

Алексей БИТОВ

## ЭСХИЛ, ШЕКСПИР И ПАНИКОВСКИЙ

Можно подумать, что современная драматургия мертва, потому что о ней – хорошо или ничего. Правда, раз в год (примерно) «Литературная Россия» публикует чью-нибудь не особенно ласковую статью об этой самой современной драматургии; «обиженные» реагируют бурно и не очень адекватно, но вскоре тишь да гладь восстанавливаются – до следующего всплеска.

Бывают урожайные времена, а бывают и неурожайные, причем намного чаще. Появление Шекспира или Чехова – исключение, а не правило (а то человечество давно было бы завалено грудой шедевров). Количество качественных авторов не может возрасти в одночасье, и чем больше появляется кандидатов в драматурги, тем меньшую долю среди них составляют недугие величины, средний уровень неизбежно падает, а отыскать живое дерево в необъятном мертвом лесу куда сложнее, чем в небольшой, но полуживой рощице.

Другое дело, что у современного драматургического безрыбья есть и объективные причины: общее состояние театра, режиссуры, актерских умений и, конечно, зрительско-читательского сообщества. Аппетит на театральный «фаствуд» возрос, а спрос рождает предложение.

Что нынче востребовано? Банально и при-  
скорбно: темп нашей жизни вырос за последнее время весьма существенно, а возможности восприятия не изменились. Зритель/читатель не имеет времени на «погружение» и способен воспринять лишь то, что можно усвоить на бегу: фрагменты, клипы, комиксы... Остановиться и оглядеться ему попросту некогда. Полагаю, со временем люди привыкнут к новым скоростям (такое не раз уже бывало в истории), но пока им трудно. Жаль, но многие боятся признаться в этих трудностях даже самим себе, к тому же появилось при театре дурацкое новообразование – институт «кураторов», сознательно



А. Битов  
Фото И. Казакова

играющих на понижение, поскольку «пластмассовые» конструкции недолговечны, требуют постоянной замены и, таким образом, обеспечивают «товарооборот».

Но это, как говорили в старину, лишь одна сторона рампы, а есть и другая. Для того, чтобы показать серьезную пьесу, нужны актеры; в последнее время их число кошмарно возросло, а средний уровень, понятное дело, упал. Игра на сцене для многих перестала быть основным занятием, деньги они зарабатывают в другом месте (а это, не будем ханжами, очень важно). Мало того, если раньше драматические артисты делали себе имя в театре, и статус их соответствовал уровню исполнения, гарантировал успех (не случайно театральных знаменитостей стремился заполучить кинематограф), то теперь ситуация резко изменилась. Имена и деньги приобретаются даже не в кино, а в «мыльных операх», где нужны не профессиональные артисты, а всего лишь типаж. Остальное симулирует монтаж. Нынешние «звезды» (и просто узнаваемые персоны) зачастую не умеют ни ходить, ни говорить; о разнообразии вообще нет речи. Зато медийные неумехи «делают»

## Новый театр, старая сцена

театральную кассу. Дать такому роль Гамлета? М-м-м, лучше не надо! Сгодится то, что попроще. Серьезная драматургия ни к чему. С ней и прогореть недолго, шаблоны и «блочные» подделки всегда надежнее.

А для солидности нужно как можно громче кричать: «Какие хорошие пьесы есть! И сколько! Начнешь играть, в двадцать лет не переиграешь! Зачем же тревожиться и сочинять другие?». (Примечательно, что лидеры радикального направления, режиссеры Кирилл Серебренников, еще недавно возглавлявший: «Тех, кто ставит классику, нужно расстрелять!», и Константин Богомолов с «новой драмой» почти не работают, трудятся на ниве классики, «преображая» ее, ставят спектакли по знаменитым иностранным и отечественным сценариям, по пьесам знаменитых драматургов советского времени – Розова, Володина, Вампилова).

Работу со смыслами вытеснили режиссерские эффекты и выкрутасы, а цельные тексты зачастую рассыпаются на отдельные номера (в стиле капустников). Режиссерское «прочтение», изредка даже интересное, искажает текст до полной неузнаваемости (не остается ничего, кроме фамилии автора на афише, да имен некоторых персонажей). Пару лет назад нынешний худрук БДТ Андрей Могучий (а его, в отличие от ряда других, не отнесли к театральным имитаторам) посетовал: надоели ему «опусы», которые нужно переделывать, переименовывать, а то и переписывать от начала и до конца, а хочется хорошей пьесы, которую можно просто-напросто ставить. Кажется, что в «переименовании» литературы и состоит сегодня режиссерская профессия. Тогда и Георгий Александрович Товстоногов – никакой не режиссер, потому что поначалу вчитывался, погружался в текст, искал ритм, темп, музыку, «природу чувств» в той или иной пьесе, а потом уже выстраивал здания своих спектаклей. Нынче режиссеры-дирижеры то ли исчезли как класс, то ли спрятались где-то на задворках. Вспоминаются стихотворные строчки:

*«Не вдаваясь в детали,  
осмелюсь тебе доложить:  
Ремесло дирижера –  
искусство прочтения пауз».*

Понятно, к режиссерам это относится в не меньшей степени; того же Товстоногова однажды спросили, почему он взял для постановки достаточно слабую пьесу современного (в ту пору) автора, и режиссер ответил: там замечательные паузы. А в «современной драматургии» с паузами (и полутонами) плохо, во главу угла ставится олимпийский принцип «Быстрее! Выше! Сильнее!», вот и получается набор эпизодов – осколков... Иногда за этим скрывается простое неумение, а некоторые откровенно стремятся попасть в «тренд».

