

ELENA KURANT

Политический вербатим в современной русской драматургии

Political verbatim in contemporary Russian drama

Abstract. The aim of this paper is to discuss the techniques employed in modern political Russian verbatim drama, as well as in their performances. Modern verbatim drama seeks to stay relevant and up-to-date by referring to taboos, radical social controversies, and political incidents. So, it becomes an important event of not only cultural but also social life, and it exerts a strong impact on modern Russian society. The aesthetics of the modern verbatim drama is aimed at representing the reality which is absent from official discourse. Such texts as *One hour eighteen minutes* by Elena Gremina, *Three quarters of sadness (Bolotnaya square case)* by Polina Borodina, *The last party* by Anna Dobrovolskaya, and *New Antigone* by Elena Kostyuchenko openly explore the issues which do not function as part of the public discourse. Thus, they capture the traumatic experiences in order to overcome traumas. These texts take the traumatic events of current political and public life out of the marginal area, and they acquire the status of social statements which give hope for political and social changes, and give rise to unofficial discourse allowing the readers as well as the viewers to define their own opinion related to the traumatizing events.

Keywords: verbatim, modern Russian drama, Teatr.doc, drama-documentary, political drama

Elena Kurant, Jagiellonian University, Kraków – Poland, elena.kurant@uj.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-1596-5433>

Вербатим как техника создания документальной пьесы путем монтажа (см. Volotân 2018: 124) реальных высказываний, монологов, диалогов, интервью обычных людей приобрел особую популярность в 1980–1990-х гг. в Великобритании в качестве аналога нон-фикшн в прозе и носил ярко выраженный социальный характер (*Язык тела* Стивена Долдри, *Серьезные деньги* Кэрил Черчилл и др.). Появление российских пьес в технике вербатим связано, прежде всего, с деятельностью Театра.doc, возникшего в 2002 году. В Театре.doc, согласно концепции руководителя театра Михаила Угарова, показываются остросоциальные драматические истории, которые не могут идти на других сценах в силу формата или по причине провокативности материала, нарушающего эстетические и этические табу. В 2003 году дра-

матурги Руслан Маликов, Александр Вартанов и Татьяна Копылова составили манифест театра, в котором обращают на себя внимание следующие пункты: Театр.doc отражает острые конфликты современного общества; Театр.doc исследует пограничные зоны человеческого существования; Театру.doc важна социальная значимость произведения (Bolotân 2015: 131). Так сформулированная программа делает Театр.doc театром остросоциального и политического высказывания (*Норд-Ост. Сорок первый день* – вербатим с жертвами теракта на Дубровке, *Час-18* о смерти адвоката Сергея Магнитского в СИЗО, *Двое в твоём доме* о домашнем аресте Владимира Некляева, белорусского поэта и кандидата в президенты, *Сентябрь.doc* о событиях в Беслане, *БерлусПутин* и др.):

Сейчас, в том числе благодаря тому, что мы работаем 16 лет, в России появился абсолютно разный театр: поисковый, экспериментальный, документальный. Его можно встретить в самых дальних городах. Единственное, что вы увидите только в Театре.doc, – это открытое политическое высказывание. Я, например, считаю, что сейчас не время эзопова языка, сейчас надо называть вещи своими именами и обсуждать их с публикой (Gremîna 2018, электронный ресурс).

Такая позиция вызывала однозначную реакцию властей, проявляющуюся в неоднократных обысках, проверках, попытках закрыть театр.

Вербатим-пьесы как реализация прямого исповедального дискурса изначально делают своими героями, информантами (или донорами) „других”, тех, кто в условиях существующей реальности не имеет возможности высказаться и быть услышанным, кто по разным причинам оказался вытесненным на периферию общества. Исследовательница Ольга Журчева среди разновидностей вербатима с точки зрения целей и задач, преследуемых авторами, выделяет общественно-политический вербатим, который

представляет собой целый ряд проектов, в большей степени близких политическим акциям, шествиям и хеппенингам, где главной темой становится противостояние человека (реальный биографический человек, а не художественный персонаж) сложившейся системе, неким политическим обстоятельствам или конкретным событиям (Žurčeva 86).

При этом на русской почве „ортодоксальный” (или классический) вербатим (сбор и расшифровка интервью) дополнили новые методы работы с исходным материалом: „лайф-гейм” („life game”) – когда актеры разыгрывают жизнь персонажей в присутствии зрителей, „глубокое интервью” – импровизация актера от лица героя (Bolotân 2011: 83). Политические пьесы-вербатим, продолжающие традицию политической драмы, – своего рода проекты, манифесты, которые затрагивают темы, невозможные для обсуждения в обществе в отсутствие самого пространства дискуссии. Обращение к трагической,

