

*Original research paper**Received: 23.06.2019
Accepted: 8.10.2019*

РЕМЕЙК БИОГРАФИИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ НОВОЙ ДРАМЕ

Ольга Багдасарян

ORCID: 0000-0003-3212-3788

*Уральский государственный педагогический университет**Екатеринбург, Россия**obagdasar@gmail.com*Ключевые слова: *современная литература, биография, новая драма, ремейк*

Ю. Лотман видел залог популярности биографического жанра в гибком сочетании в нем вымысла/фикциональности и документальности/эффекта подлинности: «Биография соединяет для читателя эстетические переживания, родственные тем, которые возбуждает слияние игрового и документального кинематографа: герой – как в романе, а сознание подлинности – как в жизни» [Лотман 1985: 228]. При этом развитие жанра показывает, что авторы биографий чувствуют все большую свободу в определении пропорций документального и художественного (не случайно XX век дал нам такие понятия как «беллетризованная биография» и «квазибиография»).

Переосмысление жанра осуществляется в современной российской драматургии, которая отмечена всплеском интереса к жизни замечательных людей. Об этом интересе свидетельствуют пьесы *Пленные души*, *Голубой вагон* Бр. Пресняковых, *Глаза дня* (фильмовая мелодрама о жизни шпионки Мата Хари), *Братья Че*, *Сахалинская жена* Е. Греминой, *Кровавые барыни* Дарьи Салтыковой, *московской столбовой дворянки*, *правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание*, *Славянский базар* В. Леванова и многие другие тексты. Названные произведения основываются на «чистом вымысле» и на творческой реинтерпретации фактов жизни реального человека, документов, декораций времени, исторического фона, художественных текстов. Условно обозначенные как «ремейки биографий», подобные произведения предполагают деконструкцию «текста-первоисточника» (в роли которого выступает «жизненный текст» отдельного человека), его перекодирование для выражения ценностно-смысловой позиции автора [Барковская 2008: 441].

Один из современных драматургов, который наиболее последовательно работает с биографическим материалом – М. Хейфец (русскоязычный автор, живущий в Израиле). Пьесы его неоднократно ставились во многих театрах РФ. Обратимся к двум его относительно свежим текстам: *Как Циолковский летал на Луну* и *Кабаре «Астория»*.

Обе пьесы носят откровенно сатирический характер, толчком для их написания послужили вполне конкретные события. В пьесе по мотивам жизни Циолковского на злободневность намекает финальное посвящение «Достижениям всего мирового ракетостроения...». Однако основным способом спровоцировать чтение через призму происходящих в реальности событий становится датировка пьес. Не случайно Хейфец аккуратно обозначает не только год, но и месяц создания: так, *Кабаре «Астория»* написана в августе 2014 года, и аншлюс Австрии, который становится в ней важным сюжетным событием, прямо рифмуется с присоединением Крыма Россией. Мытарства Циолковского, благодаря датировке («2013»), заставляют вспомнить «успехи» космических держав в 2012-2013 гг.: скандалы, связанные с Роскосмосом, неудачные запуски «Протона» и «Зенита SL», ракетные бомбардировки Сирии США в 2013 г. и т.д.

Характерно, что в качестве «документальной» (фактической) основы для пьес драматург использует материалы Википедии – универсальной интернет-энциклопедии, организованной по принципу «вики» (то есть предоставляющей пользователям возможность создавать новые страницы и править уже существующие) и желающей приобщить «посетителей к непрерывному процессу создания и сотрудничества, который постоянно меняет вид сайта» [Википедия]. Википедия – один из самых используемых интернет-ресурсов в мире, информация отсюда общедоступна и, как правило, понятна. В то же время, это не академическая энциклопедия, для пользователя она зачастую выступает в роли «ненадежного рассказчика». Документальность биографий, представленных в Википедии, очень условна, а возможность редактировать страницы указывает на то, что всякие претензии на окончательность и завершенность в данном случае бессмысленны. Таким образом, уже фактическая основа, которую избирает драматург, проблематизирует важный для биографии как жанра элемент «правдивости» и «подлинности».

