

«ПО ПО» ЕВГЕНИЯ ГРИШКОВЦА И КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА КНИЖНЫХ ПЕРЕСКАЗОВ²

Произведения Эдгара По – нечастые гости на театральной сцене: американского романтика трудно назвать сценичным автором. Тем интересней обратиться к значимому исключению – спектаклю Евгения Гришковца³ «По По»⁴, в котором два героя-чудака⁵ по очереди вспоминают и пересказывают своими словами страшные рассказы Эдгара По («Колодец и маятник», «Убийство на улице Морг», «Бес противоречия», «Бочонок Амонтильядо», «Погребение заживо» и другие), как они их запомнили. У каждого свое амплуа. Один, бесхитростный и блестяще безнравственный (А. Цекало / И. Золотовицкий), рассказывает истории от первого лица, другой, интеллигентный и меланхоличный (Е. Гришковец), рассказывает, что случилось с другими.

Идея спектакля «По По» родилась у Евгения Гришковца, по его собственному признанию, в 1991 году. Но с тех пор «современность — как художественного решения, так и того, о чем там говорится в спектакле, — никуда не делась; может быть, даже стала острее»⁶. Сам Гришковец не расшифровывает свое утверждение, но его интуиция, как всегда, действует безошибочно: культурная практика пересказа книжных сюжетов как никакая другая отражает и концентрирует в себе процессы тотальной приватизации, «фамильяризации», а нередко и профанации литературной традиции.

Замысел Гришковца и его реализацию интересно осмыслить в рамках двух историко-культурных парадигм: восходящим к глубокой древности и сохраняющим свою актуальность до сегодняшнего времени сказительским

¹ © Рогинская О.О., 2011.

² Статья выполнена в рамках коллективного проекта по приоритетной тематике НИУ ВШЭ "Субъект модерна: социокультурные модели личности и проблема персональной идентичности" - 10-08-0002".

³ Евгений Гришковец — автор и исполнитель театральных спектаклей «Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты», «Планета» (совместно с Анной Дубровской), «По По» (совместно с Александром Цекало, с 2009 г. – с Игорем Золотовицким), «+1». Автор пьес «Титаник-92», «Город», «Зима», «Записки русского путешественника». Создатель спектакля «Осада» в МХАТ им. А. П. Чехова. Обладатель премий «Антибукер», «Золотая маска» (в номинациях «Новаторство» и «Приз критики»), «Малый Триумф». Автор романа «Рубашка» (2004, премия «Книга года» в номинации «Дебют»; лонг-лист Букера-2004), повести «Реки» (2005), сборников рассказов «Планка» (2006) и «Следы на мне» (2007), романа «Асфальт» (2008). Последняя книга Гришковца – «Год жизни» (2009), основанная на интернет-дневнике автора. Создатель музыкальных альбомов «Сейчас» 2003), «...Петь» (2004) и «Секунда» (2007) (совместно с группой «Бигуди»). Гришковец – создатель оригинальной исполнительской манеры, синтезирующей «бытовленную» исповедальную интонацию и созданный средствами пантомимы и клоунады образ «героя нашего времени».

⁴ Московская премьера спектакля «По По» (третья редакция пьесы) состоялась 13 декабря 2005 г. Режиссером спектакля был сам Евгений Гришковец. С тех пор спектакль постоянно идет на сцене театрального «Центра на Страстном». До этого спектакль игрался в Кемеровском театре «Ложа» и в Новом Рижском театре (в постановке режиссера Алвиса Херманиса). В данной статье анализируется первая московская версия спектакля, в которой играли Евгений Гришковец и Александр Цекало.

⁵ Во втором варианте московского спектакля (с 2009 г.) Цекало сменил Игорь Золотовицкий.

⁶ Здесь и далее цитируются высказывания Евгения Гришковца, опубликованные на его официальном сайте <http://www.odnovremenno.ru> и на сайте его фан-клуба <http://grishkovets.com>.

практикам (storytelling) и характерной уже для культуры Нового времени интерпретации литературной классики⁷. Если же рассматривать спектакль Гришковца в собственно театральном контексте, то при анализе исполнительской манеры необходимо зафиксировать его связь с характерным для англосаксонской театральной традиции жанром stand-up comedy⁸ и восходящим к народному площадному театру практикам клоунады и пантомимы⁹, а при анализе литературно-текстовой составляющей – к драматическим произведениям, написанным по мотивам литературной классики в духе пересказов или продолжений (сиквелов)¹⁰.

