

Наталья СКОРОХОД

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ И ИЛЛЮЗОРНОЕ

АНАЛИЗ ПОСТДРАМЫ: ЧАСТЬ II

1. СМЕРТЬ ИСТОРИИ

Меня по-прежнему занимает место литературного текста в системе театрального спектакля и место драматурга в театре – проблема, с которой я каждый день сталкиваюсь чисто практически, наблюдая, как разбиваются усилия молодых авторов, как не выдерживают они конкуренции с драматургами-классиками, не только старыми, а даже с теми, кто вошел в шорт-лист отечественного репертуара совсем недавно – с Вампиловым, например.

Вспомним Аристотеля: сначала поэты переходили от одной случайной фабулы к другой, а теперь «лучшие трагедии изображают судьбу немногих родов»¹; вот так и театры – еще 30–40 лет назад блуждали в поисках новой истории, теперь же сосредоточились на немногих, а именно: всем известных. История классической пьесы – это своего рода миф – как когда-то у греков, и она – эта история – известна подавляющему большинству образованных зрителей, не говоря уже об экспертах театра. Сегодня не очень хочется рассказывать новые истории: со сцены на сцену переходят «Король Лир» и «Эдип-царь», «Нора» и «Федра», «Гамлет» и «Дядя Ваня». В этом я вижу еще один признак того, что театр входит в эпоху постдраматизма, когда разнообразие сценических форм и эстетик объединяет – согласно Х.-Т. Леману – отход от драматического текста. Здесь начинаются мои расхождения с господином Леманом: я уверена, что театр сегодня не отказывается от пьесы как таковой, – он лишь сосредотачивается на немногих, чьи сюжеты более или менее традиционны для сцены, чьи смыслы были уже интерпретированы и так и эдак, чьи персонажи давно уже воспринимаются культурными кодами, чья содержательность сама превратилась в знак. Единственное, что может конкурировать сегодня с классикой на отечественной афише, – инсценировки прозы – это явление во

многом национальное, имеющее свои корни и причины², хотя можно заметить, что и среди инсценировок преобладают сегодня всем известные Достоевский, Толстой, Чехов...

...Одновременно я наблюдаю тенденцию противоположную, вижу, как сбываются, воплощаются мечты тех молодых сочинителей, которые не относятся к драматургии как к сакральному делу, не сидят дома, а приходят в театр и отвергают там свои тексты, хитроумно обернув их в режиссерские или актерские идеи, которые не отвергают заказ, кого не пугает документальность, злободневность, кому не претит идея создания текста «одноразового использования», кто готов решать насущные проблемы конкретного театрального коллектива: будь то юбилей или предложение режиссера приспособить к сцене любимую книжку или киносценарий. Словом, тот, кто забывает о вечности, преуспевает в настоящем.

И это, с одной, стороны здорово, а с другой – грустно, в этом и состоит, на мой взгляд, проблема постдраматизма, потому что большинство значимых драм XX века рождались все-таки не под сводами театра, а в тиши кабинета. «В ожидании Годо» и «Утиная охота», «Жаворонок» и «Лысая певичка», «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и «Психоз 4.48» – это не «проектная драматургия», тексты эти создавались не к юбилею театра, не к бенефису народной актрисы, не на грант в разгар кампании по борьбе с наркоманией, все эти пьесы произведены на свет исключительно по инициативе их авторов.

И судя по тому, сколько драматургических опусов приходит ежегодно на многочисленные конкурсы, по инициативе авторов сегодня тоже создается великое множество драматических произведений. Мне иногда кажется, что писать пьесы – нечто вроде юношеского романтического синдрома – как в былые годы сочинять

лирические вирши и бряцать на гитаре. В пьесах этих – нередко бойко написанных и грамотно построенных – есть не только подражания Вырыпаеву или Пряжке, есть там подростковая лирика про думы и чувства нового поколения, есть фрейдистский анализ отношений не только с папой и с мамой, но даже с собакой и кошкой, есть выдуманные миры, есть и фантазии о мире потустороннем, есть поразительные социальные наблюдения, есть и историческая правда, например, о голодоморе в Казахстане, есть – напротив – буйные исторические фантазии, параллельные байопики Ленина, Троцкого или Майкла Джексона, словом, в плане содержания есть там все, что угодно: разнообразие жанров, персонажей, историй.

Какие-то из этих текстов пишут талантливые люди, и не всегда они так уж молоды, бывает вышел нефтяник на пенсию, поселился в столице и строчит нежные пьесы о любви – одну за другой, или опытный следователь вдруг устал от своей свирепой серьезности и начал комедии писать (Кстати, многие театры сегодня стонут, нет современных комедий – да ладно! Есть комедии: трехактные, уморительно смешные, к примеру, «Птицы» Тимофея Юргелова – история о том, как родственники упрятали труп умершего дедушки-ветерана войны в морозильную камеру, чтобы пенсию ветеранскую получать – невероятно злая и чертовски современная сатирическая комедия).

Так вот, авторы пишут, отборщики ежегодно глотают миллионы электронных реплик и ремарок, что-то достойное выбирают, потом – на площадке такого-то театра – организуется драматургическая лаборатория: молодые режиссеры приезжают из столиц, по пьесам делают театральные эскизы, эксперты их обсуждают, зрители приходят, смотрят и аплодируют, автора поздравляют, автор полон надежд, но дальше – как правило – не происходит ничего. Как сказал когда-то Сергей Женовач: все уходит довольные друг другом, а дальше не происходит театра. Драматический театр как будто выделил для современной драматургии околотеатральную нишу: нате вам часть бюджета, нате вам юных умников-режиссеров, нате вам помещение на неделю, собирайтесь, читайте,

ставьте, обсуждайте, только не надо думать, что ваши опусы возьмут и примут на нашу прославленную сцену. На большую или на малую. Этого, скорее всего, никогда не случится. Почему? Как сказал когда-то Антон Чехов, да Бог его знает, почему....