На принципиальную значимость для пьес фикциональной составляющей указывают подзаголовки рассматриваемых пьес («арт-мистерия по мотивам», «буф-фантазия на тему»). Они, а также сам способ обращения с фактическим материалом, сближают работы М. Хейфеца с пьесами-фантазиями Григория Горина, в которых «фантазия» была и жанровым подзаголовком (подразумевающим импровизационную свободу в конструировании образа мира), и обозначением метода драматурга, выстраивающего свое произведение как «размышление на уже известную / заданную тему», и знаком верности автора творчеству и игре как отчетливо осознаваемым эстетическим и этическим константам.

Действительно, обе пьесы Хейфеца – пьесы о героях-фантазерах, художниках, воспринимаемых окружающими как безумцы.

Как Циолковский летал на Луну (2013) основывается на некоторых фактах биографии ученого, связанных с его жизнью в городе Боровске в период с 1880 по 1892 гг. В биографической арт-мистереии Циолковский задумывает создать реактивную ракету для полета в космос. В реализации амбициозного замысла ученому помогает корреспондент, организующий вокруг события настоящую PR-акцию, которая, однако, освещает проект Циолковского как спасательную экспедицию по эвакуации с Луны застрявших там «братьев по разуму». Как кажется корреспонденту, именно такая подача событий привлечет большую аудитории (а значит – и пожертвования). Для дальнего путешествия на ракете нужно горючее (самогон), поэтому Циолковский изготавливает змеевик, повышающий продуктивность самогонного аппарата, и отдает его жителям города в обмен на топливо, которое они обязуются произвести. Проект терпит крах: доступность самогона превращает Боровск в город агрессивных спившихся людей. В финале пьесы Циолковский чудесным образом покидает Землю – летит на Луну к ожидающим его инопланетянам.

В пьесе линия Циолковского перебивается монтажными врезками, отсылающими к современности: сценами из Центра космических исследований, из Центрального разведывательного управления, отправляющего в космос шпиона, из бункера сил стратегического назначения неизвестной державы и т.д. Все микросюжеты сходятся в финальном событии апокалипсиса:

Генерал с остервенением поёт песню «Варяг». Наливает себе стакан водки. Выпивает. А под конец со всей силой давит на красную кнопку. Раздаётся грохот взлетающей ракеты [Хейфец 2013]¹.

В финале «диск бесконечно красивой планеты Земля» внезапно озаряется вспышками взрывов, но Циолковский уже на Луне:

Циолковский с инопланетянами смотрят на картину разразившегося апокалипсиса.

Затем все вместе садятся в ракету и улетают в космическую даль. Как можно дальше. В космическую бесконечность от того, что осталось от города Боровск, да и от всей планеты Земля.

Автор, конечно, лукавит, указывая, что опирается только на Википедию: в действительности пьеса включает в себя и цитаты из фантастической повести Циолковского «На Луне», и интерпретацию основных идей ученого, изложенных им в научных трудах. Тем не менее, основная модальность пьесы – фарсовая.

Достигается она отчетливой театрализацией мизансцен, в которых на первый план выходит игра, занимательность действия (такова, например, сцена, где герои на городском собрании объясняются с помощью свистков, п.ч. «приказано

¹ Здесь и далее текст цитируется по этой публикации на сайте автора.

всем ярым матерщинникам выдать по свистку», а Циолковский, поначалу не понимающий принципов такого странного общения, быстро осваивает новый «язык»).

Большое количество бытовых подробностей «опрокидывает» фигуру Циолковского (почти «канонизированную» в советскую эпоху) в карнавальную стихию народной жизни с характерными для нее пьянством и бесшабашностью/вольницей (так, жители Боровска соглашаются на участие в космическом проекте, потому что смогут варить в три раза больше самогона; попытки мужиков наказать Циолковского в финале пьесы объясняются тем, что горячего «людям не хватает, а он ещё хотел в эту ендовину его лить»).

