

Наталья СКОРОХОД

## ФЕНОМЕН ЗОЛУШКИ

### АНАЛИЗ ПОСТДРАМЫ

Вот уже более века фанатично исповедуя режиссероцентризм, и попав к тому же в последнее десятилетие под облучение лемановских идей, современная мысль о театре относится к драме откровенно наплевательски, отдав ее на откуп филологам, социологам, культурологам и самим драматургам. К слову, и те, и другие, и третьи – занимаются драматическими текстами много и с удовольствием. Но – приспособившая их, разумеется, к собственным нуждам. Переведенное в 2012 году на русский язык исследование историка кино и культуролога Биргит Боймерс и филолога Марка Липовецкого<sup>1</sup> рассматривает новейшую российскую драму в контексте прошлой советской и нынешней европейской драматургии, социологии, кино, истории и политики, современных визуальных искусств, и крайне редко – в контексте театральном. Российская сцена по сравнению с российской драмой представлена в этой книге явлением «кризисным», «тесным», «традиционным», что, разумеется, никак не соответствует тому, что видим и слышим мы. Однако «Перформансы насилия» – веха в осмыслении русскоязычной драматургии начала XXI века, исследование, много и часто цитируемое театроведами в том числе.

Активность филфаков российских гуманитарных вузов – а именно там проводятся семинары и конференции, издаются сборники научных статей о драме, где

публикуются подчас и новые пьесы<sup>2</sup> – никого из нас уже не удивляет. На базе кемеровского семинара «Драмомания» идет постоянная работа над «Экспериментальным словарем русской драматургии рубежа XX–XXI вв.»<sup>3</sup>. И к тому, что именно из филологии «перебегают» к нам термины, в которых так или иначе может быть описано новаторство современных пьес: «документализм», «фрагментарность», «гипернатурализм», «гротескный субъект» – театральная научная мысль относится вполне терпимо.

А вот яростная саморефлексия российских драматургов воспринимается в стане театроведов не столь однозначно. Феномен «новой драмы» – детища Михаила Угарова и Елены Греминой – долгое время вообще неохотно зачислялся по театральному ведомству, еще вчера многие думали, что сам термин «новая драма» в отношении московского «организационного центра» звучит кощунственно, а фестиваль «Любимовка» – как знамя новейших течений – это лишь организационная структура, вывеска, эстетическая пустышка, и только к концу десятилетия театроведение нехотя признало ошибку, и то – во многом, благодаря усилиям площадок так или иначе связанных с драматургией: Театром.doc, театром «Практика» и т.п.

Это опять-таки неудивительно. Драматургия, как уже говорилось, есть нечто для концепции режиссерского театра неудобное,

<sup>1</sup> См.: Боймерс Б. Липовецкий М. Новая драма: Перформансы насилия. М., 2012.

<sup>2</sup> С 2008 на базе КФУ, например, проходит конференция «Современная российская драма». Тогда же в СамГУ – открылся ежегодный семинар по современной драматургии, там же периодически выходит сборник научных статей «Новейшая драма рубежа XX–XXI вв». С 2010 – в Кемеровском государственном университете ежегодно проходит филологический семинар «Драмомания» и издается сборник «Поэтика драматургии: Русская драматургия рубежа XX–XXI вв.», печатаются статьи и новые пьесы. На ежегодной конференции «Белые чтения» в РГГУ работает секция, посвященная вопросам современной драмы.

<sup>3</sup> Этой работой руководят филологи С.П. Лавлинский и А.М. Павлов.

## Новый театр, старая сцена

нечто – уже бытованием и развитием своим посягающее на театр как таковой, на его аутентичность, самость, авторские права. Что, конечно же, справедливо лишь применительно к теории, поскольку и сегодня, как и в годы расцвета советского театрального авангарда, практики отношений театра и пьесы весьма разнообразны. И театры Додина, Женовача или Волкострелова строят свои отношения с литературной основой спектакля на иных принципах, нежели практики Серебрянникова, Могучего или Жолдака.

Странно и то, что в русскоязычных (вообще говоря, ориентированных на вербальность) странах драматург – нетеатральная профессия, во всяком случае, до недавнего времени специальности этой не обучали ни в одном из театральных вузов России<sup>4</sup>. Да и сейчас – в рамках театрального образования – мы не имеем права выдать диплом драматурга, стыдливо называя наших выпускников театроведами, специализирующимися на «теории и практике создания пьесы». Притом, что в системе образования западных стран – театральная драматургия – явление обычное, драматургов (*playwrights*) учат на факультетах театра, совместно с актерами и режиссерами или же эту специальность – «*playwriting*» – получают как часть профессионального цикла направления «*dramaturgy*», что иногда переводится у нас как «шеф-драматург». Там студенты обучаются на равных и драматургии, и т.н. «завлитскому делу», и истории театра, и критике. Мы же принуждаем начинающих театральных авторов к вечному скитанию от лаборатории к лаборатории, где им дают советы,