Практики пересказа (retelling) являются неотъемлемой частью обучения чтению и письму на родном или иностранных языках. В педагогической литературе обсуждение практик рассказывания представлено чрезвычайно интенсивно. Общим местом является тезис о связи овладения техниками пересказа с процессами чтения и понимания¹¹. Соответственно, важной преподавательской задачей является разработка специальных технологий по обучению навыкам пересказа. Под пересказом при этом понимается воспроизведение основных элементов содержания – ключевых слов (англ. key words) и логических связей, то есть лексической и нарративной структур текста. Также делается акцент на механизмах присвоения текста: пересказать значит овладеть, усвоить и уже вследствие этого – понять.

⁷ Спектр подобных интерпретационных практик, реализуемых в форме создания новых текстов и произведений, необычайно широк: это экранизации и театральные адаптации классики, римейки и сиквелы, читательские дневники и околολитературные эссе в жанре «Мой Пушкин», школьные сочинения и фанфики (fan fiction – литература «фанатов»).

⁸ Жанр Stand-up Comedy — жанр лондонских пабов и нью-йоркских клубов, студенческих кампусов и респектабельных концертных залов. Stand-up Comedy — это актерские монологи, они рождаются спонтанно и развиваются в непредсказуемом направлении, потому что собеседник артиста — публика. Публике на представлении Stand-up Comedy не возбраняется то, что запрещено, допустим, в театре — выпивать, курить или вступать в разговоры с артистом. Но и комик может позволить себе то, о чем может только мечтать театральный актер. Ему позволительно быть невежливым и придирааться к публике, говорить от своего лица, а не от лица, допустим, Гамлета, быть смешным — или не быть смешным» (<http://standup.afisha.ru/>). В жанре stand-up comedy работали, в частности, англичане Бенни Хилл, Роан Аткинсон (Мистер Бин), американцы Боб Хоуп, Энди Кауфман, Лени Брюс, Вуди Аллен.

⁹ Об этом подробнее: *Рогинская О.О.* Про «По По» и вокруг. Ольга Рогинская о Евгении Гришковце и его новом спектакле // Критическая масса, 2006, № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/1/ro4.html> (дата обращения: 27.12.2010).

¹⁰ См., например, следующие российские пьесы последних двух десятилетий, литературные источники которых легко реконструируются из заглавий: «Чайка» *Б. Акунина*, «Башмачкин» *О. Богаева*, «Сахалинская жена» *Е. Греминой*, «Парадоксы преступления» *Клим*, «Старосветская любовь» *Н. Коляды*, «Чайка» *К. Костенко*, «Апокалипсис от Фирса, или Вишневы сон», «Смерть Фирса» *В. Леванова*, «Брат Чичиков», «Панночка» *Н. Садур*, «Вождь краснокожих», «Парфюмер» и «Пышка» *В. Сигарева*, «Смерть Ильи Ильича» *М. Угарова*, «Анна Каренина II» *О. Шишкина*, «На доньшке» *И. Шпрюца*.

¹¹ См. об этом, например: *Morrow L. M.* Reading and Retelling Stories: Strategies for Emergent Readers // *The Reading Teacher*, Vol. 38, No. 9 (May, 1985), pp. 870-875; *Morrow L. M.* Retelling Stories: A Strategy for Improving Young Children's Comprehension, Concept of Story Structure, and Oral Language Complexity // *The Elementary School Journal*, Vol. 85, No. 5 (May, 1985), pp. 646-661; *Gambrell L. B., Heathington B. S., Kapinus B. A., Koskinen P. S.* Retelling: A Strategy for Enhancing Students' Reading Comprehension // *The Reading Teacher*, Vol. 41, No. 9 (May, 1988), pp. 892-896; *Gambrell L. B., Kapinus B. A., Koskinen P. S.* Title: Retelling and the Reading Comprehension of Proficient and Less-Proficient Readers // *The Journal of Educational Research*, Vol. 84, No. 6 (Jul. - Aug., 1991), pp. 356-362.

Перспектива возникновения личной интонации при пересказе оценивается в данном случае как избыточная, пересказ является инструментом овладения обязательными коммуникативными навыками и / или техникой передачи основного содержания. В каких бы формах эта практика ни реализовывалась, акцент непременно делается на передаче основных узлов действия, на подробном воспроизведении всей цепочки временных и причинно-следственных связей. Принципиально важна и серьезная интонация пересказа, если не сказать – отсутствие интонации: так как главное внимание уделяется содержанию, способ рассказывания остается нерастроченным ресурсом.

Подобный же тип пересказа активно представлен в области читательских и – шире – зрительских практик, чаще всего – на уроках литературы в школе, в книжных и кинокритических рецензиях, в аннотациях к книгам, фильмам и театральным спектаклям. Эти случаи доминируют в рекламной культуре (оформление обложек и упаковок, газетные и журнальные обзоры и анонсы, собственно рекламные акции, прямо нацеленные на увеличение продаж)¹².