Рискну предположить, что театр только делает вид, что ищет современную комедию или пьесу для молодежи, у него, у театра, сегодня совершенно иные задачи. В этом смысле я согласна с Леманом: в наше время театр «танцует сам себя», то есть пытается отрефлексировать и привести в движение свойственные ему и только ему выразительные средства. Притом, не только в модернистском, как считает господин Леманн, но еще и в постмодернистском смысле, т.е. как диалог с собой, прошлым, отсюда и любовь сцены к классике: это же единственный аутентичный театральный музей, в каком-то смысле – записанный театр прошлых эпох, диалог с традицией, диалог театра с самим собой. Причем, диалог этот начался не сегодня, а уже около двух веков назад – когда Гете ввел в театральный обиход постановки старых пьес. Но, конечно же, современный тип диалога с драматургией прошлого сформировался в эпоху авангардного театра 1920-х. «Я выхожу из себя», – произносила героиня Островского Мамаева в спектакле Эйзенштейна «Мудрец» и буквально «выходила» из платья, оставаясь в черном трико с цилиндром на голове... На этом трюк не заканчивался, Вера Янукова еще минут десять «выходила из себя», когда – как писала другая эйзенштейновская актриса Юдифь Глизер – «с легкостью юной пантеры» поднималась по шести к зрителям балкона... «Выход из себя» продолжался и на балконе, где Янукова садилась на колени кому-то из зрителей-мужчин и только после этого исчезала из поля зрения публики³. Осмысленный сценический эффект здесь рождался в том числе и в диалоге со старым «театром Островского».

Итак, я предполагаю, что сегодняшний театр заинтересован не в построенных по законам драматического жанра историях, а в текстах, так или иначе содержащих зерно сценизма. И при помощи текста (современный он или нет, пьеса это, поэзия или проза) театр стремится,

пусть еще и не вполне осознанно, разглядеть себя, то есть понять, как он сможет, развернув этот текст в своем сценическом пространстве отрабатывать старые и открывать новые, свои и только свои, выразительные средства.

И возможно, чтобы просочиться на сцену, современный драматург должен предложить театру нечто в этом роде. Пьеса может не быть драматической, но она должна содержать некий заряд нераскрытого доселе сценизма.

2. ГРАНИЦА И БРЕХТ

Граница – принципиальное понятие для сцены, поскольку ее пространство всегда делится на несколько принципиальных частей: есть зал, где сидят зрители, есть площадка, где находятся актеры, есть интервал между ними – та часть, которую видят и зрители и актеры, есть закулисы – то, что видят актеры, но не видит зритель. В античности интервал между «сценической» и публикой назывался «оркестра» – место, куда выходил и где стоял хор. В музыкальном театре этот интервал сохранился и называется «оркестровой ямой» – в ней сегодня находятся музыканты. И даже в драматическом театре существует «атавизм» оркестры – это места, где находятся свето-, радио-, а теперь еще видеотехники, эти люди тоже в деле, они ведут спектакль, и границы пространств, где они находятся, можно осмыслить драматургически.

Интересно в связи с этим опять-таки вспомнить «Мудреца» С. Эйзенштейна, чья финальная часть была представлена зрителям как десятиминутная фильма, где действие, начатое на сцене, продолжалось на экране за ее пределами: на крыше особняка, где помещался театр Пролеткульта, в саду, на трамвайной остановке, и наконец один из персонажей впрыгивал в трамвай и окончательно вырывался за границу видимости камеры. Несомненно, эта – во многих отношениях новаторская постановка – на какой-то миг расширяла пространство жизни персонажей, а с другой стороны – демонстрировала зрителям, что игра может продолжаться за кулисами и на улице, это была чисто театральная игра «с границей».

Итак, граница – важнейшая материя сцены, здесь существует некое поле возможностей

и для автора, и для режиссера, вопрос в том, какую выбрать стратегию, как относиться к этим пространствам, как ими играть? Простейший случай традиционного театра – четвертая стена: персонажи делают вид, что зрителя нет, зритель им подыгрывает, поклон в финале спектакля – единственная точка, где мы перестаем притворяться друг перед другом (зритель порой пробует заявить о себе, встречает и провожает аплодисментами любимого актера, иногда незатейливый простак кричит из зала, что ему ничего не слышно, однако, актеры чаще всего оставляют эти попытки прорвать границу безо всякого внимания). Многие великие пьесы прошлого, позапрошлого и позапозапрошлого веков написаны в расчете на такую стратегию, но есть в традиции театра и другие варианты, случаи, когда граница между сценой и публикой была прозрачна, а выкрики «из зала» встречали немедленную реакцию, эти стратегии подытожил, отрефлексовал и развил на современном ему этапе Бертольд Брехт.

Без Брехта продолжать разговор о границе просто не имеет смысла – эту фигуру не обойти, поскольку во второй половине XX века не раз было замечено, что мощный гвоздь в гроб старого драматического театра вбил именно он, подведя теоретическую базу под умение актера видеть зрителя и способность публики воспринимать не только историю, но и ее «представление». Немецкий реформатор интеллигентизировал театр, показав, что возможности сцены несоизмеримо больше, чем рассказ увлекательной истории: «Брехт лишил меня всякого интереса к несовершенному театру и приблизительно с этого момента (гастроли театра Берлинер Ансамбля в Париже) я в театр больше не хожу», – такотреагировал на гастроли Берлинер ансамбля в Париже в 1954 году Ролан Барт⁴. По мнению Петера Шонди Брехт повинен в радикальном повороте в технике драматурга, когда в драму добавляется «субъект эпической формы»⁵, мне же представляется продуктивным рассмотреть некоторые постулаты брехтианства с точки зрения границы.