Процитирую одного относительно известного современного автора: «Я самостоятельно сочиняю пьесы, а потом приходит режиссер и говорит: *«Пойдем писать тексты»*. Фактически человек честно признал, что ставят не его творения, а спектакли «по мотивам», и основой для сценического переложения может послужить все, что угодно, не обязательно пьеса. Когда на виду оказывается приличная проза (заявленная как пьеса), театры ее охотно берут и приспособливают к своим сценам (скажем, «Убийца» А. Молчанова в МТЮЗе). С пьесами как таковыми, к сожалению, все обстоит иначе.

Похоже, что сегодняшнему драматургу писать и не для кого, он рискует не найти ни режиссера, ни актеров, ни зрителей. Остаются одни «кураторы», которые «руководят» и «направляют» весьма оригинально. На полном серьезе ими озвучен шикарный тезис, что любой текст – это пьеса, если автор назвал, посчитал ее таковой.

Чем-то это напоминает советский Общепит – «Что же в Вашей ухе нет никаких признаков рыбы? – спрашивал озадаченный посетитель и слышал в ответ: Жри, что дают, в меню все написано».

Периодическая ругань по адресу «ХСП», то есть хорошо сделанных пьес, стала правилом и привычкой. Получается, что хорошо, талантливо написанная пьеса – это плохо, а сделанная примитивно и бездарно – это отлично.

Понятно, что «кураторам» нужна не драматургия, а ее «пластмассовое» подобие. Что угодно, лишь бы было куда наклеить этикетку «драматургия». А на вопрос, почему у вас уха



без рыбы, всегда можно дать уверенный ответ: «А это – новая уха, мы меняемся, и она меняется вместе с нами. Вы отстали от жизни!.. В Париже, Лондоне, Авиньоне давно едят только такую». (Кстати, если называть рыбой что попало, количество рыб в наших морях сразу возрастет, и можно будет с «цифрами» в руках говорить о небывалом подъеме отечественного рыбоводства).

В нынешней, условно говоря, драматургии практически нет персонажей. Уйти от этого «дефицита» пытаются двумя нехитрыми способами. Главным становится вопрос – «что произошло?», а не «с кем произошло?». Хотя вопрос «что?» – основной для журналистики, но не для литературы (включая, естественно, и драматургию). Таким образом, происходит подмена понятий. Понятно, кто-то должен передвигаться по условной сцене, и эта роль отводится картонным фигуркам. Конечно, как «фиговое» прикрытие можно использовать постмодернистское слово «симулякр», но еще надежнее выпускать на сцену псевдо-персонажей, о которых зритель (или читатель) не знает ничего и готов поверить, что у каждого из обитателей неведомого мира – по восемь ног, полтора уха и, как ни крути, никаких признаков головы. Об «инопланетянах» можно гнать любую «пургу» без всякого риска разоблачения, а «элита» с ее непреходящим чувством собственного превосходства всегда готова взирать на жизнь некоего «плебса», «быдла». Тем, кто о «низших» формах жизни ничего не знает (и не хочет знать), любые нелепости по барабану. Они все равно не увидят подвоха и охотно поверят в существование восьминогого полторауха.

Казалось бы, если нет своего героя, можно воспользоваться приемом, хорошо известным мировой драматургии: взять (как бы напрокат) «раскрученного» чужого. Такие попытки порой предпринимаются, но герои умирают сразу же после появления, потому что для жизни нужна еще и атмосфера (как говорится, трудно плыть в серной кислоте), а атмосферу эту надо создать. К сожалению, действие чаще всего совершается в некоем универсальном безвоздушном пространстве, хотя в ремарке могут быть обозначены Северный полюс или

пустыня Сахара. Повторяются и сами персонажи: мир восьминогих симулякров представляют условные «бомжи», «проститутки», «менты» и «урки»; с ними привычно соседствуют менеджеры, журналисты, компьютерщики, музыканты, которые хотя бы изредка музицируют, тогда как все прочие занимаются непонятно чем.