Наша повседневность наполнена рассказанными и многократно пересказанными сюжетами¹³. Умение публично говорить и рассказывать является сегодня важным навыком, способствующим достижению профессионального и жизненного успеха (техника рассказывания посвящено огромное число англоязычных практических пособий)¹⁴. Однако нас прежде всего интересует ситуация рассказывания историй (пересказа) в неформальной обстановке (семья, дружеский круг, разговор в больничной палате или в вагоне поезда). Пересказ (не)замысловатых, но непременно сюжетно (пере)насыщенных историй – традиционная форма времяпрепровождения, бытующая в различных закрытых сообществах от детских лагерей и школьных экскурсий до больниц и мест принудительного заключения. Степень изобретательности и фантазийности (как следствие принципиальной в данном случае установки на экспрессивность и развлекательность) в рамках этой традиции существенно выше, чем в предыдущей, причем реализуется она и на уровне сюжетном, и на уровне

¹² На школьных уроках литературы и университетских занятиях «официальный» взаимообмен сюжетами осуществляется между учителем и учениками. Наряду с этим существует традиция обмена сюжетами между учениками и студентами-филологами, ожидающими экзамена, проверочной работы или теста на знание содержания произведений школьной/университетской программы. Собственно, именно на эти целевые группы ориентированы специальные книжные издания и интернет-сайты, где собраны пересказы классики. С развитием телевизионной культуры сложилась и продолжает развиваться практика пересказов зрителями друг другу пропущенных серий длинных телевизионных сериалов. Часто встречается любопытный вариант реализации этой традиции: предварительное знакомство с содержанием серии по телевизионной программе, а затем просмотр серии с целью обнаружить в пересказе (или в фильме?) неточности и несовпадения.

¹³ См. об этом: *Frank A.W. Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*. University of Chicago Press, 2010; *Langellier K. M., Peterson E. E. Storytelling in daily life: Performing Narrative*. Philadelphia, Temple University Press, 2004.

¹⁴ Любопытное наблюдение: на сайте «Кинопоиск» опубликована любительская рецензия на спектакль «По По». Она завершается следующими словами: «Кроме того, при просмотре можно поучиться как самому захватывающе и увлекательно рассказывать истории» (сохранена авторская пунктуация. *O.P.*). URL: <http://www.kinopoisk.ru/level/1/film/426000/> (дата обращения 27.12.2010).

непрерывной в ситуации устного рассказа установки на интонационную выразительность. По сути, это современная сказительская практика. Отличительная ее черта – частный, бытовой характер ситуации рассказывания: это практика повседневная, не предполагающая выхода в публичное пространство. Рассказывают, вернее, пересказывают, в узком кругу «своих». Чаще всего – по причине отсутствия других вариантов развлечений, что только усугубляется относительно долговременным пребыванием в замкнутом пространстве¹⁵. Неформальная, личная интонация – главная, если не структурообразующая особенность таких историй-пересказов¹⁶.

В основе художественного решения «По По» лежит идея пересказа «своими словами» письменно зафиксированной (и в этом смысле канонизированной, классической) литературной истории (в значении англ. story)¹⁷. Пересказ, предполагающий смену речевого регистра (письменный текст превращается в устный рассказ, феномен *storytelling* (англ.)), обретает новое измерение, которое вносит в него рассказчик со своей особой *интонацией рассказывания*. Устный пересказ, смена литературного языка бытовым – всегда деканонизация. Это уход от возвышенного как избыточного, сведение патетики к мерке обыденного здравого смысла, остранение (в смысле Виктора Шкловского) конвенции с позиций непосредственного, наивного восприятия. Чем более высокая степень художественной (жанровой) условности характеризует исходный текст, тем острее переживается комический, пародийный эффект¹⁸. Этому способствует, в первую очередь, индивидуальная манера рассказчика, особенно если она ярко индивидуализирована и легко узнаваема (воспроизводима). В случае с Гришковцом очевидно возникновение дополнительного эффекта самопародии: рассказы Эдгара По он пересказывает в той же манере, в какой в более ранних спектаклях делился своим личным биографическим опытом. В обоих случаях один из главных ресурсов комического – это бытовой язык, которым описываются исключительные, истинно романтические события.

В художественном методе Евгения Гришковца важна идея личной интонации – общеизвестное пересказывается «своими словами», часто с использованием мимического и пластического жеста, то есть имеет место

¹⁵ В одном из интервью Гришковец вспоминает о своей службе на флоте и рассказывает о практике пересказов книжных сюжетов во время пребывания на вахте: «Стивенсон неплохо шел. С Достоевским было хуже. По был веселее и длиннее».

¹⁶ Эта классическая сюжетная ситуация описана, например, в рассказе Виктора Пелевина «Синий фонарь», где мальчишки обмениваются страшными историями ночью в палате пионерского лагеря, и в «Сказках Шарля Перро» Дины Рубиной (действие происходит в палате гинекологического отделения районной больницы).

