

УДК 792.2(470):792.028.4

Документальная драматургия вербатим: авторское присутствие при отсутствии позиции

Болотян И. М.

Телеканал РЕН-ТВ, Москва



Современный документальный театр (исследователь рассматривает российский его вариант, пьесы и спектакли московского «Театра.doc») поначалу отказался от политической борьбы, сосредоточившись на исследовании текущей реальности и фиксации различных речевых дискурсов. Основная интенция авторов не была дидактической или обличительной, скорее, шла работа по поиску новой социальности, осознание себя как сообщества, было разработано понятие «нуль-позиция» – сознательный отказ автора от выражения определенного суждения. Зрителю предлагалось самому делать выводы, как-то жить с представленным материалом и меняться. Структура подобных пьес зачастую строилась на речевых контрапунктах: интервью информантов монтировались как столкновение разных мнений, каждое из которых имело право на существование. Тем не менее, несмотря на «нуль-позицию», в ранних документальных работах довольно часто появляется образ автора. Автор статьи намерен прояснить функции авторского присутствия в документальном материале и проанализировать, как они менялись из пьесы в пьесу.

Ключевые слова: образ автора, драматургия вербатим, документальная драма.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 25-33)

Documentary verbatim drama: author's presence with the absence of position

Bolotyanyan I. M.

TV Channel REN-TV, Moscow

Contemporary documentary theater (the researcher considers its Russian variant, plays and performances of the Moscow Theater.doc) first rejected political struggle concentrating on the study of current reality and fixation of different speech discourses. Main intention of the authors was not didactic or accusing, work on the search of new sociality was going on, understanding oneself as a community, the notion of nil-position was worked out – conscious refusal of the author from expressing a definite idea. The audience were offered to make conclusions themselves, to live somehow with the presented material and to change. The structure of such plays was often built on speech counterpoints: informers' interviews were structured like collision of different opinions, each of which had the right to exist. However, in spite of nil-position the image of the author often appears in early documentaries. The author of the article intends to clear up the functions of author's presence in the documentary material and to analyze how they are transformed from play to play.

Key words: image of the author, verbatim drama, documentary drama.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 25-33)

Документальный театр в своей «классической» модели, разработанной в 1920-е гг. Эрвином Пискатором, изначально заявлял о партийности своего взгляда на мир. Он предлагал все необходимые инструменты для институциональной критики, основанной на конкретной идеологии, и обязательно учитывал реакцию зрите-

ля, подводя его к «правильному выводу». Критика и протест предлагались зрителю исключительно для того, чтобы показать иной, отличный от пропагандируемого путь.

Словосочетание «авторское присутствие» мы используем здесь в буквальном значении и понимаем как присутствие в тексте образа автора.

Адрес для корреспонденции: e-mail: i.bolotyanyan@gmail.com – И. М. Болотян

Цель исследования – выявление смысла понятия авторского присутствия в драматургическом тексте.

Это, с одной стороны, как будто сужает тему, но, с другой, – анализируя один из элементов системы персонажей произведения, каковым является образ автора, мы, так или иначе, касаемся и проблемы автора-творца, «субъекта эстетической деятельности» (М. М. Бахтин). Ср.: «Об авторстве в этом значении [...] говорят либо особенности текста произведения (в частности, определенные приметы индивидуального стиля), либо признаки высшей целесообразности в структуре изображенного мира, особенно в системе персонажей» [1, с. 11]. Безусловно, мы проводим различие между «биографическим автором» и авторским «я» в произведении.

«Образ автора, локализованный в художественном тексте», В. Е. Хализев определяет как «изображение писателем, живописцем, скульптором, режиссером самого себя» [2]. «Именно в качестве создателя художественного завершения (формы целого как границы смысла героя и его мира) Автор-творец отличим от образа автора, повествователя и рассказчика. Все перечисленные субъекты изображения наделены – в отличие от лиц только действующих и являющихся лишь предметами изображения – «образотворческой» силой, однако не являются первичной творческой инстанцией (по отношению к миру как творению таковой считается Бог)» [1, с. 13].

