

Путешествие в современной русской драматургии на примере пьес Максима Курочкина и Александра Молчанова

Наталья Осис

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 123-130 ◇

Появление в последние 20 лет в русской драматургии заметного количества пьес, где тема путешествия является центральной и действие развивается в пути, указывает на то, что современные драматурги нашли способы создания такой художественной реальности, в которой дороги огромной протяженности оказываются совместимы с ограниченными размерами театральной сцены.

На примере двух драматургических текстов — пьесы *Цуриков* Максима Курочкина и пьесы *Убийца* Александра Молчанова — мы рассмотрим такие методы создания художественного пространства в театральной постановке, которые позволяют целиком посвятить драматургическое произведение путешествию. В данной работе будет проведен анализ пьес Курочкина и Молчанова по параметрам геометрии, географии и движения, чтобы показать, как именно — и насколько успешно — эти драматурги сумели создать художественную реальность, необходимую для изображения путешествия в своих произведениях. Под геометрией мы будем понимать как геометрию сцены, так и геометрию художественного пространства автора, под географией — тот природный или урбанистический ландшафт, который автор воспроизводит в пьесе, и под движением — те образы, которые он использует для передачи действия в пути. Обращаясь к *Театральному роману* Михаила Булгакова, мы увидим, как геометрия сцены влияет на способ работы драматурга. В этой работе на материале исследования Юрия Лотмана будет рассмотрена специфика “художественного пространства” и его роль в создании отношений героев с дорогой.

Изображение путешествия в драматургии с момента создания театральных подмостков бы-

ло ограничено техническими требованиями сцены, имеющей конечные размеры. Влияние тесной геометрии театральной площадки на законы построения драматургического произведения отнюдь не линейно¹. Взаимодействие характера авторского письма с театральным пространством подробно описал Михаил Булгаков в *Театральном романе*, переработав в творческой манере свой опыт воплощения одного и того же сюжета средствами разных искусств². Он отразил все стадии превращения прозаического текста в театральную пьесу, и это превращение начинается у Булгакова со знаменитой концепции “золотой коробочки” — как способа драматургического мышления, обладая которым, драматург первым делом “встраивает” свои художественные концепции в волшебное театральное пространство. И здесь следует подчеркнуть некоторые особенности этого пространства: с одной стороны театр ограничивает драматурга трехмерной геометрией сцены, а с другой стороны подталкивает его к “волшебству”, к “игре”, к возможности создавать какие угодно миры, максимально задействуя силу воображения:

Книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает

¹ В долгой истории развития театра были периоды, когда единство места было жестко закреплено и неукоснительно соблюдалось при достаточно развитых возможностях театральной машинерии (как, например, во французском театре периода классицизма) и другие, когда частая смена места действия происходила в самых скудных технических условиях (как, например, в итальянской комедии дель арте). См. А.А. Аникст, *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга*, Москва 1967.

² В данном случае речь идет об автоинсценировке романа *Белая Гвардия*, сделанной по заказу Московского художественного театра Михаилом Булгаковым в 1925 году, результатом которой стала трансформация романа в пьесу *Дни Турбиных*. См. А.М. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Москва 1989, с. 62.

что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился, что это картинка. И более того, что картинка не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те же самые фигурки, что описаны в романе. Ах, как это была увлекательная игра!³

Юрий Лотман провел подробный научный анализ взаимоотношений драматурга со сценой в процессе создания произведения. Он подчеркивает, что в художественном пространстве драматургии важна не величина площадки (у Булгакова его знаменитая “золотая коробочка” впоследствии становится изоморфной учебной сцене), но ее “отграниченность”. Она связана с превращением “географии” и “геометрии” в некий абстрактный язык, который можно использовать для разных типов художественного моделирования:

Одна сторона коробочки открыта и соответствует отнюдь не “пространству”, а “точке зрения” в литературном произведении. Три другие формально границами не являются (на них может быть нарисована даль, пейзаж, уходящий в бесконечность, то есть должно имитироваться *отсутствие границы*). Нарисованное на них [...] должно создавать иллюзию пространства сцены и как бы быть ее продолжением. Однако между сценой и ее продолжением на декорации есть существенная разница: действие может происходить только на сценической площадке. Только это пространство включено во временное движение, только оно моделирует мир средствами театральной условности. Декорация же, являясь фиксацией *продолжения* сценического пространства, на самом деле выступает как его *граница*⁴.