полной жестокости и несправедливости социальной повестке, нередко сопровождающейся информационным вакуумом, возводит события современной действительности в категорию травмы: „событие получает статус травмы, если происходит резкое смещение упорядоченных, привычных смыслов общества” (Aleksander 18). Фиксация травматического события одновременно становится попыткой преодолеть травму не только за счет предоставления возможности высказаться участникам события, но и за счет перформативного вовлечения читателя/зрителя в процесс репрезентации события, его эмоционального включения, позволяя ему пережить это событие и ставя его перед необходимостью сформулировать собственную точку зрения на событие, приобретающее статус „коллективной травмы”¹, обнажая сбой социальных механизмов защиты и самоидентификации. Не подлинность документа, а субъективность мировосприятия становится основой для репрезентации той нередко шокирующей картины мира, встреча с которой может стать травмой также для реципиента, поскольку она лежит за пределами повседневного восприятия. Отсутствие временной дистанции, отделяющей адресата/зрителя от событий пьес, экзистенциальный опыт информантов создают нарратив, который реактуализирует травму, включает ее в повествовательные рамки. По ходу пьесы раскрывается содержание травмы, а ангажированный реципиент совершает работу по интерпретации ее значения. Таким образом, субъективное переживание травмы приобретает значение коммуитарного опыта и проработки травмы в процессе коллективной репрезентации, в ходе которой именно читатель/зритель должен ответить прежде всего сам для себя на вопросы о природе жертвы, природе боли, связи жертв травмы с более широкой аудиторией, а также распределении ответственности (см. Aleksander 23), то есть, другими словами, „свести воедино три критических опыта: опыт пережитого, опыт высказанного и опыт осмысленного” (Ušakin, Trubina 8). Именно свидетельское, субъективное переживание героя, который в такого рода текстах перестает быть представителем социальной периферии, а становится скорее выразителем определенной социальной позиции, нравственных ценностей, является залогом „эмоциональной вовлеченности, ставкой которой будет катарсическое переживание” [перевод мой – Е.К.] (Vorowski 293).

Час-18 (2010) авторства Елены Греминой (в сборе документальных материалов принимали участие Анастасия Патлай, Екатерина Бондаренко, Зоя Родкевич), пожалуй, первая пьеса и спектакль Театра.doc, в которых авторы

¹ Ср: „[...] под коллективной травмой я понимаю удар по основной ткани социальной жизни, который разрушает узы, сдерживающие людей вместе, и ограничивает преобладающее чувство общности. Коллективная травма проникает в сознание людей, которые ее переживают, медленно и даже коварно, поэтому у нее нет свойства неожиданности, которое обычно ассоциируется с «травмой»” (цит. по: Aleksander 11).

отказываются от прокламируемой ноль-позиции, то есть „авторской позиции, предполагающей внешне нейтральное отношение автора к происходящему” (см. Volotân 2018: 126) – и открыто, однозначно высказывают свои политические взгляды. В предисловии к тексту указано следующее:

В ноябре 2009 года в Матросской тишине внезапно скончался 37-летний подследственный юрист Сергей Магнитский. Не будучи осужденным, он провел год в тюрьме в пытках и издевательствах и умер в наручниках. Театр взволновала история убийства самого обычного человека, вовсе не героя и не титана, история противостояния системе, которой противостоять, казалось бы, невозможно. [...] Если система, которая убила Магнитского и продолжает убивать людей, если она по-прежнему еще сильна, то хотя бы в театре мы хотим свидетельствовать против нее. Жанр спектакля – суд, которого не было, но который должен быть (Gremina 2010, электронный ресурс).

Само название пьесы – это время, за которое Магницкому не была оказана помощь. Текст составлен по материалам многочисленных интервью с участниками событий, представителями системы, по дневникам и письмам Магницкого, Отчету Общественной наблюдательной комиссии по контролю за обеспечением прав человека в местах принудительного содержания и многим другим. При этом перед нами пример неклассического вербатима, когда документальный материал помещается в художественную рамку, то есть событие, которое объединяет весь собранный материал. Здесь таким событием становится вымышленный суд над людьми, так или иначе связанными со смертью Магницкого. Пьеса содержит также элемент реэнктмента (reenactment), практики игровой реконструкции реальных событий, то есть представляет собой попытку заново проиграть события, приведшие к смерти адвоката в тюрьме, а также технику „лайф гейм”, когда персонажи, которым даны имена реальных участников судебного разбирательства по „делу Магницкого”: судьи, врача, следователя и т. д., – выступают в „суде” в качестве обвиняемых, пытаясь прокомментировать и оправдать свою позицию, отвечая на вопросы „невидимых собеседников”:

(В зал, Невидимому.) Да вы поймите, что это все – это всего-навсего повод! Чтоб расправиться с последним, что еще работает, – с судебной системой! Наша судебная система работает. Понимаете? Вы посмотрите – миллион заключенных по всей стране. Почему? Да потому что мы работаем. А в чем цель подобных разбирательств? А я вам скажу – чтобы все развалить. Вам мало, что и так все развалено? И почему никто не думает обо мне? Я тоже человек, хотя и судья. И у меня, между прочим, тоже есть права! Да! Права человека (Gremina 2010, электронный ресурс).

