про грешника, который кается, приговаривается к смерти и проходит все круги ада. И мы следим за этой ситуацией, что же с ним будет. И мы тут отправляемся в очень важный момент. Если говорить, что Дюрренматт — это как современный Ларс фон Триер, то Дюрренматт делает финал, и, учи-

ЭТО ИСТОРИЯ ПРО ГРЕШНИКА, КОТОРЫЙ КАЕТСЯ, ПРИГОВАРИВАЕТСЯ К СМЕРТИ И ПРОХОДИТ ВСЕ КРУГИ АДА. И МЫ СЛЕДИМ ЗА ЭТОЙ СИТУАЦИЕЙ, ЧТО ЖЕ С НИМ БУДЕТ. ДЮРРЕНМАТТ ОТПРАВЛЯЕТ НАС К ТЕМЕ ФАУСТОВСКОГО ЧЕЛОВЕКА. ПО СУТИ ЭТО ТАКАЯ СОВРЕМЕННАЯ ПЬЕСА О ФАУСТЕ. НО ТОЛЬКО ВСЕ ПЕРЕВЕРНУТО С НОГ НА ГОЛОВУ. И ДЮРРЕНМАТТ ДЕЛАЕТ ФИНАЛ, ПОХОЖИЙ НА «ФАУСТА»



тывая, что пьеса постмодернистская, он нас отправляет к теме фаустовского человека. По сути это такая современная пьеса о Фаусте. Но только все перевернуто с ног на голову. И Дюрренматт делает финал, похожий на «Фауста». Когда Фауст умирает, Мефистофель говорит: «А сейчас мы должны получить эту душу». В этот момент разверзаются небеса, летят ангелы, поют песни, среди них Гретхен. Мефистофель влюбляется в одного из ангелов, и в этот момент Мефистофелю уже не до всего. Душа Фауста поднимается и соединяется с Гретхен. И когда небеса закрываются, тогда Мефистофель говорит: «И кого винить?» Сам лил слезы. Тут важный момент, когда в начале Мефистофель задает вопрос по поводу души и по поводу Фауста, перед тем как он отправился искушать Фауста, он про-

сит у Бога полномочия, и Господь дает ему полномочия. Парадокс в том, что если бы у него не было божественных полномочий, то и истории бы этой не было. Ничего бы не получилось. И вот в тот момент, когда душа Фауста отправляется у него из-под рук на небеса, Мефистофель понимает, что все это был промысел божий. После того как он получил полномочия от Бога. Если говорить реально, то движения человека в нашем мире — это испытания сквозь добро и зло. Очень важный момент, что в конце Мефистофель не был уничтожен. Он лил слезы и был счастлив от божественного присутствия в этом мире. Поэтому, как говорил персонаж Достоевского, не бросайте в черта чернильницу.

Г.А.: Ты в свое время играл Фауста и Мефистофеля.

О.Д.: Да, я играл в этом же Театре Станиславского в постановке у Бориса Юхананова, в старом здании в 2001 году. В первом акте я играл Мефистофеля. А когда подписывали договор, то я в первом акте превращался в Фауста, а актер Андрей Кузнецов, игравший Фауста, становился Мефистофелем. И я был одновременно в ипостаси и Фауста, и Мефистофеля. И вот эта гармония обнаружения низкого и высокого мной как мистерия была пройдена.

Г.А.: И через 16 лет ты возвращаешься...

О.Д.: Как режиссер на сцену этого театра и продолжаю ту же тему о гармонии и созидании мира.

Г.А.: Прекрасно, я желаю успеха твоему спектаклю. Куда ты так спешишь?

О.Д.: Я бегу на сцену ставить свет для первого акта.



Сцены из спектакля «Визит дамы». Фото: Олимпия Орлова.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Мы встретились с Олегом еще раз во дворе Электротeatра, чтобы поговорить о том, о чем мы не договорили в первой части, в контексте уже вышедшего спектакля. Это даст возможность нашему уважаемому читателю обрести смыслы, доселе неочевидные.