Вспоминается эпизод из «Травы забвения» В. Катаева: *«К числу мелких литературных штампов Бунин также относил, например, привычку ремесленников-беллетристов того времени своего молодого героя непременно называть «студент первого курса», что давало как бы некое жизненное правдоподобие этого молодого человека и даже его внешний вид...*

*Я тут же дал себе страшную клятву, что у меня в рассказах никогда не будет ни одного студента первого курса. Для того чтобы поскорее на практике исполнить эту клятву, я в тот же день начал писать рассказ о некоем молодом человеке, но ни в коем случае не студенте, и тут же я сразу запнулся, потому что никак не мог придумать, кто же будет мой молодой человек?..*

*И вот я уже сижу за круглым лаковым столом, разложив возле турецкой пепельницы рукопись нового рассказа. Кашляя от волнения, я предвкушаю одобрение Буниным того факта, что мой молодой человек не студент первого курса и даже не подпоручик, а – вообразите себе! – декоратор: и шикарно, и вполне соответствует жизненной правде...*

*Когда же я дошел до коронного места с розовыми от зари голубями, которые должны были, по моим соображениям, особенно понравиться Бунину, и не без некоторого скромного самодовольства провозгласил заключительную фразу рассказа, то Бунин некоторое время молчал, повернув ко мне злое лицо со страшными, грозно вопрошающими глазами, а затем ледяным голосом спросил:*

*– И это все?*

*– Все, – сказал я.*

*– Вот тебе и раз. Так какого же вы черта, – вдруг заорал Бунин, стукнув кулаком по столу с такой силой, что подпрыгнула пепельница, – так какого же вы черта битых сорок пять минут морочили нам голову! Мы с Верой сидим*

## Новый театр, старая сцена

*как на иголках и ждем, когда же ваш декоратор наконец начнет писать декорации, а, оказываясь, ничего подобного...»*

«Новую драматургию» часто обвиняют в «чернушности», но тут я, пожалуй, не соглашусь. Конфликт «хорошего» с «еще лучшим» – это мы уже проходили, а в чернухе можно обвинить Гоголя или Чехова... А наши драмо-журналисты – не гоголи и чеховы, они тяготеют скорее не к черному, а к желтому цвету. И вот, поскольку «желтуха» пользуется спросом, нашу, так сказать, драматургию сверх всякой меры заполнили секс, кровь, моча с калом и мат на уровне детского сада. Стоит ли искать чернуху в желтой комнате? Ее там нет, как в «Белом солнце пустыни» нет Джавдета в Сухом Ручье...

Зато очевидно еще одно свойство картонных персонажей: перемещаться самостоятельно они, естественно, не могут, а таскать их по сцене тяжело, и автора, как и следовало ожидать, надолго не хватает. Но и останавливаться нельзя, а то бездыханность героев, того гляди, станет слишком заметной. Выход находится самый простой – «сцены» начинают мелькать, как картинки в калейдоскопе; протянуть одну сцену на 5–10 страниц – непосильная задача для большинства кандидатов в современные драматургии.

Понятно, авторов сбивают с толку кино и телевидение; там полно крупных планов: раз! – и все уже видно. А в театре крупных планов нет, только средний план, то есть необходимо присмотреться, поймать правильный «фокус». А эпизодики, занимающие полстранички текста, слишком скоротечны, чтобы зритель смог «настроиться». Понятно, что исключения возможны, но это – именно исключения. Умиляют длинные, подробные (как у больших, настоящих драматургов) описания места действия, с массой всякого реквизита, якобы необходимого для половины странички основного (диалогического) текста. Ради малюсенькой сценки сложные конструкции сменяют одна другую на бешеных скоростях. Декорациитрансформеры присутствуют на подмостках весь спектакль, не оставляя места актерам.

Кажется, что все это мелочи, детали, но именно они мешают тексту стать пьесой – давно

отшлифованной формой, которая дает возможность показать человека крупным планом с помощью среднего плана.

На мой взгляд, об уровне драматурга – и языковом, и сценическом – проще всего судить по ремаркам. Это персонаж может быть косноязычным, но ремарки выдают именно автора.

Несколько наиболее красноречивых отыскал в своих «закромах».

*«Она пытается подняться, но ничего не видит. Постепенно ее глаза привыкают к темноте».*

*«Ангел поднимает ногу, которая оказывается в солдатском сапоге».*

*«С высоты они похожи на двух толстолобиков, которые выпали при падении из ведра».*

*«Только сейчас мы видим, что у него за спиной смятые крылья».* (Это – ремарка в конце пятой картины действия, при неизменном присутствии персонажа на сцене).

*«Падая в бессознание, [он] почувствовал, что волос у него совсем не осталось».*

*«Устроившись поудобнее возле окна, она подумала о том, что прежде чем идти в лес, надо будет сразу купить билет на обратную дорогу».*

Продолжать можно до бесконечности, мучительно борясь с желанием напомнить знаменитую чеховскую фразу: «Подъезжая к станции, с меня слетела шляпа».

А вот еще один образец «ремарок» из шорт-листа:

*«Она убийственно грустная, это видно невооруженным глазом»; «рассматривает витрину, медленно прохаживаясь у прилавка: взгляд натывается на лыжную мазь, панталоны, заварные пирожные, бечевку, ковши, суповые смеси, блоки спичек, деревянные игрушки, пятикилограммовые пачки макарон, средства для гигиены и многое другое».*

Авторы разные, большинство из них отмечено конкурсными наградами и регалиями. Фамилии называть не буду, у многих можно найти и более «красноречивые» высказывания. А вот Павла Пряжко, «живописателя» неживых существ, назову персонально, как и его пьесу, которая называется «Солдат». *«Солдат пришел в увольнительную. Когда надо было*



идти обратно в армию, он в армию не пошел». Больше в ней ничего нет, но «кураторы» захлебываются от восторга.