Образ автора в драме. Здесь требуется ряд особых пояснений. По Корману, автор в драматическом произведении присутствует как «организатор сценического действия, находясь «за кулисами» и не подавая оттуда «голоса», если же он в редких случаях и вторгается в события на глазах у зрителей (преимущественно в романтических и символистских произведениях, например, у А. Блока, Л. Пиранделло), то именно с целью «от противного» подчеркнуть условность драматического представления, «непозволительным» вмешательством разрушить узаконенную иллюзию его самостоятельного хода, а значит, и саму природу жанра (разумеется, здесь автор – всего лишь роль, не совпадающая с полнотой авторской личности)» [3, с. 13]. В работах О. В. Журчевой, ряда других ученых подчеркивается, что драма XX века «мобилизовала арсенал средств, с помощью которых в рамках пьесы

выявляется собственно авторское «Я» [4].

Наконец, нужно сказать несколько слов о функции образа автора в документальных произведениях. В документальной и художественно-документальной прозе, как пишет Местергази, автобиографический герой, носящий имя автора, способствует возникновению эффекта доверия у читателя [5]. Автор как будто говорит читателю: «Все, что я напишу здесь, – чистая правда», – а зритель ему безоговорочно верит. Таким образом, автор в документальных произведениях часто выступает в роли свидетеля, очевидца, транслятора действительности.

Документальный материал не является препятствием для ставших уже традиционными форм авторского присутствия в драматургических текстах. В частности, ремарки в пьесах вербатим могут выражать те чувства автора, которые вызывает в нем материал, создавать определенное настроение и т. д. (например, в «Яме» В. Сигарева).

Исследователь Стивен Боттомс на примере британских пьес-вербатим (в частности, «Переговоров с террористами» Р. Соанса) доказывает, что манипуляции с документами, в которых порой обвиняли драматургов-документалистов, имеют место и в вербатим-драматургии [6]. «Вербатим-театр» имеет тенденцию фетишизировать представление, уверяя нас, что мы получаем информацию «слово за словом», прямо из уст «участников», – поясняет Боттомс. В «мифе присутствия» (термин Боттомса) видится существенное отличие вербатима от собственно документального театра. Этот «миф присутствия» особенно актуализируется, если актеры выступают от лица анонимных, но высокопоставленных лиц (Государственный секретарь, Бывший член ИРА в «Переговорах с террористами» Соанса, далее мы увидим это на примере политтехнологов в «Трезвом PR-1» О. Дарфи). В подобных случаях у зрителя появляется чувство доступа к секретной информации из первых рук. Вербатим предлагает зрителю поверить, что реальные высокопоставленные лица, сдержанные перед камерами, раскрываются в частной беседе с интервьюером, так как знают, что в спектакле будут скрыты за анонимными «именами». Таким образом, отсутствие создает присутствие, а точнее, «миф присутствия». Вышесказанное, безусловно, относится не только к

высокопоставленным прототипам пьес-вербатим. Любой актер, играющий в спектакле-вербатим, представляет того или иного участника, свидетеля определенных событий, информанта, с которым лично беседовал автор и который может оказаться в зрительном зале.

Современный российский документальный театр. Несмотря на заявления о своей острой социальности, он поначалу довольно редко обращался к громким публичным событиям (исключения: «Погружение» Е. Нарши о затоплении подлодки «Курск», акция «Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского, «Сентябрь.doc» Е. Греминой о событиях в Беслане) и совсем не обращался к излюбленным темам документальной драмы – громким судебным процессам или биографиям известных личностей. Основным предмет исследования и творческой рефлексии русского вербатима того времени (с 1998 по 2008 г.) – речевые дискурсы различных субкультур: бомжей («Бездомные» А. Родионова, М. Курочкина), преступниц («Преступления страсти» Г. Синькиной), работников телевидения («Большая жрачка» А. Вартанова), подростков («Детская неожиданность» В. Забалуева, А. Зензинова, А. Добровольской) и др. Как точно отметила Н. Якубова, вербатим основан не на «документации реальности», а на «документации способов высказывания» [4, с. 38]. И, добавим, одновременно – это часто исследование автором самого себя через введение в текст своего «двойника», образа автора.

Для анализа мы выбрали несколько пьес-вербатим, в которых образ автора решается разными приемами.

В **«Трезвом пиаре – 1»** О. Дарфи в списке действующих лиц указаны Оля, Катя, Тимофей, Тени и Силуэты, Голоса из динамика. Авторы проинтервьюировали 15 ведущих политтехнологов России, которые в то время возглавляли наиболее крупные на рынке политических услуг консалтинговые компании.

Текст «Трезвого PR-а» состоит из бесед Кати и Оли с Тимофеем, рефлексии автобиографических персонажей и «нарезок» из интервью с политтехнологами.