Отрицая аристотелев катарсис и поглощение зрителя сюжетом пьесы, Брехт создает т.н.

зоны очуждения, дополнительные границы по ходу действия спектакля. Для того, чтобы зритель не сочувствовал героям и не волновался, чем закончится пьеса, развитие истории постоянно прерывается – актер «выходит» из персонажа, времени и сценического пространства, непосредственно обращаясь к зрителю, высказывается по тому или иному поводу. В пьесе «Трехгрошовая опера», например, проститутка Дженни-Малина, только что сдавшая полиции своего друга – бандита Мэкки-ножа, внезапно поет зонг «О Соломоне Мудром»: царя Соломона сгубила мудрость, Цезаря – смелость, Брехта – правдивость, а ее друга-бандита – чувственность. Очевидно, что подобная эрудиция и готовность рассуждать о человеческом идеализме с историческими позиций выходит за границы опыта персонажа. Но кто же тогда адресует зрителю зонг о «Соломоне мудром»? Субъект повествования? Актриса, играющая Дженни? Сам Бертольд Брехт?

В тонком и остроумном анализе «Трехгрошовой оперы» Борис Зингерман отмечает: «Разрушение органической непрерывности действия усиливается тем, что и без того разрозненные, не спаянные между собой эпизоды прерываются эстрадным пением (зонгом), совершенно не обязательным для развития сюжета... [...] Зонг разваливает сюжет и убивает сценическую иллюзию»⁶. Однако признавая разрыв границ иллюзорного, Зингерман весьма осторожно говорит о «выходе актера из роли»: «В зонге дают себя знать неизвестные нам нравственные качества героя и его скрытые душевные резервы; им не дано проявиться в узких рамках существующих житейских отношений — в предустановленных границах драматического сюжета»⁷. Возможно, в этом утверждении Зингерман опирается на самого Брехта: «Совсем недостаточно разработать образ лишь настолько, насколько это необходимо по ходу действия данной пьесы. В нем должно быть еще что-то конкретное, неповторимое, позволяющее догадываться, что в определенных социальных условиях это лицо может действовать и по-другому»⁸.

Соглашусь: выходя за границы иллюзорного действия, актер не вполне «обнуляет» свойства

персонажа, и, превращаясь из объекта в субъект истории, то есть в частицу повествования, еще несет в себе «след» героя, в шкуре которого только что побывал. Таким образом он делает границу между «событием изображаемым» и «событием изображения» размытой, в этом – как мне кажется – основная загадка брехтианского зонга. В этом смысле интересно сравнить технологии эпического театра с постановками прозы Вл.И. Немировичем-Данченко, подчеркнув, что оба режиссера вели свои поиски независимо друг от друга.

Анализируя истоки брехтианства, западные исследователи справедливо связывают его с практиками советского авангардного театра, но проходят мимо опытов инсценизации прозы, предпринимаемых на сценах традиционных театров, хотя эта страница истории отечественной сцены имеет к теории эпического театра, как мне кажется, самое непосредственное отношение. Принято считать, что именно в стенах МХТ появились очертания сценического повествования – свободной формы «спектакля-романа», а «Братья Карамазовы» в постановке Вл.И. Немировича-Данченко (1910) стали попыткой осмысления границы между повествованием и иллюзией. Едва ли не «первым опытом «инсценированного романа», не побывавшего в лапах у переделывателей»⁹, назвал спектакль «Братья Карамазовы» критик-современник Юрий Беляев. Радикализм Немировича-Данченко сказался именно в том, что он откровенно признавался зрителю, что переносит на сцену роман, прямо в афише жанр спектакля был обозначен как «отрывки из романа Достоевского». Еще во время репетиций режиссер описывал замысел и его воплощение: «Играли в 2 вечера. Если бы цензура разрешила старца Зосиму – играли бы в три вечера. Там присутствовал т.н. чтец, образованный читатель, филолог, современник зрителей. Чтец будет Званцев. Ему много надо читать, очень тонко, в тон вступать. [...] Чтец иногда выступает среди действия. Кажется, это выйдет эффектно»¹⁰. После первого вечера «Братьев Карамазовых» другой театральный рецензент – Сергей Яблоновский – начал статью в газете «Русское слово» с описания самого необычного элемента этого

спектакля – границы между иллюзорным пространством и пространством Чтеца. «Сцена в этот вечер представляла собой большие отклонения от известной картины: большой передний занавес отсутствовал; сама сцена была укорочена: от нее отнята приблизительно четвертая часть в длину. Эта четвертая часть отделена колоннами. [...] На возвышении – задрапированная кафедра; на ней – лампа; за кафедрой г. Званцев и читает своим богатейшим басом... Остающиеся для действующих лиц три четверти сцены также необычны: сцена уменьшена...»¹¹ Критик подчеркивает, что эта – дотоле нигде не виданная – форма спектакля просто ошарашила публику. Далее он подробно описывает, что партия Чтеца–Званцева и начинала спектакль: «Он сделал крошечное вступление о том, что Алешу послал в мир старец Зосима и затем он раз пять прерывал действие вставками...»¹² Фигура повествователя и форма его презентации в спектакле, отдельная «выгородка» для Чтеца вызвали оживленную полемику среди рецензентов. Иные видели в этом «покушение» на театральную природу, другим – напротив, спектакль казался возвращением к истокам театра – чем-то вроде греческого хора.