¹⁷ Аналогичная идея с явными отсылками к Гришковцу была реализована Андреем Могучим в спектакле «Про Турандот» петербургского театра «Приют комедианта» (2001), где три рассказчика очень смешно пересказывают сказку Карло Гоцци «Принцесса Турандот».

¹⁸ Возникновение подобного комического эффекта блестяще показано в юмористической новелле О'Генри «Справочник Гименея»: герой, «наивный» читатель, переносит художественную образность стихов Омара Хайяма в повседневность американской глубинки.

превращение рассказа в перформанс¹⁹. В его спектаклях получает свое сценическое воплощение ситуация рождения слова. Объектом показа оказывается процесс (по)рождения высказывания. Романтическое сомнение во власти слова, в его коммуникативных и выразительных способностях присуще и автору, и герою Гришковца, мучительно, буквально в корчах пытающемся найти нужное слово и грустно констатирующему его ненаходимость. Он предпочитает поэтому не создавать новые метафоры, а разбирать на элементарные составляющие старые, стершиеся, прибегает к препарированию внутренней формы слова или высказывания. В спектакле по новеллам По Гришковец работает в меньшей степени со словом, в большей – с литературным сюжетом и с законами наррации. Своеобразие спектакля Гришковца состоит в том, что его главным сюжетом являются не истории Эдгара По, а сама ситуация рассказывания. В спектакле, по большому счету, ничего больше – кроме обмена историями – и не происходит²⁰. Главное внимание уделяется образам рассказчиков и самого рассказа.

Проанализируем начало знаменитого «Ворона» в пересказе персонажа Александра Цекало²¹.

...Я не пугливый, вот. Хотя...Ну ладно, Вам расскажу. Один раз меня напугали до полусмерти. Ну, даже до смерти, я бы сказал, напугали. Я тогда жил в замке. Ну, в дядином замке. Но я уже жил один. Ну, совсем один. Все... Как-то всех не стало. Как-то все умерли. Ну вообще все. В замке никого уже не осталось. И даже – я вам больше того скажу – на много миль вокруг как-то все умерли. Я совсем вот жил один²².

Первое, что необходимо отметить – подчеркнутая направленность рассказа на собеседника, его диалогический характер. С этим связана система оговорок и отвлечений. На них по преимуществу и строится речь рассказчика, который стремится сделать историю предельно яркой, точной и убедительной для слушателя. При этом установка на достоверность истории всячески подчеркивается бесконечными уточняющими деталями: рассказчик с помощью оговорок пытается компенсировать потенциальную недо(про)говоренность, слушатель обнажает установку на правдоподобие

¹⁹ «Театр — это способ проверки высказывания. Когда я пишу, есть только буквы и бумага. Я лишен в этот момент обаяния, физической архитектуры, всей человеческой силы. На театральной сцене все это есть, и текста может оказаться слишком много. Именно на сцене текст обретает структуру и синтаксис. Это мой метод». (Гришковец. Указ. ресурс).

²⁰ В 2010 г. в московском театре «Практика» состоялась премьера спектакля «Комедия» Ивана Вырыпаева (наряду с Гришковцом – одного из лидеров монологического, тяготеющего к нарративности направления в современной драме), в котором два актера – мужчина и женщина – рассказывают друг другу анекдоты. По сути, этот проект Вырыпаева продолжает и развивает художественное исследование природы наррации, предпринятое в «По По». Сам Иван Вырыпаев говорит, что изучает в этом спектакле «глубинную природу юмора, его сакральное значение». А Эдуард Бояков формулирует предельно точно: «То, что Ивана волнует, – природа юмора, природа трагедии, природа стереотипов, с которыми мы подходим к любому событию (будь то анекдот или извержение вулкана)...». Высказывания Вырыпаева и Боякова опубликованы на сайте театра «Практика». URL: <http://www.praktikatheatre.ru/spectacle/Details/149> (дата обращения: 28 декабря 2010 г.).

²¹ Так как письменно зафиксированного текста, который произносится в спектакле со сцены, не существует, в статье используется моя (O.P.) расшифровка видеoverсии спектакля, изданной на dvd «Евгений Гришковец. По По» (Россия, 2008).

²² В расшифровке текста спектакля выделение курсивом – мое (O. P.).

мимически и пластически – скептически-ироничными взглядом, позой и редкими междометиями и восклицаниями. Оба персонажа держат друг друга под постоянным контролем: рассказчик контролирует степень и качество понимания слушателя («поняли?» «ничего не упустили?»), а слушатель, в свою очередь – установку рассказчика на честное и правдивое изложение событий («нет ли здесь обмана?»).

