

СВЕТЛАНА БОЛГОВА

Самарский государственный социально-педагогический университет
(Самара, Россия)

ORCID 0000-0001-6684-9347

e-mail: farsh_@mail.ru

**БИОГРАФИЧЕСКИЙ „ВЕРБАТИМ”
КАК ОДНА ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТРАТЕГИЙ
НОВЕЙШЕЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ
(на примере пьесы Евгения Казачкова *Топливо*)**

**BIOGRAPHICAL VERBATIM AS AN ARTISTIC STRATEGY
OF CONTEMPORARY DOCU-FICTION
OF LATE XX – EARLY XXI CENTURY
(on the basis of Evgeny Kazachkov's play *Fuel*)**

Abstract:

The article is dedicated to the study of Russian docu-fiction at the turn of twentieth-twenty-first century. In particular, the author examines the technique of literary verbatim text as a means of creation of a special kind of "human document," i.e. based on documentation. As shown by the Man.doc project and the play written by Evgeny Kazachkov, the author of the article studies one of artistic strategies of contemporary docu-fiction, i.e. that of biographical verbatim, which is based on a true story of a particular individual, where the main document is not the protagonist's word, but the very means and manner of personal story conveyance. Thereby, documentary proof is represented by personal non-generalized subjective individual stories, in the setting of which the playwright attempts to create a

general picture of life. This suggests that contemporary docu-fiction is a genre based on various artistic media connected with the playwrights' concept of real public life and of the life of an individual therein.

Keywords:

documentary theater, verbatim, biographical verbatim, „new documentalism,” „human document”

За последние 20 лет документальное направление в современной российской драматургии, представленное пьесами „вербатим”, сформировало свои основные приемы, выработало стилевые особенности, но при этом не исчерпало своих возможностей. „Вербатим”, так успешно принятый отечественными драматургами, утвердил новый способ освоения социальных диалектов, с помощью которых авторы стремились создать социальную действительность своих героев. Возникнув в качестве новой экспериментальной техники интервью, взятого у представителей определенной социальной группы, „вербатим” расширил свои границы и охватил широкий круг тем и проблем. Приемы изучения человеческой жизни в рамках „вербатима” вышли за пределы простого социального проекта. Из драматургической техники термин перешел в жанрово-стилевое определение, и стал рассматриваться исследователями в качестве типа документального театра XXI века.

В российской документальной драматургии рубежа XX–XXI веков возникает такое понятие как „новый документализм”, основанный на „человеческом документе”, то есть личной, индивидуальной человеческой истории, которая стремится не к обобщению, а к персонализации, делая человека феноменом. „Человеческий документ”, появившийся в литературной теории французского натурализма второй половины XIX века, несмотря на такую далекую историю, до сих пор употребим и используется не только в журналистике и текстах художественно-публицистических жанров, но и драматургии. Согласно исследованиям Н. Яковлевой, переосмысление понятия „человеческий документ” наблюдалось во времена общественно-политических кризисов, в те моменты, когда в культуре были востребованы антиэстетические идеи.

С начала XX века, – отмечает исследователь, – понятие все чаще соотносилось с „подлинным свидетельством”, „невывымышленным фактом”, „исповедальным признанием”. В семантике выражения,

таким образом, длительное время сохранялся конфликт между положительными коннотациями, связанными с представлениями о „правде” и „искренности”, и „негативным” комплексом психофизиологических значений, которые оно продолжало аккумулировать¹.

Термин „человеческий документ (литература человеческого документа)”, согласно одному из трех определений Е.Г. Местергази, имеет значение, близкое по смыслу документальной литературе, и представляет собой мемуары, воспоминания, автобиографию, письма². Другими словами, это закреплённая тем или иным способом (например, в виде устных историй, мемуаров, фотографий и т.д.) информация о человеке или событиях, свидетелем которых он стал.

В современной российской документальной драматургии существует ряд пьес, в которых основным документальным свидетельством становится автобиография, личная память. Текст пьесы таким образом приобретает особые черты – становится более откровенным в деталях частной жизни, а его структура обретает формы устных воспоминаний, дневников, писем, наполненных интимной и исповедальной атмосферой.