Сцена первая показывает пиарщика Тимофея, Олю и Катю в кафе. Причем Оля и Катя одновременно находятся и вне кафе, в некоей зоне, недоступной для Тимофея, что позволяет им комментировать его реплики.

Тимофей. [...] Знаете, я не хожу и не думаю, где бы мне с кем бы поговорить, потому что у меня там... якобы... наболело... мерзкое слово... При этом я очень не люблю постмодернизм, при этом я очень не люблю постмодернизм.

Катя (Оле). Почему он какие-то вещи повторяет по два раза?

Оля (Кате). Я не знаю. Так было на диктофоне. Он все время проговаривал все фразы по два раза.

Катя. Может, это прием нейролингвистического программирования?

Тимофей. У меня нету для вас вот таких... готовых историй.

Из первых же реплик «в сторону» мы узнаем, что Катя и Оля – не просто действующие лица пьесы, они одновременно ее «создатели», причем они не скрываются, прямо называют персонажей своими именами – Оля (Ольга Дарфи) и Катя (второй участник проекта – Екатерина Нарши)¹.

Тимофей на протяжении всех сцен, в которых он участвует, пытается выпытать у авторов, что они в итоге хотят сделать. Те, в свою очередь, задают ему конкретные и общие вопросы, но практически ни на один не получают ответа. Это взаимная игра, однако в ее процессе выявляются ценности и идеалы политтехнолога, несколько отличающиеся от тех, что вещают тени и силуэты людей в сценах 2, 4 и 6. Любопытны подзаголовки сцен: «Как делается власть», «Скользкие свойства морали», «Опять о деньгах», «Родина», «Будущее», «Мы не манипуляторы» и др.

В одной из них («Мы не манипуляторы») общаются, например, разнородные сведения и факты о работе разных политтехнологов. Называются, например, конкретные суммы.

«Не сильно дороже выборы стоят в Америке, от штата, конечно, зависит, губернатор штата Калифорния, тратится 30–40 миллионов, но в основном губернаторские выборы 3–4 миллиона, нет, наше красноярские не пять миллионов, там было от 10 до 20 миллионов с каждой стороны вложено...».

¹ Екатерина Нарши не указана как автор, однако они вместе с Дарфи работали над этим проектом, о чем свидетельствует публикация Л. Алексеенко «Трезвый пиар. Черные пиарщики рассказали всю правду» // Версия. – 2003. – 24 ноября. Нарши также автор проекта «Трезвый PR-2». Этот факт может быть неизвестен читателю/зрителю, в данном случае это не имеет принципиального значения.

Сообщается о конкретных приемах пиара: «...мы сейчас создаем новую модель – например, разбрасываем листовку, что здесь в городе будет ядерный могильник, потом выходит наш кандидат и говорит, я – против ядерного могильника и буду делать то, то и то! И выигрывает выборы!...».

Сцены с участием теней и силуэтов людей (они так и не материализуются, их функция – оставаться невидимыми, «серыми координатами», как назовут их персонажи пьесы) обрушивают на читателя/зрителя перемешанные обрывки сведений и фактов, актуальных подробностей о проведении выборов, намеков на видных политических деятелей. Все это задает тексту провокативность.

«...мы придумали простой метод – ходят люди, 200, обыкновенное такое социологическое исследование, как вы считаете, вот то, что у Иванова зять – чеченец, это повредит его кампании? Люди там чего-то отвечали, да, нет, но главное, на следующий день город знал, у Иванова зять – чеченец, главное все чисто и с правовой точки зрения абсолютно безупречно».

«...Имидж Родины – это наша старая тема и наша давняя мечта – заниматься именно имиджем родины... Конечно, как бы неприятно заниматься околпачиванием собственных бабушек, я бы с удовольствием разворотил там какую-нибудь Украину. Прибалтику, чтоб они напали друг на друга и устроили там какое-нибудь... То есть совершенно хищно себя там вести по отношению ну к каким-то там этим и рвать когти, чтобы Россия богатела...».

«...Сейчас будет очень серьезная война... Они пока будут сидеть тихо до 2008 года, Путин будет избран на второй срок... И сейчас уже процесс пошел под третьего президента России... Я думаю, это будет представитель олигархической структуры, по моим ощущениям, кто-то из олигархов...».

Рассуждения политтехнологов, данные в произвольном порядке, создают картину полной власти этих теней и силуэтов над политической ситуацией, а значит, и над всей страной. Все это должно было неприятно действовать на публику. Премьера специально была приурочена к очередным выборам.