Несмотря на то, что физические действия актеров ограничены параметрами сцены, “художественное пространство” произведения является зрителю таковым, каким его представляет автор — не случайно в театре у зрителя и драматурга одна “точка зрения”. Следовательно авторской задачей является создание творческого, художественного пространства совместно со зрителем — автор при помощи слов должен стимулировать воображение публики, включать ее в игру и достигать таким образом эффекта сопричастности.

Другими словами, с одной стороны театральное действие ограничено физическими условиями сцены, с другой стороны художественное про-

странство произведения формируется воображением автора, которое априори не может быть ограничено ничем.

Методы создания художественного пространства в драматургическом письме можно продемонстрировать, анализируя тексты пьес Максима Курочкина а затем Александра Молчанова, детально рассматривая главные компоненты путешествия — пространство (географию и геометрию) и движение.

Пьеса Максима Курочкина⁵ *Цуриков* впервые вышла на сцене Центра драматургии и режиссуры под управлением Казанцева в постановке Михаила Угарова в 2003 году под сценическим названием *Трансфер*, в том же году спектакль принял участие в конкурсной программе фестиваля “Новая драма”. Текст пьесы *Цуриков* впервые опубликован в журнале Современная драматургия в 2003 году⁶.

Центральным событием этой пьесы является путешествие, пунктом назначения — Ад. Театровед Алена Карась резюмирует сюжет следующим образом:

Пьеса Курочкина — история про некоего Цурикова, нового русского героя-бизнесмена, давно не спящего с женой, не соблазняющего секретаршу Машу, уставшего от налоговой инспекции, но прежде всего — от себя самого, живущего по заведенным правилам и испытывающего странную тоску [...] Сначала к нему домой является его погибший армейский дружок Пампуха, веселый молодой человек, которого никто в армии не бил, а он однажды взял и выстрелил себе в рот. Цуриков отдает ему свою жену, а сам удаляется в ад, откуда ему прислал приглашение его отец. Он несуетливо собирается, берет с собой секретаршу Машу и любовника жены Уласика, деловито фотографируется на загранпаспорт и отправляется в путь — то есть в Преисподнюю⁷.

Создавая свое художественное пространство, автор может и должен пользоваться словом, по-

³ М.А. Булгаков, “Театральный роман”, То же, *Избранная проза*, Москва 1966, с. 539.

⁴ Ю.М. Лотман, “Художественное пространство в прозе Гоголя”, То же, *О русской литературе*, Санкт-Петербург 1997, с. 621.

⁵ Максим Курочкин — украинский драматург и сценарист, пишущий по-русски и активно участвующий в театральной жизни Москвы. Родился в 1970 в Киеве, там же получил первое высшее образование (археология древней Руси), в Москве учился в Литературном институте на семинаре драматургии у И.Л. Вишневской. Стоял у истоков драматургического фестиваля Любимовки. Пишет для театра и кино, участвует в международных программах английского театра Роял Корт. См. М. Курочкин, *Кухня: пьесы*, Москва 2005.

⁶ А. Соколянский, “Советы потустороннего. ‘Трансфер’ в Центре драматургии и режиссуры”, *Время новостей*, 22.9.2003, с. 5.

⁷ А. Карась, “Тоска Цурикова”, *Российская газета*, 1.10.2003, с. 8.

этому для понимания метода работы автора с такой сложной материей как путешествие нам потребуется лингвистический анализ “географии” и “геометрии” пьесы, того воображаемого ландшафта, в который зритель должен будет поместить героев.

Итак, поскольку Ад — это первый и единственный топоним, появляющийся во всей пьесе, то и вся география путешествия строится от него и к нему. Ад — это единственная координата, заданная автором в собственном художественном пространстве. Все остальное можно только соотносить с этой точкой.

Рассмотрим как выглядит текстуальное описание Ада в пьесе: есть ли его описание как такое, в каком контексте упоминается Преисподняя, какие эпитеты к нему применяются.