Другие его тексты подлиннее, однако пьесами их никак не назовешь. Не случайно один критик, сравнивая две постановки «Жизнь удалась» того же автора, прямо написала: плохая – это там, где на сцене пытаются что-то сыграть, а хорошая – где исполнители просто сидят и читают вслух. В самом деле, как сыграть, к примеру, такое: «Вадим кончает. Лена не кончает вообще никогда?»

Ладно, о читках – успеется, а пока – еще несколько «ремарок» из других «пьес» Пряжко.

«Город вокруг них шумно и со смаком трахается» («Труссы»).

«Марине нравится музыка, которую она слушает. Эта музыка будит в ней светлые чувства». «На Павла в очередной раз накатывает осознание, что все это видимо галлюцинация, потому что машин не может быть такое количество. Он закрывает ладонями лицо. В этот момент пролетающая полевая птица кулик срет ему на голову» («Поле»).

«Ольга отворачивается от Оксаны, она собирается потребить относительно чистый воздух парка». «Глаза ее заспаны, мыться она не собирается». «Ольга делает такую гримасу, типа простите, но я по-другому вести себя не могу, это моя работа, и одновременно еще конечно, она испытывает чувство вины». «Сергей понимает, что Оксана не нуждается особо в разговоре и первое нахлынувшее чувство пообщаться быстро прошло у него, хотя в принципе Сергей такой человек, который всегда готов к общению». («Легкое дыхание»)

«Этот факт не проходит мимо Оли». «Глядя на нее, становится понятно, что вроде она больше не обижается». («Запертая дверь»).

«Диван стоит у стены, полстены которой занимает длинное вытянутое окно. На подоконнике с улицы возле окна сидят голуби». «В пятницу Денис съел три килограмма мандарин». «Гантель создает давление на мышцы, мышцы растут». («Злая девушка»)

Повторяю: это речь не персонажей, а самые что ни на есть авторские ремарки. И это тоже ремарка: «За десять, двадцать, пятьдесят

и сто рублей ничего не купишь. Это мусор. Эти деньги можно найти в городе на земле. Однажды друг Димы срал на Дружной напротив «Экомедсервиса» на Толстого, срал и подтирался сторублевыми купюрами. Три по сто, одна пятидесятка и одна десятка. Дима поднимает любые деньги, если находит. Даже десятки, даже если они мокрые. Он кладет их в карман куртки, они высыхают, и он рассчитывается ими с кассиршами в магазине». («Три дня в аду»)

Попробуйте, смеха ради, представить все это на сцене...

Персонажи Пряжко (если их можно назвать таковыми) говорят мало, а действуют еще меньше... И все это предназначено для воплощения и называется – «новая драматургия». А «дыр бул щыл убешщур скум вы со б у р л эз», надо полагать, новая «органическая химия». Наука не может стоять на месте, она развивается вместе с нами, прогресс не остановить.

Кстати, один из апологетов «новой драмы» недавно оповестил: «У Пряжко, кроме прочего, еще и поразительный драматургический язык. Ремарка теряет у него свое значение и становится частью театральной игры, не столько объясняя артисту его поведение на сцене, сколько пародируя его усилия в области имитации человеческих свойств. Текст пьесы демонстрирует глубокий тупик коммуникации: язык как средство передачи смыслов от человека к человеку отмирает, лексикон небогат, сознание через язык демонстрирует свое мерцание, нестабильность». (Выделено редакцией)<sup>1</sup>. (Руднев П. Новая пьеса в России // «Знамя», 2013, № 4. <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/r14.html>)

С тем, что лексикон у Пряжко небогат, спорить не приходится, а для того, чтобы продемонстрировать мифическое «отмирание языка», достаточно выйти на сцену и сказать «Бэ-э-э». Драматургия тут, понятно, не при чем, что, однако, не мешает очередному «куратору» (тоже на «отмирающем», как у Павла Руднева, языке) написать о «новом слове» в драматургии, о том, что платье голого короля роскошно, только не все способны это понять.

О драматургических конкурсах я упомянул вскользь, а надо бы подробнее – тем более, их сейчас до странности много. Дают ли эти



конкурсы возможность судить о «состоянии отрасли» – не факт, а вот о работе «кураторов» – безусловно. В сущности, речь идет о целой индустрии, скрытой от глаз театрального зрителя, где «производство» поставлено на поток. В 2009 году автор этих строк подсчитал цифры по 4 конкурсам («Свободный театр», «Евразия», «Действующие лица» и «Премьера»). Минимальное количество текстов (247) поступило на «Действующие лица», где действует ограничение: «1 автор – 1 пьеса». На конкурсах, где такое ограничение не предусмотрено, соискателей оказалось еще больше. Вроде бы, организаторы («кураторы») тут не при чем, но, скажем честно, именно они провоцируют этот «девятый вал». Изрядное количество соискателей отбирается в лонг- и шорт-листы, что стимулирует, вдохновляет их самих – отмеченных наградами («Аффтар, пиши ишшо!»), и всех прочих («Я так тоже могу!»). Что ж, ограничимся «избранными», – возьмем 4 лонг-листа и добавим к ним 2 шорт-листа за тот же 2009 год (Володинский фестиваль и «Любимовка»). Цифры говорят сами за себя – отобраны 138 (!) человек (178 текстов). И каждый год к этому списку добавляется чуть ли не по сотне новых «признанных драматургов»... «Кризис пере-производства», однако, возник отнюдь не сам по себе.