Порождением стихии народной жизни выглядит в пьесе фигура Менделеева, чье появление объясняется не только реальным фактом биографии Циолковского (тот действительно писал академику в надежде, что труд его жизни будет взят Менделеевым под покровительство), но – в первую очередь – мифологическим потенциалом, которым обладает образ Дмитрия Ивановича в народной культуре. Как известно, именно ему (ошибочно) приписывают открытие формулы настоящей «русской водки». В пьесе Хейфеца Менделеев проверяет собственные открытия на себе, то есть «Смешивает. Нюхает, Выпивает».

Как было отмечено, образ России, возникающий в пьесе, отчетливо связывается с мотивами пьянства (пьют мужики из Боровска, пьет Менделеев – истинно народный ученый, пьет генерал, прежде чем запустить в космос «плохую» ракету), однако стереотипно представлена в пьесе не только Россия, но и США (это шпионы, пиво и аморальный образ жизни). В одной из первых сцен с американского шпиона сваливаются штаны, потому что с советских времен всем шпионам предписывается срезать пуговицы (см. песню Евгения Долматовского *Коричневая пуговка*, 1939 год).

В пьесе много шутового и смешного, некоторые мизансцены доведены до уровня клоунады – и потребуют от актера не психологической игры, а физической дисциплины. Пьеса предполагает знание читателем современного контекста, здесь сатирическому осмеянию подвергаются шпиономания, соревновательность в освоении космоса, бездарность управления и глупость чиновников, лишенных не только всякого научного представления о космосе, но и необходимого в этом деле энтузиазма, интереса.

В наиболее эксцентрических мизансценах пародируются успехи космонавтики и отечественной науки: так, создание российского навигатора (видимо, имеется в виду ГЛОНАСС) подстегивается соревнованием с американцами, однако некачественность кадров и недостаточность ресурсов приводит к тому, что космонавт объясняет дорогу всем желающим, «высунувшись» из ракеты.

Образ космоса является в пьесе ключевым. Собственно, композиция арт-мистерии, в которой соединяется прошлое и современность, намечает зарождение идеи покорения космоса (проводником ее является Циолковский) и показывает современное состояние мировой космонавтики. В пьесе неслучайно звучат советские песни, в которых космос представлен как часть коллективной мечты о

счастливых временах человечества, советской утопии, – они подчеркивают контраст между мифом об освоении космоса и его воплощением.

Несмотря на шаржированность образа Циолковского (укрупнены его чудачества, из Википедии намерено отобраны те факты, которые подчеркивают странности героя), отнюдь не он оказывается самым эксцентричным персонажем. Абсурдны не идеи героя (хотя именно так их воспринимают окружающие), абсурдна действительность: ее грубая конкретика вступает в противоречие с абстрактностью и всеохватностью научных концепций Циолковского, мечтающего о космических полетах, но всякий раз сталкивающегося с предельно «обытовленным» пониманием своих научных идей.

В пьесе *Как Циолковский летал на Луну* идея космоса как вековой мечты человечества (транслятором которой в российской и советской культуре и был Циолковский – ученый-самоучка, энтузиаст космических путешествий, автор теории «научного космизма») спроецирована на сегодняшнюю повседневность. Открытая пародийность, фарсовость пьесы целит не в фигуру Циолковского, который единственный спасается / эвакуируется из происходящего на земле апокалипсиса, а на вечную глупость, бездарность русской жизни, в которой ученому-фантазеру (как и Мюнхгаузену из пьесы Г. Горина) нет места (эти две фигуры сближены и образом Луны, на которую и тому и другому нужно полететь, чтобы доказать правдивость своих фантазий).