Одной из важных тенденций, обозначенных в российской документальной драме XXI века, является обращение драматургов к биографиям известных людей. Например, проект театра *Практика* под названием *Человек.doc* (презентация прошла в 2010 году). Это театральный документальный проект по созданию серии „глубинных интервью”, который представляет собой десять моноспектаклей, где каждый новый герой – представитель современной культуры (поэт Андрей Родионов, востоковед Бронислав Виноградский, композитор Владимир Мартынов, музыкант Гермес Зайготт, режиссер Ольга Дарфи, рэпер Смоки Мо, модельер Александр Петлюра, философ Олег Генисаретский, драматург Александра Гельман, художник Олег Кулик). На основе биографических историй и воспоминаний художников, поэтов, музыкантов драматургами (Г. Грековым, Ю. Муравицким, В. Забалуевым, Е. Казачковым, Б. Павловичем) были написаны пьесы „вербатим”.

¹ Наталья Яковлева: *Человеческий документ: история одного понятия*. Helsinki 2012, с.193.

² Елена Местергази: *Литература нон-фикшн / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия*. Москва 2007, с.43.

Интерес к жизни и опыту известной личности в данном проекте связан с необходимостью поиска нового незаурядного героя, пример которого может быть полезен для современного человека. Авторы первых пьес „вербатим” выдвинули на передний план коллективного героя, ставшего выразителем не частного, индивидуального, а носителем групповых ценностей и истин, представителями конкретной социальной среды, субкультуры. Персонажи пьес „вербатим”, как правило, были объединены либо общим социальным статусом (заключенные, солдаты, бездомные, наркоманы и т.п.), либо связаны единым для всех социально-психологическим комплексом (травмой): женщины, убившие своих возлюбленных, жены подводников, погибших на „Курске”, фанаты поп-звезд, постоянные пользователи Интернета и т.п.³ Поэтому главной задачей современных документальных пьес – и отечественной драмы в целом – стал поиск героя как сформировавшейся индивидуальности, состоявшейся личности, которая позволит зрителям расширить свое представление об окружающем мире, приобрести новые знания и опыт. Как отмечают драматурги В. Забалуев и А. Зензинов:

Человек.doc – это „вербатим”, который имеет дело с личностью, а не средой... Это возвращение к документальности автобиографии, данной не в анкете, а в незавершенности, потому что точку может поставить лишь смерть, и, пока человек жив, в нем всегда останется запас нереализованного, несделанного, произнесенного⁴.

Вторая серия *Человек.doc* посвящена людям из IT-индустрии, Интернета, веб-культуры и направлена на исследование сознания современного человека. Например, в 2012 году вышел спектакль Ю. Муравицкого об известном блогере и веб-дизайнере *Человек.doc. Артемий Лебедев*.

Большую популярность обрел спектакль *Топливо* – по одноименной пьесе Е. Казачкова – в постановке режиссера С. Александровского, премьера которого состоялась в 2015 году. Текст пьесы до-

³ Марк Липовецкий, Биргит Боймерс: *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*. Москва 2012, с.168.

⁴ Владимир Забалуев, Алексей Зензинов: *В поисках несуществующей сущности. Возвращение героя в театральное пространство*, „Октябрь” 2011, № 3, <https://magazines.gorky.media/october/2011/3/v-poiskah-nesushhestvuyushhej-sushhnosti.html>, (08.01.2020).

кументален, основан на интервью с бизнесменом, учредителем IT-компании АВВУУ Давидом Яном⁵, которого на сцене играет актер Максим Фомин.

Топливо – моноспектакль о человеке, который с детства считал своим призванием науку и в определенный момент жизни должен был сделать сложный выбор между карьерой ученого-физика и бизнесмена. Биография, рассказанная героем, легла в основу документального спектакля, который благодаря актуальной, экспериментальной режиссуре, привлечению мультимедиа и специфической актерской читке вызывает интерес среди широкой аудитории⁶.

В монологе персонажа прослеживаются близкие каждому темы: поиск самого себя и смысла жизни. Герой признается, что главным для него является взаимопонимание между людьми. Ради достижения этой цели – всеобщего понимания в обществе – он и трудится:

Живое отличается от неживого стремлением достичь бессмертия. Под бессмертием я имею в виду наибольшее продление жизни ... Каждый выбирает свой путь достижения этого бессмертия. Я сформулировал для себя однозначно, что мне нравится заниматься тем, что изменяет мир к лучшему. Для меня это было связано с физикой⁷.

Беседа героя со зрителями напоминает конференцию или лекцию TED Talks (от англ. technology, entertainment, design – технологии, развлечения, дизайн). Выступления в стиле TED представляют собой лекции, которые читаются известными в той или иной области (наука, искусство, дизайн, политика, культура, бизнес, глобальные проблемы, технологии и развлечения и т.д.) людьми со всего мира.