По замыслу автора путешествие в потусторонний мир не должно восприниматься персонажами и зрителями как невозможное, поэтому для того, чтобы сообщение главного героя о том, что пункт назначения его поездки это Ад не вызвало ужас или удивление, автор пользуется двумя приемами: намеренно лишает слово “ад” любого пространственного, исторического или иного контекста, а также резко и быстро меняет тему, используя к тому же очень удобное слово “переклЮчить”:

Цуриков возвращается, внимательно смотрит на секретаря. Разглядывает ее, как будто первый раз видит. Девушка смущена и взволнована. Поправляет прическу.

М а ш а (неверно истолковав взгляд шефа). Я просто постриглась.

Ц у р и к о в. Меня интересует ад.

М а ш а. Атмосферное давление?

Ц у р и к о в. Ад. Преисподняя?

М а ш а. Понятно. Кто-нибудь там конкретно?

Ц у р и к о в. Нет. Просто свяжись и переключи на меня. (Меня тему). Ты заметила, что я с тобой не сплю?

М а ш а. Заметила.

Ц у р и к о в. Ну и что ты по этому поводу думаешь?

М а ш а. Вы женаты.

Ц у р и к о в. Очень слабо.

М а ш а. Я не в вашем вкусе.

Ц у р и к о в. Глупости.

М а ш а. Наверное, сейчас не принято... Не знаю. Честное слово, не знаю. А почему?

Ц у р и к о в. Сам не знаю. Поэтому и спросил⁸.

Вместо того, чтобы конструировать художественное пространство Ада, автор намеренно сводит его восприятие к подчеркнuto повседневному, “снижая” не только лексику, но и градус отношений между героями. Единственная информация об “Аде”, которую на этом этапе дает автор — это очевидно облегченный контакт с потусторонним миром, выраженный бюрократической лексикой: “свяжись⁹ и переключи¹⁰ на меня”.

Во второй раз Ад упоминается в следующей сцене и он снова тесно связан с нарочито современной разговорной лексикой, когда секретарь Маша, выполняющая как будто бы самое обычное задание, сталкивается с определенными сложностями:

М а ш а. Алексей Викторович, я хочу уточнить.

Ц у р и к о в. Уточняй.

М а ш а. Нас какой ад интересует?

Ц у р и к о в. Они разные, что ли?

М а ш а. Я только основных насчитала штук двадцать.

Ц у р и к о в. Давай какой-нибудь самый раскрученный¹¹.

Итак, у нас появляется вторая характеристика Ада: раскрученный¹². Главный герой точно знает, что Ад есть, он уверен, что добраться до него

⁹ Слово “свяжись” в значении наладить контакт отсутствует в дореволюционных словарях и появляется впервые в словаре Ушакова, в следующих контекстах: “Ленин ставил перед ‘Союзом борьбы’ задачу связаться теснее с массовым рабочим движением и политически руководить им”. История ВКП(б). Связаться с материком по радио. Связаться по телефону со штабом. См. Толковый словарь русского языка под ред. Ушакова, IV, Москва 1935–1940.

¹⁰ “Переключить” в значении употребленном автором, является настолько ярко выраженным профессионализмом современных офисных работников, что не появляется в этом значении ни в Толковом словаре русского языка под ред. Ушакова (1935–1940), ни в Словаре русского языка под ред. Ожегова (1949), ни в Толково-словообразовательном словаре под ред. Ефремовой. “Переключить” в значении приведенном в пьесе Курочкина, можно встретить только в “Национальном корпусе русского языка”, причем только в одной его части — в газетном корпусе. Приведем найденный пример: “Нужно денно и нощно объяснять [...] гражданам, как они лично выигрывают от интеграции. [...] Переключить существенную часть контактов по торгово-экономическим вопросам на евразийскую экономическую комиссию”. См. Т. Бордачев, “Извлечь уроки, стать сильнее”, *Известия*, 23.02.2014 — цитируется по Национальному корпусу русского языка: <www.ruscorpora.ru> (дата последнего обращения 17.12.2016).

¹¹ М.А. Курочкин, *Кухня*, ук. соч., с. 46.

¹² Слово “раскрученный” не появляется в толковых словарях русского языка вплоть до 2000 (даты издания самого современного толкового словаря литературного русского языка под редакцией

⁸ М.А. Курочкин, *Кухня*, ук. соч., с. 45.

не сложнее чем до Исландии или Буркина-Фасо, главное — правильно найти тех, кто будет организовывать трансфер и сформулировать задачу, в том числе выбрав один, нужный ему пункт назначения (где он должен увидеть отца). И он легкомысленно формулирует это как “раскрученный” — то есть как самый широко разрекламированный, самый популярный.