Однако персонажей Олю и Катю на протяжении всего действия беспокоят не столько «судьбы Родины», сколько то, что их проект «не складывается по смыслу». Они выдают своеобразную рефлексия над текстом внутри текста и обнажают перед читателями/зрителями приемы, с помощью которых они «создают» пьесу.

Катя. Тебе не кажется, что наш проект вальс? Он не строится по смыслу.

Оля. Я считаю, что выход только один. Мы вводим двух героинь – Олю и Катю, которые работают над проектом, ругаются, ищут название.

Катя. Бивис и Батхед в стране политпиара. Очень свежо...

В следующих сценах Оля и Катя действительно вместе думают над названием проекта, его структурой, объясняют для себя (а на самом деле – для читателя/зрителя), что значит такой странный персонаж, как Голос из динамика.

Катя. Слушай, давай расходиться... У меня уже голова трещит, кстати, кто-нибудь вообще поймет, почему у нас какие-то голоса из динамика говорят?

Оля. А чего тут непонятного... просто актеров не нашли пока.

Голос из динамика. Вот скажите, у каждого, кто работает, должен быть какой-то результат труда, вот фермер выращивает огурцы, да, писатель пишет книжки, а вот эти технологи? Вот вам лично нравится результат их труда? Вам вот нравятся эти их кандидаты, которые выигрывают, а?

Голос из динамика выполняет здесь функцию своеобразного резонера, т. е. тоже является авторским голосом, комментирующим реплики Тимофея (выводя его на чистоту, ибо Тимофей так о себе ничего из того, что хотелось бы авторам, не сообщает) или обращающимся непосредственно к читателю/зрителю.

Судя по всему, конфликт между авторами и материалом, который никак не складывается по смыслу, и будет в этой пьесе основным. А раскрутка Тимофея на откровенность – скрепляющим разнородный материал элементом сюжета. Причем Тимофей своими вопросами отчасти помогает

девушкам справиться с материалом. Когда он, наконец, «раскручивается», он не только проясняет основную проблему российской политехнологии, которая звучит так: «...знаете про что история, история про то, что у людей была возможность... соткать новый мир, а они чижика съели...»[7]. Он также дает определенную рефлексию на замысел авторов пьесы и на драматургию вербатим вообще.

Тимофей. Сделайте пьесу, драму такую... не трагедию, а драму... Высокую... вдохновляющую... вместо того, чтобы показывать бомжей, запятая, политехнологов, запятая, кого еще? Убивцев матери убивец... знаете, как в перестройку были фильмы о говне, так вот... не надо делать пьесы о говне. <...>

Оля. А про что? Про человеческие отношения?

Тимофей. Нет, про идеальное, про права идеального в этом мире, но так всерьез, про то, что страна потеряла идеальное... Не в смысле знаете, перестали с розовыми слюнями на кухне всякую ересь пороть и называть это идеальным, а всерьез, жестко.

В итоге Катя отказывается от участия в проекте, успокоив Олю тем, что ничего сложного в написании пьесы нет: «Да это, как в кино: съемочный материал... монтаж, перебивка» [7, с. 48] – и предложив ей свой вариант финала – Ельцин, Путин и все политехнологи улетят на остров Бабочек – аналог райского места на земле.

Есть, однако, еще некоторые темы, помимо политехнологии, которые волнуют авторов. О чем говорят эти персонажи, поставившие себе цель «изучить... этих людей (политехнологов. – И. Б.)» и «заставить людей (т. е. нас, читателей/зрителей. – И. Б.) задуматься»? Какую функцию, кроме игровой, в создания «мифа присутствия», выполняют образы авторов в этом тексте?

Между собой, кроме рефлексии над текстом, они говорят о довольно банальных бытовых вещах.

Катя. Я себе часики купила новые. С тановым корпусом. Как думаешь, подойдет к ним желтый ремешок?

Оля. Желтый? Нет, ты чего?

Катя. А ты сейчас куда?

Оля. Да мне медведя нужно выбрать. Медведя классного купить невозможно...

У меня мальчик уже уезжает через неделю. Оперный певец...

Катя. С медведями в стране напряженка...

Оля. Если морда ничего, то обязательно цвета детской неожиданности, если цвет нормальный, то морда как у поп-звезд.

В итоге к концу пьесы Оля сообщает, что купила себе «офигенного медведя».

Контраст между проблемами, которые решают эти «маленькие люди» и с которыми скорее всего будут идентифицировать себя читатели/зрители, и темами, затронутыми в тексте, очевиден и усугубляет конфликт.