⁵ Физик, автор и разработчик технологии электронных словарей Lingvo, программы распознавания текстов Fine Reader, автор первого в мире карманного коммуникационного компьютера Subiko, а также один из инициаторов флешмоб-движения в России.

⁶ В театральной постановке параллельно тексту выстраивается режиссерский «второй план». Спектакль построен на взаимодействии вербальных и невербальных средств актерской игры. На сцене актер произносит текст на фоне экрана, где периодически появляется его двойник, с которым живой артист взаимодействует: наблюдает за ним, обращается и беседует. Монотонная, размеренная, местами сбивчивая речь с паузами напоминает лекцию.

⁷ Евгений Казачков: *Топливо*, „Литература“ 2020, № 151, <http://literatura.org/dramaturgy/2749-evgeniy-kazachkov-toplivo.html> (08.01.2020).

Девизом таких конференций стало выражение: „Идеи, достойные распространения”.

История успеха Давида Яна в области лингвистического программирования и искусственного интеллекта – пример такой идеи. Использование формата TED Talks позволяет герою пьесы выстроить доверительные отношения с читателем / зрителем, как бы приглашая его к беседе. В частности, разговор персонажа с аудиторией начинается так:

Здравствуйте. Все сели? Всем места хватило? Все готовы? Посмотрите вокруг себя. Что вы видите? Кто сидит рядом? Кто перед вами? Кто сзади? Где двери? Какого цвета стены? Какая тут температура? ... Постарайтесь запомнить все это. Зафиксировать это мгновение. ... Мне этим очень важно поделиться. Для этого я буду рассказывать одну историю от первого лица. ... И, может быть, даже вы со мной чем-то поделитесь⁸.

В результате прямого общения с публикой стирается граница между сценой и зрительным залом, что делает зрителя не просто очевидцем событий, а полноправным участником театрального действия. Аудитория, к которой обращается герой, таким образом, выполняет двойную функцию: с одной стороны, это люди, пришедшие на спектакль, а с другой – слушатели, посетившие лекцию. Наличие адресата-зрителя придает звучащему со сцены тексту исповедальный характер. С помощью данного художественного приема драматург создает иллюзию искреннего и откровенного высказывания, претендующего на отсутствие вымысла, что очень важно для пьес „вербатим”.

Темы, которые затрагивает рассказчик, формируют определенное социальное поле, в котором читатель / зритель может себя идентифицировать. В пьесе показаны жизненные ситуации, знакомые каждому: история из детского сада, учеба в школе, вступительные экзамены, собеседование, поступление в вуз, госэкзамены, сессия и другие – что позволяет герою достичь единения с читателем / зрителем, формируя в его сознании перформативное „мы”⁹.

⁸ Евгений Казачков: *Op. cit.*

⁹ Данный прием был отмечен М. Липовецким и Б. Боймерс в драматургии Е. Гришковца, который в своих пьесах использует эффект узнавания: зритель должен совпасть с персонажем, то есть личный индивидуальный опыт трансформируется в предельно обобщенный, обезличенный (Марк Липовецкий, Биргит Боймерс: *Op. cit.* с.120-126).

Персонаж обращается к наиболее значимым событиям своей биографии, заостря внимание на проблеме кризиса идентичности, связанного с его самоопределением как физика и IT-предпринимателя. Поиски смысла жизни, желание изменить мир к лучшему становятся ключевыми в определении будущего героя. Рассказанные эпизоды из жизни являются своего рода этапами взросления и преодоления трудностей: сильные психологические и физические переживания, психологические травмы, апатия после сданного экзамена приводят к внутреннему конфликту:

Ты бежишь, бежишь, бежишь. Тебе тяжело, но продолжаешь бежать и топливо внутри исчезает. И откуда его брать это топливо? Свой жизненный несимметричный диметил-гидразин... Неизвестно. В этот момент ломается шестеренка и ты перестаешь бежать¹⁰.

Картина мира рассказчика построена на диалектике рационального и иррационального. С точки зрения персонажа, самым важным в научном исследовании становятся не просто расчеты, эксперименты и построение графиков, а цепочка непредсказуемых и порой экстремальных обстоятельств, приводящих к случайному озарению:

И я все мучаюсь на экзамене, пытаюсь понять, почему люди не изобрели программу, которая поможет изучать эти страшные склонения-спряжения французские ... Пока я дошел от учебного корпуса до общежития, эта мысль обучения на французском трансформировалась в обучение на английском, потому что, судя по всему, английский будет более востребован. А потом она трансформировалась из области обучения в образ просто словаря, потому что это проще сделать и проще продать¹¹.