как «составлять фабулы трагедий и комедий, чтобы они были хорошими», люди, подчас ни разу не державшие в руках «Поэтику» Аристотеля. Разумеется, история учит нас, что отступления от академических формул ведет к великим открытиям, однако это справедливо лишь при наличии академических формул. У нас же таковых формул относительно современной драмы попросту нет, как нет сегодня и книг, освещающих драматургический процесс «от Эсхила до Пряжко». И кстати, на русский язык все еще не переведены принципиальные для драматургии манускрипты, даже «Теория современной драмы: 1880–1950-е годы» Петера Шонди (*Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas: 1880–1950*) или более поздний труд Герды Пошман «Театральный текст, не являющийся более драматическим: Современные пьесы и их драматический анализ» (*Gerda Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*).

Таким образом начинающий драматург оказывается между Сциллой и Харибдой. С одной стороны, вещающие из классической эры Гегель и Аристотель в изложении теоретиков драмы прошлого века: Аникста, Хализева, Владимирова или Костелянца; с другой – сиюминутные потребности театра, к тому же субъективно и сумбурно изложенные кем-то на лаборатории в Вологде или в Керчи. И нынче наша новейшая драма, эта Золушка-замарашка, влачащая самое жалкое существование под крышей пост- или просто драматического театра, не рискует даже мечтать о том, чтобы, как писал некогда Шварц, «встать под дворцовыми

<sup>4</sup> С 1994 года в Екатеринбургском государственном театральном институте проводится набор драматургов в мастерскую Н. Коляды, в 2013 году в СПбГАТИ выпустили «пилотный» курс драматургов-магистров.

*Pro настоящее*

окнами и хоть издали полюбоваться на праздник». Иными словами, статус новейшей драматургии в современном театре не установлен, как и не установлен статус пьесы в театральном спектакле.

Ничуть не претендуя на решение столь сложной задачи, я попытаюсь сформулировать несколько локальных идей, наблюдений, схваченных, что называется «на живую нитку». В трех частях своего исследования я постараюсь доказать тезис о том, что сегодня мы имеем дело с размыванием видových границ драмы. Иными словами, идет постепенное ослабление собственно драматического (фабула, характеры, интрига) и усиление игры с эпическим (пространство, время), а также собственно сценическим (комментарий действия – ремарка, особые отношения персонаж-актер-роль и т.п.).

Но прежде, чем перейти к делу, необходимо очертить круг рассматриваемых явлений.

Во-первых, новейшую русскоязычную драму я понимаю географически широко, это не только московская и тольяттинская «новая новая», не только и не столько екатеринбургская школа Н. Коляды, но и белорусская «новая волна», и украинские авторы, много и часто представленные в российских читках и лабораториях. Но и у этих авторов я принимаю во внимание лишь те пьесы, о которых уже не скажешь, что они предьявляют миру истории, людей, их «страсти и чувствования в предполагаемых обстоятельствах», персонажей, одержимых «разумной необходимостью» или же «неразумной, частной, субъективной свободой», которые борются за что-то, чего-то хотят и этим-то создают драматическое напряжение

в рамках трехчастной композиции. Короче говоря, в круг моего внимания не войдут произведения современной репрезентативной и/или фигуративной драматургии, хотя и такие пьесы во множестве создают современные авторы.

Несколько лет назад, размышляя о преимуществе прозы над драматургией, Сергей Женовач сформулировал основное требование нынешней сцены к драме: «Если в пьесе нет театра – тогда чего ее и ставить? Тогда прочти ее и положи на полку ... Все собираются, читают пьесы, все замечательно, талантливо, живо... все довольны, но это исчерпывается буквально за два-три часа... Потом все расходятся и об этом забывают... А дальше не возникает театра...»<sup>5</sup>.

Что такое сегодня театральные возможности пьесы? Что можно/должно предьявить современному автору, чтобы сцена потянулась к его тексту? Соглашусь с профессором Леманом: да, постдраматический театр, что называется, «танцует сам себя», иными словами, вдохновляется не смыслами, а своими же выразительными средствами. Ищет пределы своей условности. Разрабатывает, доводит до края, подчас до абсурда свою визуальность, свою вербальность, возможности человеческого тела, свою публичность и т.п. И от новейшей драматургии, похоже, требуется нечто, потакающее, идущее в ногу с поисками сцены. Но и в драме происходит нечто подобное, поэтому, говоря о смене вех, разумно искать не новое содержание, а гибель прежней драматической формы. Иными словами, моя идея такова: пьесы пишут все о том же – о смерти и о страстях, о язвах социума и

<sup>5</sup> «Я прохожу сквозь текст...»<sup>5</sup>:

Беседу с Сергеем Жуновачем ведет Наталья Скороход // Петербургский театральный журнал. 2009. № 4. С. 31.

