

Наталья СКОРОХОД

ДРАМА И ЧЕЛОВЕК

АНАЛИЗ ПОСТДРАМЫ. ЧАСТЬ III

Человек является исключительно мощным, наиболее сложным, предельно загадочным и одним из самых обсуждаемых выразительных средств сцены, он же – по мнению классиков – был, есть и будет основным содержанием драмы.

А играет В на глазах у С

«Драма целиком принадлежит миру человека»¹, – писал в середине XX века известный американский теоретик драмы Эрик Бентли, аргументируя позицию тем, что ее зрители – люди, и они способны эмоционально воспринимать только то, что касается их самих. Ему же принадлежит замечательная формула, которую и сегодня с уважением цитируют в России с академических кафедр: «Ситуация театра, если максимально упростить ее, сводится к тому, что **А** изображает **В** на глазах у **С**»². Как мы видим, драме здесь прописана четкая, неотменяемая функция: именно она отвечает за **В**, иными словами пишет роль для актера: мужчины или женщины. Традиционно один актер в рамках одного представления изображает одного персонажа. Это его роль. Даже если он – **А** – как на античной сцене – скрывает лицо под маской, текст его роли приготовит **С** к пониманию того факта, что под маской именно **В** – персонаж фабулы, и его невозможно перепутать ни с персонажем **Д**, ни с персонажем **Е**, как бы ни были похожи скрывающие лица актеров личности. Даже если он – **А**, – как в елизаветинском «Глобусе», является человеком исключительно мужского пола и неоднократно переодевается, чтобы, помимо **В**, сыграть еще **Д** и **Е** (которая может

оказаться и женщиной), – текст пьесы тщательно скроет от **С**, что **В**, **Д** и **Е** играет один и тот же **А**.

Я предполагаю, что современный взрыв в отношениях «актер-персонаж-роль» произошел оттого, что исторически драма становилась все более литературной, все больше нагружая персонаж (**В**) качествами и свойствами человека. Общеизвестно, что у Аристотеля характер – только одна, причем даже не главная часть трагедии, персонаж для Стагирита не вполне человек, он – скорее актант³, действующее лицо и использован в драме затем, чтобы поступать так, а не иначе. То есть он как будто человек, но не вполне, мы не видим всех его человеческих проявлений, а только те, что нужны для развития фабулы. Собственно в этом суть сценического, а не литературного характера по Аристотелю: драматург должен взять от человека лишь то, что необходимо для движения фабулы. Мы не знаем, какие книги читал софокловский Эдип, каким он был любовником и разбавлял ли вино, – все это должно остаться «за бортом» действующего лица, поскольку не помогает движению фабулы трагедии, полагал Аристотель. У Софокла, которого Аристотель считал лучшим из драматургов, Эдип написан как сценический, а не литературный

¹ Бентли Э. Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина. М.: Искусство, 2004. С. 22.

² Там же. С. 178.

³ От фр. *actant* – «действующий».

персонаж, как бы впоследствии не интерпретировал его театр.

Однако теоретики новой эры от Лопе де Веги до Лессинга все чаще и чаще требовали от драматурга «зеркала» жизни, и к грузу действия, что нес персонаж (**В**), постепенно прибавлялся все новый и новый вес: действие + страсть + долг + живость + нрав + правдоподобие чувствований + рефлексия + пол + социальное положение... короче говоря, вектор был таков, что персонаж обязан был все более походить на человека из плоти и крови, все ограничения постепенно отмирали, – так изменялась мера сценической условности и утверждалось жизнеподобие. Это странно, но подобная тенденция в драме в общих чертах сохранилась и в модернистскую эпоху. Сам персонаж у Чехова, у Ибсена и у Стриндберга фиксировал неимоверное усложнение личности, и формула «персонаж=человек» разрабатывалась подавляющим числом драматургов XX века. Более того, сам Брехт, обосновав отказ от четвертой стены и обнажив театральную условность в том числе и на уровне драматургии, по сути, лишь умножил нагрузку: возложил на плечи актера обязанность в единый миг «скинуть» **В** и обратиться к публике от лица **А** или же **А**, несущего на себя некую тень **В**⁴.