Сам режиссер сравнивал триумф «Братьев Карамазовых» с успехом «Чайки» и говорил об опыте «границы» между иллюзорным и не иллюзорным миром спектакля как о театральной открытии. «Мы все ходили вокруг длинного забора и наконец-то вышли на свет», – писал он Станиславскому после премьеры. Владимир Иванович полагал, что постановка Достоевского окончательно разрушила старую театральную форму, что теперь любой великий роман может быть освоен сценой с помощью подобного приема, что возможности чтеца неограниченны в принципе, и отныне описательные сцены прозаических произведений могут быть воплощены на сцене безо всяких потерь. Ему казалось, что не пройдет и трех лет, «как вам даже Островский покажется скучным своими театральными условностями ... даже Чехов!»¹³.

Замечу в скобках, что подобная попытка «эпизации» сцены была предпринята в

1910 году – когда двенадцатилетний Бертольд Брехт еще беспечно бегал по улицам баварского Аугсбурга со школьным ранцем за спиной. Собственно это театральное открытие состояло во введении в ткань иллюзорного театра элемента повествования, и границу эту Немирович-Данченко в 1910 году воспринимал буквально: когда звучал бас Званцева – жизнь на соседней площадке, где находились «субъекты истории», замирала. Но режиссер пошел дальше: в сцене суда над Митей-Леонидовым – Званцев читал реплики судей, которых не было на сцене (по причине цензурных ограничений – некоторые должностные лица, как впрочем и духовные, просто не могли быть показаны на сцене), этот диалог «через границу» с недоумением отмечался едва ли не в каждой рецензии на спектакль. Однако Немирович-Данченко не продвинулся в сторону брехтианских открытий именно потому, что его вдохновляла прежде всего возможность переноса «романа на театр», что называется, «без потерь», мне кажется, что творя на сцене наирадикальнейшие вещи, Немирович-Данченко не рискнул осмыслить свои практики с точки зрения сценической, театральной.

Это была радость режиссера-литературоцентриста, именно литературоцентризм и подвел умнейшего Владимира Ивановича: сделал лишь первый шаг по пути эпизации театрального пространства и персонажей, Немирович решил – вот оно!

Увы, неуспех следующего опыта постановки прозы – спектакля «Ставрогин» (1913) – заставил его разочароваться в своем открытии и на долго о нем забыть.

Только через двадцать лет Немирович-Данченко рискнул вновь обратиться к постановке «большого романа» уже в другую экономическую, социальную и культурную эпоху. Его «Воскресение» по книге Л.Н. Толстого стало еще одним интереснейшим опытом «эпизации» на отечественной сцене. В книге «Проза и сцена» видевший постановку Константин Рудницкий писал: «Замысел его спектакля “Воскресение” развивал идею, некогда столь удачно реализованную в “Братьях Карамазовых”»: форму спектакля-романа и здесь скрепляла сквозная

роль чтеца, выступавшего от имени автора. Но если в «Братьях Карамазовых» чтец сопровождал действие спектакля, то в «Воскресении» «лицо от автора» активно вело за собой весь спектакль, иногда приостанавливало его ход, затем вновь приводило в движение и непринужденно связывало между собою пространство сцены с пространством зрительного зала, персонажей толстовского романа – со зрителями 30-х годов»¹⁴. Таким образом – если граница между повествованием и иллюзией в спектакле 1910 года была твердой, определялась пространством и закреплялась сценографически, то в 1930 году эта граница стала «прозрачной» и определялась особым положением Лица от автора, роль которого с блеском исполнял В. Качалов.

Во-первых, здесь выстраивались иные, чем в «Братьях Карамазовых», отношения между Лицом от автора и зрительным залом. Если Званцев идеологически нейтрально читал отрывки из романа, так и обозначалась его роль – Чтец – представитель «образованной публики», то «Лицо от автора» в «Воскресении» значило несоразмерно больше: «Качалов вспоминал, что ему принадлежали не только слова, авторский текст, но и идея спектакля, вся эмоциональная сила, весь темперамент и нерв автора; необходимо было заразить зрителя своим отношением к происходящему и в то же время помочь действующим лицам раскрыть идейную сущность романа»¹⁵. В этом мы можем найти почти полную параллель с брехтианскими практиками, где игры с границей между иллюзорным и рассказанным предпринимались с конкретной целью. Согласно Барту: «Брехт не захотел облекать революционное содержание в старые театральные формы ... он отвоевал для театральной материи совершенно новый статус, полностью подчиненный действию политических сил»¹⁶. Если вернуться к «Трехгрошовой опере», то побудительные мотивы создания эпического театра можно представить так: в 1928 году Брехт говорит публике: вот вам трехгрошовой истории с пыльной полки истории английского театра, а вот какие мысли вызывает она у нас – сегодня – с точки зрения нашего марксизма. Но

приблизительно те же задачи решает и режиссер «Воскресения», оставив за скобками постановки богоискательство героев «дореволюционного» Толстого, он с помощью «Лица от автора» доносит до зрителей интерпретацию «старого романа» как отрицание буржуазных отношений и институтов и утверждение гуманизма. Собственно это и была «точка пересечения» взглядов на роман Немировича-Данченко с идеологией «осовещенного марксизма» конца 1920-х гг. Принципиально и то, что «Качалов не играл Толстого», актер воплощал некое существо, обладающее возможностями, выходящими за рамки обычных «человеческих» сил¹⁷.