Интересно, сколько потребовалось времени, чтобы прочитать несколько сотен конкурсных текстов? Разве что просмотреть бегло? Но глаз «замыливается», и с одной пьесы на другую (похожую) на бегу не перескочишь. Как же в таком случае отбирают будущих лауреатов? Не знаю, мне это неизвестно.

Особый разговор – о качестве письма «лауреатов». Вот, скажем, М. Машинская – «Это правда» (2011 г., лонг-лист «Евразии» и шорт-лист премии «Дебют» в номинации «Драматургия»). Ограничусь пересказом сюжета. У Лены («девушка 22, потом 27 лет») муж-алкаш и двое детей, а третий должен вот-вот родиться. Увы, трех детей у нашей сладкой парочки не будет: старший мальчик утонет в ванной (сцена 2). Потом, уже после того, как Лена разродится, в той же ванне потонет и пьяный муж (сцена 5). Лену после роддома никто

не встречает. Муж в запое, свекровь сидит с еще одним ребенком, других родственников нет, а куда подевалась пара подруг, обозначенных в списке действующих лиц, – спросите у автора. И вот стоит Лена со своим свертком на остановке, а в автобус зайти боится – давка там, память могут. Но незнакомый шофер Коля ситуацию просек, велел Лене подождать у ближайшего светофора, всех пассажиров высадил (сказал, что поломка), а мамочку с младенцем довез с комфортом. Возникает любовь с первого взгляда. Лена к Коле уходит, и у них рождается еще сколько-то детишек (пятеро, кажется). В финале Лену «разводят» на 380 тысяч рубликов, но Коля все равно ее любит и очень рад, что мужик, которого он встретил в дверях, – всего-навсего мошенник, а не любовник. Чтобы развеять остатки подозрений, Коля просит Лену ответить на один вопрос на детекторе лжи, который кто-то (на удивление кстати) забыл в салоне автобуса: «Лена, если тебе сейчас встретится красивый мужчина – миллионер, который сможет обеспечивать тебя и всю твою семью, всех твоих детей, этот мужчина влюбится в тебя. Скажи, Лена, ты уйдешь от меня к нему?» (Похоже на вопросы референдума в марте 1991 года).

*«Лена (без промедления). Нет.*

*Коля подбегает к детектору, смотрит в листы, изучает графики.*

*Лена (обнимает его сзади). Ну что там?*

*Коля. Это правда.*

*(Целуются)*

*Занавес.*

Что это? Пародия? «Дамский роман»? «Комедия с ребенком», утонувшим, смеха ради, в ванне? Без комментариев.

В том же 2011 году победителем «Дебюта» стала Е. Васильева: «зачетный» текст – «Люби меня сильно» (кроме первенства в «Дебюте», еще и 3-е место на конкурсе «Свободный театр»). По жанру, скорее всего, сценарий, а в общем, очередная псевдонатуралистическая страшилка, типа «умереть, не встать». Подросток Оля живет с матерью и отчимом; отчим пьет и явно имеет виды на падчерицу. Он терпелив, ждал, пока 5-летняя девочка дорастет до 14 лет. Семейство «оригинальное»: отчим



читал «Пышку» Мопассана; надо полагать, имел дело с видеком; говорит, что покупал «кассеты», на которых «девочки любят друг друга». Дура-мамаша играет с супругом в сексуальные игры (пароль: «Как звать тебя, лошадь потная?», отзыв: «Непотешушка»), но по наивности не догадывается о видах муженька на подрастающую дочь. Сама девочка упорно называет компьютер компостером. С «компостером» знакомится в гостях у богатенькой ровесницы Марианны, которая, не знает кто ее родители («Оля: А почему ты со своей мамой на Вы разговариваешь? Марианна: У-у, какая ты назойливая! От тебя устать не долго. Потому что так меня научили, с рождения. Потому что они там, типа, интеллигенция, учителя или фиг их там разберешь, кто они»). Действие перепрыгивает с места на место и завершается проходом героев по дворам. Ремарки: «Оля уходит в комнату, ложится на кровать в позе звездочки, долго и неподвижно смотрит в потолок. Даже не моргает. На кухне раздаются крики родителей. Оля закрывает глаза и одна слеза медленно скатывается по щеке, капает на подушку. Оля садится, и слеза уже стекает прямо ей в рот». Или так: «Оля попыталась выдернуть свою руку из руки отца, но он держал ее крепко, так что рука начала уже синеть». (Попробуйте представить на сцене эту синюю руку!) Еще одна ремарка: «Отец берет Олю, **садит** (Выделено редакцией) ее к себе на колени». Вот такой драматург-лауреат!