Идея создания первого электронного словаря навсегда меняет жизнь героя и приводит к разрешению „кризиса частной жизни” и самоопределению: будущий ученый-физик внезапно и не запланировано „трансформируется” в IT-предпринимателя:

В жизни бывает так, что ты находишься на краю. На краю пропасти. Например, ты студент и берешь три тысячи в долг. И вдруг ты понимаешь, что тебе их надо возвращать. ... Но стечение об-

¹⁰ Евгений Казачков: *Op. cit.*

¹¹ *Ibidem.*

стоятельств, финансовые обязательства и так далее, вынуждают меня принять решение, для меня совершенно ошеломляюще радикальное...¹².

Рассуждения героя о поисках верных жизненных решений коррелируются с темой флешмобов. Пьеса *Топливо* – это не только „история одного успеха”, а исследование конкретного человеческого сознания посредством эксперимента, в котором решаются сложные задачи, связанные с деформацией привычной реальности. Рассказчик не просто разрабатывает теорию флешмоба, где главной задачей является трансформация причинно-следственных связей, но и подходит к этому вопросу с философской точки зрения. Логика позиции рационально-иррационального устройства мира проецируется героем на человеческие взаимоотношения и жизнь в целом:

На самом деле есть теория флэшмоба. Это действие, связанное с искажением социо-коммуникативного пространства. То есть, задача не эпатировать, не делать что-то очень нарочито, а исказить что-то небольшое ... Когда я услышал, что в принципе такого рода акционизм был изобретен, это настолько сомкнуло несколько вещей... То есть, люди, объединенные какой-то странной иррациональной идеей, могут вместе... Создавать такие мгновения. ... И вот эта иррациональность, вот эта невозможность остановить время, остановить мгновение, порезать, порвать пленку ... Нужно просто увидеть в глазах людей какую-то искру... Это самое лучшее топливо. Для всего. Неважно, спринтер ты или на длинные дистанции... И мы можем его друг другу дать. Прямо здесь и сейчас¹³.

Особое значение в пьесе приобретают вставные фрагменты любительских съемок первых российских флешмобов, инициированных Давидом Яном, которые в тексте присутствуют в виде активных ссылок на документальные видео. Использование видеозаписей из личного архива героя подчеркивает „документальность” пьесы, и в то же время попытка соединить вербальный текст с визуальными фрагментами раскрывает перформативный характер драматургического высказывания, создавая особый род коммуникации с аудито-

¹² Евгений Казачков: Op. cit.

¹³ Ibidem.

рией.¹⁴ Вовлекая читателя / зрителя в коммуникативную ситуацию, автор не только формирует его взгляд на события пьесы, но и обеспечивает возможность участия в сценическом действии. Активизация читательской / зрительской рецепции в пьесе осуществляется и за счет ремарок, которые выполняют смыслообразующую функцию. В частности, в начале пьесы присутствует ремарка с инструкцией к действиям для зрителей и далее в тексте указаны возможные моменты для сигнала:

Перед началом спектакля часть зрителей (от 30% до 50% аудитории) должны незаметно получить инструкцию с указаниями следующего характера: 1. Не показывать эту инструкцию никому из аудитории и не рассказывать о получении этой инструкции даже по окончании спектакля. 2. В определенный момент во время спектакля (сигналом может быть некая фраза, произнесенная актером со сцены) совершить одно простое физическое действие, вызывающее негромкий звук, например: порвать билет, пошуршать бумажкой, негромко покашлять, сморкнуться, позвенеть ключами или монетками в кармане, растегнуть застежку-молнию и т.п. Действие, которое должны совершить люди, получившие инструкцию, должно быть минимально девиантным, т.е. в инструкции не может быть указания топнуть, хлопнуть в ладоши или свистнуть. Действие должно быть самым обычным, которое человек может совершить и просто так, не пытаясь привлечь к себе внимания. 3. Никак не показывать, что это действие сделано в связи с указанием из инструкции...¹⁵.

¹⁴ Перформативность является главной чертой текстов «вербатим» и современной драматургии в целом. О перформативности текстов современной драматургии одним из первых начал размышлять М. Липовецкий, под которой понимал особую форму театральности, создающей „магическое и / или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией”. (Марк Липовецкий, Биргит Боймерс: *Op. cit.* с.27). Согласно исследованию С.П. Лавлинского, перформативность является условием существования драматургического высказывания не только с точки зрения сценического пространства, но и „в пространстве его читательской рецепции, уже предполагающей и моделирующей в процессе движения понимания различные варианты «театрализации»” (Сергей Лавлинский: *О перформативном потенциале русской драматургии рубежа XX-XXI вв.*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI вв.* Кемерово 2011, с.39).