В дальнейшем в тексте мы вообще не встретим никаких других эпитетов в применении к Аду. Наиболее полное описание места назначения будет дано в конце — как краткий отчет о поездке для жены Цурикова, оставшейся дома:

У л а с и к. Мы были в аду.

Ж е н а Ц у р и к о в а. Ну и как там?

У л а с и к. Там... город. Мы с Машей заходили в дома. Где-то есть кодовые замки — где-то нет, где-то чистые подъезды, где-то засрано...

М а ш а. Кто-то смеется, кто-то плачет.

У л а с и к. Кто-то смеется, кто-то плачет. Спасибо, Маша¹³.

Ад Максима Курочкина похож на большой и не особенно интересный город с улицами, домами, живущими текущими заботами гражданами и чертями, которые в отличие от самих людей готовы сочувствовать простым смертным. Тут, разумеется, все хороши. Даже папе Цурикова, по приглашению которого сын и оформил себе “въездную визу”, как-то недосуг встречаться с родственником. Будничность адской обстановки дополняется выразительной сценой, в которой на вопрос пытливого любовника жены: “А где же Бог?” — один из чертей указывает на самого неприглядного обитателя преисподней. “А почему вы не там, где вам положено быть?” — изумляется путешественник. “Н-н-е им-м-мею м-м-морального права”, — заикаясь, отвечает Всевышний.

Таким образом мы видим, география пьесы, а точнее место назначения путешествия, занимающего центральное место пьесы, остается белым пятном на карте художественного пространства этого произведения Максима Курочкина.

Так ли дело обстоит с геометрией сцены? Читателю и зрителю так ничего не удастся узнать о способе путешествия в Ад — он не получит вообще никакой информации — ни о способе передвижения, ни о направлении пути, и о том, насколько он был долгов. Раздосадованный таким “голодным информационным пайком” — цитируя самого Курочкина — критик напишет:

Главный герой пьесы Цуриков совершает путешествие в потусторонний мир, благополучно возвращается на родную землю и продолжает жить как ни в чем не бывало. Цурикова можно понять. Начать с того, что перемещение между двумя мирами незамысловато, как работа сливного бачка. Р-р-раз — и трансфер в неизвестное осуществлен. Но это бы еще ничего. Куда важнее, что вояж в преисподнюю почти неотличим от поездки в ближнее или дальнее зарубежье. Все обычно, все узнаваемо. Представитель встречающей фирмы, черт эдакий, конечно же опаздывает. Спутники героя [...] бродят по окрестностям ада в поисках Стикса и Леты как заправские туристы, сверяющие внешний вид достопримечательности с описанием из каталога. Стоит ли говорить, что ни вышеупомянутых рек, ни Цербера с Хароном, ни страдальцев, горящих в огне, в общем, ничего из расхожего infernalного набора они тут, разумеется, не обнаруживают¹⁴.

Но тем не менее автор, методично избегающий любой возможности создания собственного ландшафта, отдает должное работе внутри ограниченного пространства сцены. В поисках места назначения герои услышат “налево” и “направо”, “прямо”, а также первое и последнее указание на местонахождение Ада: “Чуть дальше — метров 100 отсюда”¹⁵.

Исходя из сказанного не приходится удивляться и тому, что герои не двигаются. Нет ландшафта, нет географии, нет пространства — значит нет и перемещения. На протяжении почти всего путешествия автору удается обходиться без глаголов движения. Некоторое изменение произойдет в тот момент, когда герои захотят выйти из Ада, торопясь и справедливо предполагая, что войти в него проще, чем выйти. В сцене тринадцатой на полутора страницах неожиданно появляется весьма высокая концентрация глаголов движения: ведет, догонят, бросается, идет, валите, двинемся, идите, идите.

Ефремовой), но его можно найти в *Словаре русского арго*, под редакцией В.С. Елистратова, Москва 2002: Раскручивать *кого-что на что*. Рекламирывать кого-л. или что-л. (эстрадного исполнителя, клип, книгу, начинающего автора и т. п.), проводить рекламную кампанию, чтобы обеспечить будущий успех.

¹³ М.А. Курочкин, *Кухня*, ук. соч., с. 66.