Жизнь не стоит на месте, в сравнении с 2009 годом какие-то перемены произошли: одни конкурсы захирели, им на смену появились новые. Прежде всего – «Конкурс конкурсов», претендующий на звание самого главного по итогам очередного драматургического года, «Партнерский проект “Золотой Маски” и Театра.doc» (если кто не знает, Театр.doc – столп той самой «новой драмы»), а из анонса на сайте «Золотой маски» можно узнать: «Конкурс в рамках «Новой пьесы» опирается на шорт-листы важнейших конкурсов и премий русскоязычной драматургии – от «Евразии» до «Любимовки»<sup>2</sup>.

(<sup>2</sup> <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=964>)

В основном, разумеется, он опирается на «Любимовку» – оттуда в дюжину номинантов

2013 года попали сразу пять конкурсных текстов: Д. Богославский – «Тихий шорох уходящих шагов»; М. Зелинская – «Как живые»; М. Крапивина – «Болото»; Л. Стрижак – «Кеды»; В. Шергин – «Концлагеристы», П. Пряжко (из внеконкурсной программы) – «Три дня в аду». В шорт-листе «Евразии» отборщикам глянулись лишь три текста, причем, два из них представлены и в списках «Любимовки» («Как живые» и «Концлагеристы»); к ним добавился «Молдаванин» А. Бикетова. Из семи финалистов конкурса «Текстура», возникшего в 2010 году, четыре («Болото», «Кеды», «Концлагеристы», «Три дня в аду») соревновались в «Любимовке», и все четыре попали в финал «Конкурса конкурсов». Для полноты картины назову еще двух участников «партнерского проекта»: М. Дурненков («Закон») и М. Курочкин («Травоядные»), тоже накрепко связанные именно с «Любимовкой». (Их тексты, возможно, были в каких-то других шорт-листах, но установить в каких именно, я не смог).

Справедливости ради, назовем еще трех номинантов из других конкурсов. П. Бородин («Здесь живет Нина») и М. Хейфец («Спасти камер-юнкера Пушкина») представляли «Действующие лица», а Т. Юргелов («На солнечной стороне норы») – омскую «Лабораторию современной драматургии». В итоге среди 12 соискателей оказалось 8 «любимовцев».

Может быть, в «Любимовке» действительно собраны лучшие силы? Вряд ли. На конкурсе «Баденвайлер», например, первый приз получила пьеса А. Березы «Зеленое озеро. Красная вода».

Ее текст более или менее экспериментален, далек от стандартов «новой драмы» и потому заслуживает внимания. Но у «отборщиков» своя логика.

В итоге Гран-при «Конкурса конкурсов» получил «чужой» – не из «любимовского» набора – номинант М. Хейфец. Такое решение вызвало большое недовольство авторов-лидеров и «сопутствующих» им «преданных» критиков. Промолчать те и другие не пожелали и предали анафеме членов жюри: «Как посмели?! Пошто нашего Пряжко обидели?! Почему Дурненкову-младшему ничего не дали?!»

## Новый театр, старая сцена

Несколько слов о победителе М. Хейфеце. «Спасти камер-юнкера Пушкина» – не кино-сценарий. Если очень грубо, то в манере Гришковца нам излагают некую историю, не бытовую, а скорее литературную. Автор – человек явно театральный, пробует приспособить ее к сцене, но временами сбивается на прозу. Будущий постановщик, возможно, захочет отойти от моножанра и вывести на сцену других персонажей, которые рассказчиком лишь упоминаются. В общем, эксперимент особо удачным мне не показался. Читал я у Хейфеца тексты и получше. Но приглядеться к этому автору, думаю, стоит.

Понятно, что творцы «новой драмы» хоть и схожи, но не одинаковы. Нельзя, однако, не отметить, что в пяти из восьми «окололюбимовских» текстов, отобранных на «Конкурс конкурсов», в роли героев выступают «инопланетяне», восьминогие полутораухи и пр., а всерьез авторы воспринимают лишь самих себя. Драматургическая форма (новая ли, старая ли) остается для них чужой. Даже для Богославского, несомненно, способного, но все же скорее прозаика, чем театрального писателя.

Хотелось бы подробнее остановиться на некоторых текстах, приглянувшихся отборщикам. К примеру, «Концлагеристы» В. Шергина попали в шорт-листы трех конкурсов («Любимовка», «Текстура», «Евразия»). Возможно, что дело в ремарке, перед которой не смогло устоять ни одно жюри: *«Он не успевает доматериться. Автоматная очередь заглушила его слова, а прошедшие навывлет пули тридцать девятого калибра вообще снесли его голову...»*

И еще: *«Каратель замахивается, и цепь его пилы врезается в голову Акчаруд! Кровавые куски черепа тут же раскидало по периметру, забрызгав дорогу кровью. Один жирный кусок черепа попал в открытый от шока и ужаса рот Татьяны... Но, так как, она давно ничего не ела, то ее и не стошнило».*

И далее: *«Он смотрел на тело Акчаруд сквозь слезы, пытаясь вспомнить хоть что-то хорошее, что могло бы унять сейчас его боль. Но мысль тупая врезалась в голову: "Почему кровь соленая, а пахнет так сладко?"»*

Особенно впечатляет: *«Убитое лопатой тело карателя падает на землю».* (Правильно, убили ведь не карателя, а только его тело, ибо душа карателя бессмертна, и она не упала, но воспарила ввысь).