Глеб Алейников: Мы разговариваем с Олегом Добровольским, сегодня 17 мая. Предыдущее интервью состоялось ровно семь месяцев назад, 17 октября.

Олег Добровольский: Накануне Октябрьской революции.

Г.А.: Да, это было накануне столетия Октябрьской революции. То интервью предвосхищало выход спектакля «Визит дамы». Я беру у Олега Добровольского интервью не только после премьерного выхода спектакля «Визит дамы» в 17-м году, а в преддверии следующего показа, который состоится в Электротeatре Станиславский на большой сцене в июле 18-го года.

О.Д.: Надеюсь, читатели, хотел сказать «зрители», после такого долгого вступления не ушли, хотел сказать «на другой канал». Не купили другую газету (смеется). Поехали.

Г.А.: Олег, хочу сказать, не ушли. Если они сейчас читают «не ушли», значит, они остались.

О.Д.: Здравствуйте, посвященные. Вообще в театре существует такая позиция, и в кино тоже — минимум люди настраиваются на спектакль минут десять. Потому что пришли все из города, люди разные, разных возрастов, социальных слоев и способностей к восприятию. Не важно, что они разные, им нужно настроиться

на единое поле. Поэтому первые 10–15 минут уходит как бы на заклятие — экспозиция, так устроено вообще в принципе любое произведение: сценарий, пьеса, спектакль. Человек должен успокоиться, войти в колею и начать получать важную информацию. В наше время это сложно, но тем не менее, будем считать, что мы вас ввели в курс дела. Какой вопрос? То, что я смотрю?

Г.А.: Олег сейчас смотрит на распечатанный текст прошлого интервью и делает свои замечания. По ходу мы эти замечания фиксируем.

О.Д.: Да. Глеб, тогда вначале интервью ты меня спросил, как — бывший Хайбуллин, а сейчас я — Олег Добровольский. Так как бывших Хайбуллиных вообще не бы-



В ТЕАТРЕ СУЩЕСТВУЕТ ТАКАЯ ПОЗИЦИЯ, ЛЮДИ НАСТРАИВАЮТСЯ НА СПЕКТАКЛЬ МИНУТ ДЕСЯТЬ. ЛЮДИ РАЗНЫЕ, РАЗНЫХ ВОЗРАСТОВ, СОЦИАЛЬНЫХ СЛОЕВ И СПОСОБНОСТЕЙ К ВОСПРИЯТИЮ. ИМ НУЖНО НАСТРОИТЬСЯ НА ЕДИНОЕ ПОЛЕ. ПОЭТОМУ ПЕРВЫЕ 10–15 МИНУТ УХОДИТ КАК БЫ НА ЗАКЛЯНИЕ — ЭКСПОЗИЦИЯ, ТАК УСТРОЕНО ВООБЩЕ В ПРИНЦИПЕ ЛЮБОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: СЦЕНАРИЙ, ПЬЕСА, СПЕКТАКЛЬ

вает и вообще бывших не бывает, ты задал вопрос, почему это и как.

Г.А.: Да я не спрашивал тебя, бывший ты или нет. Я спросил, как ты, будучи известным в творческой среде как Олег Хайбуллин, решил выступить в своем театральном дебюте как Олег Добровольский. Слова «бывший» там не было, дорогой читатель, вы можете в этом убедиться.

О.Д.: Ты спрашивал, почему, а я ответил, что есть у этого три причины. Я смотрю, тут такой длинный текст. Я же не Тарковский, о котором интересно читать, почему он такой. Какой-то Добровольский, какой-то Хайбуллин. Но тем не менее, я отвечу. Во-первых, первую половину моей жизни я прожил под фамилией Хайбуллин, это папина фамилия. И я решил вторую ее половину прожить с фамилией по маминей линии — Добровольский. Мне кажется, это справедливо. Во-вторых, Станиславский был раньше Алексеевым. Его настоящая фамилия была Алексеев. Попав в театр, он взял творческий псевдоним. Мне тоже, кажется, сам бог велел поменять фамилию и взять псевдоним, что я и сделал. Станиславский, Добровольский — уже хорошо. И в-третьих, есть в православии такая традиция, когда человек уходил в монастырь, он брал фамилию Добровольский.