## Новый театр, старая сцена

одиночестве, о крахе иллюзий, маленьком человеке и необоримой судьбе – пишут о том же, но не так, неправильно, незаконно. Аристотель и Гегель, не сговариваясь, поставили бы двойку Пряжку, Клавдиев перебивался бы у них с «плохо» на «удовлетворительно», едва бы дотянул до четверки сам Иван Вырыпаев.

Вот тут-то, конечно, давно пора поставить вопрос о новых признаках пьесы именно в театроведческом плане. Можно ли просто сказать: все, что поставлено на сцене, – это уже «драматургия» или – чтобы не придирались к термину – «текст для сцены»? Положительный ответ несомненно порадовал бы поборников режиссероцентризма, поскольку подобный подход постулирует исчезновение драматургии как вида. Но это не наш путь. Наоборот, учитывая, что старые правила не работают на новых текстах, необходимо научиться заново решать, что перспективно для сцены, а что не вполне. Да, пока это уравнение со многими неизвестными, и все-таки стоит задуматься, а каков же он сегодня критерий «сценизма», если это уже не перипетия, не конфликт, не человеческая история, не цепь кризисов, тогда что? Это просто вопрос определенных конвенций или все-таки тренд?

### ЖИЗНЬ И СУДЬБА «НОВЕЙШЕЙ МОНОДРАМЫ»

*«Теперь я постараюсь, насколько возможно нагляднее, обосновать свое учение о той форме сценико-драматического творчества, в которую должна облекаться совершенная драма ... драма, которой, по моему глубокому убеждению, принадлежит ближайшее будущее. Я говорю о монодраме»<sup>6</sup>.*

Не прошло и ста лет, как «ближайшее будущее» пришло, и пророчество Николая Евреинова потихоньку сбывается: сегодня мы можем с уверенностью говорить о монодраматизме как о новом качестве сценического текста.

В недавних выпусках филологических научных сборников, посвященных поэтике новейшей драматургии, этому вопросу уделено немало страниц<sup>7</sup>. С.П. Лавлинским был введен термин «новая монодрама», правда Сергей Петрович слишком доверяет Николаю Николаевичу и под «монодрамой» в основном подразумевает коммуникативную составляющую новых текстов, то есть мысль Евреинова о том, что сопереживание зрителя может вызвать лишь драма субъекта, представленная изнутри. Именно это качество монодрамы теоретик начала века делал основанием для ее существования: *«... превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер котораго, вызывая во мнѣ сопереживание, обращает в моментъ сценическаго акта чуждую мнѣ драму в "мою драму"»<sup>8</sup>*. Тем самым Евреинов фактически переопределил этот термин: если раньше под монодрамой подразумевалось нечто, исполняемое одним – возможно, меняющим личины исполнителем, – то с 1909 года этот термин обозначает «мою драму», т.е. акцент делается на субъективность, а количество исполнителей непринципально, важно лишь, что все они – объекты в субъективной картине мира главного персонажа. «Монодрама – квинтэссенция механизма, преобразующего жизнь по законам театра, – коллега филолог, пробуждая «этотъ терминъ отъ вѣкового сна»,

<sup>6</sup> Евреинов Н. Введение в монодраму. Пб., 1909. С. 3.

<sup>7</sup> См.: Поэтика российской драматургии рубежа XX–XXI вв.: Сборник научных статей. Вып. 1–2. Кемерово, 2011.

<sup>8</sup> Евреинов Н. Указ. соч. С. 8.

## Pro настоящее



делает акцент на воздействии монодрамы. – Приобщение человека, его автономного «я» к началам театрального бытия было, как известно, особенно значимо для Евреинова, поскольку в рамках его концепции театральности актуализировало бытие как таковое»<sup>9</sup>.

Мне же понятие «новейшей монодрамы» видится многоаспектным, а коммуникативная эмпатия – лишь одним из возможных модусов его бытования. Разумеется, примеры пьес с четко прописанной ролью зрителя существуют, однако факт новейшей драмы, сделанной строго в соответствии с идеей «моей драмы», где публика находится как будто «под колпаком», внутри субъекта-персонажа, я знаю только один. Это пьеса белорусского автора Дмитрия Богославского «Внешние побочные: 12 жизней в ремарках и пробелах». Этот текст – структурированный поток реплик, которые слышит некто, по ходу пьесы становится ясно, что этот некто – человек по имени Степан. Но сам герой, что называется *in corpore*, в тексте так и не появится, в уши зрителя вливается поток слов, которые слышит персонаж на разных этапах своего биологического и социального существования от 0 до 78 лет. Герой, а вместе с ним и зритель, на протяжении всей пьесы становится лишь объектом воздействия внешнего мира. Причем, это воздействие, как правило, травматично, но неотрафлексировано. Лишь только в ремарках мелькает нечто похожее на собственное восприятие окружающего, ремарки говорят скорее о гармонии с миром:

«На речке камыш, в камышах лягушки, утром и вечером они разговаривают. А утки смеются над ними

х-х-х... Джим лает. Когда вечером в поле, даже эхо есть. Даже в лесу слышно».