И это был герой спектакля, находящийся за границей существования персонажей: «В строгой застегнутой на все пуговицы темно-синей куртке (чем не брехтианский образ? – **Н.С.**), с маленькой записной книжкой и карандашом в руке В.И. Качалов начинал спектакль, стоя внизу в партере рядом со зрителями, потом поднимался на сцену, останавливался перед закрытым занавесом, затем, когда занавес раздвигался, прохаживался по сцене среди персонажей романа, прислушивался к их речам – то насмешливо, то сочувственно, то сострадательно, то гневно, иной раз сливаясь с ними, иной раз брезгливо от них отстраняясь. Такая партитура роли, предложенная Немировичем-Данченко, превращала «Лицо от автора» в подлинного хозяина спектакля. Свободно переходя из картины в картину, Качалов, которого остальные персонажи не видели, о чьем присутствии им не дано было знать, не только их видел и слышал, но и обладал правом читать их мысли»¹⁸. Содержательные параллели напрашиваются сами собой – уже и в советское время прием выведения на сцену «Лица от автора» и придания ему особых функций и полномочий казался некоторым исследователям предтечей эпического театра Б. Брехта. «В этом спектакле («Воскресении» – **Н.С.**), в особенности в его драматургическом материале, были реализованы многие из закономерностей, которые впоследствии найдут место в созданной Брехтом теории эпического театра»¹⁹. Не углубляясь в вопрос о том, что в конце 1920 – начале

1930-х годов искания Немировича-Данченко уже не были предысторией, а шли в параллель с размышлениями Брехта о природе эпического театра (любопытно, что в январе того же 1930 года Александр Таиров на сцене Камерного театра выпускает «Оперу нищих» – «Трехгрошовую оперу» Брехта в переводе Сергея Третьякова), и не затрагивая здесь интереснейшую тему проникновения и укоренения собственно брехтианских идей на советском театральном пространстве, отметим лишь огромное сходство в построении границы персонажа у Брехта и Немировича-Данченко, когда – и в случае с Дженни-Малиной, поющей о Соломоне, Цезаре и Брехте – и в случае «Лица от театра», передающего зрителям 1930-х годов мысли Неклюдова – возникает довольно сложная природа субъекта высказывания и не слишком ясные отношения этого субъекта с персонажем/ми иллюзорной истории.

Позволю еще раз себе процитировать Брехта: «Иллюзия театра должна быть частичной, чтобы в ней всегда можно было распознать иллюзию. Реальность, при всей ее полноте, должна быть изменена уже и художественным ее воспроизведением, чтобы понять, что ее можно и нужно изменить»²⁰. Эта фраза с очевидностью делится на две части, первая из которых имеет отношение к природе театра, к проблеме «сценических границ» между иллюзорным и повествовательным, вторая же – к идеологическим «подпоркам» этого открытия. Закладывая в свои пьесы пропагандистский пафос левых, Брехт, по мнению Барта, преодолевал формализм. Понятно, что левый пропагандистский пафос Брехта уже в 1950–60-х мог радовать лишь французских интеллектуалов, да инструкторов по культуре ЦК КПСС,

«Мы можем его (Брехта – **Н.С.**) постичь, только поняв все его творчество как мощное и последовательное отрицание буржуазной идеологии и буржуазного общества, модернистского искусства и идеалистической философии, как новое и плодотворное воплощение воинствующей правды социалистического мира, его реалистической эстетики и революционного пафоса. На этом пути и происходит наша встреча с Брехтом. Здесь тот пункт, откуда мы идем

вместе»²¹, милостиво допуская пьесы ниспровергателя Аристотеля на советскую сцену, его теории – в напечатанный на русском языке пятитомник (1965), а его театр – на гастроли в СССР (1957). Однако, дальнейшие годы показали, что проблематика брехтовских пьес шире, чем марксистские убеждения автора. Более того, Фридрих Дюрренматт считал, например, что своей идеологией Брехт как ножом резал живую материю своей поэзии, эта идея стала общим местом западноевропейских штудий брехтианства. Этому есть свои основания – и «Трехгрошовая опера», и «Мамаша Кураж...», и «Добрый человек...» вполне выдерживают иные (не марксистские) интерпретации, а вот старый иллюзорный театр система Брехта существенно пошатнула.

Однако теория Брехта существует сегодня в некотором отрыве от его драматургической практики, поскольку его лучшие и наиболее известные драмы оказались слишком хорошими историями, и притом историями, прочно стоящими на традиции: в «Мамаше Кураж...», например, отчетливо проглядывает Медея нового времени, а «Добрый человек из Сычуани» вовсю эксплуатирует древнюю сценическую метаморфозу – переодевание сестры в брата. Сами пьесы как будто сопротивляются теоретическим установкам их автора: вот уже полвека зритель взволновано следит за действиями Мамашы Кураж и ее немой дочери Катрин, Груше из «Кавказского мелового круга», Шен Те из «Доброго человека из Сычуани» и других первоклассно написанных героев. Увы. Для создателя эпического театра Брехт сочинял слишком традиционные, волнующие душу столкновениями и перипетиями фабулы, иными словами, Брехт-драматург не слишком прислушивался к Брехт-теоретику. Именно поэтому его тексты были так быстро и охотно приняты в репертуар традиционного «буржуазного» театра, а поскольку заложенная там игра с границей «сцена-зал», «персонаж-субъект повествования» внедрена в материю драмы не слишком радикально, брехтианские зонги адаптировались к традиции без особого ущерба для пьес. Из «Мамашы Кураж...», к примеру, можно вообще выбросить всю философию, весь эпический театр, а зонги



петь, как в мюзикле, чем не преминул воспользоваться Бродвей, да что там Бродвей – сплошь и рядом наши драматические театры приспособляют Брехта и к иллюзорному театру, и к психологическому способу существования актера. Не выглядит нонсенсом на нашей отечественной почве и Брехт, поставленный по Станиславскому. Таким образом – если не знать теории эпического театра – брехтианские «границы» можно попросту отменить, а зонги посчитать стилистическими особенностями его пьес – и не более.