Постановка была осуществлена в духе «бедного театра». Все внимание – на тексте. Один из актеров произносил свой текст, повернувшись к зрителям спиной, – так была решена проблема «теней и силуэтов».

Мы видим, что в данном тексте автору важно было превратить себя и свою напарницу в особых персонажей, своих «двойников» и поместить их одновременно и в пространстве изображенного мира, и вне его, где-то на границе между текстом и читателем/зрителем. Очевидно, что здесь имеет место литературная игра, которая, тем не менее, имеет цель – убедить читателя/зрителя в том, что все, о чем говорится в тексте, «правда», и создать у него ощущение непосредственного участия в процессе работы над пьесой.

В «Преступлениях страсти» драматург Галина Синькина также выводит образ автора, т. е. самой себя. Это персонаж Галина – режиссер из Москвы. Помимо двух других героинь, заключенных Ольги и Беллы, есть еще вспомогательный персонаж – Человек из зала.

Спектакль состоит из двух действий. Героиня первого – Ольга, рассказы которой впечатляют своей откровенностью. Легко перекакивая с одного эпизода на другой, она без тени смущения рассказывает о том, как любила своего мужа и как хотела из ревности зарубить его топором, как «побила, а потом еще и ножом тыркнула» напавшего на нее человека, как ее посадили, как она в тюрьме влюбилась в наркомана Власова и как она ему жестоко отомстит, когда освободится.

Вторая героиня, Белла, – бывшая любовница главаря люберецкой банды, разработчик и сценарист бандитских операций.

С одной стороны, Ольга и Белла лидируют в отношениях с Галиной, они отличаются демонстративным типом поведения (Ольга пританцовывает, Белла поучает), обе смакуют свое преступное прошлое и настоящее, но, с другой стороны, Галина ими манипулирует. У нее есть определенная цель, о которой мы узнаем не сразу. В начале пьесы она задает вопрос залу: «Скажите мне, кто здесь находится из-за любви?.. Кто сам считает, что в тюрьму его привела роковая любовь?». Оказывается, Галине нужно разработать сценарий преступления, в ходе которого человек, в которого она безответно влюблена, должен быть унижен и оскорблен, но при этом он должен полюбить Галю. Ни Ольга, ни Белла не знают, что разработанный ими сценарий будет пущен в ход, т. к. думают, что всего лишь помогают Гале писать пьесу, создавая действие для будущего произведения. Кроме того, режиссер провоцирует и Ольгу на разработку нового преступления, задавая ей обстоятельства будущей встречи с мужчиной, которому та хочет отомстить.

Мы можем предположить, что с помощью своей героини-тезки и реальных людей, стоящих за персонажами Оля и Белла, автор пьесы и спектакля пыталась решить свои личные проблемы – также в форме игры и провокации.

Можно возразить, что образ режиссера Гали не имеет отношения к образу автора в этой пьесе. Однако вряд ли случайно Синькина называет этого персонажа своим именем (в спектакле она долго исполняла эту роль). Для создания «мифа присутствия» нужно, чтобы читатель/зритель угадывал в персонаже, обозначенном «Галина – режиссер из Москвы», самого автора.

В пьесе В. Забалуева, А. Зензинова «**Красавицы. Verbatim**»² в афише выведен и такой герой, как Автор. Это позволило раскрыть приемы работы над пьесой внутри текста. Автор задает проблему, тему:

Автор. (Читает распечатку.) Вот, смотрите!..

«Детский психиатр Алан Слейтер считает, что младенцы рождаются с ощущением красоты.

И могут сами оценить привлекательность человеческих лиц.

² Текст цитируется по рукописи, любезно предоставленной драматургами автору данной статьи. Сохранены орфография, пунктуация и подчеркивания оригинального текста.

Используя эти факты было доказано, что дети больше внимания уделяли красивым лицам!!!».

Автор. Я в двух словах объясню, чтобы было понятно.

Значит, мы...э-э-э... берем интервью у, э-э-э... разных людей, которых можно называть красавицами.

Те, кто сами себя так считают и считают их окружающие.

Есть такой большой вопросник... (Шорох бумаги.)

Не спеша, поочередно, буду вопросы задавать... какие-то... (Негромко бормочет.)

Автор задает вопросы, основные и уточняющие, на которые по очереди отвечают героини:

Автор. Когда вы впервые почувствовали, что вы красивы?

Или вам сказали, что вы красивы?