Г.А.: Именно эту?

О.Д.: Да, он брал фамилию Добровольский. Такая была традиция.

Г.А.: Именно Добровольский?

О.Д.: Да, это было популярно. По доброй воле он уходил в монастырь. В скит монашеский. И учитывая, что я возвращаюсь в театр, в наше сложное время

по сути это то же самое для творческого человека. Театр похож на монастырь. Это храм. И надо сказать, что, когда я прихожу в Театр Станиславский, сижу иногда в фойе, мне так хорошо, у меня ощущение, что я в храме. Есть такое ощущение, что я бы здесь и жил, наверное. До этого, лет сколько-то назад, когда мы находились и учились в творческой мастерской, второй, Бориса Юхананова (МИР-2 — прим. ред.), мы так и существовали семьями. У нас не было ни выходов, ни праздников, ни отпусков. Мы просто находились тотально внутри театра. Мне казалось, что так будет вечно. Но жизнь распорядилась немного иначе, мы все-таки вышли в город. Просочились, прожили определенные жизни, и мне показалось, учитывая сложность, в мире происходят какие-то катаклизмы. Я решил, что мне пора вернуться в театр. Я, знаешь, подумал, что текст здесь хороший и на самом деле не надо ничего редактировать.

Г.А.: Мы его отредактируем по-любому, по-редакторски.

О.Д.: Ну что, повторяться?

Г.А.: Мы дальше повторять не будем и оставим то, что было сделано, в прошлом. А сейчас в нашем настоящем мы добавим то, что мы не могли получить тогда. Расскажи больше про художественное решение, про работу художника-постановщика Степана Лукьянова и художника по костюмам Анастасии Нефедовой.

О.Д.: Там в одном месте ты спрашиваешь про художника-постановщика, я говорил про что-то другое. Мы туда можем вставить, в то интервью.

Г.А.: Нет, давай отдельный будет текст. Мы его отбиваем временем. Есть дистанция. Мы перед читателем будем честны. Мы даже сообщим ему, что сегодня не 17-е мая, а 23-е. Кстати, мы завтра улетаем в Венецию, в Италию.

О.Д.: У меня, соответственно, футболка с Италией. По поводу художника-постановщика очень важный момент: изначально я говорил, как существует режиссер, как я выбираю пьесу. Я нахожусь в пространстве и времени, слушаю себя, слушаю город, пространство, мир, бытие, вселенную. И дальше возникают те или иные знаки, те или иные соотношения, и в какой-то момент вдруг тема приходит. Тема фильма, тема спектакля, тема пьесы — она возникает. Нельзя сказать, что она возникает случайно. И когда тема возникает, возникает потребность выбора пьесы. Ты берешь эту пьесу, сопрягаешься с ней, начинаешь ее читать. Дальше возникает твое отношение к теме внутри пьесы. Ты осуществляешь разбор «целиковости» полностью всей пьесы как идеи — а что собственно автор нам предлагает? Дальше ты видишь сюжетную линию, некую историю. Потом ты видишь героев-персонажей, а дальше ты видишь, как эти герои-персонажи существуют в этом мире. Дальше ты делаешь разбор, исходя из своего понимания, из современных реалий. Ты не оказываешься в некоем прошлом, а так или иначе сопрягаешь его с сегодняшним днем. То есть у тебя возникает разбор. Ты этим разбором делишься с художником-постановщиком, с актерами, с художником по костюмам, с художником по свету, то есть со всей творческой группой. И очень важный момент: моя задача, как режиссера, — раскрыть этот мир видения перед ними. И у меня есть

Олег Добровольский.
Фото: Ленка Кабанкова.