...И одним вот как-то вечерком я сидел у верхней башни замка, *пил портвейн, курил сигару, читал свою любимую книжку с позолоченной закладкой...* И... А утром этого дня было предупреждение штормовое. Ну, объявили, что погода может испортиться, ну там град, снег, сильный ветер. Ну, объявили, и объявили. И вот я *пью портвейн, курю сигару, читаю книжку*, и вдруг слышу отчетливый стук в окно.

Один из ресурсов комического в речи персонажа Александра Цекало – лексические и синтаксические повторы: «пил портвейн, курил сигару, читал книжку»? «все как-то умерли... на много миль вокруг...». Еще один источник комического – постоянное отклонение от главной темы: рассказчик отвлекается, пускаясь в подробные и избыточные разъяснения, хотя и в какой-то момент, вовремя спохватившись, возвращается обратно и продолжает повествование.

...А окно одно. Верхняя башня замка, одно окно. Я не мог ошибиться. Этот звук: «тук-тук-тук». Вот такой вот стук я вот слышу. А кто может стучать в окно? В верхней башне замка кто может стучать в окно? Оно, во-первых, высоко. Во-вторых, в замке никого нет (*все как-то умерли*), *на много миль вокруг никого уже не стало*. Кто? Я подумал, что мне просто показалось. Ну может там ветром веточку принесло. Ну я дальше *пью портвейн, курю сигару, читаю книжку с позолоченной закладкой...*

Разговорный характер речи рассказчика стремится поглотить собственно повествование, история растворяется в вопросно-ответной структуре высказывания.

...Вдруг опять я отчетливо слышу: «тук-тук-тук». Ну, это не могло повториться дважды. Я даже не выдержал, отложил *портвейн-сигару-книжку*, пошел к окну, раскрыл его и даже вот так высунулся, посмотрел вот так вот (рассказ сопровождается соответствующими индексальными жестами – *О.Р.*). Что я там смотрел, непонятно, потому что водосточной трубы у меня не имеется, пожарной лестницы тоже нет... Ну, посмотрел, и посмотрел...но я при этом, когда шел обратно – *к портвейну, сигаре и книжке* – я окно не закрыл, вернее, не закрыл его до конца. И вот я уже собираюсь *сделать очередной глоток доброго портвейна, закурить сигару, почитать книжку* – как вдруг с порывом ветра в комнату, распахивая крыльями окно, влетел, ворвался мокрый, черный, смоляной, большой ворон. Он прокружил несколько кругов и уселся на книжный шкаф <...> И ворон сел и так смотрит на меня. Знаете, когда *один живешь долго, а на много миль вокруг все как-то умерли* – птица тоже собеседник. И я решил, ну, как бы пошутить вот так решил. И я решил обратиться к ворону. *Портвейн так отхлебнул, сигару закурил, книжку-то я закрыл на время*. И я ворону так говорю: «А скажи-ка мне брат ворон...». Да, вот так вот я обращаюсь к нему: «Скажи-ка мне, брат ворон, вот ты без приглашения залетел в мой замок, а когда намерен покинуть обитель мою?» (герой Гришковца мимически показывает, что оценил стилистическую выразительность этого оборота речи – *О.Р.*). Да, ну и так вот сам...довольный собой, я собрался опять *выпить портвейна, выкурить сигару, уже и книжку почитать*, как вдруг отчетливо услышал: «Никогда». Ну, вы понимаете, я, конечно, в первое мгновение подумал, что что-то не так. Может быть, *я портвейна перепил, сигару перекурил, книжку перечитал?* Но я слышал... Это уже не «тук-тук-тук» было. Я со стороны шкафа и этого ворона отчетливо услышал отчетливое, голосом «Ни-ко-гда!»...

Установка на устное, сказовое слово – вообще отличительная черта театра Евгения Гришковца. Не случайно звучащие со сцены тексты долгое время и принципиально не фиксировались автором на бумаге и не

публиковались²³. В «По По» функция этого сказового слова – *остранение* рассказываемой истории: задача рассказчика – не просто рассказать историю, а рассказать ее интересно и смешно. Александр Цекало так характеризует тип взаимодействия актеров-рассказчиков в спектакле «По По»:

... А Женя колется сам на сцене. Для тех, кто смотрит нас сейчас и не понимает, о чем мы говорим, – «колоться» на театральном языке означает рассмеяться там, где смеяться нельзя, – на сцене во время действия. Но Женя, когда я его спросил после одного спектакля в начале нашего совместного творческого пути: «А что ты колешься?», ответил: «А у нас в спектакле можно колотиться»²⁴.

Сам Гришковец в этом же интервью подчеркивает, что главный интерес для него как автора замысла состоит как раз в том, как именно будет рассказана та или иная история.

Гришковец придумал собственную технологию создания сценического текста. Он рождается в процессе репетиций, представляющих собой разговор актеров и режиссера друг с другом, и принципиально не является чем-то сложившимся и застывшим:

- Я придумывал тему, предлагал актерам, они ее проговаривали, тем самым создавался текст, но который мы принципиально никогда не фиксировали.