Автор. А приходилось как-то вот использовать красоту ну для того, чтобы.....

э-э...как-то себе жизнь облегчить, чего-то добиться, вот...

Автор здесь также исполняет роль активного слушателя: «угукает», повторяет услышанные фразы, «записывает» что-то в блокнот, т. е. является тем, к кому обращаются актеры в пьесе и на сцене, чтобы их речь не воспринималась как монолог. Он скрепляет разнородный материал своим присутствием, участием и заинтересованностью, он задевает и поддерживает, сглаживает конфликты и провоцирует.

Такой функциональный образ автора (он может скрываться за образами журналиста, ведущего и т. п.) неизменно возникает, чтобы скрепить разнородные ответы информантов, дать начальную рефлексию на тему самой пьесы, в том числе и на технику ее создания, и высветить ее проблематику. Методика создания пьесы-вербатим аналогична созданию документального кино. Не удивительно, что часто пьесы с такой структурой в действительности созданы режиссерами-документалистами (Дарфи, Синькина).

В «**Бездомных**» А. Родионова и М. Курочкина образ автора практически дан под видом повествователя, названного Ведущим.

Ведущий говорит от 1-го лица, называет

тех, с кем, он работает над проектом, сообщает какие-либо поясняющие сведения для читателей/зрителей по обозначенной теме.

Например, после выступления актера, воспроизводящего речь одного из бомжей, ведущий объясняет, зачем опрашивать бездомных и кто собственно эти люди – интервьюеры.

Ведущий:

На Рождество бывает так, что с бездомным происходит чудо. Раньше об этом часто писали, но сейчас это просто меньше рекламируется. Шел ребенок-беспризорник, и на Рождество его обогрели. Перевоспитали... Шел замерзший бродяга – и – хоп – нашел бешеные деньги. Это все случается и сейчас. А в течение года ангелы ходят и опрашивают бездомных. Подготовка. Надо выяснить: какой бездомный достоин чуда? [7].

И ниже – через отступ:

Я, Георг и Максим – год за годом мы ходим, опрашиваем бездомных в Москве и записываем их ответы. Мы им говорим: «Здравствуйте. Вы бездомный? Мы готовим театральный спектакль о бездомных в Москве. Можно задать вам ряд вопросов? В конце мы должны будем вам дать сорок рублей».

Поскольку в авторах стоят Александр Родионов и Максим Курочкин, а режиссером выступил Георг Жено, мы логически вычисляем, кто может скрываться за образом ведущего-рассказчика, – Александр Родионов. Функция ведущего здесь – показать бездомных не столько объективно, сколько через призму восприятия ведущего. Каждое интервью с бездомным предваряется его короткой речью с подзаголовками: «Бомжи не пахнут», «Привязанные к столбу и протуберанцы», «Все становятся бомжами», «Саша и Нина», «Ститут». Ведущий делится своими наблюдениями и даже советами с читателями/зрителями. Например, поясняет, как лучше устроить беседу с бездомным:

Очень важно – как мы поняли: – это правильно расположить его – бомжа. То есть собственно они всегда ходят в людных местах, потому что они – собирают – допустим, какие-то штуки там, бутылки, деньги просят, – всегда шум. Это мало того, что у вас на диктофоне будет шум. Но еще: бомж будет

всегда – отвлекаться. Поэтому: очень еще хороший есть – способ – это чтобы он смотрел в стенку <...> Хорошо, если вы зашли в тихий какой-то угол. При этом всегда хорошо, когда – пространство открытое. Хотя мы пробовали в метро – но тоже получается открытое пространство.

Или рассказывает, как мало новых слов они узнали от бомжей, но зато им попался человек с нарушенной речью, которую нам тут же предлагается прочитать/послушать/воспроизвести. Ударения в «словах» выделены жирным шрифтом.

«Донецки политы ститут. ДэПэИ. Донецкий полт тихнический и ститу.

Как красиво пра ры а Байкал... - озебайкал. Ну я – и мы суде.

Как здесь плохо... сопки... атихе, Тихокен, сопки...»

Рассказывает о ролевой игре, которую придумал Максим: они спрашивали у бездомных «Что бы вы сделали, если бы вы нашли сейчас сто тысяч долларов?».

Т. е. по сути – раскрывает приемы, которые они использовали при сборе материала, делится результатами и впечатлениями и идентифицируют себя во всей этой истории. Хотя самоидентификация «авторов» здесь сказочная – ангелы, опрашивающие бомжей на предмет ста тысяч и платящие им за откровенность сорок рублей, – удивительным образом она не мешает создавать тот самый «миф присутствия», поскольку авторское присутствие здесь явно и очевидно.