ТЕАТР ПОХОЖ НА МОНАСТЫРЬ. ЭТО ХРАМ. И НАДО СКАЗАТЬ, ЧТО, КОГДА Я ПРИХОЖУ В ТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ, СИЖУ ИНОГДА В ФОЙЕ, МНЕ ТАК ХОРОШО, У МЕНЯ ОЩУЩЕНИЕ, ЧТО Я В ХРАМЕ. ЕСТЬ ТАКОЕ ОЩУЩЕНИЕ, ЧТО Я БЫ ЗДЕСЬ И ЖИЛ, НАВЕРНОЕ. ДО ЭТОГО, ЛЕТ СКОЛЬКО-ТО НАЗАД, КОГДА МЫ НАХОДИЛИСЬ И УЧИЛИСЬ В ТВОРЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ, ВТОРОЙ, БОРИСА ЮХАНАНОВА (МИР-2 — ПРИМ. РЕД.), МЫ ТАК И СУЩЕСТВОВАЛИ СЕМЬЯМИ. У НАС НЕ БЫЛО НИ ВЫХОДНЫХ, НИ ПРАЗДНИКОВ, НИ ОТПУСКОВ. МЫ ПРОСТО НАХОДИЛИСЬ ТОТАЛЬНО ВНУТРИ ТЕАТРА. МНЕ КАЗАЛОСЬ, ЧТО ТАК БУДЕТ ВЕЧНО

понятие режиссуры: режиссер по сути — это сталкер, капитан корабля, тренер сборной по футболу, скажем. И дальше художник предлагает. В данном случае Степан Лукьянов предложил концепцию декораций, сценографии, которая точно отражает и историю, и сюжет, и разбор, и предложенную тему, и идею. Степан всегда делает это гениально, точно. Когда он это предлагает, это настолько точно и филигранно, что дальше можно только добавлять и развивать, но никак не изменять и не отказываться. В этом смысле мой опыт работы со Степой — именно такой. Я абсолютно доверяю ему и в очередной раз понял, что не ошибся, предложив Степану участвовать в этом проекте как художнику-постановщику. Основа нашего спектакля — это история про регенерацию, трансформацию и преобразование. И в этой основе мы видим, как у нас меняется декорация по ходу движения, то есть она становится живой. Так же как происходит преобразование

с героем, у нас происходит преобразование декорации полностью. Зритель, который придет на спектакль, это увидит. То же самое происходит и с костюмами. Я рассказал историю и разбор Насте Нефедовой. И она взяла паузу для раздумий, для размышлений, для созданий эскизов, для встреч по утверждению этих эскизов. Очень важный момент: не то что Настя взяла все нарисовала, и мы сразу начали шить костюмы. Нет. Более того, это и не предполагалось, потому что одно дело — разбор, но дальше идет работа с актерами. Потому что костюмы — это актеры. Персонаж написан, но есть же еще актер. И вместе творчески они рожают новый образ. На первых трех репетициях по разбору сцен и образов персонажей у нас возникали те или иные идеи о том, что будет делать персонаж. Приходила Настя и смотрела репетиции, на то, как живут актеры. В этом смысле репетиции важны, сценография — как субъект, объект — жи-