В инсталляции опроса свидетелей и обвиняемых в суде обвинителем выступает мать, Наталья Николаевна Магнитская. В первом пункте (пьеса состоит из тринадцати пунктов, заключения, в котором слово опять передает-

ся матери Магницкого, и двух интермедий от театра) она перечисляет всех, кого обвиняет в смерти своего сына, одновременно делая читателя/зрителя активным свидетелем судебного процесса: „Я хочу поблагодарить всех тех, кто его знал, за то, что вы пришли и разделили наше горе” (Gremina 2010, электронный ресурс). Это фрагмент интервью Магницкой, которое она давала на радио *Эхо Москвы*. Непосредственно к читателю/зрителю обращаются также все фигуранты, поскольку вопросы, на которые они отвечают, не звучат, а дублируются ими как переспрос:

(Отвечает на вопрос.) Жалко ли мне его? Жалко... Послушайте, девушка, дорогая, я – врач. А врач, как бы это вам объяснить подходчивей, – это человек, который убеждает себя, что ему не больно, а больно другому человеку. Иначе я работать не смогу (Gremina 2010, электронный ресурс).

На эти вопросы (повторяемые персонажами) фигуранты дела реагируют по-разному: при ответах появляются такие ремарки, как „агрессивно”, „жестко”, „со слезами”.

Первая интермедия от театра продолжает тему судей, напоминая своеобразную речь в защиту: „Это люди, у которых уже психика искалечена полностью” (Gremina 2010, электронный ресурс). Вторая интермедия от театра по тематике – выступление эксперта, который анализирует документы вскрытия. Восьмой пункт носит название *Реконструкция* и представляет собой описание актерского этюда на физическое самочувствие как аналог следственного эксперимента: „Задача: реконструировать позу тела, в которой боль наименее ощутима, – позу эмбриона” (Gremina 2010, электронный ресурс). Один актер зачитывает подробное описание боли и положения тела при остром панкреатите, второй фиксирует позу эмбриона. Настройка „физического самочувствия” также обнажает проактивную позицию автора, который не стремится скрыть своих собственных ценностей и убеждений. Постепенно пьеса приобретает все более фантазмагорическое звучание, когда в десятом пункте судье, тому самому, который отказал Магницкому в кипятке и который, как выясняется, оказался на том свете, льется на руки кипятком. При этом в следующем пункте *Только хорошие новости* ремарка гласит: „Зажигается снова свет. Судьи, следовательно, доктор, фельдшер выходят на сцену как ни в чем не бывало” (Gremina 2010, электронный ресурс).

Сергея Магницкого судили посмертно, он был признан виновным, все обвиняемые были оправданы и получили повышения, все обвинения, как в случае обвинения доктора Бутырской тюрьмы в халатности, были сняты, никакого кипятка на руках не было: это был всего лишь искусственный лед. Абзац „Закон о митингах принят! Закон об иностранных шпионах принят! Закон о цензуре принят!” предваряет полное горькой иронии примечание:

„В СЛЕДУЮЩЕМ АБЗАЦЕ ФАКТЫ ОБНОВЛЯЮТСЯ ПО НЕОБХОДИМОСТИ”. Что подытоживает в последнем пункте мать:

МАТЬ (тихо). В общем, вот такая вот история. Сам Сережа виноват, что он умер. Врачи не виноваты, судья, следователь – не виноваты. Как показала практика, их там наградили (Gremina 2010, электронный ресурс).

Пьеса – прямое политическое высказывание, в котором, пользуясь словами критика Павла Руднева, „социальное, гражданское соединяется с гуманитарным и эстетическим” (Rudnev 2013). Вопросы фигурантам этого вымышленного процесса – авторский текст – выявляют архетип интервьюера-дознателя и провокатора. И вероятно, основной вопрос, на который стремится ответить это судебное разбирательство, – это вопрос, который озвучивает судья Елена Сташина в седьмом пункте:

По утрам вы варите яйцо всмятку или вкрутую? Вы завтракаете одна или с домочадцами? (Обводит глазами зал – кто автор дурацкого вопроса? Отвечает нехотя.) По утрам я варю яйцо в мешок. Завтракаю одна.

(Вопрос 5.) Вас в детстве возили на море? Вы любите гальку или песок?

(Сбита с толку. Отвечает.) Возили. Гальку.

(Вопрос 6.) Вы играли в секретики в детстве, где вы доставали стеклышки, что вы прятали под стекло? Ваши секретики разоряли, вы плакали?

(Вопрос 7.) Когда вы в последний раз катались на колесе обозрения?

(Вопрос 8.) Можете продолжить дразнилку „Жадина-говядина...” (Gremina 2010, электронный ресурс)?

Ответчица, судья, наконец, понимает их истинный смысл:

Хотите понять – человек ли я? Ну так бы сразу и спросили...

(Отвечает.) Нет. Я не человек. Я – судья. А судьи в судебных разбирательствах людьми не считаются. Они исполнители государственной воли. Вот так. Да, обхохочешься (Gremina 2010, электронный ресурс).

Эти провокационные вопросы, заданные в попытке обнаружить человека под маской, отражают главную цель вымышленного процесса. Обыденность жестокости, халатность, цинизм, слаженность механизмов системы и всех ее винтиков, беззащитность того, кто попадает в ее жернова, безрезультатный поиск человечности и гуманности – вот основные темы пьесы *Час-18*.