Разумеется, в истории европейского театра всегда находились ниши, где был востребован именно сценический, а не литературный герой, – вспомним театр масок, очеловечивание которых приводило к типам, что порождало актерские амплуа. В эпоху модернизма была сделана попытка зафиксировать маски в литературной драме, так авторы-символисты стремились

приблизить персонаж не к живому человеку, но к кукле. Однако литературность в построении персонажа все-таки оставалась в мейнстриме: и если оставить за скобками абсурдистов – в XX веке драма все более покорялась человеку, представляемому человеком. И лицом, и телом, и душой, и мыслями – все более **В** походил на того, кто его играл (**А**) и смотрел (**С**). А тот, кто смотрел, все отчетливее видел свое отражение в зеркале сцены. Во всех самых сложных, самых неприятных и самых загадочных своих проявлениях. Современный взрыв формулы, как мне кажется, произошел именно оттого, что **В** (персонаж) стал слишком тяжел и для **А** (актера), и, видимо, даже для **С** (зрителя). Все кончилось плохо. Винт свинтился.

ОСКОЛКИ «БОЛЬШОГО ВЗРЫВА»

Общим местом критики новой драматургии стал разговор о редукции персонажа, иными словами о примитивности героев Сигарева, Клавдиева, Пресняковых, Дурненковых, Курочкина, Пряжко – несоответствии их способа действия, внутреннего мира и свойств сложности современного человека. Думаю, это происходит не от слабости или малоодаренности тех или иных авторов. Сделаю предположение, что в современной драме – разумеется, отнюдь не во всей, и не всегда – возникает попытка построения не литературного, а сценического персонажа, и эти поиски идут параллельно с поисками современного театра.

Говоря о монодраме и разбирая пьесы, построенные по принципу «инсценировки» внутреннего мира героини или героя⁵, мы отмечали,

⁴ Подробнее об этом см. в статье автора «Повествовательное и иллюзорное» (Анализ постдрамы: Часть II) // Вопросы театра, 2015, №1–2 (XVII). С. 86–96.

⁵ См.: статью автора «Феномен Золушки» (Анализ постдрамы: Часть I) // Вопросы театра, 2014, №1–2 (XVI). С. 122–126.



что такой подход диктует драматургу определенное перераспределение «веса» персонажа: теперь уже «роль» может быть расписана на несколько актеров, а, кроме того, внутренний мир персонажа может быть представлен звуками, светом, видеорядом, каким-то хитрым образом «размазана» на предметах и в пространстве. И конечно же современный драматург понимает продуктивность новых технологий: видео- и аудиозапись, набранные тексты, рисунки, инсталляции и прочее – все, что уже вовсю используется современным театром, постепенно появляется и в драме, часто именно для того, чтобы представить персонажа, разобранного «на элементы».

Иными словами, и в драматургии и в театре происходят сейчас параллельные процессы, когда персонаж «конструируется» «по частям», осколочно, с помощью

разных сценических средств – чтобы эти «осколки» соединялись лишь в воображении зрителя. Я называю такой тип построения персонажа «осколочной структурой».

Осколочная структура персонажа появляется во многих новейших текстах, наиболее радикально работает здесь один из лидеров современной драмы – белорусский автор Павел Пряжко. Дебют Пряжко состоялся в 2007 г., на российскую сцену его вывел Иван Вырыпаев, предъявив петербургской публике «Трусы»⁶ – пьесу о том, как девушка вывесила на балкон свои трусы и что из этого вышло, – и текст Пряжко, и его постановка были рассчитаны на скандал. С тех самых пор Пряжко – один из самых провокативных драматургов на русскоязычной сцене. К слову, в Петербурге автор обрел и режиссера-единомышленника: выпускник мастерской Льва Додина

П. Пряжко

⁶ Павел Пряжко. Трусы. Реж. Иван Вырыпаев. Премьера 29.01.2007. Театр драмы и комедии на Литейном.

В спорах о новом



Дмитрий Волкострелов последовательно осуществил практически все его пьесы с постоянной труппой актеров Театра Post. Постановки эти как-то сразу прозвучали в России, уже первый спектакль «Запертая дверь» был включен в программу «Маска +» фестиваля «Золотая маска» в 2011 г. В 2012 г. Волкострелов предъявил на суд публики спектакль «Я свободен», и этот проект можно считать наиболее радикальным из всех совместных проектов Пряжко-Волкострелова⁷. Текст пьесы и спектакля состоял из 535-ти фотографий, сделанных драматургом в Минске, и тридцати подписей к ним, этот концептуальный жест более всего напоминал слайд-шоу с той только разницей, что перемену фотографий осуществлял сам режиссер, он же зачитывал редкие подписи.