Однако на этом «субъектном» опыте невозможно задержаться, поскольку мир «других» (как тут не вспомнить сартровское «Ад – это другие»...) отвлекает, понуждает, давит, требует немедленной реакции:

- «– Степа едешь со мной?
- Суд решит с кем поедет!
- Заткнись!
- А ты не затыкай.
- Заткнись, я сказал!»<sup>10</sup>

Смешно, но Дмитрий Богославский ведет себя здесь как традиционный драматург, не проявляя в тексте авторского отношения к герою или миру, именно зритель, слыша то, что слышит герой, должен что называется «войти» в проблематику пьесы. Однако текст, состоящий из реплик и ремарок, ставит перед театром фантастическую задачу: найти такую грань сценической условности, чтобы и сцена и зал находились как будто внутри самого героя. Задача эта, насколько мне известно, еще не решена. Менее радикальные пьесы Богославского, например, «Тихий шорох уходящих шагов» благополучно ставятся на российской сцене, однако «Внешние побочные» ждут, на мой взгляд, открытия «новой сценической условности», и этот вызов наша сцена пока что не приняла.

Природа монодраматизма в текстах сегодняшних авторов разнообразна, как разнообразна и театральная практика в рамках этой модели. Как будто сходный по сути, но совершенно иной по форме монодраматический «проект» предлагает Павел Пряжко.

<sup>9</sup> Лавлинский С.П. Идеи Николая Евреинова и современная «новая монодрама» // *Поэтика российской драматургии рубежа XX–XXI вв.*: Сборник научных статей. Вып. 1–2. Кемерово, 2011. С. 58.

<sup>10</sup> Богославский Д. Внешние побочные: 12 жизней в ремарках и пробелах // *Проза. ру*. <http://www.proza.ru/2012/11/03/989> (Дата обращения 01.03.2014).

## Новый театр, старая сцена

«Три дня в аду» – это монолог автора о герое. О том, что видит и слышит некий Дима, проезжая и/или проходя по современному Минску, перемещаясь из района в центр и обратно. Здесь текст о герое передает не только непосредственные его ощущения: звук, свет, картинку, реплики, которые он слышит или говорит, но «близлежащие» рефлексии, соображения, коротенькие воспоминания... Поток сознания героя плотно окутан потоком сознания автора, одно от другого довольно трудно отделить.

«Диму колотит; он пытается вынуть симку из старого телефона. Руки трясутся. Его черные ботинки были модными два года назад. Волосы цвета старой соломы коротко стрижены, красная шея торчит из черной куртки... Его старший брат переехал из Наровли как чернобылец, получил трехкомнатную квартиру в Минске на Слободской, потому что прописал вовремя к себе в дом в Наровле родную сестру с мужем и ребенком; он работает охранником в "Пятом элементе"»<sup>11</sup>.

В отличие от «Внешних побочных» это путешествие занимает только три дня. Главная же разница состоит в том, что здесь мы – читатели или зрители – не просто слышим то, что слышит герой, мы становимся свидетелями авторской рефлексии, тенденциозного представления этого мира и героя в нем. Нам фактически навязывается отношение автора к «монодраме» героя, это заявлено уже в заглавии: «Три дня в аду». Блуждания Димы по Минску – даны нам как путешествие по кругам ада. Здесь намеренно кафкианская интонация Пряжко исключает тождественность восприятия мира героем и

публикой, и мы ощущаем себя «под колпаком» не у героя, а у автора пьесы, эпическая природа которой несомненна.

Известный московский автор Максим Курочкин использует «новый монодраматизм» принципиально иначе. Как правило, в его текстах множится сам субъект. В одной из последних пьес – комедии «Травоядные»<sup>12</sup> – главный герой разложен на два голоса: «Я сам» и «Персонаж я». Комедийная история о том, как по соседству от «Я» поселились восточные люди. Ее сказочно-криминальное развитие делается еще смешнее из-за постоянной перепалки «составляющих» главного героя, который, как нам ясно уже с первых страниц и есть маска автора пьесы. Такой прием обычен для Курочкина. Вспомним его ранний текст «Водка, е...я, телевизор», где к автору пришли заявленные в названии пьесы три главные страсти его жизни, чтобы выяснить, кто из них в этой жизни лишний. Несмотря на то, что подобный метод применялся и самим Николаем Евреиновым в пьесе «Самое главное», мне он представляется менее радикальным, поскольку отнюдь не мешает созданию традиционной драматургической модели и не ставит перед сценой новых задач.