¹⁵ Евгений Казачков: *Op. cit.*

Автор таким образом выводит текст пьесы за привычные драматургические рамки в иное эстетическое пространство, превращая ее в некую акцию, где главный герой вместе с читателем / зрителем сам становится участником флэшмоба. Так в конце пьесы рассказчик дает последние рекомендации аудитории:

И совсем последнее. По правилам после акции все должны расходиться малыми группами в разные стороны, не идти в одном направлении. Не допускается, никаких сборищ после флэшмоба на месте флэшмоба, никаких интервью и обсуждений флэшмоба не допускается. Не надо ничего фиксировать¹⁶.

Таким образом, построение драматургического текста пьесы *Топливо* опирается на „перформативный дискурс”, основными чертами которого является создание иллюзии искреннего высказывания как художественного приема, а также особая дистанция, возникающая между автором, персонажем и зрителем. Герой пьесы является одновременно и рассказчиком (лектором), и героем, и участником акции. Через выстраивание подобного рода игры с читателем / зрителем, в которой рассказчик выступает в качестве посредника между воспринимающим субъектом и художественным миром пьесы, определяется ракурс зрительского восприятия: история, рассказанная героем от первого лица, в контексте документального жанра становится гарантом подлинности. Складывающаяся между рассказчиком и зрительской аудиторией коммуникация становится столь же важна, как и излагаемые со сцены события.

Подводя итог, отмечу, что в целом идея проекта *Человек.doc* заключается в том, чтобы не просто запечатлеть откровенный рассказ героя, а вывести его с этим рассказом на сцену, где он должен будет присутствовать и играть самого себя. Таким образом, документом становится сам человек, выступающий непосредственно носителем той или иной информации, определенного знания, которыми он делится с читателем / зрителем. Этим знанием может быть и собственная биография. Но следует учитывать, что участники проекта все же ограничены рамками художественного образа, созданного драматургом. Несмотря на автобиографичность озвученных со сцены высказываний субъект и герой в них не совпадают. Поэтому персонажа, рассказывающего историю о себе, следует рассматривать не как кон-

¹⁶ Ibidem.

кретного человека, а как драматического героя, представленного в пьесе, где главным документом становятся не просто „слово”, а способ и манера представления собственной истории.

REFERENCES:

- Kazachkov Evgenij: *Toplivo*, „Literratura” 2020, № 151, <http://litteratura.org/dramaturgy/2749-evgeniy-kazachkov-toplivo.html>, 08.01.2020. (Казачков Евгений: *Топливо*, „Литература” 2020, № 151, <http://litteratura.org/dramaturgy/2749-evgeniy-kazachkov-toplivo.html>, 08.01.2020.)
- Lavlinskij Sergej: O performativnom potenciale russoj dramaturgii rubezha XX-XXI vv., w: *Poetika russoj dramaturgii rubezha XX-XXI vv.* Кемерово 2011. (Лавлинский Сергей: *О перформативном потенциале русской драматургии рубежа XX-XXI вв.*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI вв.* Кемерово 2011).
- Lipoveckij Mark, Wojmers Birgit: *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty „novoj dramy”*. Moskva 2012. (Липовецкий Марк, Боймерс Биргит: *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*. Москва 2012).
- Mestergazi Elena: *Literatura non-fikshn / non-fiction: Eksperimental'naya enciklopediya. Russkaya versiya*. Moskva 2007. (Местергази Елена: *Литература нон-фикшн / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия*. Москва 2007).
- Yakovleva Natal'ya: *Chelovecheskij dokument: istoriya odnogo ponyatiya*. Helsinki 2012. (Яковлева Наталья: *Человеческий документ: история одного понятия*. Helsinki 2012).
- Zabaluev Vladimir, Zenzinov Aleksej: *V poiskah nesushchestvuyushchej sushchnosti. Vozvrashchenie geroya v teatral'noe prostranstvo*, „Oktyabr” 2011, № 3, <https://magazines.gorky.media/october/2011/3/v-poiskah-nesushhestvuyushhej-sushhnosti.html> (08.01.2020.) (Забалуев Владимир, Зензинов Алексей: *В поисках несуществующей сущности. Возвращение героя в театральное пространство*, „Октябрь” 2011, № 3, <https://magazines.gorky.media/october/2011/3/v-poiskah-nesushhestvuyushhej-sushhnosti.html>)