3. БРЕХТ И ВЫРЫПАЕВ

Наша современная драма усвоила уроки Брехта-теоретика куда основательнее, чем традиционный театр, едва ли не треть значительных текстов для сцены строится на рассказе о событии, а не на его демонстрации: эти «громкие» тексты, будь то «Кислород» или «Иллюзии» Ивана Вырыпаева, «Я – пулеметчик» Юрия Клавдиева, «Три дня в аду» или «Парки и сады» Павла Пряжко, «Волчок» Василия Сигарева, какими бы разными не выглядели их авторы – имеют общее свойство: они не разыгрывают, а рассказывают свои истории. Иногда – с помощью кого-то из персонажей, порой – как в «Июле» Вырыпаева – «молодой актрисы», имеющей к жизнеописанию серийного убийцы-маньяка, которого она представляет, весьма далекое отношение. Подчас субъектом повествования выступает и сам автор.

Иван Вырыпаев вошел в историю современного театра пьесой «Кислород» (1999), круто замешанной на брехтианских принципах: «Актеры тоже перевоплощались не полностью – они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу»²². Граница между эпическим и иллюзорным резко сдвинута в пьесе в сторону последнего, герои рассказанной истории не появляются в конкретике своих черт вплоть до финала пьесы. Все же прочее время на просторах текста господствуют субъекты повествования – Автор и Исполнительница. Здесь уж никак нельзя вычеркнуть или «подсократить» эпическое, поскольку не сама

история, а кто, как и кому ее рассказывают становится предметом текста. Сам субъект повествования – Автор, возомнивший себя богоборцем эпохи «рэп», – преподносит нам – как когда-то Брехт – трехгрошовую, трэшевую историю о том, как браток из Серпухова полюбил тусовщицу из Москвы, а потому убил свою жену лопатой и закопал в огороде. Здесь просто невозможно выделить историю из повествования, мясом драматургии становится то, как она преподносится публике: тенденциозно и одновременно провокативно, субъекты повествования постоянно манипулируют отношением публики к персонажам и их поступкам, Автор порой открыто смеется над зрителем, а Исполнительница – над Автором. Эпатажность подачи сказывается еще и в том, что «трехгрошовая» история про Сашу и Сашу преподносится как проповедь: в десяти концертных номерах. Автор и Исполнительница показывают публике, что десять христианских заповедей «не работают» в современном мире, поскольку не дают молодежи «дышать кислородом», в частности, спокойно любить друг друга и курить анашу. Софистический прием позаимствован прямо из Нового завета: «сказано в Писании... – а я говорю вам...».

«ОНА: Вы слышали, что сказано: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую. И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду. А девушка, о которой я рассказываю, без всякого суда скидывала с себя всю одежду, если мужчина, который ей нравился, угощал ее “Московским ромом” с кока-колой, и предлагал широкую кровать с резными дубовыми спинками».

Эти двое порой напоминают хоревтов распавшегося античного хора – они знают историю и знают много чего еще о современном мире, но – а это уже наследие не античности, но Брехта – они имеют силу и темперамент, чтобы активно манипулировать зрительским восприятием. «Кислород» – главная метафора абсолютной свободы звучит как угроза и как призыв:

«ОН: А когда увидел он ее, курившую марихуану с фольги, то подумал: что хотя жизнь

у них и разная, но цель одна. Как одна цель у летчика направляющего самолет в здание Торгового центра и у пожарного задыхающегося в дыму от гигантского взрыва. Потому что и тот, и другой, ищут своими легкими кислород, один чтобы не задохнуться от дыма, а другой, чтобы не задохнуться от несправедливости правящей миром».

Антиномия «кислород-совесть» работает на всем пространстве пьесы. «Трехгрошовая фабула» Саши и Саши (вот она приехала к нему в Серпухов, вот ее рвет от водки и пельменей, за этим следует драка влюбленных и – перипетия – разоблачение убийства и суд) разворачивается (рассказывается) как доказательство очередного богоборческого тезиса Автора, сам Автор и Исполнительница ловко нанизывают на нить своего тезиса разнородные примеры – от закладывающего украшения своей жены Достоевского до священнослужителей-педофилов, от блохастого серпуховского пса до прекрасной девушки, уснувшей «вечным психотропным сном», зритель же вылавливая «мемы» текущего момента, находится в состоянии возбуждения – он бы и готов поспорить, но его реплики не предусмотрены. И это находится в полном согласии с тезисом Брехта: «...показывая, что персонаж действует так, а не иначе, актер должен дать понять, что именно это действие может быть совершено людьми совсем другими, не похожими на данное конкретное лицо, то есть он добивается, чтобы можно было сказать: вообще-то так действуют совсем другие люди»²³. Брехтианское очуждение доводится в «Кислороде» до абсурда: каждый вновь предложенный тезис разоблачается и выворачивается наизнанку, в том числе и пафос Автора-богоборца: в нужный момент Исполнительница ощипывает перья с его павлиньего оперения:

«Проблема ведь не в том, что несчастные арабы загнаны в безвыходную ситуацию, и что еврейские дети в этом не виноваты. [...] А проблема в том... Настоящая твоя проблема в том, что ты не можешь любить людей. [...] Ложь в том, что ты в жизни не общался с саньками из Серпухова, и наплевать тебе, как они там живут, и кого они там убивают, но ты

будешь со слезами на глазах рассказывать историю чужой для тебя жизни. Будешь страдать над проблемой, которой для тебя просто нет. Потому что после таких выступлений ты идешь в "Пропаганду", а Санек, о котором ты рассказывал, наверное, идет в жопу, или куда подальше. В этом проблема».