Важнейшим и актуальнейшим свойством «нового монодраматизма» видится именно представление внутреннего мира персонажа, такой текст ставит перед театром вопрос поиска сценических средств для фиксации субъектного пространства и времени, а также способов их сосуществования с объективным временем и пространством. Такое представление вынуждает театр

<sup>11</sup> Пряжко, П. Три дня в аду. Пьеса // Искусство кино. 2012. № 12. <http://kinoart.ru/archive/2012/12/tridnya-v-adu-pesa> (Дата обращения 01.03.2014).

<sup>12</sup> См.: Курочкин, М. Травоядные // Театральная библиотека Сергея Ефимова. <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kurochkin> (Дата обращения 01.03.2014).



## Pro настоящее

отклониться от традиционной фигуративной модели: даже в рамках репрезентации какой-то истории, по ходу дела выясняются некоторые коммуникативные особенности подобных текстов. Эти особенности не вполне укладываются в эмпатическую формулу Евреинова.

Пьеса украинских авторов Дэна и Яны Гуменных «Зыбкое счастье мое»<sup>13</sup> – это вдох и выдох героини, погибшей при взрыве в аэропорту «Домодедово» в январе 2011 года. Формально перед нами «сцена»<sup>14</sup>, действие которой длится меньше минуты. Но несколько секунд «сцены» растягиваются в своеобразную «кинолентку жизни и судьбы» одной из жертв домодедовского теракта, то есть минута вмещает человеческий век. Впрочем, зыбкость – это даже не свойство, а определяющее качество текста пьесы, и он – этот текст – мерцает разными гранями, так что при изменении угла зрения может поменяться интерпретация. Однако при всех возможных прочтениях здесь остается неизменным «... основной принцип монодрамы – принцип тождества сценического представления с представлением действующего. Другими словами – спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего»<sup>15</sup>. Итак, здесь согласно Евреинову мы имеем дело с подлинной монодрамой: нам представлено то, что слышит, видит, воспринимает, думает в последние секунды своей жизни человек, погибающий при взрыве, и потому еще и зыбкость есть главное условие игры.

Фабула пьесы – насмешка над Аристотелем: старая женщина приехала в аэропорт и в зале прибытия погибла от взрыва гранаты

террориста. Основное «тело» пьесы – монолог той самой женщины, ветерана ВОВ, прокрученный на последнем вздохе «как кинолента». Вся жизнь, какой она оказалась героине «в момент ее сценического бытия», к фабуле в ее классическом понимании не относится. Да и сам монолог героини не имеет драматического строения: завязки, кульминации и развязки. Эта субъектная субстанция – монолог – в начале и в конце пьесы обрамляется винегретом из «чужих» реплик...

«– ...мы когда собаку прошлый раз забирали, она испугалась, видно, и ковер нам обгадила...

– там такие пробки... снег этот... муж по любому не успеет... давай такси на двоих возьмем?»<sup>16</sup>

Возможно, этот гул слышит женщина в толпе встречающих, возможно – это объективная картина мира еще «до». Реплики «срезаются» выкриком «я вас всех убью!», и далее мы уже находимся в мире – сознания ли, подсознания ли? – погибающей героини. Монтаж осуществлен авторами с кинематографической виртуозностью:

«– Я вас всех убью!

– Страшно, страшно было... Я всю войну прошла. Много случаев было, когда должна погибнуть, а я какая-то заклятая...».

И далее – как вспышка сознания: ярчайший момент пьесы – миг – растянутый, данный нам в мельчайших деталях:

«Я ничего не боялась... Гляжу на эти самолеты, один в пике идет, наклоняется, и бомба по ходу как он летел. Это в войну все изучено было. От него убежать нельзя, если он перед тобой, только вперед. А я стою, вижу бомба туда – бах! Еще самолет ближе ко мне, и вот

<sup>13</sup> Впервые пьеса была представлена в программе «Первая читка» Девятого международного театрального фестиваля им. А.М. Володина в 2012 году, а в 2013-м стала победителем Лаборатории современной драматургии в Омске.

<sup>14</sup> «Сцена» – термин С. Чатмана – линейное равномерное течение времени, где время персонажей и зрителя течет синхронно.

<sup>15</sup> Евреинов, Н. Указ. соч. С. 7.