...На большом экране – одна за другой возникают фотографии путешествия, сделанные одним человеком (скоро зритель понимал, что героиня – девушка), публике предъявляется обычный путевой альбом ничем не примечательной поездки: люди в автобусе, фрагменты смазанного серого ноябрьского пейзажа, гостиница на берегу заросшего тиной водоема, лес – без шишкинских красок, так – два-три деревца да пожухлая осенняя растительность... Фотографии, сделанные случайно, не претендуют ни только на художественность, но и на элементарную композиционную грамотность их автора. Однако за этими фрагментами, увиденными глазами незнакомого нам человека, встает некий кусок опыта, данного в зримых осколках увиденного героиней. Лица ее мы не видим, на фото только детали: белая вязаная шапка, оголенные

руки, ремень сумочки, кончики волос или ноги в шерстяных носках. Масштаб увиденного постоянно меняется: крупные детали гостиничного номера и общий вид из окна. Чрезвычайно редко раздается голос режиссера, он бесстрастно комментирует фото, например: «Вид со второго этажа».

Постепенно зритель как будто воспринимает близкое дыхание героини, она – тут, рядом, но фрагментарность подачи заставляет нас совершать некую внутреннюю работу. Зритель не просто дублирует опыт героя, его задача не только созерцательная, но активна: составить из осколков субъективного восприятия объективную картину, представить, а точнее – воссоздать героиню из мозаичных обрывков прожитого ею опыта.

Примечательно, что подобный опыт знаком каждому из нас: Пряжко умело владеет красками «узнаваемой повседневности». И вот что принципиально, в проекте «Я свободен»⁸ повседневность вообще лишена авторского отношения, как будто автор делегирует зрителю возможность окрасить путь девушки любым настроением: душевно-ностальгическим, мрачно-депрессивным, сонно-безразличным, или восторженным. «Я свободен» звучит в данном случае как отказ от всякого авторского акцентирования или интонирования, как делегирование зрителю возможности раскрепощенного творчества. Эту идею невмешательства разделяет и режиссер: в финале спектакля он оставляет свое место перед стоящим на пюпитре ноутбуком, переводя механизм смены кадров на автомат. Финальный титр «П. Пряжко. «Я свободен!»» воспринимается

⁷ Павел Пряжко. *Я свободен. Реж. Дмитрий Волкострелов. Премьера 06.04.2012. Teampost. СПб.*

⁸ *В отличие от пьесы «Три дня в аду», о которой говорилось в первой части.*

Pro настоящее



как присоединение режиссера к позиции автора, публика заканчивает смотреть спектакль в полном одиночестве.

Подобную реконструкцию персонажа зрителем предполагает и пьеса Пряжко «Печальный хоккеист». Ее герой – Игорь Драценко – дан нам в нескольких «осколках» – любительских стихах, опять-таки раскладывающих на элементы отношения героя с реальностью, названия стихов говорят сами за себя: «Философское», «Мама», «Она!», «Форвард», «Ирина», «Сестра» – персонаж раскрывается отрывочно, через субъективное восприятие ближнего социального круга и себя самого. К примеру, таким образом:

«Разнюнился.

Разнюнился,

Противен сам себе.

А почему и сам не знаю.

Опять накрыло что ли?

Опять дорогу к Богу замело?...»⁹.

Или так:

«...Жена, как я люблю тебя!

Мы ссоримся по мелочам

Бывает...».

Или вот еще начало одного характерного произведения под названием «Спорт»:

Наш самолет летит к планете Спорт

Бортпроводницы Лелька и Иринка

Мои журавлики родные!...».

За подборкой стихотворений следуют кадры камеры наблюдения: Игорь в спортивной раздевалке, холл, коридоры дворца спорта, видео из айпада Игоря, пустая раздевалка, где тикают электронные часы, салон самолета, летящего в Домодедово, пьеса заканчивает опять-таки видео: «Айпад записывает восход солнца

над панельными домами». Из этих фрагментов едва ли можно составить фабулу пьесы, но с определенностью за ними предстает живой человек в различных элементах своего существования.

Здесь мы опять-таки сталкиваемся с неожиданным: текст пьесы (именно «текст» в бартовском значении – т. е. все то, что нуждается в означивании и структурировании читательским сознанием) вмещает стихи, ремарки, фотографии и видеоматериалы. Вопрос, документ это или персонаж – Игорь Драценко целиком и полностью выдуман автором, – здесь как мне кажется непринципиален, а принципиален способ его репрезентации. В спектакле Волкострелова 2013 г.¹⁰ публика помещалась в двух стоящих рядом шатрах, в каждом из них зритель видел практически один и тот же спектакль, однако можно было заметить, что действие в одной палатке влияет на действие в соседней. Например, стихи героя читались молодыми актрисами так, что зритель воспринимал бег стиха с некоторым «смещением», голос актрисы оттенялся эхом – вступающим чуть с запозданием (или с опережением) голосом исполнительницы из соседнего шатра, от этого возникало ощущение своего рода общей размытости картины происходящего... Сновидческая интонация представления – вот то, что добавил режиссер к пьесе и что, на мой взгляд, многократно усилило ностальгическую атмосферу текста. Вообще говоря, с точки зрения литературоведения перед нами лирический способ представления персонажа. Но – с точки зрения театральной – для нас принципиален отказ Пряжко и тех авторов, которые работают в сходной манере,

⁹ Здесь и далее пьеса Павла Пряжко «Печальный хоккеист» цит. по: Электронный ресурс: Пряжко, П. Печальный хоккеист // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: <http://www.theatre-library.ru/author/p/pryazhko> (дата обращения: 30.08.2015).