¹⁴ М. Давыдова, “Замкнутый круг ада. Фестиваль Новая драма открылся спектаклем Трансфер”, *Известия*, 22.09.2003, с. 4.

¹⁵ М.А. Курочкин, *Кухня*, ук. соч., с. 50.

И здесь необходимо еще раз подчеркнуть, что до этого автору удавалось конструировать целые сцены в пьесе-путешествии без единого глагола движения!

Еще одну группу глаголов можно найти в подведении итогов путешествия:

У л а с и к. Не нормально, Маша. Все плохо. Я вот — честно говорю — устал. Сходить в ад — пройти сквозь все — говорить с мертвыми, с отцом, с чертями, с черт знает кем... с Манабозо! И вернуться — и не осмыслить, не сделать никаких выводов... Просто — тупо — сходить! Отметиться. Мы там были! Леша Цуриков был тут! Ну не б...ство!¹⁶

И в этом цитируемый персонаж, к сожалению прав. “Просто тупо сходить” в Ад — это не очень умно. Без визионерского опыта, без создания художественного пространства, без образа действия и описания движения, путешествия в драматургии получиться не может. И оно, увы, у Максима Курочкина не получилось, хоть и было заявлено. Сказанное не отнимает у пьесы других ее достоинств — удивительного парадоксального диалога, столь любимого Курочкиным, смешных и грустных шуток, и даже замечательных афоризмов. В пьесе выстроены отношения между героями, эти отношения развиваются и приходят к определенному логическому завершению в финале — и это всего важнее в любом драматическом произведении. Но никакого путешествия в пьесе без основных инструментов — создания художественного пространства и образа действия — драматургу не осилить. Даже в Ад. Тем более в Ад.

В то время, как Максим Курочкин создает свою версию потустороннего мира, Александр Молчанов¹⁷ исследует давно покинутую им российскую глубинку в пьесе “Убийца”.

Драма “Убийца” была впервые представлена на фестивале Любимовка в 2009 году, а весной 2010-го автор получил за нее вторую премию на Новой пьесе. Самая успешная постановка: режиссера Михаила Егорова в Белой комнате МТЮЗа¹⁸.

Андрей, главный герой пьесы “Убийца”, отправляется в свое путешествие с незнакомой ему девушкой по имени Оксана, чтобы взыскать чужой карточный долг, и он должен быть готов убить должника в случае, если тот не отдаст денег. На протяжении всего путешествия герой решает, готов ли он на убийство, и насколько готовность убивать может сделать из него убийцу.

Если у Курочкина персонажи путешествуют в некоем неопределенном, абстрактном пространстве, то у Молчанова есть и конкретный ландшафт, и собственная художественная реальность. Мы не знаем, в каком городе находится общежитие, в котором живут герои и откуда начинается их путешествие. Но мы знаем, что они должны ехать в Оскол, но вместо этого едут в Шиченгу (деревня с таким названием существует и находится в Вологодской области, где родился автор), более того, Молчанов задает и направление: в сторону Архангельска (Водитель попутной машины говорит героям: “я в Архангельск еду, вас подкину до Шиченги”)¹⁹. Между Шиченгой и Осколом около тысячи ста километров. Архангельск, который часто встречается в рассказах главного героя, находится в пятистах километрах от Шиченги — но совсем в другую сторону. Если от Оскола до Шиченги — с юга на север — провести прямую, то Москва окажется как раз посередине. А если продолжить эту прямую от Шиченги вверх, на север, то на продолжении этой прямой ляжет Архангельск. Таким образом, география пьесы, ее художественное пространство выстроено практически по прямой: от Архангельска, стоящего на белом море, до Старого Оскола в Донских степях. Суммарная длина этой прямой около тысячи пятисот километров. Огромные расстояния дают автору возможность дать эпический разбег повествованию.

¹⁸ К. Матвиенко, “Симфония внутренних монологов”, *Итоги*, 8.10.2010, с. 7.

¹⁹ А.В. Молчанов, “Убийца”, ук. соч., с. 54.

¹⁶ Там же, с. 59.