Нетипична для документального театра ситуация, когда пьеса не обращается к событию прошлого (как, например, пьеса-трибунал Петера Вайса *Дознание*), а создает инсталляцию события, которого не было, основой для которого послужили этические принципы (человек в СИЗО умирает, поскольку ему не была оказана медицинская помощь). По сути, суд над си-

стемой позволяет не просто обратить внимание на ее пороки, но и спровоцировать общественную реакцию. А постоянное обращение к читателю/зрителю как приглашение к диалогу, в случае спектакля усиленное частью обсуждения и общения со зрителем, позволяет говорить о пьесе как о своего рода социальном проекте, который создает особое дискурсивное пространство, открытое для интерпретаций, дающее возможность самостоятельно ответить на актуальные вопросы вне пределов официального дискурса.

Пьеса *Три четверти грусти (Болотное дело, 2015)* драматурга Полины Бородиной, ученицы Николая Коляды, классический вербатим. Она представляет собой монтаж интервью с близкими людьми тех, кто отбывал срок за участие в одной из крупнейших протестных акций в России – Марше миллионов – на Болотной площади 6 мая 2012 года. Пьеса построена на основе смыслового монтажа текстов доноров: либо отдельные фрагменты интервью смонтированы по тематическому принципу, либо это монолог одного из доноров. Тема вынесена в названия фрагментов пьесы: *Обыск и задержание, Суд, Мать, Передачи, Невеста-1, Невеста-2, Свадьба, Отец, Если бы, Сестра, Герои, Жена, Будущее, Мама-2, Заговор, Друг, Папа и мама, Болото, Письмо*. Здесь также выразительно проявляется проактивная позиция автора, отражающаяся в очень бережном и пронзительном подборе материала: солидарность с донорами становится авторским методом организации пространства пьесы. Это пьеса-петиция, пьеса-воззвание к памяти общества, забывшего о политических заключенных. Таковую этическую нагрузку подчеркивал спектакль, который, по решению режиссера Греминой, должен был существовать в репертуаре, пока последний заключенный (из семи упоминаемых в пьесе) не выйдет на свободу:

Болотное дело – это травма. Мы вместе ходили с белыми ленточками, но вот случайно выдернутые из нашей толпы молодые люди сидят за решеткой третий год, жизнь их родных разделилась на „до” и „после”, а мы на свободе и стараемся про узников Болотной забыть. Это несправедливо (Kamenskaâ, электронный ресурс).

При этом именно ортодоксальный вербатим позволяет удержаться от политизации дискурса, подчеркивая общечеловеческий, очень лирический модус текста:

Ты не можешь избежать политического контекста никоим образом, при этом сам спектакль построен на абсолютно человеческих историях, я думаю, что даже если мы уберем контекст, где все это происходит, какие это события, как ни странно, эти истории настолько сильные, настолько понятные по-человечески: о том, как мать ждет своего сына, как девушка решает выйти замуж за своего любимого человека, за которого она в общем не планировала выйти замуж, но это путь к свиданиям, например. Это понятно, мне кажется, вне любого контекста (Alisova, электронный ресурс).

В пьесе нет непосредственно политического высказывания, есть индивидуальные судьбы, грусть и боль отдельных людей, чьи жизни изменил митинг на Болотной, сталкивая их с „тюремной бюрократией и кафкианскими абсурдными правилами” (Šimadina, электронный ресурс):

Живём такой жизнью, которой живём. Есть надо, за квартиру платить надо. К обычной жизни добавилось, что надо свиданий добиваться, передачи возить в разные сизо, там принимают, тут посылают. Своеобразный мир (Vorodina, электронный ресурс).

Но при этом трансформация, которую они переживают, – осознание силы, радость от свиданий, надежда на будущее, гордость – это преодоление травмы, облегчение: „Господи, какое счастье. Я благодарила Бога за то, что мой сын там, за решеткой, что случилось так, как случилось, что пусть он там, но он жив. Я его вижу и когда-нибудь с ним встречу” (Vorodina, электронный ресурс).

Фантасмагорический, зловещий акцент в финале пьесы: „а дело ещё открыто... И арестовать ещё можно, и пусть все боятся...” (Vorodina, электронный ресурс) – звучит в унисон с кафкианским: „Против этого суда ведь нет защиты”. Но из-за этого еще более выразительна пассионарность героев пьесы, которые вопреки законам самосохранения пытаются отстаивать свои ценности, право голоса. И в этом жизнеутверждающий пафос, которым проникнут текст.

Пьеса *Правозащитники* (2016) написана Анной Добровольской по предложению Греминой, которая была впечатлена работой правозащитников, собирая материал для текста *Час-18*:

Правозащитники вне своих личных интересов занимаются очень сложными и тяжелыми делами. Это одиночки-подвижники, чья внутренняя сила заключалась в том, что они видят человека в каждом, как в преступнике, так и в „оборотне с погонами”. И это им помогает, особенно в последние годы, когда усилилось государственное давление и таких, как они, стали очернять в глазах людей (Anzikееv, электронный ресурс).