В тексте, кроме Татьяны, присутствуют еще Федот, Сталкер и девица с загадочным именем Акчаруд, которая немая и объясняется жестами, которые никто не понимает. Она *«их [родителей] дочь. На самом деле, молодой парень. Но по бумагам, он – дочь...»*

*Томышев. Говно-человек, и этим все сказано.*

*Татьяна. Подлинно известно, что она женщина. Все остальное, загадка... В женщине должна быть она».* «Она» – это загадка, но написано явно не по-русски: типа, *«шаги останавливаются».*

«Болото» М. Крапивина о жизни насекомых, которые трахаются (или собираются трахаться), квасят и убивают по пьяни. Автор брезгливо наблюдает за этим со своего «облака». Перечень персонажей специфичен и типичен: тут полицаи при немцах и современный отечественный полицай, который еще хуже, и, конечно, священник, который и вовсе хуже всех. А для комплекта – работяги-алкаши и «персонажи издалека». Поступки у всех странновато-жутковатые. Отецственный, российский полицейский Олег проверяет на трассе тачки и расследует убийство собственной дочери. Он же сам, оказывается, ее и убил, но заставляет некоего Василия, только что на наших глазах по пьяни зарезавшего своего брата, взять вину на себя. Перед этим (и тоже на наших глазах) священник Отец Леонтий (который хуже всех) заставил Олега стать раком и засунул ему в задницу – нет, не бутылку от шампанского, – а нечто иное. В ремарке обозначено: *«пинцетом запикивает в анус Полицейскому личинку».* Наверное, личинка во всем и виновата. Или радиация черныбыльская. Или гены немецких пособников. Или все вместе, не исключено.

Сам автор Крапивин сидит на своем условном облаке, на дальнем плане. *«По трассе едет тонированная дорогая черная иномарка последней модели, скорее всего джип Лексус»*, но приблизиться к происходящему страшно. Иногда у персонажа (чаще всего у Олега,





но не обязательно) «голова откидывается, как крышка сундука. Из шеи вылезает личинка, похожая на огромного опарыша». Личинка эрудированная, она произносит тексты из классиков. «В пьесе цитируются материалы из Интернета, произведения: Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.С. Пушкина, И.-В. Гете, Библии, Рене Жирара «Насилие и священное», – поясняет очередная ремарка. Какая-то история про папуасских каннибалов, к которым лучше не приближаться! Автор на всякий случай и не приближается.

Знаковая фигура «новой драмы» – М. Курочкин с его «Травоядными». Представьте себе повара, который, вроде бы, умеет готовить, но никаких продуктов у него нет, одних приправ осталось немного. И вот приносят вам из кухни тарелку, а на тарелке – капля приправы, щепотка другой и больше ничего. Сможете пообедать? Приятного аппетита!

Аналогия ясна: то, что ранее в «Кухне» того же автора было маленькими порциями приправ, теперь становится самостоятельным блюдом. Без шуток на уровне начальных классов школы тоже не обошлось: «Монголоид выпил, окосел». А больше и говорить не о чем.

А вот о тексте Л. Стрижак («Кеды») не скажешь, что персонажи автора не интересуют, что выделяет этот текст среди «любимовских» номинантов. Но и тут все неоднозначно: первые две трети текста вызывают откровенную скуку, постоянно мелькают предшественники по «новой драме» – то Ю. Клавдиев, то В. Сигарев, а иногда и неизменный Пряжко (картонные монстры, они же «взрослые»). Да и энергетики в тексте не ощущается никакой. Кстати, герои – музыканты, те же, условно говоря, бунинские «студенты первого курса», но музыкальные темы проскальзывают мимоходом и не цепляют. Зато потом – любопытный кусок: редкий случай, «новые» персонажи пытаются понять и объяснить что-то в самих себе, причем, что называется, без дураков. Вот, к примеру, главный герой, Гриша.

*«Я боюсь будущего. Глядя на наших родителей, я вижу, какое оно будет, и я его таким не хочу. А вдруг оно таким не будет – этого я тоже боюсь. И оттягиваю момент до последнего,*

*все равно будет конец света, так я лучше повеселюсь».*

*«Самовыражаться – это интересно. Правда иногда мне кажется, мне нечего добавить этому миру, не потому что уже все есть, а потому что я пуст. Скажете, комплексы и страхи? А иногда мне кажется, что все это просто не поймут, да и кому это надо.*

*Быть понятным, конечно, не самоцель. Но очень бы хотелось.*

*Быть кем-то нереально. Прикладывание усилий не стоит того...»*

*«А чувствовать я боюсь, вдруг все окажется не так, как я знал?».*

*«Страхи. Да, страхи. Боюсь не понравиться. Боюсь понравиться, создав не то впечатление. А че мне нравится? Я обычный, я даже хуже многих. Боюсь оказаться лучше, чем есть.*

*Боюсь соответствовать, начать оправдывать ожидания – это адская гонка. Боюсь не оправдать. Окажется, что все были правы».*

*«Я боюсь одиночества. Один я ничего не смогу, ведь я ничего не умею. Я не умею жить. Как-то все просто получается. Смысл жизни в том, чтобы ее прожить. В борьбе за свои права, за комфортные условия, за то, чтобы делать то, что я хочу. А я уже делаю то, что хочу».*

Это – такая специальная врезка, «Интервью». Сценически, на мой взгляд, не структурировано никак, но инсценировать при желании вполне возможно.