Но и это разоблачение не является смыслообразующим, оно не мешает Автору к финалу легко – как будто воды в рот, набрать энергии, чтобы выдать последний – разложенный на два голоса – богоборческий монолог: «Значит, у меня плохой, очень плохой Бог. Если я плод дерева, и по мне будут судить о нем». И эффект от пьесы совершенно брехтианский, поскольку зритель уходит не одухотворенный и успокоенный, авзбудораженный интеллектуально, его оставляют наедине с мыслью о том, что Новый завет сделался Ветхим и мешает молодежи спокойно курить анашу, а потому необходим Новый-новый завет и вот новый пророк Иван Вырыпаев уже вот-вот даст его людям. Здесь интересен не только формальный принцип, преподносящий нам как на блюде «драматургию эпического», но и принцип Брехта-пропагандиста, прекрасно усвоенный Вырыпаевым: «Реальность, при всей ее полноте, должна быть изменена уже и художественным ее воспроизведением, чтобы понять, что ее можно и нужно изменить»²⁴.

«Мы собираемся в одном месте для того, чтобы испытать нечто, что в повседневной жизни нам редко удается испытать, потому что мы все время чем-то заняты. Приходим на спектакль, чтобы чуть-чуть остановить время, чуть-чуть прикоснуться к настоящей, к некоей реальности, скрытой за художественным образом»²⁵ – в «проекте» постмодерниста Вырыпаева, в отличие от «проекта» модерниста Брехта, нет конкретной раз и навсегда закрепленной риторики, но там всегда есть место для той или иной риторики, какой – зависит от случая.

«Танец "Дели"» – пьеса 2009 года, столь же принципиальная в плане осмысления границы, что и написанный десятью годами ранее «Кислород». Пафос этой пьесы связан с идеей танца «Дели»: «Это танец – который говорит миру, что ужаса и боли нет, а есть только

красота танца. Что все есть танец». Цикл из семи коротких пьес (принципиально, что в финале каждой актеры выходят на авансцену и раскланиваются перед зрителем) последовательно представляет семь вариантов трехгрошовой сериальной истории. Мать, дочь, любовник дочери, его жена, подруга матери и медсестра встречаются в больнице и общаются по поводу смерти кого-то из участников истории, причем, в каждой серии умирает новый персонаж, а тот, кто умер ранее, оживает. Вариативность смертей и воскрешений наводит на мысль, что в плане драматизма разбирать тут нечего: все ситуации и все чувства или их отсутствие проговариваются в словах, здесь нет подтекста и скрытых смыслов, здесь нет ничего, стоящего за текстом или как-то этот текст опрокидывающего. К концу второго цикла становится ясно, что герои говорят одними и теми же словесными блоками, часто повторяют одно и то же, никаких речевых особенностей у персонажей нет, и молоденькая медсестра разговаривает совершенно так же, как пожилой балетный критик. Кажется, что все эти Катя, Андрей, Оля, мать Кати, подруга матери выходят на сцену не для того, чтобы пережить чувство утраты, счастья или боли, но чтобы подискутировать о танце, отрицающем страдания, и о страданиях, которые не желают укладываться в прекрасный танец.

Самый сложный вопрос в этой пьесе – вопрос о природе чувств персонажей – они одинаково функциональны и взаимозаменяемы, и здесь возникает предположение, что герои пьесы – это не люди истории, и они не говорят, а обмениваются «мантрами», по тону очень похожими на брехтовские зонги – о боли, о пользе или вреде страдания, о чувстве вины и о сострадании, о понимании того, что человек смертен, об Освенциме. Не персонажи истории, но заблудившиеся хоревты: персоны какого-то сложно устроенного хора, которых подняли на сцену, причем, в каждой части пьесы один из хоревтов превращается в корифея, чтобы снова рассказать историю о танце: «На его огненном лотке на красных углях лежал кусок раскаленного железа, наверное, это была кочерга, чтобы мешать угли, но Катя называет

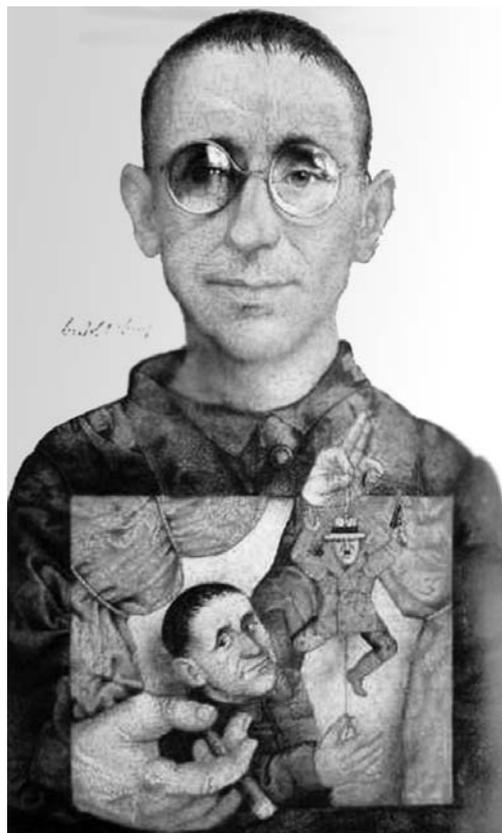
это просто куском железа. Так вот, сама не понимая, что делает, она схватила кусок этого железа и прислонила его к своему сердцу. Она сожгла свою грудь, сделав невероятный по силе ожог. Потом она потеряла сознание. Ее отвезли в больницу. Долгое время лечили, приводили в чувство. У нее ведь было сильнейшее нервное потрясение, да плюс еще ожог. Она ушла из театра. Долго лечилась. И вот однажды ночью, почти уже под утро, ей приснился танец. Ей приснился кто-то, кто танцует этот танец. И потом она поняла, что этот кто-то и сам танец – это все одно и то же».