¹⁰ Павел Пряжко. Печальный хоккеист. Реж. Дмитрий Волкострелов. Премьера 30.09.2013. Театр post совместно с Центром визуальных и исполнительских искусств, Минск.

В спорах о новом

от традиционных способов создания персонажа.

Еще раз подчеркну, что искания драмы и театра здесь происходят в одном направлении. На подобных же принципах построено большинство так называемых «спектаклей-бродилок», когда зрителю предлагается пройти определенный маршрут, часто не наблюдая, но некоторым образом обследуя нечто, например, определенные объекты по пути «экскурсии». Спектакль «В сторону белого КАМАЗа»¹¹ показан совсем недавно в рамках петербургского фестиваля «Точка доступа» в отдаленном от центра, но довольно старом и значимом для Санкт-Петербурга районе – на Удельной. Начало представления собирает немногочисленных зрителей в фойе бывшего кинотеатра «Уран», нам предложено ознакомиться с альбомом, в котором представлены фотографии людей и собак, тут же предлагается прочесть странные подписи к ним. Это фрагменты какой-то дворовой истории, пересказанной на манер Гомера, где кто-то из «местных» имеет «погоняло» Одиссей, а кто-то – Ахилл, а главный герой – черный пудель обретает странное для пуделя имя Тихон. Дальнейшая трехчасовая прогулка по старым и новым кварталам Удельной, по огромному Удельному парку раскрывает участникам довольно причудливый «районный текст»¹² – интервью с реальными жителями «Уделки», превращенные московским драматургом Всеволодом Лисовским во фрагменты причудливого эпоса. Путешествие сопровождается чтением текстов, поданных то на плакатах, то на мемориальных табличках, где-то на середине пути зрители

надевают наушники и осматривают Удельный парк как «памятное» место, где когда-то кипели битвы между пацанами с «Уделки» и пацанами с «Пионерки», а также случались встречи «Одиссея» с некоей Карлицей, аудиогид ведет тебя тропинками любовных походов пуделя Тихона, останавливает у детской песочницы, где часто ночевал разругавшийся с пацанами «Ахилл». По координатам, сообщенным голосом из наушников, мы ищем «входы» в коридор, соединяющий мир живых с миром мертвых. А за рассказом о страшном белом КАМАЗе, в кабинке которого исчезают жители Удельной, следует погружение зрителей в сомнительного вида «автозак», где они некоторое время трясутся по дорогам Уделки, гадая что их ждет впереди. Впереди же – очередная порция баек и мифов о персонажах, якобы населяющих или населявших пространство дворов, поход заканчивается там же, где и начался – в пустом зале бывшего кинотеатра «Уран», здесь публике предлагается увидеть другой фотоальбом: реальные люди, живущие в этом районе, истории которых легли в основу пьесы. Наконец звучит запись интервью с бывшим директором бывшего кинотеатра «Уран» Николаем Лавровым с примечательным текстом о том, что самый худший киномеханик – тот, кто начинает смотреть кино и переживать за героев. Да, честно говоря, в спектакле «В сторону белого КАМАЗа» за героев переживать не приходится: в самой акции занят лишь технический персонал, раздающий карты, наушники и прочее; однако зритель (каждый в своем ритме и при желании) может вообразить себе кого-то

¹¹ В сторону белого КАМАЗа.

Творческая группа: В. Лисовский, А. Ловяникова, Л. Лобанов, В. Попова. Премьера 21.08.2015 в рамках фестиваля «Точка доступа». СПб.

¹² По аналогии с термином «городской текст» В. Топорова.

из героев или даже представить себя на месте Ахилла или Тихона. Пространство «Уделки» как будто принимает сочиненную драматургом мифологию, «районный текст», судя по отзывам, прочно внедряется в сознание зрителей, а сами они – разгуливающие по улицам и дворам в синих дождевиках – становятся объектами нового районного фольклора.