-То есть такая импровизация?

- Нет, я не называю это импровизацией. Это принципиально не импровизация, потому что текст создавался, он был собственным текстом актера, он его знал, как ему произнести. Человек, который рассказывал анекдот, он только что его услышал, а потом пересказывает, поэтому у него появляются какие-то новые детали, мухи, тараканы. Это не является импровизацией, это все-таки рассказ, каждый раз создание текста. Только не написание его, а его проговаривание. И он возникает во времени, он звучит. Так создается текст. Так мы создавали тексты. Сначала пробовали вести дневники спектаклей, записывать какие-то удачные вещи, но понимали, что как только мы начинаем пытаться фиксировать такой текст, композиция и время спектакля начинает разваливаться. И тогда мы оставляли и настаивали только на каких-то временных границах спектакля.

Для Гришковца важно остаться на уровне речи, не выходить на уровень языковой завершенности. Текст остается живым, когда он существует в физическом пространстве, когда он произносится актером, будучи определенным образом интонированным и сопровождаемым пластической и мимической жестикуляцией²⁵. Произнесение текста вслух предполагает одновременно возможность его услышать, не случайно Гришковец подчеркивает момент вслушивания в собственный текст.

Я могу так сказать, что я не могу проанализировать сам способ такой работы. Просто у меня выработался инструментарий и способ такой работы, где все существует в виде темы. Даже внутри себя я не

²³ Выйдя за пределы театра в литературу, обратившись к литературному творчеству, Евгений Гришковец опубликовал в виде пьес все свои основные тексты, за исключением «По По».

²⁴ Расшифровка видеointервью Александра Цекало, изданного на dvd «Евгений Гришковец. По По» (Россия, 2008) – моя. *О.Р.*

²⁵ Хотелось бы провести параллель с современными техниками драматизации и театрализации повествовательного текста, которые активно использует (а во многом и является их создателем) режиссер Кама Гинкас (см. его театральную чеховскую трилогию «Черный монах», «Дама с собачкой», «Скрипка Ротшильда»). Суть этой техники заключается в том, что текст рассказа превращается на театральной сцене в драматическую речь, особым образом в процессе репетиционных поисков распределяясь между актерами.

проговариваю это, даже какой-то внутренней речи не происходит. Это тема, и когда она проговаривается, тогда и создается текст. И тогда с ней можно работать. То есть я ощущаю, что текст прозвучал долго, или коротко, или неубедительно, и тогда можно с ним работать. Но только после того, как он первый раз может быть проговорен. Как он может быть проговорен? Только в ситуации спектакля, я же сам с собой не могу репетировать. И с новыми работами, которые я буду делать, будет точно также. Это будут первые показы для той публики, которую я приглашаю. Я это играю, и тем самым не репетирую, а работаю с текстом²⁶.

Как и в других своих текстах-спектаклях, Гришковец проявляет тонкое филологическое чутье²⁷. Он безошибочно «считывает» ту степень художественной условности, которая кажется избыточной наивному восприятию, демонстрирует изощренный буквализм в толковании метафор. Это нарушение «правил игры» и создает комический эффект, сначала освежающий, потом – пугающий отсутствием отсылающих вовне дополнительных мотивировок, материального, физического измерения.

Пристальное внимание Гришковца и его героя к слову и значению выражается и в его принципиальной неспособности автоматически воспроизводить – без дополнительных оговорок и обнажения внутренней формы – штампы и общие места. Вообще внимание героя Гришковца к качеству собственной речи, ее точности – отличительная особенность его способа мыслить и говорить. Вот герой Гришковца начинает пересказывать в спектакле «Историю с воздушным шаром»:

Однажды четыре джентльмена... Ну вот видите, я произнес одну фразу, и уже понятно, что все происходило в Англии. Потому что если произносишь слово «джентльмен», то уже ясно, что все это про Англию. Дело в том, что джентльмены – они, собственно, и завелись в Англии. Так вот, четыре друга, четыре джентльмена, трое из которых были инженерами, а один был просто джентльмен, пришли в паб... а пабы – это такие места, где собираются джентльмены. И поскольку джентльменов в Англии много, то и пабов хватает. Вот. Они встретились там, чтобы обсудить очень важный для каждого англичанина вопрос, как отдохнуть летом. Дело в том, что англичане хорошо умеют работать, а отдыхать они не очень умеют. И вот они собрались, для того чтобы кое-что обсудить. Ну вот эту вот важную тему... Сели, стали обсуждать, как им отдохнуть летом, и вдруг один из инженеров сразу сказал: «Вы знаете, я хотел бы сразу сказать, что я в этом году по Темзе на лодке с собакой не поплыву».