вет сама по себе в движении. И Степану важно было знать, какова будет динамика, ритмика, какой будет экспрессия спектакля. Я это все передал, и он на основе этого создал сценографию. Дальше она начала двигаться. Хотя там также по ходу движения были корректировки. То есть это не так, что сразу были созданы декорации и сценография. Они корректировались, пока мы репетировали. Но с костюмами — более сложная история, более кропотливая. По ходу движения у нас возникали мизансцены, гэги, трюки, интермедии, в которых, соответственно, принимала участие и Настя Нефедова. Мы предлагали, смотрели, звонили, добавляли, и у нас возникали новые нюансы именно в костюмах. Это тоже очень важный момент. Настя также предложила ход абсолютно точный, тонкий, связанный с преобразованием героя и костюма. То есть герой у нас начинает в одном костюме, а дальше возникает трансформация. Мы назвали это костюм-трансформер. Очень важно, что он возникает. (По двору Электротра, чуть вдали, проходит актриса Анна Даукаева, машет рукой Олегу и Глебу, они машут в ответ.) Мимо нас проходит Дочь. (Кричит Анне.) Надеемся, ты выйдешь на сцену! (Тише, для интервью.) Беременные женщины — всегда добрые, даже самые злые, каких я знал. Когда я их видел беременными, они были благостными, благословенными. Это дочь Милосердова (Александра Милосердова, исполнителя роли Альфреда Илла — прим. ред.), нашего главного героя, дочь по пьесе. Аня. Дочь Альфреда прошла по нашему дворику театральному, беременная, в ожидании чуда... Продолжаем. Это важный момент, что в костюмах Насти Нефедовой есть элемент преобразования. Костюм сначала в одном состоянии, но постепенно, по накату, исходя из трех актов, он трансформируется и превращается в то, что, собственно, олицетворяет изменение мира. А так как у нас основная тема спектакля — трансформация и переформатизация города, общества, мира, то это очень тонко и точно было подмечено и осуществлено Настей. Настя — превосходный художник по костюмам. На сегодняшний день, я считаю, она является одним из лучших российских художников по костюмам. По мне — так лучшая.

Г.А.: Что мы можем еще сказать?

О.Д.: В принципе все.

К разговору подключается Ленка Кабанкова, которая проводит фотосъемку интервью.

Ленка Кабанкова: На самом деле я хотела сказать одно: Олег делает всегда то, что актуально, происходит здесь и сейчас. Олег заранее видит, что произойдет. Он высказывание готовил тогда, а оно приоткрылось и стало вкусным здесь и сейчас. Оно нужно.

Г.А.: Нужно.

О.Д.: Нужно.

Г.А.: Нам это нужно. Всего хорошего. Спасибо за внимание. Вот мимо прошел Александр Белоусов. Он махнул рукой на фотографа Ленку Кабанкову, типа «да ты не фотографируй меня, что ты, мол, да хватит меня уже щелкать». Все. Стоп.

Смеркалось. Москва. Россия. Чемпион.

Материал собрал и подготовил СИНЕ ФАНТОМ.



Департамент культуры города Москвы

ЭЛЕКТРОТЕАТР МАЛАЯ СЦЕНА



Режиссер: Александр Никитин
В РАМКАХ ПРОЕКТА «ЗОЛОТОЙ ОСЕЛ»

Dostoevsky.fm



15, 16 июля 2018 года
Начало в 19:00



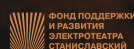
Генеральный радиопartner Электротeatра Станиславский

Художник: Александра Алексеева
Композитор: Александр Белоусов
Художник по свету: Георгий Новиков

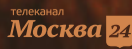
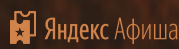
Исполнители: з. а. РФ Юрий Дуванов, Олег Курлов, Вера Кузнецова, Павел Кравец, Евгений Капустин, Мария Поночевная, Дмитрий Храмцов

16+

www.electrotheatre.ru



РЕСПУБЛИКА КИНО МУЗЫКА ПЕРСПЕКТИВА



Дизайн: Александра Алексеева

ЦИКЛ СТАТЕЙ АЛЕКСЕЯ ТЮТЬКИНА О КИНО 80-Х

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ.

СЕРЕБРЯНЫЕ САМОРОДКИ
ПЛАСТМАССОВОГО ВЕКА

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



АЛЕН ТАННЕР «ДОЛИНА ПРИЗРАКОВ» (1987)

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

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

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

Как бесстыжий и жестокий разбойник, отниму у них все. Что останется, если у бедняка отнять все? Терпение бедняка? Останется богатство, но тонкое, неуловимое — умение режиссировать, создавать миры, грустные, элегические,



ALAIN TANNER ET MARIN KARMITZ PRÉSENTENT
JEAN-LOUIS TRINTIGNANT
LAURA MORANTE & JACOB BERGER

SÉLECTION OFFICIELLE
AU FESTIVAL DE VENISE 1987



la Vallée
fantôme
UN FILM DE
ALAIN TANNER

2 1. Режиссер фильма
«Долина призраков»
(1987) Аллен Таннер.
Фото из интернета.