Пьеса представляет собой сочетание различных документальных техник: это пьеса-вербатим, созданная на основе монтажа интервью с 12 крупными российскими правозащитниками: председателем межрегиональной общественной организации *Комитет против пыток* Игорем Каляпиным, членом Совета и руководителем *Сети Миграция и Право* правозащитного центра Мемориал Светланой Ганнушкиной, публицистом, автором проекта *Женщина. Тюрма. Общество* Леонидом Агафоновым, историком, педагогом, экс-председателем правления Коми Правозащитной Комиссии Мемориал, членом Общественной наблюдательной комиссии за пенитенциарными заведениями Игорем Сажиним, общественным деятелем, политиком, писа-

телем, поэтом, председателем благотворительного правозащитного Комитета за гражданские права Андреем Бабушкиным, основателем *Молодежного правозащитного движения*, членом Совета при Президенте РФ по правам человека Андреем Юровым, председателем правозащитной организации *Солдатские матери Санкт-Петербурга* Эллой Поляковой, председателем Антимилитаристской радикальной организации, членом Московской Хельсинской группы Валерием Борщевым, а также двумя донорами, пожелавшими остаться анонимными: Неким N., Неким Z. И хотя по информации о них в пьесе можно догадаться, кто стоит за этими инициалами, но тем не менее сам факт, что они не рискнули высказываться от своего имени, не только подчеркивает политическую значимость проекта, но и многое говорит о статусе российских правозащитников. Не вдаваясь в детали развития правозащитного движения, стоит только сказать, что правозащитник в России – это сложная, рискованная миссия. Как написано на сайте Amnesty International, „правозащитники уже давно сталкиваются с преследованиями, запугиванием, физическими нападениями и произвольными арестами из-за своей работы” (*Rossia: Nečestnâ igra: presledovanie pravozašitnikov v Rossii usilivaetsâ*, электронный ресурс). В Википедии есть отдельная категория *Правозащитники, убитые в России*. Ряд действующих в Российской Федерации законов (в том числе законы об иностранных агентах 2012 г., о нежелательных организациях 2015 г., о борьбе с терроризмом и экстремизмом 2016 г.) – это для правозащитников не только постоянные проверки, риск прекратить свою деятельность в результате обвинений в угрозе конституционному строю и национальной безопасности, но и риск судебного преследования. Все указанные в пьесе лица и организации объявлены иноагентами. Их реплики в пьесе представляют четыре актера. Художественной рамкой для вербатима становится ситуация прощальной вечеринки, устраиваемой правозащитниками в офисе правозащитной организации, который им необходимо покинуть, поскольку организацию закрыли. Время от времени в офис по факсу приходят агрессивные, резко негативные сообщения, касающиеся самих правозащитников и их деятельности (также реальные выдержки из писем и высказываний в адрес правозащитных организаций). Кроме того в пьесе присутствуют элементы свидетельского театра: это реплики Добровольской, автора, активистки, участницы различных правозащитных организаций, в том числе исполнительного директора правозащитного центра *Мемориал* (она представляет правозащитников, вкратце рассказывая об их деятельности), и Марины Клещевой, актрисы и режиссера, в прошлом заключенной колонии строгого режима, которая делится своими воспоминаниями о встречах с правозащитниками в колонии. В пьесе есть еще одна параллельная линия, пронизывающая текст лейтмотивом, – это история

„первого российского правозащитника” Фридриха Гааза, который посвятил свою жизнь облегчению участи арестантов и каторжан в XIX веке, составленная из фрагментов интернет-статей, отрывка из романа *Идиот* Федора Достоевского, из книги Анатолия Кони *Федор Петрович Гааз*, очерка Булата Окуджавы *У Гааза нет отказа. История „святого доктора”* (Vaškau 26), его высказывания задают тон диалогу с современными правозащитниками: параллельно образу человека-легенды Гааза выстраиваются образы современных легенд правозащитного движения Игоря Каляпина, Людмилы Альперн, Валерия Борщева. В свою очередь история Бабушкина, мать которого была жестоко убита заключенным, но Андрей не перестал защищать права заключенных, звучит в унисон словам Гааза о причинах совершения преступлений и его поступку с больным, укравшим серебряные приборы и т. д. Таким образом прочерчивается целая линия преемственности подвижничества, самоотверженного и молчаливого подвига: „Эти люди с трудом говорят о себе. А если говорят, то так, что трудно что-то понять про них самих. Они очень закрыты” (Dobrovolskaâ, электронный ресурс).

В их высказываниях отсутствует пафос, выпренность, они рассказывают очень жизненные истории, ужасающие в своей беспросветности, жестокости, в основном связанные с тюремной областью, рассказывают о своих буднях, и вероятно, особенно благодаря параллели с доктором Гаазом, создается собирательный образ героя, борца за человеческие права. Борьба часто тщетна и безрезультатна, потому что это борьба с системой, а делом борца становится нищета и одиночество. Причем не осознание подвижничества, подвига, не высокие цели, которые стоят перед героями, а усталость и опустошенность – вот те мотивы, которые повторяются в их высказываниях:

АКТЕР 1. Но уже перегорел, уже устал, надломился.