Весь фрагмент полностью строится на ироничном обнажении общих мест, как общекультурных (где джентльмен, там и Англия, а где Англия, там инженеры, пабы и table talk), так и литературных (см. отсылку к роману Дж. К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки», интересную еще и как образец «текста в тексте», в данном случае – «пересказа в пересказе»: сюжет Джерома пересказывается в пересказе новеллы По).

... А остальные говорят: «А почему? А мы как раз собирались...». «По-моему, это уже не смешно», – он говорит. Они тогда так заволновались: «А что же тогда делать, ведь это был основной вариант?!»). И тут тот, который не был инженером, джентльмен, говорит: «А давайте поплывем в Германию?!»). Они говорят: «А зачем?». «Отдохнуть, лето». «Нет, ты чего сейчас сказал: в Германию! Как мы там отдохнем?

²⁶ Питерский режиссер Андрей Могучий вслед за Евгением Гришковцом проводит сценические эксперименты, провоцируя рождение сценического высказывания здесь и сейчас: драматический текст создается из заданной темы в процессе импровизации, а репетиционное взаимодействие режиссера, актеров и драматурга и приводит в итоге к созданию текста пьесы (драматург приступает к делу последним, фиксируя на бумаге найденное актером и режиссером на сцене). Эти экспериментальные поиски направлены на разрушение (преодоление) идеи режиссерского (интерпретационного) театра. Примечательно, что данный подход отменяет и особый пиетет театра перед классическими текстами.

²⁷ Евгений Гришковец окончил филологический факультет Кемеровского государственного университета.

Ты что, забыл: в Германии – немцы!». Тот говорит: «Да, действительно. А тогда давайте поплывем во Францию? Вот, милая сердцу Франция». Те говорят: «Вот, нормальный вариант. Во Франции действительно можно отдохнуть»...

Игра с общими местами и культурными штампами выводит само повествование в область гротескного и абсурдного. Так, характерный для структуры всего текста-спектакля острабяющий эффект возникает благодаря актуализации гротескного ресурса уже в самом названии спектакля:

Идея этого спектакля появилась из самого названия. Как-то в голову пришло... Странно... Вспомнилась такая фамилия – По. И подумал – как было бы забавно сделать что-нибудь – тогда я еще не делал спектакли – что-нибудь, что называлось бы «По По». Потому что это графически приятно выглядит и на слух забавно»²⁸.

Эффект гротеска реализуется и в сценическом имидже исполнителей, который складывается во многом из поведенческих элементов, характерных для поэтики клоунады и пантомимы. Для героя Гришковца характерны неуверенная, чуть запинаящаяся речь и особая инфантильная пластика: сутулость, безвольно свисающие кисти рук, опущенная вниз голова, замедленные, будто бы сонные движения. Героя Александра Цекало также отличают самобытная негероическая внешность (очень маленький рост и полнота), статичные позы, неожиданные, стремительно-резкие жесты, чуть кричащие интонации (вот как характеризует его Евгений Гришковец: «прекрасный рассказчик с очень специфическим собственным построением фраз, даже с неким чуть-чуть звучащим киевским говором») и создаваемый им образ холеричного, простодушного и непосредственного, неререфлексирующего рассказчика. Собственно, и на сцене актеры взаимодействуют по законам клоунады, образуя цирковую пару, контрастируя друг с другом внешне, по темпераменту и поведенческой манере и вступая в характерное для поэтики клоунады тесное телесное взаимодействие: слушающий, как правило, подыгрывает рассказывающему, делает вид, что ему страшно, но в то же время смотрит на второго персонажа иронично, чуть свысока, в какой-то момент начинает его успокаивать, гладить по голове, держать за руку. Вообще в спектакле молчаливый персонаж использует ресурс комического не меньше, чем говорящий. Важной и значимой для поэтики спектаклей Гришковца особенностью оказывается антипсихологическая, подчеркнута гротескная прорисовка образа персонажа-рассказчика, который и образ собственной речи конструирует по законам пантомимы, препарировав внутреннюю форму слова, «реализуя» метафоры, подчеркнута снимая все фигуративные слои текста, материализуя, овеществляя букву и слово.

По законам гротеска страшные истории в спектакле Гришковца наполняются в пересказе сниженными, бытовыми подробностями, передаваемыми с комической серьезностью, за счет чего становятся уморительно смешными. Нельзя не отметить, что исследователи творчества

²⁸ Расшифровка видеointerview Евгения Гришковца, изданного на dvd «Евгений Гришковец. По По» (Россия, 2008) – моя. *О.Р.*

Эдгара По неизменно обращали внимание на комический ресурс, который содержится в самых страшных рассказах писателя²⁹, а именно и в первую очередь – в самой манере рассказывания. В этом смысле интерпретация Гришковца оказывается абсолютно адекватной идейно-художественной структуре творчества американского романтика.