¹⁷ Молчанов Александр Владимирович, родился в 1974 году в поселке Сямжа Вологодской области, окончил Вологодский педагогический университет (факультет филологии, теории и истории изобразительного искусства), ВГИК (ЦДПО, отделение кинодраматургии, мастерская А. Э. Бородянского). Как драматург написал несколько пьес, одна из которых (*Убийца*) поставлена более чем в тридцати театрах в России и Европе. Как сценарист участвовал в работе над многими популярными телесериалами и анимационными фильмами. Преподавал во ВГИКе, Московской школе кино, киношколе Cinemotion и Мастерской индивидуальной режиссуры. Автор *Букваря сценариста*, который входит в список рекомендованных учебных пособий всех основных московских киношкол. Член Союза кинематографистов России. (А.В. Молчанов, *Письма бунтующего сценариста*, Москва 2015).

Но интереснее всего в этом путешествии то пространство, которое мы видим глазами героев. Их взгляд, как камера, фиксирует самые незначительные детали: таблички, пожарную часть, лужи, голубей, остановку. Как только их движение замедляется, пространство как бы оживает под их взглядом и расширяется:

О к с а н а [...] На синей остановке нацарапано “Давыдов муда́к”. Это местная стенгазета. Какие сегодня последние известия? “Давыдов муда́к”. Интересно, какой этот Давыдов? Толстый, лысый с портфелем. Нет, про таких на остановках не пишут. Малолетка наверняка. Обидел девочку или другого малолетку, вот, теперь прославился на всю трассу “Москва-Архангельск”, муда́к²⁰.

Герои вступают в отношения не только с теми, кого встречают в пути, но и с самой дорогой. Надпись на остановке в художественном пространстве Молчанова становится небольшим окном в другие жизни. Если бы героиня принадлежала к другой социальной среде, то она непременно вспомнила бы Бродского: “езде́е есть жизнь, и здесь была своя” — ведь она чувствует то же самое, только формулирует это по-другому. Жизни толстых, лысых и с портфелями протекают вдалеке от остановок на трассе Москва-Архангельск. Значит, это не та жизнь, которая течет здесь. Здесь живут “малолетки” — школьницы младше нее, еще не уехавшие из своей провинции, где местная стенгазета — это надписи на остановке. Вот как рассуждает Оксана. И рассуждая, она обживает пространство, наполняет его смыслом.

Именно через ландшафт и пейзаж автор раскрывает характеры своих героев. Молчанов пользуется несколько раз одним и тем же приемом: его герои видят одно и то же, но каждый дает свое описание и свою оценку происходящему. Так, когда они приезжают в родную деревню Андрея, девушка Оксана, видит совсем не то же, что видит Андрей:

А н д р е й. Там у нас краота, как на открытке. Река, мост, слева лес, справа гора, а на ней церковь, в которой раньше была начальная школа и ПТУ. А сейчас опять церковь. Там, магазин, там клуб. Там даже группа “Сталкер” однажды выступала, Андрей Державин.

О к с а н а. Деревня, конечно, оказалась убогая. Клуб только нормальное здание с колоннами, а вместо магазинов какие-то вагончики²¹.

Герои прекрасно понимают друг друга, они оба уехали из отдаленных деревень в большой город для того, чтобы никогда не возвращаться в глубинку. Оказавшись в родной деревне одного из них, в своем отношении к провинции они обнаруживают парадокс: глубинку вообще они действительно не любят — ни в каком из ее проявлений, — но свое, родное, оказывается любимым и, следовательно, красивым.

Этот же эффект обнаруживается, когда автор как бы “укрупняет план” и вместо ландшафтной съемки дает геометрию помещения:

А н д р е й. Я с гордостью показал ей мою комнату. Двенадцать полок книг, причем половину я лично вынес под курткой из библиотеки. Гитара, кассетник, проигрыватель “Волна”, а главное — вид за окном. Такой вид ни за какие деньги не купишь — пруд, лес, облака.

О к с а н а. Комнатенка убогая, из мебели — только железная кровать, кресло и полки с книгами²².

“Несовпадение” героев продолжается до тех пор, пока пространство подчиняет их себе, пока дорога диктует им свои условия, до тех пор, пока они продолжают двигаться в направлении, которое они не выбирали: сначала они оказываются в ситуации, когда против своей воли они должны вместе ехать за чужим долгом, затем Андрей меняет направление и едет к себе домой, чтобы попросить у своей мамы денег (в таком случае он не должен будет ни у кого забирать долг, и следовательно не должен будет и убивать, если этот долг не получит). Но Оксана ничего не знает и приезжает в вологодскую глубинку неподготовленной: это было не ее путешествие и не она его выбирала. Обратная ситуация происходит, когда они едут в из Шиченги в Оскол, а к себе в общежитие (предположительно в Москву) они возвращаются отдельно.