2. Постер к фильму
«Долина призраков»
(1987).

неприветливые, как в романах Рамо. И все же свободные и веселые, как улыбка Бюль Ожье в хвосте таннеровской «Саламандры». Потом, конечно, бедность закончилась: все узнали швейцарцев, дали им денег и много цветной пленки 35 мм, позвали в Канн, наградили призами, посадили в жюри. Умаслили — в надежде, что вот сейчас, взобравшись на кинокрэн и купив старинных костюмов, бедные богатые швейцарцы забабашают какой-нибудь костюмный фильм. А те поблагодарили, деньги и пленку взяли, нежно отбились от актеров первого ряда и продолжили снимать кино в кухне. Впрочем, нет. Деньги есть — значит, можно снимать в кухне в Венеции или Нью-Йорке.

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

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

КОЛОНКА КИНОВЕДА И ТЕАТРОВЕДА ЛЕДЫ ТИМОФЕЕВОЙ
СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

МИФ В КИНО. ФАНТОМНЫЕ СТРАХИ

Мифологические стратегии давно и успешно применяются в кино. Инициация — один из важнейших в истории культуры мифологический сюжет, встречающийся в разных национальных легендах, — часто становится основой для блокбастера. Герой силен, он избран для какого-то особенно важного дела, но, чтобы стать еще сильнее, он должен сразиться с чем-то или кем-то еще более могущественным, пройти через мнимую смерть и воскреснуть, а дальше — счастливый пир: слава, красавицы и прочие радости героической жизни. Брюс Уиллис (актер-архетип), спасающий человечество, такой же архетипический Бред Питт, выживающий в авиакатастрофе и неподдающийся смертельно опасным вирусам, которые он вкалывает себе, пытаясь обнаружить лекарство от зомби (см. «Война миров Z») — бесконечно иницирующие герои Голливуда.



Все мы в детстве читали сказки, однако сильно удивится тот, кто попытается перечитать их повзрослев. Это же совершенно другое дело! Смертоносная костяная нога Бабы Яги и Камень перепутья становятся для восприятия чем-то более конкретным, более осязаемым в глубине своих смыслов. В фантастическом сюжете вдруг открываются потаенные истины об извечном человеческом страхе смерти и жизненных тупиках, с которыми не однажды сталкивался каждый из нас.

Если в супергеройских блокбастерах чаще прибегают к сюжетам с инициацией (хотя, безусловно, не только к ним), в авторском кино все гораздо интереснее. Особенно примечательны в этом смысле триллеры и хорроры, в которых сегодня сталкиваются современные антиутопии и скептицизм с архетипами национальных мифологий. Устроенные по аналогии с матрешкой, они тоже не то, чем кажутся на первый взгляд. В этих фильмах фантастическое лишь обостряет отраженную в них актуальную реальность, они притворяются хоррорами, но скрывают в себе психологическую драму или тонкую социальную сатиру. Вот такой нетривиальный способ поставить проблему, не спекулируя на ней, заставить испугаться по-настоящему, не прибегая к услугам выскакивающих из угла кадра искореженных гримом лиц.

Так, например, устроен «Бабадук» Дженнифер Кент, где в кознях мифического персонажа родительского фольклора проступают будничные проблемы матери-одиночки. Бабай, Бука, Бугимен, Бабадук — существо, которым взрослые пугают непослушных детей, оказывается проекцией психологических проблем, накрывших с головой овдовевшую женщину, Амелию (Эсси Дэвис), оставшуюся один на один с ребенком. Словно в книжке-раскладушке (один из ключевых образов фильма) в картине постепенно создается трехмерная среда, преобразующая умиленное материнство в беспощадную силу, провоцирующую истерики, ненависть к ребенку и вызывающую чудовищного демона саморазрушения. История переживающей горе женщины, призвавшей себе в помощь мифического двойника Бабадука, оказывается значительно страшнее, чем любая другая история про одержимых или психопатов, которые гораздо чаще становятся героями хорроров.