В «*Сухобезводном*» О. Погодиной-Кузминой,³ «разомкнутом монологе в 13 письмах» (так обозначен «жанр»), автор в попытке создать максимальную иллюзию присутствия обозначает свою героиню «Я». И в финале пьесы поясняет свою цель:

Я: Как пишет критик: «Этот спектакль – попытка воссоздать красоту иллюзии, воображаемого мира, обратиться к вечной и всегда современной теме красоты человека, которую...»

Мой спектакль – это попытка разрушить красоту иллюзии.

³ Текст цитируется по рукописи, любезно предоставленной драматургом автору данной статьи. Сохранены орфография и пунктуация оригинального текста.

Это подлинные письма, и все, что я здесь говорю: Только правда.

Правду говорить тяжело и неприятно. Еще труднее отличить правду от фальши, и многие люди умирают, так и не сделав этого усилия.

Не случайно «лирическая героиня» (этот термин приложим к созданному здесь образу автора) говорит о спектакле, а не о пьесе. Перформативный текст вербатима действует в основном, когда он звучит – в трансгрессии, – потому что он требует личного опыта, участия как того, кто этот опыт представляет, так и того, кто его воспринимает. В зависимости от того, вписывается этот опыт в «картину мира» зрителя или нет, возникают различные реакции: от полного отрицания («я живу не в таком мире») до полной идентификации («да, я такой же»).

Указанные примеры позволяют нам говорить, что часто документальная пьеса вербатим, создаваемая с установкой на «нуль-позицию», выдающаяся за образец объективности, трансляцию некоей истинной реальности, оказывается, прежде всего, транслятором автора. Видимо, обычная художественная драма представляется неадекватным ответом на интересующие авторов аспекты жизни. Документальный материал, скрепляемый автобиографическим образом автора, получает еще большую долю достоверности и завоевывает еще больше доверия у читателя/зрителя. Хотя образ автора здесь часто исполняет только функциональную роль, без него невозможно было бы выстроить композицию текста, в которой и воплощается отношение автора-творца к содержанию, и невозможно было бы настроить читателя/зрителя относиться к этому содержанию так, как это нужно автору.

В случае, когда автор остается за рамками текста/спектакля, т. е. не проявляется явно и очевидно, его функция часто сводится к утверждению, что записанный им текст реален, собирался какое-то количество времени, у стольких-то людей. Однако у читателя/зрителя даже не возникает мысли проверить эту информацию, а авторы не считают нужным в текстах указывать, когда, где, у кого именно собирался материал, какими источниками они пользовались, что свойственно западному вербатиму. По сути,

никогда нельзя с точностью сказать, какой степени редакции подверглось то или иное интервью, насколько речевой образ информанта сохранился в аутентичном виде, да и является ли вообще эта история подлинной? Вербатим предполагает «веру на слово», полное доверие автору и актерам. Когда же рабочий процесс создания текста пьесы и текста спектакля становится открытой частью драмы-вербатим, как это и происходит в случаях, когда вводится образ автора, у зрителя возникает еще и ощущение причастности к созданию той самой «истинной реальности», провозглашаемой движением «Новая драма»⁴.

Явление документального театра вербатим стало альтернативой репертуарному театру для многих драматургов и режиссеров, заинтересованных в современном искусстве и новых технологиях, которые классический театр практически не использовал. После 2008 года, несмотря на кажущийся застой (например, работа над проектом «Мотовилихинский рабочий» о рабочих одноименного завода продолжается с 2008 г. по настоящее время), руководители театра постоянно и регулярно проводили специальные вечера, на которых любой желающий мог предложить тему для документального спектакля, а также экспериментировали с формами политического театра, которые ставили под сомнение целесообразность использования «нуль-позиции». Образ автора в чистом своем виде постепенно ушел из вербатим-спектаклей, сохранившись, в основном, в функциональной своей роли – скреплять разрозненные куски текста или являться двигателем сюжета (эту роль, например, выполняет Журналист в «Шуме» Е. Бондаренко).