Если бы я занимался исключительно арифметикой, то я должен был бы сказать, что к полтиннику я пришел в ситуацию жестокого поражения. Даже не в смысле богатства, когда единственные ботинки протекают, в лужи не нужно наступать, не в смысле счастья в личной жизни и так далее, а вот в смысле дела, работы (Dobrovolskaâ, электронный ресурс).

Но при этом они продолжают выполнять свое дело, свою миссию так же, как следовал ей „чудак-филантроп”, „романтик тюрьмы” Доктор Гааз (Abramkin, электронный ресурс). История показала, что один все же в поле воин: усилиями доктора была построена тюремная больница на Воробьевых горах, была переустроена Бутырская тюрьма, было принято огромное количество нововведений: начиная от нового проекта кандалов, более легких, реорганизации пересыльных барачков, сортировки заключенных по возрасту, полу и характеру совершенных преступлений и многих других, заканчивая

Общей тюремной инструкцией, улучшающей общие и санитарные условия жизни заключенных, многочисленными ходатайствами об изменении наказаний, пересмотрах дел и личном участии Гааза в судьбе арестантов. Что движет сегодняшними воинами, что держит их на плаву, заставляя каждый день продолжать бороться, не позволяя им сдаваться?

МАРИНА. Но тебе зачем это надо?

АКТЕР 1. Я не знаю. Просто некоторые вещи не объяснить.

АКТЕР 3. ...Может быть, у меня голова неправильно устроена, но в ней сейчас нет отчаяния. Это такой кайф, когда это получается, который не сравнить ни с каким опьянением, ни много с чем еще. Это круче.

АКТЕР 2. Бог никогда не дает нам больше, чем мы способны вынести. И каждый раз, когда я уже готова сдать, вдруг находится какой-то выход, или силы новые появляются, или кто-то на помощь приходит (Dobrovol'skaâ, электронный ресурс).

В этих простых словах заложена основная христианская истина помощи как долга, как обязанности, как действия, приносящего утешения: „Я хочу, чтобы вы разделили свой хлеб с голодными и приютили бездомных, и когда увидели нагого человека, дали ему одежду свою. Не прячьтесь от них, они такие же люди, как вы». Если вы так поступите, свет ваш зарей засияет” (Isaiâ 58:7–10).

Один из героев говорит о своей беседе со старым диссидентом, который дает ему совет:

Прекращай надеяться, вообще, прекращай этим заниматься. Ваше поколение – хлипкое, слабое. [...] Вы поколение, которое выросло на проектном мышлении, вам нужны проекты и реальные результаты. А мы не мыслили реальными результатами, мы мыслили человеком, который стоит перед лицом космоса, тем самым заброшенным, абсолютным героем, если хотите – Сартра, или, если уж совсем хотите – Ницше, который в абсолютном одиночестве перед космосом, и он совершает то, что должен совершать человек перед лицом космоса. Без всякой надежды, зная, что, возможно, он сгниет в вонючей яме и никто и никогда не узнает, как он себя повел. [...] Вот как только ты избавишься от этой надежды – ты станешь воином (Dobrovol'skaâ, электронный ресурс).

И в этом, пожалуй, смысловое зерно пьесы и, по сути, деятельности самого Театра.doc: миссия не нуждается в мотивации, внешних поощрениях, видимых, осязаемых результатах. „Нужно забить до смерти надежду земную, лишь тогда спасешься в надежде истинной”, – писал Серен Кьеркегор (цит. по: Kamû, электронный ресурс). Это высший экзистенциальный смысл существования и служения человеку. Эффект присутствия, усиливающийся за счет свидетельских вставок, – присутствия автора в роли „транслятора действительности” (Bolotân 2013: 26) и персонажей, скрытых под псевдонимами, делает текст еще более пронзительным и остро актуальным.

Пьеса *Новая Антигона* (2017) предваряется предисловием автора документального материала, журналистки Елены Костюченко, спецкора „Новой газеты”. Пьеса состоит из расшифрованных аудиоматериалов, записанных Костюченко на судебном процессе против шести женщин, дети и мужа которых погибли во время теракта в бесланской школе. Они были жестоким образом задержаны и приговорены к общественным работам или штрафам за то, что в годовщину теракта появились на траурном мероприятии на территории школы в футболках с надписью „Путин – палач Беслана” (пять из них были в футболках, шестая стояла рядом). Документальные фрагменты судебных заседаний перемежаются разбитыми на строфы историями о подробностях смерти близких каждой участницы процесса, исполняемые Хором, разговором женщин в ожидании приговоров и двумя вставками из *Антигоны* Софокла (в переложении Михаила Гаспарова и в переводе Фаддея Зелинского). Документальный материал, используемый в пьесе, затрагивает, пожалуй, один из самых болезненных моментов современной истории – трагедию в Беслане. Следствие по бесланскому делу до сих пор не закрыто, было подано несколько жалоб в ЕСПЧ, но это никак не повлияло на официальное расследование дела. Пьеса оставляет в стороне политическую подоплеку событий и сосредоточивается на их восприятии отдельными личностями, шестью женщинами, которые переживают трагедию каждая по-своему. Реальность субъективного горя, отдельной судьбы, конкретного имени создают наиболее достоверный образ действительности.