И в то же время героиня фильма «Бабадук» — современная Медея. В толкованиях этого образа древнегреческой мифологии традиционно говорится о его связи с хтоническими божествами, древнейшими существами, олицетворявшими дикие силы природы сколь могущественные, столь и пугающие. Медея — Великая Мать, прародительница всего сущего. За убийством детей спрятаны архаические представления о совершенстве, которое может быть достигнуто разрушением — Природа, жизнь дарующая и жизнь забирающая.

Другой подобной территорией преображенного мифа в кино можно назвать триллер Джордана Пила «Прочь». Здесь белая девушка Роуз Эрмитэдж (Эллисон Уильямс) везет своего темнокожего парня Криса Вашингтона (Дэниэл Калуа) на знакомство с родителями. Крис оказывается в чересчур дружелюбных объятиях образцового семейства, которое, как выясняется, промышляет похищением

афроамериканцев, подсекая в их прекрасные тела сознания тщедушных миллионеров.

«Прочь» в какой-то степени очень близок к «Американской истории ужасов», вернее к тому, как создатели этого сериала задают неудобные вопросы современному обществу, облекая их в известные образы и сюжеты жанра хоррор. Этот фильм в секунду был прославлен как антирасистский триллер. Но во всем этом тумане ирреального и научной фантастики несложно разглядеть и комическую иронию, направленную в тот же самый антирасистский контекст. Знакомство с родителями — сюжетное клише большого количества низкопробных и весьма приличных комедий мирового кинематографа. Да и действительно, знающие люди говорят, что оно, это самое знакомство, и без того — настоящий хоррор. Так, может, «Прочь» — это фильм об отношениях? (Хочется спросить по-девичьи.) О насилии, проявляемом близкими, родными, любимыми, обусловленном какими-то очень древними основаниями, спрятанными в нашем подсознании. В «Прочь» интереснее всего устроена эта история семьи, в которую приходит кто-то другой, совершенно другой. В образцовую династию нейрохирургов хочет влиться фотограф, художник и афроамериканец в одном лице. И мало того, что сталкиваются два противоположных друг другу рода, так еще и мать невесты, психолог-экспериментатор, в первый же вечер начинает приручать гипнозом новоявленного жениха.

Во всех этих сюжетных перипетиях мерещатся какие-то первобытные страхи мужчин перед женщинами. Пол Радин, Клод Леви-Стросс, Роже Кайуа в свое время опи-

сывали множество мифов Мезоамерики и Южной Азии, в которых не девушка боится стать частью другой семьи, первой брачной ночи, близости с тем, кто был для нее избран, а именно мужчина. Все дело в том, что архаические юноши некоторых социумов пребывали в ужасе от того, что позже было названо *vagina dentata*, зубастое женское лоно, способное не то чтобы откусить что-то жизненно важное, но и проглотить целиком. Эта мифологическая модель трактуется по-разному: в ней находят отражение и матриархальное устройство некоторых древних сообществ, и религиозные ритуалы, и преодоление табу, и страх разбиться об острые скалы, и старый добрый обряд инициации, в котором половая идентификация играла весьма значительную роль. Кажется, воз и ныне там. Мужчины и женщины как два самостоятельных вида — живут на разных планетах и говорят на разных языках. Они видят нас самками богомоллов, а мы их — античными богами, насилующими приглянувшихся лесных дриадов.

Знакомство с родителями, когда встречаются два разных рода, в современной жизни по-прежнему связано с особыми социальными ритуалами и остается частью некоей мифологии отношений. Знакомство — это само-

1. Кадр из фильма «Бабадук» (2014), режиссер: Дженнифер Кент.

2. Постер к фильму «Прочь» (2017), режиссер Джордан Пил.

3. Постер к фильму «Бабадук».