Пересказы По у Гришковца последовательно строятся на эффекте «шаговой взаимодоступности» страшного и смешного. Превосходно владея технологией перепроизводства смыслов, он знает, что достаточно перейти с возвышенной интонации на бытовую – и трагедия обернется комедией. «Заземление» экзистенциальной проблематики превращает ужасы в ужастики. Посланец судьбы — ворон с его *nevermore* — предстает тупой птицей, которую обучили одному-единственному слову, повторяемому невпопад. «Чтобы убить дядю, нужен багаж знаний», — констатирует герой Цекало, приступая к рассказу о том, как он-таки своего дядю убил с помощью отравленной свечи. «У каждого из нас есть одноклассники или коллеги, которых похоронили заживо», — заявляет герой Гришковца, явным образом пародируя здесь столько же По, сколько собственную интонацию. Пародийный эффект возникает и когда он меланхолично задумывается вслух о том, как невесело это — «проснуться в гробу», и еще больше усиливается, когда герой Цекало с бодрым удивлением сообщает, что все его родственники как-то так «у-у-у-умерли».

А.М. Зверев, обращая внимание на то, что в новеллах Эдгара По трагизм и пугающая шутка сближались почти до полной неразделимости, отмечает: «Собственно, это литературная обработка типичной для американского фольклора "небылицы", где властвуют яркая выдумка, необузданная комедийность и попахивающий жестокостью розыгрыш. У По множество таких новелл, менее всего подкрепляющих традиционную репутацию обреченного бунтаря, над которым всевластен "демон извращенности". Наоборот, в них чувствуется перо газетчика, не чуждого грубоватым приемам фельетонного письма и привычного к нескрываемым передержкам, к шутовству, к фарсу»³⁰. Зверев отмечает, что эту особенность По лучше всех понял Федерико Феллини в снятом в 1968 году фильме «Тоби Данмит», в основу которого легла новелла «Не закладывай черту своей головы» (лента вошла в киноальманах «Три шага в бреду»): «Феллини, перенеся действие в наши дни, сохранил гротеск и юмор, передав обыденность фона, на котором разворачиваются события невероятные и нелепые – описанное в новелле По пари с чертом, в итоге унесшим голову неудачливого спорщика. Однако эта «экстраваганца», если воспользоваться авторским определением новелл такого типа, у Феллини не столько смешит, сколько внушает ощущение реальности кошмара, не

²⁹ См. обзор литературы, посвященной проблематике комического у Эдгара По, в монографии: *Zimmerman B. Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*. McGill-Queen's University Press, 2005. Там см. Chapter 4. *Poe's Linguistic Comedy*. P. 63 – 84.

³⁰ *Зверев А.М.* Вдохновенная математика Эдгара По // *По Э.А.* Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе: Пер. с англ. / Э.А. По. М.: НФ "Пушкинская библиотека", 2000. "Издательство АСТ", 2003. URL: http://lib.ru/NOFANT/POE/poe0_2.txt (дата обращения: 28.12.2010).

пригрезившегося, а происходящего посреди самой заурядной будничности. Бред и явь смешиваются, срастаются, точно перепутавшиеся корни старых деревьев, и чистым произволом явилась бы попытка обособить подлинное от фантастического»³¹.

Сближая страшное и смешное, Гришковец вплотную приближается к поэтике абсурда. Однако элементы пантомимы, присутствующие в спектакле, переводят его в несколько иной регистр, неожиданным образом возвращая ему экзистенциальное измерение. Спектакль начинается с немой сцены – двое персонажей, один чуть впереди, другой чуть сзади, выходят под музыку на залитую глубоким синим светом сцену, обрамленную тяжелыми тканевыми драпировками, как бы появляются из ниоткуда. Сначала один (Гришковец) выводит за руку другого (Цекало), затем они расходятся, останавливаются и медленно, одновременно и параллельно друг другу покачиваются из стороны в сторону. Финал закольцовывает композицию сценического действия: те же двое персонажей в какой-то момент грустно замирают посреди сцены, берутся за руки и, раскачиваясь в такт той же минималистской мелодии Филиппа Гласса, смотрят пустыми глазами вдаль. На протяжении спектакля попеременные рассказы персонажей также прерываются фрагментами пантомимы под ту же лейтмотивную музыку Гласса. Эти эпизоды кажутся одними из самых важных в спектакле: так ребенок «зависает» посередине игры, внезапно ощутив связь с чем-то потусторонним, но не умея ни понять, ни объяснить своего состояния. Возвращение высоких смыслов происходит вне слова и вопреки ему. Романтически-возвышенная условность рассказов По преодолевается Гришковцом в том числе и «сверхрамантически» – через отказ от слова как такового и актуализацию романтической идеи невыразимого.

³¹ Там же.