В описанных драматургических и театральных опытах радикальнейшим образом изменено отношение драматургии и человека, сам метод репрезентации персонажа стал принципиально иным. **В** предстает перед нами в разнообразных «следах» своего существования и бытования: социальных, экзистенциальных, субъективных и действенных, лирических и бытовых. Он может быть представлен при помощи нескольких актеров или перформеров, однако может обойтись и без **А**, прибегнув к помощи технического персонала, указателей, надписей, фотографий и пр., предъявляющих зрителю тот или иной фрагмент. Но главное состоит в том, что все эти фрагменты не соединены в последовательное целое и персонаж не перегружается *человеческим*, как это было в традиционной драматургии прошлого. Режиссер же вовсе не обязан теперь изображать *человека* (**В**) *человеком* (**А**), напротив, он свободен выбирать для **В** разные выразительные средства театра, зрителю же отводится активнейшая роль интерпретатора: именно в его восприятии герой обретает цельность и лицо. Формула Бенгли для нефигуративного театра могла бы звучать так: публика собирается в определенном пространстве, где переживает совместный опыт.

С конструирует **В** при или даже без помощи **А**.

Но так ли уж нов принцип «осколочной структуры», не встречались ли мы уже с чем-то подобным и раньше? Вспомним, в классической драме XIX века герои редко появляются на сцене неожиданно – как черти из табакерки. О них сначала много говорят, возникает словесный портрет персонажа, а потом уж подготовленный зритель видит его, что называется, *in corpore*. В первом акте «Бесприданницы» Александра Николаевича Островского, например, прием обсуждения героя, предваряющего его появление, выглядит просто нарочито: сначала хозяин кофейни и половой толкуют о богатейших людях города, купцах Кнурове и Вожеватове, далее – зашедшие завсегдатаи кофейни – Кнуров и Вожеватов «по косточкам» разбирают главную героиню пьесы – Ларису, ее мать и ее нового жениха Карандышева, и сразу же за этой сценой следует появление вышеупомянутого семейства. Заявленный прием работает и дальше: когда Лариса со своим женихом говорят о человеке, которого невеста когда-то любила – о Паратове, то не стоит долго гадать, кто появится в следующей сцене. Естественно – сам Паратов.

Разрабатывая этот прием, драматурги прошлого подчас вводили в пьесу т.н. несценических персонажей: тех, кто принципиален для действия, о ком говорят, но кто не появится на сцене вообще. Если погибший от яда Гамлет-старший все же врывается в трагедию Призраком, то умерший от излишеств камергер Альвинг в «Привидениях» Ибсена появляется лишь в дискурсах разных

В спорах о новом



героев – оба «призрака» имеют принципиальное значение для хода действия. Покончивший с собой Капитан, как внесценический персонаж, буквально терроризирует героев «Кошки на раскаленной крыше» Уильямса и организует кульминацию пьесы. И кстати, отнюдь не обязательно подобный герой уже покойник: Федя Питунин – стратегически важный персонаж «Самоубийцы» Эрдмана, Пушкин из булгаковских «Последних дней», папаша Зилова из «Утиной охоты» живут параллельно иллюзорному действию, влияют на его ход, так и не появляясь на сцене в исполнении актера. Примеры важных для действия, так и не сыгранных актерами героев, которых зритель должен соткать из «осколков» чьих-то рассказов и «меток», оставленных когда-то, можно бесконечно множить. Ну а почему бы, доводя идею до логического конца, не представить себе пьесу, состоящую только из внесценических персонажей? Или же одного персонажа – нечто подобное «Печальному хоккеисту» Павла Пряжко.

ЛЕГКИЕ ЛЮДИ

Драматургия Павла Пряжко – «лакомый кусок» для исследователя. Автор открывает все новые двери, убедительно показывая, что радикальные обновления драматургических форм только начинаются. Сам драматург настаивает именно на сценической природе своих сочинений: «Я создаю подкладку для зрелища»¹³. В отличие от множества коллег, он не стремится расширить сферу своей активности: его не интересует ни проза, ни режиссура, ни проектная работа, да и вообще создается впечатление, что Пряжко агрессивно настроен

против любых попыток превратить его в «медийную персону» (к чему стремится, надо сказать, подавляющее большинство современных драматургов), однако каждый сезон автор представляет на суд публики по крайней мере два новых текста. Его новаторские приемы тиражируются: пьеса «Лондон» Максима Досько, получившая в прошлом году «Гран-при» драматургического «Конкурса конкурсов» «Золотой маски», написана под явным влиянием «Печального хоккеиста» и «Я свободен».