В отличие от Курочкина, выделяющего своим героям глаголы движения скудным пайком, Молчанов активно передвигает своих персонажей по

²⁰ А.В. Молчанов, “Убийца”, *Современная драматургия*, 2010, 1, с. 52

²¹ Там же, с. 58.

²² Там же, с. 59.

дорогам России и, как следствие, глаголы движения имеют существенный вес в тексте. На протяжении всего действия пьесы *Убийца* глаголы движения встречаются регулярно и с большой частотой, но ближе к финалу автор перенасыщает текст глаголами движения и таким образом ощутимо ускоряет действие:

Я повернул за угол и попал в толпу. Люди выходили из вокзала, ждали автобуса, курили, трепались, читали газеты, пили пиво, ходили туда-сюда. Я проталкивался через них, крутил головой и искал взглядом Оксану. Ее не было. Я искал, а ее не было. Тогда я остановился, закрыл глаза и сказал — пусть я ее увижу. И я открыл глаза и увидел, что она входит в автобус с красной сумкой в руках. Я кинулся к ней. Она обернулась, увидела меня и, кажется, немного испугалась. Я бежал к ней, сбивая всех. Я запрыгнул на ступеньку, схватил ее и начал целовать. Рядом кто-то сказал: “Молодые люди, вы не обнаглели?” Я целовал ее прокуренные губы, и это было так сладко и горько, как будто лижешь серебряную пепельницу. Она отвечала на мой поцелуй. Тогда кто-то сказал: “Вы всех задерживаете — или пройдите в автобус или выходите”. И мы вышли из автобуса²³.

Сверхконцентрация глаголов движения дает двойной эффект: во-первых автору удается заметно ускорить действие, а во-вторых, именно в этот момент главный герой впервые поступает так, как он считает нужным. Вся долгая и сложная дорога подготавливала его к такому решению, ему предшествовали долгие периоды размышлений, и вот теперь, когда нужно действовать, его герой действует по логике дороги: он выбирает направление и цель, стремится к ней на максимальной скорости. Он знает, что Оксану выгнали из общежития, что она как раз едет домой в свою деревню и он прекрасно помнит, что больше всего на свете она не любит провинцию. А это значит, что она снова собиралась совершить путешествие под давлением обстоятельств, пойти по дороге, которую она не выбирала. Все, что ей надо сделать — это выйти из схемы. “И они вышли”.

На этом заканчивается пьеса, которая в равной степени посвящена как путешествию, так и исследованию внутреннего мира героев.

Молчанов отправляет своего протагониста в долгую и трудную дорогу с очень важной миссией — его герой должен пройти свой путь и прийти

к новому мироощущению, к новому восприятию себя и мира.

Так постепенно путешествие оказывается двойным: во внешнем плане герои едут в деревню Шиченгу, потом в город Оскол, пересаживаются с автобуса на автобус, голосуют на трассе, несколько раз чудом избегают смерти, и постепенно весь внешний план уходит в сторону, чтобы обнажить внутренний план, гораздо более важный, в котором герои совершают долгое и трудное путешествие вглубь своей души.

Каждый человек, отправляясь в путь, оказывается в гораздо более неустойчивой ситуации, чем та, в которой он находится в повседневной жизни. Обычно “герои находятся на земле, горизонт их заслонен предметами, они ничего не знают, кроме практических житейских соображений поразительно недалёковидных”²⁴ — отмечает Юрий Лотман, говоря о *Мертвых душах* Гоголя. Но сказанное Лотманом можно переформулировать в применении к героям драматургических произведений следующим образом: дорога дает возможность герою меняться, изменять свой внутренний мир, расширяя собственные горизонты. В пути герой лишается своих привычек и ритуалов, он вынужден воспринимать “уставы чужих монастырей” и подстраиваться под них. В перспективе это лишает его уверенности в своих взглядах на мир, что и создает идеальные предлагаемые обстоятельства для любой театральной пьесы — т. е. позволяет драматургу поместить героя в такую ситуацию, в которой внутренние изменения протагониста и других персонажей будут оправданными.