Пьеса *Кабаре «Астория»* – драматическая фантазия по мотивам жизни и творчества Юры Зойфера, австрийского поэта, журналиста и драматурга, участника и организатора политического кабаре в Вене 1920-х гг. Зойфер – автор острых политических пьес, сатирических песен, член социально-демократической партии, деятельность которой в 1930-ые годы запрещена. После установления нацистского режима Зойфер попытался нелегально пересечь Австрийскую границу, за что был арестован и помещен в концентрационный лагерь. Умер Ю. Зойфер от тифа в 1939 году в Бухенвальде.

Сюжет буф-фантазии Хейфеца опирается на некоторые факты биографии Зойфера, его пьесы (в частности – *Асторию*, где события происходят в вымышленной стране с тем же названием). Кроме того, повышенный артистизм пьесы Хейфеца, ее нарочитая условность (и, конечно, само название) отсылают к эстетике кабаре, столь близкой биографическому прототипу главного героя.

Действие начинается со знакомства Девушки с Героем, который приглашает ее «в самую независимую, самую идеальную» страну Астория – а именно на представление кабаре, зрительный зал которого вмещает только 49 человек. Герой только что потерял работу журналиста – и решил, что применить свои творческие способности он сможет в самостоятельном театре, дающим представления «на злобу дня». История любви героев намечена пунктирно, основное же действие составляют сцены с участием артистов кабаре и номера кордебалета. Каскад абсурдных мизансцен, демонстрирующих особенности жизни в Астории, гротескно отражает те процессы, которые происходили в Австрии 1920-30-х гг.: продвижение Гитлера как политической фигуры, аннексия Австрии,

распространение идеи расовой чистоты, рост цензуры, сегрегация граждан «нечистого происхождения» и т.д. и т.д.

Герой пьесы видит свою миссию в «духовном ассенизаторстве», в конце пьесы он говорит:

Я хотел создать здесь сумасшедший мир. Мир, лишенный логики. Мир – полный абсурда. Я надеялся: пусть хоть сорок девять человек придут и посмотрят на это. Да – это немного: всего сорок девять человек. Но эти сорок девять человек выйдут из кабака, оглянутся по сторонам и, может быть, скажут себе: господа, а ведь мы только что это всё видели. И как же мы во всём этом живём? [Хейфец 2014]²,

однако история переигрывает литературу.

Картина постепенного «наползания» тоталитаризма, усиливающегося исторического безумия, противостоять которому человек не в силах, дана в пьесе в акцентированной условной форме: все исторические события остраиваются через рассказ героя о них или через нарочито фарсовые сценки, в которых жизнеподобные ситуации постепенно доводятся до абсурда.

Так, выбор политического устройства для Астории приводит к тому, что страна объявляется парламентской республикой с единственной (и потому единой) партией, в которую решено не принимать всех «этих», «тех» и «других»; выстушающих в кабаке героев обвиняют в нарушении еще не написанных законов, а чистые листы, разбросанные по улицам, классифицируются правительством как самое радикальное революционное высказывание, потому что «с тем, что написано даже между строк – может бороться цензура. Но как бороться с тем, что не написано?».

Абсурдной современности контрастны откровенно лирические сцены: они обрамляют пьесу, ключевым для условных пролога и эпилога становятся образы сердца и звездного неба, которые постепенно приобретают характер поэтических символов (сердце как символ человеческой жизни, звезды – знак связи судьбы каждого отдельного человека с судьбой вселенной).

Особая роль отведена в пьесе музыке (музыкальные инструменты даже включены в список действующих лиц, именно с ними знакомит условного зрителя Герой). Музыка работает как звуковой эквивалент происходящих событий (выстрелы – удар рабочего барабана), участвует в метафоризировании действия – переводе его на уровень поэтических обобщений:

Большой барабан продолжает отбивать удары сердца. Правда, они теперь звучат несколько глуше.

Внезапно ритмичный бой большого барабана перекрывает хлесткий, как выстрел, удар Малого Барабана.

Потом ещё и ещё...

С каждым таким ударом с ночного небосклона вдруг исчезают одна за другой сразу несколько звёзд.

² Здесь и далее текст цитируется по данной публикации.