В картине (сцене, эпизоде 22) второй герой Миша, в роняет фразу «вся проблема в том, что я не могу быть один», а тут Гриша подхватывает: «Я понял ночью, почему мы все ведем такой образ жизни. Не можем без других людей. Вот почему лучше тусить, чем нет».

Увы, Стрижакхватило ненадолго, концовка съехала на актуальный парафраз «очень своевременной книги» «Мать» (Миша попадает под ОМОНовскую «раздачу», и Гриша не может остаться в стороне), и кадры опять замелькали с нетеатральной быстротой. Какая уж тут «лучшая пьеса года», если о пьесе как таковой говорить трудно?

В том-то и беда, что среди конкурсных номинантов на лучшую пьесу года пьес практически нет.



В последней публикации «Литературной России» о современной драматургии автор Т. Дрозд повторяет известную истину о том, что *«пьеса изначально является текстом не столько для чтения, сколько для исполнения»*<sup>3</sup>.

(<sup>3</sup> Дрозд Т., «Предлагаю расставить точки» // «Литературная Россия», 2013 №27, 05.07. <http://litrossia.ru/2013/27/08144.html>)

Далее он пишет: *«Предлагаю драматургическому сообществу в определении сочинений разделять их, что несложно, на пьесы и драматургические тексты. Либо пьесы как тексты в диалогах и пьесы как произведения драматургии»*. Не совсем понятно, что такое «тексты в диалогах». Ели речь идет о прозе с вставками «под драматургию» – то прием, в принципе, не новый и не мешающий прозе оставаться прозой. Никто, кажется, не считает драматургом Платона, хотя он и написал «Диалоги». Никто не ставит философа в один ряд с великими драматургами античности – Эсхилом, Софоклом, Аристофаном. Не стоит изобретать велосипед: «текст в диалогах» не является определением жанра, в подобной форме могут быть написаны и рассказ, и повесть, и философский трактат.

Присылаемые на конкурс тексты автор «Литературной России» определил как *«фантазии в диалогах о взаимоотношениях полов, о нелепых условиях бытия»*, назвал *«чередой оригинальных ситуаций, в которые попадает в основном героиня»*. Свои наблюдения Дрозд почему-то относит лишь к женщинам. Я же позволю себе решительно выступить против «сексизма»: с мужчинами (героями и авторами) наблюдается то же самое.

Наряду с прозой (иногда, на мой взгляд, достойной, хотя и не часто), всякими кино- и телесценариями (которые я оценивать не возьмусь) и откровенным хрен-знает-чем (разного уровня старательности) в текстовых залежах иногда обнаруживается и пьесы. Как положено, большинство из них не заслуживает разговора, но бывают, разумеется, приятные исключения. Скажем, Дрозд, хотя и достаточно своеобразно, похвалил К. Драгунскую, к чему я не только охотно присоединюсь, но еще и добавлю, что, наряду с небезынтересными «фантазиями в диалогах и ремарках», есть у нее, по крайней

мере, одна очень неплохая, уверен, пьеса – «Яблочный вор».

Кто еще, кроме уже названных?

Нужно бы, конечно, вспомнить Н. Коляду. Полагаю, что он – не «солнце русской драматургии»: слишком противоречивая фигура. Он театральный человек, покровительствующий вторжению на сцену откровенных киношников, и профессиональный драматург, переписывающий на разные лады одну и ту же пьесу (впрочем, обратите внимание на длину сцен: вот уж, кто не дает ни малейшего основания для упреков в клиповости).

Отдельно надо говорить и о М. Волохове. Энергетика у него – через край, но есть и свои сложности; говорить о них здесь, наверное, не стоит, но тот, кто читал, поймет сразу.

Еще несколько имен. Вполне сложилась профессиональная репутация Т. Москвиной, П. Гладилина, С. Носова (двух последних «новая драма» в упор не видит, а Москвина для наших «кураторов» – персона нот грата). Заслуживают, на мой взгляд, внимания А. Егоров (непривычный, но интересный автор), В. Жеребцов, В. Калитвянский («Возчик»), С. Киров, Г. Нагорный, О. Пантюхин. Можно продолжать, но, с сожалением, повторю еще раз: средний уровень зависит от них в незначительной степени, ведь «двоечников» увы, больше... А если количество «двоечников» зашкаливает... И если они, стараниями агрономов-мичуринцев, вкопаны в землю на первые пять рядов...

Почти по Честертону: *«Где умный человек прячет лист? В лесу... Если нет леса, он его сажает. И, если ему надо спрятать мертвый лист, он сажает мертвый лес... Страшный грех»*.

Классика.