<sup>16</sup> Здесь и далее пьеса цит. по: Гуменный, Д., Гуменная Я., Зыбкое счастье мое // Театральная библиотека Сергея Ефимова. [http://www.theatre-library.ru/authors/g/gumennyu\\_den](http://www.theatre-library.ru/authors/g/gumennyu_den) (Дата обращения 01.03.2014).

## Новый театр, старая сцена

надо мной уже. И как-то легко мне стало. Ну вот и конец мой, а в голове, как киноплёнка вся жизнь...»

Время бежит причудливо, оно – то растягивается, то сжимается, то делает зигзаг; и вот в самом начале пьесы мы имеем многослойную конструкцию: пожилая женщина в секунду взрыва гранаты в аэропорту Домодеово, в ее сознании – молодая женщина под Минском в момент падения бомбы, в ее сознании – маленькая девочка под Москвой в общежитии завода.

«Я с шести лет без мамы. Мы под Москвой жили. Тогда это дома-спальни называли. Вот завод и дома заводские. Они типа общежития. Вход общий. Одна кухня на все этажи. И пять человек. Мальчики и я пятая. Отец уходит на завод: Зойку глядите...»

Лавлинский, толкуя Евреинова, справедливо подчеркивает, что «сценическое пространство монодрамы должно включать в себе не «объективные предметы», а «субъективные вещи», своего рода инсталляции визуальных и слуховых образов действующего лица»<sup>17</sup>.

Тут, кстати, сами собой напрашиваются параллели с кинематографическими монтажными приемами, найденными еще в эпоху Великого немого: «наплывы», «сны», т.н. «флешбэки», развившиеся в XX веке в рядовые свойства киноязыка. И, замечу в скобках, что еще Адриан Пиотровский в 1920-е годы связывал использование подобных приемов на сцене с поисками нового образа драмы<sup>18</sup>. В кино же «субъективность» камеры давно уже стала средством рутинным, иллюстративным, используемым практически всегда и везде, но дело в том, что театр говорит на другом языке, и театральная

условность позволяет обходиться с такими явлениями как «сон», «флешбэк», «наплыв» принципиально иначе. Огромное значение приобретает тут, неучтенное Евреиновым, сочетание объективного и субъективного в рамках одной сцены. Это сочетание таит возможность использования принципиально новых сценических средств.

Заложенное в драме Гуменных сосуществование объективного и субъективного миров, комбинации их взаимодействия и диалога вот уже несколько лет находятся на стратегических линиях театральных исканий.

Именно на «вторжении» в объективный ход действия «субъективных миров» героев построено, например, драматическое напряжение одного из лучших, по моему мнению, спектаклей Льва Додина. Это «Жизнь и судьба»<sup>19</sup>. И здесь искания признанного театрального мастера, работающего с прозой, отчасти совпадают с исканиями начинающих украинских драматургов. Создавая сценическую версию романа, режиссер решает проблему соотношения внешнего действия с внутренним, и найденные ходы неожиданно дают театру возможность проникнуть в подсознание персонажа, а режиссеру – визуализировать взаимные реакции внешнего и внутреннего миров. Как мы помним, в «Жизни и судьбе» Льва Додина разыгрываются сразу несколько линий романа Гроссмана, и линии эти сцеплены в спектакле так, что одна случайно высказанная кем-то из персонажей мысль влечет за собой лавину сцен, происходивших или выдуманных, предположительных или живущих в памяти – в другое время, в другом пространстве...

<sup>17</sup> Лавлинский С.П. Указ. соч. С. 60.

<sup>18</sup> См.: Пиотровский А.И. Кинофикация искусства. Л., 1929.

<sup>19</sup> Василий Гроссман. Жизнь и судьба. По мотивам одноименного романа. Инсценировка и постановка Л. Додина. Художник А. Порай-Кошиц. МТД – Театр Европы. Премьера 24.03.2007.



Здесь границы «монодраматизма» в том понимании, которое предложил когда-то миру создатель теории «тотального театра», значительно расширяются, поскольку возникают разнообразные комбинации объективной и субъективной картин мира в рамках одной сцены, возникает и возможность взаимодействия «монодраматических» миров. У Додина герои внутреннего и внешнего миров связаны не бытовой и даже не жизненной, а именно причудливой логикой потока сознания, когда фраза, намек, музыкальная тема могут породить целый сонм персонажей и диалогов... Все, кто существуют «здесь и сейчас», и те, о ком думают, мечтают, тоскуют или говорят, – оказываются в одном и том же сценическом пространстве и подчас могут разговаривать, обижаться, рвать отношения, ссориться и мириться друг с другом. Явь и фантазия, предчувствия и память, сознание и подсознание героев смешаны, но акценты, как всегда у Додина, расставлены продумано и четко.