Необходимо уточнить, что отнюдь не все тексты драматурга Пряжко тяготеют к осколочной структуре персонажа, автор столь же часто пишет как будто традиционные – состоящие из реплик и ремарок – драматургические произведения, рассчитанные на формулу «**А** изображает **В** на глазах у **С**». Но и здесь не все так просто.

Придя на русскую сцену сравнительно недавно, драматург занимает сегодня значительное пространство в размышлениях о русской драме и русском театре, и, оглядываясь назад, мы можем заметить несколько попыток интерпретировать его раннее творчество. Так пьесы «Жизнь удалась» (2009) и «Запертая дверь» (2010), поставленные соответственно в московском Театре.doc (режиссер М. Угаров) и в питерском ОН.Театре (режиссер Д. Волкострелов), спровоцировали оживленную дискуссию в критических кругах обеих столиц. Оба текста представляли ситуации современные и вполне жизненные. Однолинейная фабула пьесы «Жизнь удалась» опиралась на традиционную для драматургии историю соперничества братьев

¹³ Так Павел Пряжко ответил на вопрос: «Для кого или для чего Вы создаете тексты?», заданный автором статьи 05.01.2015 на творческой встрече в рамках фестиваля «Новая пьеса для детей–2015». Новая сцена Александринского театра. СПб.

Pro настоящее

(учителей физкультуры Алексея и Вадима) из-за десятиклассницы Лены. Композиция «Запертой двери» создавалась переплетением трех сюжетных линий, связанных с тремя местами действия: дом инвалидов, торговый центр и офис на окраине большого города. Особых событий здесь нет, есть современные узнаваемые картинки городской жизни.

Персонажи этих, да и многих других текстов Пряжко не думают, не мучаются, не любят, не ненавидят, не рефлексируют, а как будто лишь совершают физические действия, ничем не отличающиеся от действий животных: едят, спят, совокупляются, плавают в бассейне и т.п. Более того, герои «Запертой двери» (продавщица кофе в зернах Наташа и ее знакомый Валера, работающий в том же торговом центре) намеренно имитируют события, составлявшие содержание старых, классических пьес. Для родителей молодого человека Наташа разыгрывает роль невесты Валерия, потом беременность и – далее – потерю ребенка, причем, этот розыгрыш менее важен для героини, чем покупка новых туфель. Кажется, персонажи лишены всякого содержания, вернее, план выражения абсолютно адекватен у них плану содержания.

Вот другая героиня «Запертой двери» – Оля – в офисе на окраине того же города общается с клиентом:

«О л я. Это на выходе вахтеру или, господи, как он там правильно у нас называется.

П о к у п а т е л ь. Я понял. Сторож.

О л я держит бумагу, не отдает покупателю.

О л я. Нет. Он у нас не сторож. Он у нас как-то хитро называется. В общем тому мужику в будке.

Теперь уже Оля отпускает бумагу, покупатель усмехается, берет бумагу» (Здесь и далее цитаты из текстов П. Пряжко приводятся в соответствии с общепринятыми нормами авторской орфографии и пунктуации – **Прим. ред.**).

Эта сцена, как и все прочие, не имеет скрытых коллизий и смыслов, она не приведет к изменению фабулы или характеров, не предъявит читателю иных граней персонажей. Она отражает только то, что выражает: девушка отдает клиенту накладную. И объясняет, что с ней надо делать. Подобная репрезентация современного человека считывалась как осуждение, а сам Пряжко – воспринимался поначалу едва ли не сатириком, во всяком случае – автором социальным.

Но вместе с тем, читая Пряжко, трудно отделаться от ощущения, что мы иногда как будто слышим прочно укорененные в современный быт беккетовские строки. Сравним:

«Д и м а. Не понял. А чего ты чай себе не готовишь? Или ждешь может быть, что я тебе его приготовлю?

О л я молчит, улыбается, глядя на Диму.

Д и м а. (улыбаясь). Лучше тебе не ждать. (Оглядывается.) Так, а где это у нас. Печеньице.

О л я. Вот! Я ждала этого момента!

Д и м а. (улыбаясь). Никто не купил?

О л я. Дима, как тебе не стыдно! (Взяв кружку, встает со стула.)

Д и м а. (улыбаясь). А что такое?

О л я идет с кружкой к месту, где стоит чай, кофе.

Д и м а. (улыбаясь). Моя очередь что ли?»

В спорах о новом

Нечто подобное диалогу из «Запертой двери» мы уже читали:

«Владимир. Хочешь морковку?

Эстрагон. Больше ничего нет?

Владимир. Еще пара репок.

Эстрагон. Дай мне морковку. (*Владимир копается в карманах, вытаскивает репку и дает Эстрагону.*) Спасибо. (*Он кусает, жалобно.*) Это репа!