Как говорила Гремина в одном из интервью: „Документальный театр – это трудно, он необычный, он не пользуется многими арсеналами классического театра и каждый раз требует ключей к документальному материалу. Эти ключи могут быть абсолютно разные, но их надо искать” (Gremina 2017, электронный ресурс).

Ключом к рассматриваемой нами пьесе становится миф об Антигоне. Для Антигоны возможность похоронить и оплакать брата жизненно важна, это ее „вечная Правда”, ради которой она нарушает запрет Креонта, „ибо он не от Зевса и не от вечной Правды, хочешь казнить – казни, воля твоя, а правда – моя” (Kostûčenko, электронный ресурс). Антигона борется за свободу выбора – за свое право похоронить брата, за свое право на скорбь, хотя ее борьба изначально обречена. За свое право на скорбь борются героини пьесы:

Я ни в чем не виновата.

Каждый человек имеет право на свое мнение.

И брать разрешение на проведение такого я не считаю нужным в этом месте.

В этом месте я не собираюсь ни у кого просить разрешения встать и постоять.

Пусть делают все, что хотят, пусть судят.

По теракту никого не судили, пусть меня судят.

По теракту никого не судили, пусть меня судят (Kostûčenko, электронный ресурс).

Как писал Алексей Лосев в *Диалектике мифа*: „Миф – не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь. [...] Миф не есть бытие идеальное, но – жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность” (Losev 14).

Пьеса показывает ситуацию в параллели событиям мифа, ставя знак равенства между жизнью и мифом, между Антигоной, действующей вопреки воле царя, потому что так велит ей чувство долга, и она просто не может поступить иначе, и судьбой героинь *Новой Антигоны*, бунт которых в стремлении выразить свою скорбь, заявить свою гражданскую позицию, обрекая себя не только на наказание в виде судебных приговоров, но и непонимание и осуждение:

СВЕТЛАНА: Я голодовку объявила. Я объявила голодовку. Я хочу голодать.

Реплика: Все кушают, а ты голодовку.

Реплика: Светлана, можно вас?

Реплика: Света, кому ты назло делаешь, кому ты назло делаешь? Вредишь своему здоровью. Ты еще не поняла вообще (Kostûcenko, электронный ресурс).

Женский бунт, тихий, отчаянный, обреченный, становится замыкающим звеном между новой и старой Антигоной. Но при всех контекстуальных сходствах, реальность *Новой Антигоны* демифологизируется. Второй фрагмент вставки из Антигоны касается возмездия богов: они отнимают у жестокого царя Креонта тех, кого он любит. „Возмездия не будет”, – гласит последняя фраза пьесы. Боги не вмешиваются в земную жизнь для восстановления справедливости. Судебное заседание закрыто, приговоры вынесены, частный ад и отсутствие надежды – вот черты современной трагедии.

Документальный театр изначально, с 1920-х гг., был театром политическим. Политические вербатим-пьесы не только явление драматического, театрального характера, экспериментирующее со способами репрезентации реальности, но и явление антропологическое, лаборатория социальной жизни, „лаборатория самостоятельного мышления, [...] лаборатория общественно-полезных действий” (Âkubova 116). Не претендуя на обобщения, на объективную точку зрения, избегая открыто политизированного высказывания, они представляют субъективную социальную реальность (в отличие от официальной метанаррации):

[...] из-за своего эмоционального заряда и сочувствия, которое оно вызывает у аудитории, личное свидетельство кажется более приспособленным для объяснения реальности, чем любой другой документ, поскольку, как кажется, призма индивидуального опыта в наши дни – лучшее средство постижения реальности [перевод мой – Е.К.] (Kempf 43–44).

Таким образом, вербатим-пьеса не только создает пространство переживания некоего „совместного опыта членов данного сообщества, [...] чтобы дать им возможность справиться с негативными эмоциями, вызванными [...]

разного рода явлениями социальной жизни” [перевод мой – Е.К.] (Borowski 312), но и стимулирует субъективный, неофициальный общественный дискурс, открытый для множества интерпретаций, не позволяет забывать о чужом страдании и дает возможность преодоления страха, а что за этим следует, дает надежду на изменения в обществе и в политике.