Например, в построенной в логике жизненного правдоподобия сцене, где одна из главных героинь романа Женя (Е. Боярская) приезжает к сестре Людмиле (Е. Соломонова) в Москву, поскольку ее бывшего мужа арестовали и теперь она собирается взвалить на себя все обязанности и тяготы жены политзаключенного, – в этом жизнеподобном и совершенно объективном диалоге двух сестер вдруг возникает тема романа Жени с полковником-танкистом Новиковым (Д. Козловский). Погружаясь в воспоминания о своей любовной горячке, однако продолжая вести диалог с Людмилой, Женя тут же, на глазах у сестры, оказывается в постели с возлюбленным и далее – порожденные чувством ее вины – их кровать обступают заключенные, и возникает тот самый лагерь, где уже сейчас (или в недалеком будущем) томится ее первый муж. Там же, среди заключенных – оказывается и первый муж Людмилы – Абарчук (В. Селезнев). Более того, вдруг реальностью становится лагерная зона, а фантомом сознания лагерников – эти красивые женщины Женя и Людмила. Для своих бывших мужей, теперь – лагерной пыли, они – воспоминания, милые тени.

Так, повинувшись причудливой логике, развивается действие этой сцены, то вновь «выныривая» в реальность, то погружаясь в пучину сознания Жени, то – Людмилы, пока вдруг, пройдя по этой извилистой тропе, в закоулках памяти героиня Боярской не выловит страшную мысль, которую выскажет сестре просто в реплике: наутро после ночи с Новиковым, она случайно рассказала любимому о дружбе бывшего мужа с Троцким. Здесь и сейчас, в московской квартире сестры Женя ужасается, неужели Новиков и донес на ее мужа, неужели он – предатель?

Примечательно, что при помощи прозы Гроссмана Додин добивается того, что картины внутреннего и внешнего мира персонажей амбивалентны, а развернутый поток сознания создает в то же время эпическую картину, атмосферу времени.

Разумеется, монодраматизм используется Додиным не просто как прием, у мастеров его поколения формальное никогда не отделяется от содержательного. Подобное сосуществование героев и фантомов их сознания рождает весьма сложную партитуру отношений между людьми. Ход действия визуально подчеркивает равенство заключенных и тех, кто еще на свободе: они не просто связаны, они не могут вытеснить друг друга из жизненного пространства. В потоке сознания обласканного Сталиным физика Штрума (С. Курышев) – его мертвая мать (Т. Шестакова) и те, кто сидит на нарах в немецких или советских лагерях. Заключенные вызывают в своей памяти тени свободных и когда-то любимых, они для них – такая же реальность, как лагерный ритуал. Причем, сами герои могут не сознавать это влияние мертвых, пленных, сидящих или тех, кто еще не сидит. Но авторский глаз, вззирающий с высоты истории, видит и понимает про персонажей больше, чем они про себя. Так возникает многослойная, болезненная, горькая и мудрая материя романа, и монодраматизм здесь всесторонне осмыслен в концепции целого.

Построенное на том же историческом материале «Зыбкое счастье...» Гуменных принципиально не претендует на эпический размах, на толстовское или гроссмановское осмысление категорий «войны и мира», пьеса использует

## Новый театр, старая сцена

нарочито субъективный взгляд жертвы, будто наугад «выхваченной» из домодедовской толпы. Жизнь и судьба героини отчаянно нелепы: всю войну девушка платонически любила двух лейтенантов, а в самом ее конце «без двух осталась»: один погиб, а другой увезен в госпиталь, замуж вышла случайно и не за того, за кого решилась «по расчету», поскольку бумагу, переводящую ее к будущему «расчетному» мужу-полковнику, влюбленный в нее капитан выменял на военный мотоцикл. С капитаном-то в итоге и прожила она бесцветную жизнь.

Монолог жертвы – убедительный результат применения современных вербатимных технологий<sup>20</sup>, итог прекрасного интервью, умело смонтированного авторами, живая интонация «донора» убеждает и логическими нестыковками, и странными возвращениями, и использованием героиней одной ей понятных знаковых словечек, а главное, нелепостью эпизодов рассказанной жизни, «сырым», непосредственным, неосмысленным восприятием ее как судьбы. Вот еще одно свойство «новейшей монодрамы» – документальность. Если Евреинов (враг натурализма) искал и находил примеры монодраматизма в фантастических пьесах символистов, то сегодня этот прием работает на документальном материале.

...Война занимает семьдесят процентов «киноленты», она предстает в памяти героини как вспышки картин чужих ранений и смертей:

«Подошла, а он: помоги, спаси... А что ему поможешь, у него кишок нету, вон там валяются. Ну, помощь окажешь, ну, укол сделаешь. Человек же убит считайте. Что я ему, кишки вставлю?...»