Владимир. Прости! Я был уверен, что это морковка»¹⁴.

Согласимся, и в одном и в другом диалоге означающее крепко-накрепко привязано к означаемому, а план содержания равен плану выражения. Персонажи обеих пьес изо всех сил держатся за предметы, не позволяя языку отбросить их в пространство двусмысленности... Значит ли это, что Павел Пряжко – на своей лад на белорусской почве с опозданием на полвека – решает давно уже решенные европейской мыслью проблемы языка? Или же – с еще большим опозданием – пишет о величии или ничтожности «маленьких людей»? Возможно, что его ранние тексты и впрямь можно интерпретировать подобным образом. Однако, на мой взгляд, новаторство Пряжко следует оценивать прежде всего с точки зрения сценической формы.

Не так давно появилась новая пьеса «Мы уже здесь». По форме записи она как будто немногим отличается от ранних – «Запертой двери», «Жизнь удалась», «Злой девушки». Не слишком отличимые друг от друга герои появляются в интерьере по двое или трое, ведут малозначимые, не ведущие к видимым переменам, диалоги:

«Сергей, Павел и Марина сидят. Сергей улыбается.

<...> Павел. А дочка спит?

Марина. Ну думаю да, думаю, что спит.

Павел. Не слышно значит спит.

Марина. (*усмехнулась.*) Да... нет, она спит. Она спит. Она теперь будет спать до самого утра почти.

Павел. На горшок не встает?

Марина. Ну если я ее напою на ночь, то встанет, может, один раз.

Павел. Один раз встанет? а может и не встать, да?

Марина. Может и не встать. Ну да. А если не будет пить перед сном, так и спит до утра спокойно.

Павел. Так ты ей перед сном не давай ничего пить.

Марина. (*усмехается.*) Угугу»¹⁵.

Вскоре нам открывается, что молодые люди – Павел, Марина, Алексей и Сергей – живут на Марсе, они – поселенцы и обслуживают земную станцию, вернее, работают на ней. В самом начале Пряжко искусно поселяет тревогу: через диалог-спор Алексея и Павла о том, могут ли журналисты сами выдумывать события, до зрителя по капле – дозированно и смутно доходит информация о том, что на станции какие-то проблемы со связью...

«Павел. <...> Это возможно в том случае, если допустим, у всей Земли нет связи с нами. Они давно уже не знают, что здесь происходит. И тогда они могут писать все что угодно».

Далее тема эта «забалтывается» в повседневном трепе: кто пошел спать, кто боится дельфинов, кто смеется, а кто не смеется над анекдотом, кто смог провезти на Марс три килограмма гашиша. Однако ткань диалога сплетена столь искусно, что зритель ни на секунду не забывает, что под ногами у ребят – бездна, которую человек не в силах осмыслить.

¹⁴ Беккет С. В ожидании Годо / Пер. А. Михашляна. // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: http://www.theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett_9.html (дата обращения: 30.08.2015).

¹⁵ Здесь и далее текст пьесы Павла Пряжко «Мы уже здесь» цит. по: URL: <http://volodin-fest.ru/2015/11-plays/pavel-pryzhko-my-uzhe-zdes/> (дата обращения: 30.08.2015).

Pro настоящее

Героев «Мы уже здесь», в отличие от персонажей «Запертой двери» и «Жизнь удалась» никак невозможно отнести к «инфузориям» – на Марсе работают нормальные люди. Марина, например, – архитектор, именно ее проект марсианского дома выиграл конкурс, и теперь все персонажи находятся в помещении, придуманном этой молодой женщиной:

П а в е л. Это конечно удивительное, наверное, ощущение. Ты как бы в центре своей мечты.

М а р и н а. (усмехнулась). Угугу.

П а в е л. Вот у тебя была мечта и вот она. Вот она явлена, вокруг тебя, ты в центре ее стоишь, то, что было в голове, было мечтой, стало вокруг, вот. Обросло.

М а р и н а. (улыбаясь). Да. (Разглядывает потолок.)

П а в е л. Получается Марс реализовал твою мечту.

М а р и н а. (усмехнулась). Угугу».

«Знакомство с мечтой» представлено, впрочем, поверхностно, помимо трепа ребят и кратких ответных реплик Марины тут ничего как будто и нет: внутренний мир героини для нас плотно закрыт. Герои и события вокруг них даны автором без явной рефлексии, персонажи погружены в сиюминутность; мы видим опять-таки не слишком связанные фрагменты бытования неких Леш и Сереж, – срез, проекцию в одном измерении. Разворачивая перед читателем-зрителем тревожную картину оторванности колонистов от Земли и неизвестность их будущего, автор не показывает нам душу персонажа, не позволяет следить за его мыслями и мотивами, намеренно сосредотачиваясь на незначительных ситуациях:

«Алексей стоит, смотрит на стол. Сергей подходит к Алексею, произносит.