Библиография

- Abramkin, Valerij. *Iz predanij o doktore Gaaze*. Web. 28.08.2021. <https://arzamas.academy/mag/985-prison>.
- Aleksander, Džeffri. „Kul'turnaâ travma i kolektivnaâ identičnost”. Per. Grigorij Ol'hovikov. *Sociologičeskij žurnal*, 3, 2012, s. 5–40.
- Alisova, Ol'ga. „Bolotnoe delo” *političeskij spektakl' o Lûbvi*. Web. 15.08.2021. https://www.bbc.com/russian/russia/2015/05/150507_bolotnoe_case_theatre_play.
- Anzikeev, Vladimir. „Poslednââ večerinka rossijskih pravozasitnikov”. *Deutsche Welle*, 19.12.2016. Web. 30.08.2021. <https://www.mhg.ru/poslednyaya-vecherinka-rossijskih-pravozashchitnikov>.
- Âkubova, Natal'â. „Rossijskij Teatr.doc i vengerskij *Kretakor*: podval – èto važno”. *Teatr*, 34, 2018, s. 116–117.
- Bibliâ onlajn. Web. 11.08.2021. <https://bible.by/verse/23/58/7/>.
- Bolotân, Il'mira. „Verbatim”. *Novyj filologičeskij vestnik*, 2, 2011, s. 81–88.
- Bolotân, Il'mira. „Dokumental'naâ dramaturgiâ verbatim: avtorskoje prisutstvie pri otsutstvii pozicii”. *Iskusstvo i kul'tura*, 1 (9), 2013, s. 25–33.
- Bolotân, Il'mira. „Dok i Dogma: teoriâ i praktika”. *Teatr*, 19, 2015, s. 130–137.
- Bolotân, Il'mira. „Antislovar' Mihaila Ugarova”. *Teatr*, 34, 2018, s. 122–131.
- Borodina, Polina. *Tri četverti grusti*. Web. 13.08.2021. <https://www.polinaborodina.com/bolotnoedelo>.
- Borowski, Mateusz. *W poszukiwaniu realności*. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2006.
- Dobrovolskaâ, Anna. *Pravozasitniki*. Web. 28.08.2021. <https://bookmate.com/>.
- Gremina, Elena. „«Dokumental'nyj teatr – èto ne političeskij kontekst, èto instrument dlâ issledovaniâ»”. *Nastoâšee vremâ*, 1.04.2017. Web. 21.08.2021. <https://www.currenttime.tv/a/28393413.html>.
- Gremina, Elena. „Issledovanie ada v golove sovremennogo čeloveka”. *Novaâ gazeta*, 27, 16.03.2018. <https://novayagazeta.ru/articles/2018/03/16/75819-issledovanie-ada-v-golove-sovremennogo-cheloveka>.
- Gremina, Elena. *Čas-18*. 2010. Web. 10.08.2021. <https://bookmate.com/books/uhRcehIs>.
- Kamenskaâ, Anastasiâ. „Bolotnoe delo”: *prem'era spektaklâ v Teatre.doc*. Web. 15.08.2021. <https://www.buro247.ru/culture/arts/bolotnoe-delo-premera-spektaklya-v-teatre-doc.html>.
- Kamû, Al'ber. „Mif o Sizife. Èsse ob absurd”. *Sumerki bogov*. Web. 04.08.2021. <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000807/index.shtml>.
- Kempff, Lucie. „Giving Testimony in the Face of an Authoritarian Regime: The Evolution of Documentary Forms at Teatr.doc, the KnAM Theatre and the Belarus Free Theatre”. *New Drama in Russian. Performance, Politics and Protest in Russia, Ukraine and Belarus*. Red. Julie Curtis. London, Bloomsbury Academic, 2020. <https://doi.org/10.5040/9781350142497>.
- Koni, Anatolij. *Fedor Petrovič Gaaz. Biografičeskij očerk*. Sankt-Peterburg, Izd. A.F. Marksa, 1904. Web. 29.08.2021. http://dugward.ru/library/koni/koni_f_p_gaaz.html.

- Kostučenko, Elena. *Novaâ Antigona*. Web. 18.08.2021. <https://snob.ru/entry/156697/>.
- Losev, Aleksej. „Dialektika mifa”. *Mif – čislo – sušnost’*. Moskva, Mysl’, 1994.
- Okudžava, Bulat. *U Gaaza net otkaza*. Web. 29.08.2021. https://thelibrary.ru/books/okudzhava_bulat_shalvovich/u_gaaza_net_otkaza-read.html.
- „Rossiâ: Nečestnââ igra: presledovanie pravozašitnikov v Rossii usilivaetsâ”. *Amnesty International*, 17.09.2019. Web. 30.08.2021. <https://www.amnesty.org/en/documents/eur46/0950/2019/ru/>.
- Rudnev, Pavel. *V poiskah pravdy*. 19.02.2013. Web. 11.08.2021. <https://teatral-online.ru/news/8765/>.
- Šimadina, Marina. *Tri četverti grusti*. Web. 15.08.2021. <http://oteatre.info/tri-četverti-grusti/>.
- Ušakin Sergej, Elena Trubina, red. *Travma: punkty. Sbornik statej*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009.
- Vaškau, Nina. „«Svâtoj doktor» Fedor Petrovič Gaaz”. *Science Journal of VolsU. History. Area Studies. International Relations*, 17 (2), 2012, s. 26–31. <https://doi.org/10.15688/jvolsu4.2012.2.4>.
- Žurčeva, Ol’ga. „Verbatim kak mehanizm sozdaniâ «novoj dokumental’nosti» v novejšej russkoj drame”. *Filologičeskaja i kul’tura*, 3 (45), 2016, s. 84–90.