Вот Малый Барабан разразился целой пулемётной очередью. И сразу померкла ещё почти половина звёзд.

Музыка в пьесе выступает как всеобъемлющий артистический код – особый способ описания мира (она рассказывает и о чувствах героя, когда он влюблен, и о его страхах, она аккомпанирует всему происходящему в Астории, она начинает и завершает пьесу), однако музыка не может изменить мир. Трагический пафос пьесы связан с признанием бессмысленности искусства перед хаосом истории: так, в финале красота слова «Бухенвальд» (буковый лес) не отменяет ужаса, происходящего в этом месте.

Хейфец переворачивает известную формулу Гегеля о том, что история повторяется «сначала как трагедия, потом как фарс»: в «Кабаре история» фарсы пророчествующего героя повторяются как трагедия.

Итак, М. Хейфец строит свои пьесы на биографическом материале, при этом фактическая основа пьес чрезвычайно размыта, иронически обыграна. Однако отказываясь от жизнеописания персонажей, от попытки восстановления логики их судьбы, от психологической нюансировки характеров, даже – от использования имени как прецедентного элемента (в *Кабаре Астория* герой, например, назван просто – «Герой»), Хейфец тем не менее не отказывается от «сверхнагруженной семантики цельности» [Дубин 2001: 106] как неотъемлемого атрибута персонажа: фигуры «чудаков» Циолковского и Юры Зойфера – это эмблематичные образы индивидуальной целостности, через столкновение с которым осмысливается хаос повседневности или хаос истории и современности.

В этом смысле показательная еще одна пьеса М. Хейфеца [2012], получившая в 2012 году премию «Золотая маска». *Спасти камер-юнкера Пушкина* – пьеса-монолог 50-летнего героя Миши Питунина, собирающегося на Черную речку, чтобы спасти поэта. Питунин рассказывает о своих «отношениях с классиком», который сопровождает среднестатистического российского человека в течение всей жизни (в детском саду читают сказки Пушкина, в школе Пушкина «проходят» почти в каждом классе; даже в армии герой сталкивается с культом поэта). Нелюбовь Питунина к «солнцу русской поэзии» постепенно превращается в искреннюю заинтересованность и восхищение.

Для пьесы Хейфеца принципиально важен исторический контекст. Молодость героя приходится на советское время, а зрелость, отягощенная семейными проблемами и одиночеством, – на постсоветские 1990-ые, когда происходит окончательный крах экономической и политической систем. Важно, что в этой ситуации социальной неопределенности для героя, как ни парадоксально, именно Пушкин оказывается константой и точкой опоры, а размышления о судьбе поэта заменяют герою рефлексии о собственной жизни. Так в пьесе Хейфеца поверх сюжета, в котором происходит переосмысление истории смерти А.С. Пушкина, конструируется новый сюжет. Пушкин оказывается для героя образом «целостности» человеческой судьбы, и именно через взаимодействие с фигурой классика происходит постепенное обретение собственной идентичности.

Ремейки биографий, созданные М. Хейфецем в 2000-ые гг., могут быть прочитаны как рефлексия по поводу современности – с характерными для нее «нехваткой» идентичности, дефицитом целостности и цельности. В этих условиях биографический жанр приобретает новые качества: драматизированные биографии представляют собой сложный конгломерат фикционального и документального, в котором факты из жизни реальных лиц перестают быть основой для создания эффекта подлинности – эти факты используются не для реконструкции характера персонажа, а для выражения авторских представлений о современности, для фиксации проблемных точек. Имена собственные (Пушкин, Циолковский, Зойфер) выступают здесь в роли символического преобразователя: автору интересны не траектории индивидуального жизненного опыта, а «монолитные» личности, в столкновении с которыми остраются важные черты действительности.