В русской народной языковой традиции дорога соотносится с жизненным путем. Дорога в русских сказках это место, где проявляется судьба, доля, удача человека при его встречах с людьми, животными и демонами. Дорога в народной культуре может быть рассмотрена как разновидность границы между “своим” и “чужим” пространством²⁵.

²⁴ Ю.М. Лотман, “Художественное пространство в прозе Гоголя”, То же, *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, Москва 1988, с. 292.

²⁵ Е.Е. Левкиевская, “Славянские древности”, *Этнолингвистический словарь под ред. Н.И.Толстого*, II, Москва 1999, сс.

²³ Там же, с. 65.

В попытке осмыслить феномен дороги как основного элемента драматургического произведения, мы привели в качестве примера театральные тексты двух современных русскоязычных драматургов, принадлежащих к одному поколению.

В раскрытии темы пути у Молчанова и у Курочкина есть как общность, так и противоположность. Тему многозначности дороги, ее силы, ее способности вести за собой разрабатывают оба автора. Но при этом для Курочкина путешествие это рутина, а жизнь, смерть, ад и рай — это только серия парадоксов. Его герои давно уже все “всё прошли, и превзошли, и осознали лучше нас”²⁶. Дорога у Молчанова — это личная, глубоко затрагивающая его тема, зачастую болезненная, “путь к себе”, который тем не менее приводит к философскому осмыслению не только себя, но и мира вокруг.

Любопытно отметить и принцип построения “пьесы в дороге” — в этом у Молчанова и у Курочкина много общего. Путешествие в пьесе Курочкина, так же как и у Молчанова, является основным мотором сюжета: если бы не трансфер в Преисподнюю, не было бы истории, которую можно было бы рассказывать. И тем не менее герои Курочкина не вступают с отношения с дорогой, да и сам автор не создает художественного пространства их пути.

В отличие от путевых заметок, где герои наблюдают нравы или изучают этнографию, внимание героев пьес Курочкина и Молчанова направлено не вовне, а вовнутрь. У Курочкина это выражено в коротких и ироничных комментариях персонажей, у Молчанова каждое новое внешнее впечатление служит для продвижения протагонистов по пути познания самих себя.

Не только способ раскрытия характеров персонажей, но сама структура драматургического письма (способ построения действия: завязка, перипетия и развязка) подталкивает нас к другому сближению — к параллели с кинематографом. Кинематограф пользуется теми же законами, что

и театр, и, подняв тему путешествия раньше чем театр, успел опробовать “драматургический” принцип раскрытия темы в жанре *road movie*. Этот жанр существует в кино гораздо дольше, чем опыт изображения путешествия в театральной пьесе, что и дает в этой области кинематографу некоторые преимущества перед театром.

Есть и другая, немаловажная причина для сравнения путешествия на сцене с путешествием в кино. На протяжении многих десятилетий деятели театра, приходя в кин, обогащали его театральными методами, но в плане изображение пути как основного стержня повествования кинематограф накопил гораздо больше опыта, чем театр, и этим опытом не замедлили воспользоваться современные драматурги. Именно это произошло с Курочкиным и Молчановым, много работающими в качестве сценаристов кино²⁷.

Таким образом, можно сказать, что театральное путешествие является не только наследником путешествия литературного, но и близким родственником кинематографического жанра *road movie*. Возможность черпать сразу из двух богатейших источников при постановке на сцене обнаруживает огромный театральный потенциал.

Накопленный опыт *road movie* оказывает особенно заметное влияние на построение собственно драматургической структуры произведения — в данном случае мы могли бы ее назвать *road drama*. Наличие стройной и крепкой структуры — такой как *road drama* — в свою очередь позволяет драматургам сосредоточиться на внутреннем действии, на организации самого важного театрального движения — к катарсису. Но все же обращение к путешествию как главному двигателю развития сюжета пьесы требует от драматурга умения раскрыть тему дороги, способностей создать собственное художественное пространство, и привести своих героев к взаимодействию с ним. В противном случае подлинное путешествие в театре может не состояться.

²⁶ М.К. Щербаков, “Вишневое варенье”, *Тринадцать дисков*, Москва 2010, с. 63.

²⁷ С. Новикова, “Александр Молчанов: Драматургия — это структура”, *Современная драматургия*, 2013, 3, с. 183.