С е р г е й. Давай угадаю. Выбери ручку, а я попробую угадать. Интересно, насколько хорошо я тебя уже знаю. С трех попыток, ок?

А л е к с е й. ...выбрал».

Подробно выписанная далее сцена «выбора» и неудача Сергея подаются во всех подробностях и с грандиозной серьезностью, что неизбежно порождает иронию по отношению к персонажам. Однако сопоставление огромности Космоса и мелких ситуативных проблем его обитателей воспринимается комедийно лишь до некоторых пор.

В спектакле Дмитрия Волкострелова¹⁶ диалоги транслировались на большой экран как бы с камер наблюдения Станции. Сцены эти игрались в реальном времени, но в другой комнате, иногда актеры появлялись на сцене и совершали некие ритуальные действия: сворачивали и разворачивали футболки.

Важной, смыслообразующей особенностью пьесы является композиция. Поначалу она простая: сцены следуют одна за другой в линейном течении времени. Однако финальная сцена-флэшбек отсылает нас к событиям годовой давности – приезду на станцию Марины с дочкой. Поэтому по прочтении нам остается только гадать, какую судьбу приготовил автор своим героям.

В спектакле Волкострелова судьба персонажей оказывалась трагичной. Перед последним эпизодом все «колонисты» постепенно исчезали, последняя же ретроспективная сцена шла в записи, где равнодушная камера фиксировала, как затерянные в необозримом

¹⁶ Павел Пряжко. Мы уже здесь. Реж. Дмитрий Волкострелов. Премьера 01.09.2015. Театр пост. СПб.

В спорах о новом

пространстве космические песчинки обсуждают анекдот про мужика, водку и пельмени. Комедийные краски постепенно меркли, и зритель к финалу спектакля готов был воспринять реальную драму одиночества *Homo sapiens* как вида.

Как мне кажется, в новой пьесе Павел Пряжко наконец-то обрел и виртуозно использовал тот способ построения персонажа, который искал перед этим довольно долго: перед нами как будто крупный план героя, фактически – маска, но только в ином регистре. Как когда-то в *commedia dell'arte* персонаж выпячивал лишь одну черту человеческого характера и частенько раздувал ее до вселенских масштабов, так теперь драматург берет только один план существования человека и преувеличивает его, заполняет им все сценическое пространство. Автора интересует как бы «крупный план повседневности». Его герои заняты сиюминутным, ситуативным. Его персонаж – маска на новый лад. Но за этим планом повседневного существования можно угадать множество иных: эмоций, мучений, фобий, размышлений героев. Но они – эти планы – никак не отражены в тексте и конструируются лишь в сознании зрителя.

В текстах, где герои написаны как будто традиционно и вполне отвечают тому, чтобы быть сыгранными актерами, Пряжко все-таки обновил сценическую форму персонажа: это уже не постмодернистская оболочка, не симулякр, но и не человек в полном смысле этого слова. Все здесь происходит в полном согласии с формулой «**А** изображает **В** на глазах у **С**». Однако **В** уже не перегружен всем комплексом человеческих свойств.

Они подразумеваются, но актер приоткрывает лишь первый план персонажа, основную же часть работы приходится совершить зрителю.

Настаивая на полном разрыве взаимовлияния современного театра и современной драматургии и называя свой новый театр «театром после драмы», профессор Леман постоянно оговаривается, находя истоки «нового» театра то в «пейзажной пьесе» Гертруды Стайн, то в драматических опытах Антонена Арто, написанных им для собственного театра, то в литературном наследии театра «чистой формы» Игнатия Виткевича. Более того, мы с удивлением обнаруживаем в книге Лемана нечто вроде реверанса в сторону драмы: «В то же время нужно признать и творческую, продуктивную сторону, которая парадоксальным образом скрывается за отсутствием внимания к возможностям театра, свойственным некоторым авторам XX века и современности: авторы эти зачастую пишут так, что театр, который мог бы соответствовать их текстам, пока еще только ждет своего изобретателя»¹⁷. И в этой работе я попыталась высветить круг задач, которые ставят новые пьесы русскоязычных авторов перед современной сценой, я верю, что воплощение этих текстов на сцене – конечно же, наряду с другими факторами – приведет и уже приводит к обновлению театрального языка.

¹⁷ Леман Х.-Т. *Постдраматический театр*. М.: ABC-design, 2013. С. 80.