Эксперименты вылились в ряд текстов и спектаклей иного типа, чем проанализированные выше. Наметилась интересная тенденция – обращение к биографиям реальных знаменитостей и выстраивание на этих биографиях особых отношений со зрителем. Например, эта линия выдерживается и «89 - 93 (СКВОТЫ)» Наны Гринштейн. Участники спектакля не только рассказывают, в каких условиях жили первые современные художники (Авдей Тер-Оганьян, Александр Петлюра и др.), но и предлагают

⁴ О движении «Новая драма» подробнее см. Болотян И. М. Новая драма: социокультурный аспект // Современная драматургия. – 2010. – № 1. – С. 207–221.

всем зрителям поучаствовать в перформансах, которые в свое время прославили этих представителей искусства, то есть играют авторов художественных акций.

В спектакле «Зажги мой огонь» Саши Денисовой автор и актеры в качестве информантов выбрали Джима Моррисона, Дженис Джоплин и Джимми Хендрикса, но также и самих себя. Эпизоды из жизни известных музыкантов переплетаются с реальными воспоминаниями и рефлексиями самих актеров. Здесь «образ автора» возникает прямо на сцене, авторами становятся собственно актеры, что подчеркивается способом подачи материала: актеры, например, читают текст с листа, переходят на более доверительную интонацию, однако создаваемый на глазах зрителя текст остается в личной тематической зоне – актеры транслируют исключительно свой опыт.

Другую линию современного российского театра вербатим можно назвать общественно-политической. Яркий пример здесь – «Час. 18» Елены Греминой – по материалам дела юриста Сергея Магницкого. Текст в данном случае выполнен не в традиционной технике вербатим. Использованы дневники и письма Сергея Магницкого, Отчет Общественной наблюдательной комиссии по контролю за обеспечением прав человека в местах принудительного содержания, материалы из СМИ и т. п. По очереди выступают Судья, Следователь, Врач и др., которые предстают перед вымышленным судом (на самом деле – перед зрителями) по этому делу. «Они над людьми устраивают суды, а мы над ними», – это реплика «от режиссера», включенная в текст пьесы. Авторы и режиссер не скрываются здесь за «образом автора», а выступают прямо от себя. Начальный фрагмент пьесы называется «От театра» и предлагается зрителям для прочтения.

В документальной и одновременно сконструированной ткани текста и спектакля неожиданно возникает фантастический элемент. Предлагается представить судью, не разрешившему выдать Магницкому стакан кипятка, на том свете. Теперь он нуждается в стакане кипятка, теперь ему отказывают, а он оправдывается и убеждает.

Очевидно, что данный текст и спектакль функционируют прежде всего как обще-

ственно-политическая акция, акценты в них не эстетические, а этические.

Политическая линия современного российского документального театра продолжилась следующими мероприятиями: 1 октября 2011 года состоялось представление и обсуждение материалов для будущего совместного спектакля «Театра.doc» и фонда «Мемориал», а также – читка «Улицкая, Ходорковский. Диалоги» (совместный проект театра Йозефа Бойса и Сахаровского центра). Вышла премьера «БерлусПутин» по пьесе Дарио Фо «Двуглавая аномалия» (режиссер – Варвара Фаэр, это псевдоним Г. Синькиной). К постановке также готовится новый спектакль «Оскорбленные чувства», посвященный выставке «Запретное искусство» в Сахаровском центре.

Заключение. Ситуация, сложившаяся в России в 2012 году, на наш взгляд, требует от авторов документального театра большей социальной ангажированности. Театр здесь становится местом, создающим специфическое пространство общения: он спланирует (в отличие от телевидения), он предлагает иную «картину мира», в которой «мы» противостоям всему остальному миру, той реальности, которая «нас» не устраивает. Цель такого театра – восстановить – хотя бы на короткое время (время представления и обсуждения увиденного) – социальные связи. Именно поэтому, на наш взгляд, «нуль-позиция» должна превратиться, наконец, в определенную позицию по каждому вопросу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Титаренко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
2. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник. – 2-е изд. / В. Е. Хализев. – М.: Высш. школа, 2000.
3. Роднянская, И. Автор (образ) / И. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987.
4. Якубова, Н. «Вербатим: дословно и дотекстуально» / Н. Якубова // Театр. – 2006. – № 4.
5. Местергази, Е. Г. Литература нон-фикшн: экспериментальная энциклопедия / Е. Г. Местергази. – М.: Совпадение, 2007.
6. Stephen Bottoms «Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective» // TDR: The Drama Review. – 2005. – № 50. (Перевод А. Джанумова).
7. Документальный театр. Пьесы. – М.: Три квадрата, 2004.

Поступила в редакцию 26.12.2012 г.