В такой функции биография действительно оказывается «полезным прошлым» [Brooks 1918; Brintlinger 2000] – т.е. эффективным способом рассказать о своем времени, используя «прошлое», которое представляется как поступающий в распоряжение биографа резервуар героев и моделей, как то, что может быть заново изобретено с помощью вымысла, и при этом сохранит пусть призрачную, но связь с реальностью. Этот механизм «пересоздания» прошлого и его связывания с настоящим и представляется наиболее интересным при анализе современных пьес-биографий.

Библиография

- Brintlinger A., 2000, *Writing a Usable Past. Russian Literary Culture, 1917-1937*, Evanston, IL.
- Brooks W., 1918, *On creating a usable past*, http://archive.org/stream/dialjournallitcrit64chicrich/dialjournallitcrit64chicrich_djvu.txt (19.04.2019).
- Барковская Н.В., 2008, *Историко-литературные ремейки как способ интерпретации*, [в:] *ROSSICA OLOMUCENSIA XLVI-II. Sborník příspěvků z mezinárodní konference XIX. Olomoucké dny rusistů. 30.08.–01.09.2007*, Olomouc.
- Дубин Б.В., 2001, *Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры*, Москва.
- Лотман Ю., 1985, *Биография – живое лицо*, “Новый мир”, № 2.
- Хейфец М., 2012, *Спассти камер-юнкера Пушкина*, <https://mihhey.jimdo.com> (19.04.2019).
- Хейфец М., 2013, *Как Циолковский летал на Луну*, <https://mihhey.jimdo.com> (19.04.2019).
- Хейфец М., 2014, *Кабаре «Астория»*, <https://mihhey.jimdo.com> (19.04.2019).

Transliteration

- Brintlinger A., 2000, *Writing a Usable Past. Russian Literary Culture, 1917-1937*, Evanston, IL.
- Brooks W., 1918, *On creating a usable past*, http://archive.org/stream/dialjournalliterit64chicrich/dialjournalliterit64chicrich_djvu.txt (19.04.2019).
- Barkovskaya N.V., 2008, *Istoriko-literaturnye rimeiki kak sposob interpretatsii*, [v:] *ROSSICA OLOMUCENSIA XLVI-II. Sborník příspěvků z mezinárodní konference XIX. Olomoucké dny rusistů. 30.08.–01.09.2007*, Olomouc.
- Dubin B.V., 2001, *Slovo – pis'mo – literatura: Oчерki po sotsiologii sovremennoi kul'tury*, Moskva.
- Lotman Yu., 1985, *Biografiya – zhivoe litso*, “Novyi mir”, № 2.
- Kheifets M., 2012, *Spasti kamer-yunkera Pushkina*, <https://mihhey.jimdo.com> (19.04.2019).
- Kheifets M., 2013, *Kak Tsiolkovskii letal na Lunu*, <https://mihhey.jimdo.com> (19.04.2019).
- Kheifets M., 2014, *Kabare «Astoriya»*, <https://mihhey.jimdo.com> (19.04.2019).

Summary

Biography remake in modern Russian drama

The article is devoted to biography remakes in modern Russian drama. The process of the artistic creation of biographies is specified on the material of M. Heifetz's plays (“Astoria Cabaret”, “How Tsiolkovsky flew to the Moon”, “To Rescue Junker Pushkin”). Yu. Lotman in his works on biography (1985) explained the popularity of the genre through its transgressive position between “fiction” and “documentary”. The Russian “new drama” playwrights reconsider this peculiarity of the biography genre turning it into the slapstick-fantasy “in the framework of one biography” or into biographical “art-mystery”. Modern dramatized biographies are a combination of fictional and documentary trends, where the facts from the lives of real people cease to be the basis for creating the effect of authenticity. The author does not reconstruct the character's personality, the names (Pushkin, Tsiolkovsky, Soyfer) act here as a symbolic converter. M. Heifetz is not interested in the trajectories of individual life experience; he uses famous people's biographies as the examples of “monolithic” personalities. In collision with this “wholeness” the important features of reality and its “lack of integrity” are estranged.

Key words: *modern literature, biography, new drama, remake*