GET OUT



называние, самоидентификация. Подарки, традиционное застолье — отголоски обрядов по задабриванию духов предков, которые неизменно принимали участие в смотринах нового члена семьи. В этом смысле эпизод с выставлением героя-жениха как лота на аукционе весьма показателен. Он оценивается как товар, как породистый жеребец, как добыча на охоте, затеянной невестой. Она, ее семья, ее род так и поглотят его. И вот снова она — vagina dentata, а вслед за ней проступают и архаические представления о табу на связи с каким-нибудь нечистым родом (вспомним, что Крис Вашингтон афроамериканец), или восприятие любовной близости как пересечение границы, за которой потеря какой-то весомой части тебя. В случае с фильмом «Прочь» — похищение сознания, лишение человека его самости. В конце концов, в этом самом похищении сознания находит свое отражение вудуистский миф о зомби, душе, «подселенной» в тело мертвеца.

Не менее дивным в смысле запятанных мифологических контекстов можно назвать фильм Гора Вербински

«Лекарство от здоровья» — готический триллер, в котором гармонично сочетаются макабрическая эстетика «Носферату» Мурнау и поучительный пафос «Волшебной горы» Томаса Манна. Локхарт, молодой человек (Дейн ДеХаан), попадает в элитную клинику, расположенную в живописных горных ландшафтах, главный врач которой, вампирический доктор Фольмер (Джейсон Айзекс), использует находящихся в счастливом неведении пациентов в качестве фильтров для экстракции целебного средства, дарующего ему бессмертие. «Лекарство от здоровья» неумовимо напоминает «Отель “Гранд Будапешт”» Уэса Андерсона — те же перфекционистски выстроенные кадры, только гораздо более мрачные интерьеры.

Вербински здесь всячески стремится проявить современный культ болезни и погоню за лекарством ото всего, скрытые за косметической маской здорового образа жизни. Диагноз проповедуется как индульгенция ото всех грехов, запускающая бесконечный ритуал лечения от того, чего нет. Элитарность оздоровительного центра обуславливается таинственностью процесса лечения — миллио-

неры крайне чувствительны ко всему тому, что выдается за мистические практики. Собственно, тем и пользуется Фольмер постепенно высасывая из них жизнь.

Мирча Элиаде, еще один исследователь мифа и связанных с ним ритуалов, писал, что, по мнению древних, чтобы исцелиться, нужно вернуться назад и слиться с началом времен. Он описывал обряды, в которых шаманы-лекари рассказывали больному космогонические легенды, истории, в которых разъяснялись процессы создания мира, человека и, собственно, лекарства. Подлинное исцеление — это обнуление, именно его в итоге переживает Локхарт, натерпевшись страха в идеально выстроенном спа-курорте, где врачи практикуют евгенику больных.

В мифологии страх часто трактуется как показатель пробудившегося сознания, начало настоящей жизни. За это мы и продолжаем любить триллеры и хорроры. Не те страшилки, в которых атмосфера нагнетается музыкой и играми в паранормальное. А то кино, где архаический миф подстерегает современного человека.

РАДИОКУЛЬТУРА

ЭЛЕКТРОТЕАТР У МИКРОФОНА С БОРИСОМ ЮХАНАНОВЫМ

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

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

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР: ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: ЛЕНКА КАБАНКОВА, АЛИНА КОТОВА, ЕГОР ПОПОВ, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ, ЛЕДА ТИМОФЕЕВА, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, АННА ХАЙБУЛЛИНА

АРТ-ДИРЕКТОР: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ
ВЕРСТКА: АЛЕНА ПРЕСНЯКОВА
КОРРЕКТОР: НАТАША КОВЧ
НА ОБЛОЖКЕ: АЛЛА КАЗАКОВА НА АФИШЕ К СПЕКТАКЛЮ «ВИЗИТ ДАМЫ». ХУДОЖНИК: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ.
ФОТО: ОЛИМПИА ОРЛОВА.



СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:



www.cnftm.ru

www.electrotheatre.ru

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

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

ГАЗЕТА РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ БЕСПЛАТНО