В каждой новелле рассказ о танце становится центром, а рассказчик – главным действующим лицом. Прочие же только создают ему мало-мальски драматические условия, чтобы подвести к основному номеру. И все напряжение пьесы строится не на движении сюжета, – нам интересно, как персонажи выйдут на танец «Дели», как этот танец будет раскрыт, кто и как про него расскажет, эта «номерная» структура драмы открыта, конечно, не Вырыпаевым, но осмыслена им совершенно по-новому. Персонажи не конфликтуют друг с другом, напротив, они помогают «корифею» выйти на основную тему. В системе постдраматического театра это называется «монологизацией диалога», когда «взаимоскладывающийся, аддитивный язык создает впечатление хора, – отмечает Леманн, подчеркивая, что «хоры переживают сейчас новое рождение в постдраматическом театре»²⁶. Однако Леман никак не связывает это второе рождение с эпическим театром, поскольку его проект все же называется «постдраматический», а не «постбрехтианский».

В «Малом органоне» Брехт писал об исторических корнях очуждения, считая античный театр прекрасным примером использования масок, музыкальных и пантомимических эффектов. Но сегодня, похоже, античная традиция деления персонажей на хоревтов и актеров обогащается опытом брехтианского театра, а бывшая когда-то крепкой граница между орхестрой и сkenой со временем «разболталась»: взобравшиеся на сцену хоревты и спустившиеся в оркестру герои смешали не только

пространственные границы, но и «границы» между персонажем и повествователем.

«Сцена стала повествовать» (Брехт), но вопрос об обустройстве границы иллюзорного и повествовательного похоже перестал быть вопросом пространства – он превратился в вопрос о природе существования повествователя или хорева, надевшего на себя костюм персонажа истории. И сегодня театр, по-моему, не слишком хорошо понимает, как играть людей хора, которых как-то втянули в историю, в конкретные обстоятельства. Пока что постановки текстов Ивана Вырыпаева, которые я видела, напоминают читки, театр вообще не может ничего прибавить ни к «Кислороду», ни к «Иллюзии», ни к «Танцу “Дели”», кроме интонации, мне кажется, эти пьесы – вызов для сцены и этот вызов – ею принят. Я, конечно, могу ошибаться, проживем-увидим.



¹ Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 661.

² Скорыход Н. С. Как инсценировать прозу: проза на русской сцене: История. Теория. Практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010.

³ Глизер Ю. С. Эйзенштейн и женщины / Публикация и комментарии Г. Д. Эндзиной // Киноведческие записки. Вып. 6. М., 1996. С. 122–125.

⁴ Барт Р. Работы о театре. — М.: ООО «Ад маргинем пресс», 2014. С. 10.

⁵ Шонди П. Теория современной драмы 1880–1950-е годы — Szondi Peter, Theorie des modernen Dramas: 1880-1950. 18 Fufl. Franfurt am Main, 1987.

⁶ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. С. 224–225.

⁷ Там же. С. 255.

⁸ Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965. С. 121.

⁹ Беляев, Ю.Д. Статьи о театре. СПб.: Гиперион, 2003. С. 313.

¹⁰ Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера. М.: Искусство, 1984. С.72.

¹¹ МХТ в русской театральной критике: 1907–1917. М.: Артист. Режиссер. Театр., 2007. С. 279.

¹² Там же. С. 280.

¹³ Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера. М.: Искусство, 1984. С. 71

¹⁴ Рудницкий К.Л. Проза и сцена. М.: Искусство, 1981. С. 35.

¹⁵ Билинскис Я. Роман Толстого: спектакль, фильм // Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1971. Вып. 3. С.212.

¹⁶ Барт Р. Работы о театре. — М.: ООО «Ад маргинем пресс», 2014. С. 95.

¹⁷ Таков был «фирменный прием» Василия Ивановича: по мнению некоторых критиков-современников в «Анатэме» Леонида Андреева Качалов «не играл человека», inferнальность присутствовала и в диалоге Ивана Карамазова с чертом, где актер играл за обоих. См. МХТ в русской театральной критике: 1907–1917. М.: Артист. Режиссер. Театр., 2007. С. 218, 220.

¹⁸ Билинскис Я. Роман Толстого: спектакль, фильм // Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1971. Вып. 3. С. 213.

¹⁹ Халип В. Строка прочтенная театром. Минск, 1973. С. 153–155.

²⁰ Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С.81.

²¹ Сурков Е. Д. Путь к Брехту // Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. С.58.

²² Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 67.

²³ Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 121.

²⁴ Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 67.

²⁵ Вырыпаев И.А. О театре // Вырыпаев И.А. Кислород. Июль. Танец «Дели». М.: Проспект, 2011. С. 5.

²⁶ Леман Г.-Т. Постдраматический театр. М.: ABC-design, 2013. С. 211.