Или как нескончаемый диалог с многочисленным искателям руки и сердца:

«А он мне и кушать несет, и на машину посадит. Все равно за тебя не выйду. В Союзе не будет счастья.

И все, до свиданья. Не думай даже!».

Единственное социальное чувство – инстинктивная ненависть к «СМЕРШевцам»:

«Малиновые погоны у них. Ни один гад в бою не был. Бой кончился – бегут. Выискивают кто напугался».

Вся послевоенная жизнь – время, сжатое до двух строчек:

«Я ж его не любила. Хотя, он мне все условия создавал. Внимательный очень, семьянин. Как у Бога за пазухой жила ... У самого Полюса: Губа Оленья, Губа Щитовая, зима 12 месяцев...».

Последняя яркая вспышка жизни – нашелся один из лейтенантов – Толя:

«Ну, и стали мы: он сюда, мы туда ездить. В 85-м он в Соединенные Штаты уехал. А сын его Миша в Москве учился в мединституте. На дочке моей женился, тут остался. Толя в Сан-Франциско жил. Писал мне оттуда такие вот письма. Потом я их сожгла».

Монолог без темы, монолог без морали, нелепый, как сама жизнь. Ритм его, как и ритм действия, организуют замедления и скачки времени, параллельные и встречающиеся его потоки, однако, едва ли это произведение рассчитано на эмпатию – осознанное или неосознанное сочувствие зрителя. Наоборот, по мере разворачивания субъективной истории героини, развивается и конфликт, но только тут он помещается в пространстве между происходящим на сцене и

<sup>20</sup> *Драматурги указывают, что «в тексте использованы материалы проекта «Живая история»: интервью, собранные волонтерами ЦМИ ТОТЕМ (Украина, Херсон), материалы уголовных дел, находящиеся в свободном доступе в сети, новостные ленты СМИ»*

*Pro настоящее*

сознанием зрителя. Зритель, как мне кажется, во всяком случае это мой личный опыт, должен все больше и больше отстраняться от жертвы взрыва. Воспринимая ее поначалу с симпатией и готовясь, возможно, к драматическому отождествлению себя с медсестрой, у которой война украла любовь, теперь терроризм отнимает и жизнь, зритель постепенно отказывается от катарсиса в пользу брехтианского остранения и осмысления, на которое у героини не хватило и целой жизни. «Социальная зомбированность» героини, а именно об этом явлении, как мне кажется, написана пьеса – доходит до читателя/зрителя через рваный ее монолог, здесь между публикой и пьесой выстраивается довольно сложная коммуникация. Медсестра не разу не вспоминает о том, что были принесены жертвы; не спрашивает, почему война отняла у нее любовь, и кто, и за что, вел эту войну; кто платил, и какова была объективная цена людских смертей... Героиню перемещают по жизни как объект, она ни разу не совершает поступка, и даже теперь ее видения прошлого ограничиваются ситуативной реакцией на то, что было. Отсутствие рефлексии у персонажа активизирует ее у зрителя. Именно зритель призван самостоятельно заполнить белые пятна исторического контекста, в которых прожила женщина свою нелепую жизнь, восстановить причинно-следственные связи, понять то, чего не знает и никогда не узнает о себе сама медсестра. Именно публика может стать той инстанцией, где формируются смыслы субъективного монодраматического высказывания. Новаторство пьесы связано с соединением в ней двух принципов:

с одной стороны монодраматический принцип «субъектной» картины мира, с другой – брехтианский – остранения и осмысления.

В финале пьесы ее тема: «жизнь как судьба» – подтверждается осколком допроса жены террориста:

«...а гранаты взрывать муж учил?

– Учил. Я все это умею делать.

– а вы знаете, скольких ваш муж убил...

– Убил...

– За что он их?

– Его убить хотели... Вот и он убил...»

Перед нами, по сути, «социальные зомби» – сходство и даже родство убитых и убийц возникает как итог пьесы не через фабулу, а вырабатывается, как мне думается, сложным механизмом постепенного «выскальзывания» зрителя из субъектного мира героини. В этом и заключается принципиальное новаторство текста Гуменных. Но речь даже не о смыслах, которые, при всей их зыбкости, актуальны как никогда, а в тех формальных возможностях, которые предоставляет этот текст театру.

*«Боюсь быть слишком скороспелым в своем решении, но дается мне, что освещающая идея монодрамы как бы висит теперь в затхлом воздухе одряхлевшего театра и что я являюсь выразителем того, что может быть завтра было бы выражено другим или другими; история учит нас, что иногда это случается»<sup>21</sup>.*

<sup>21</sup> Евреинов Н. Указ. соч. С. 7.