

НОВЫЕ ДРАМАТУРГИ ДЛЯ «НОВОЙ ДРАМЫ»

То, что сегодня в драматургию и сценаристику активно приходят новые авторы, во многом результат размывания системы прихода в профессию, случившегося еще в конце 1990-х. Именно тогда на двух разных территориях – в театре и в кино – исчезла значимость прежних стандартов обучения. Перелом отделил целую эпоху, когда сценаристов учили быть «мясом» для кинопроизводства, от времени, когда нивелировалось желание встроиться в стандарт: это просто перестало быть интересным и полезным.

Параллельно с разрушением привычной системы ценностей складывалась телесериальная жизнь, привлекая к работе над сценариями и «парвеню», устанавливавших по ходу дела свои порядки. Телесериалы стали прибежищем для тех, кто был журналистом или «младодраматургом» без опыта театрального рабства, и для тех, кто вообще впервые в жизни стал писать что-то «для кино», – не удивительно, что именно эти авторы стали писать по-своему, а не по стандарту. Драматурги шли в авангарде еще и потому, что хорошо справлялись со спецификой маленького экрана, в чем-то идентичного замкнутому театральному пространству с его «единством места». Главным автором сериала Валерии Гай Германики «Школа» (2010), взорвавшего все привычные телевизионные правила, была драматург из Киева Наталья Ворожбит, удачно транспонировавшая свой опыт работы над пьесой про девочек из спортинтерната «Галка Моталко» (2001).

Комета. Ну я не знаю!

Тренер. Здесь курили!

Комета. Не, ну что вы такое говорите! Не, ну вы приколист, Андрей Николаевич!

Тренер достаёт из-за шторы пепельницу. Гневно сотрясает. Комета моментально в рыд.

Комета. Ножи пришли вчера вечером, я им не разрешала, а они все равно. Вы же знаете, какие они наглые.

Тренер. Конкретно, фамилии!

Комета. Не кричите на меня!

Тренер. Я говорю – фамилии кривоногих дебилов!

Комета. Потому что, если вы будете на меня кричать, у меня опять срыв будет, а через неделю соревнования. *(Рыдает.)*

Еще одним автором «Школы» был Юрий Клавдиев, харизматик «новой драмы», за плечами которого к этому времени уже была работа над такими поддержанными профессиональной средой фильмами, как «Кремень» (2007) Алексея Мизгирева и «Все умрут, а я останусь» (2008) Валерии Гай Германики. Клавдиев исключительно одарен умением, как выразился петербургский режиссер Алексей Слюсарчук, «точно организовывать лексикой психологические признаки персонажей».

Из пьесы «Медленный меч»

Влад. Послушайте!..

Таксист. Что?

Влад. Можно музыку поменять?

Таксист. Можно.

Выключает радио. Пауза.

Влад. Эй?

Таксист. Да?

Влад. Я не сказал – выключить совсем. Я попросил поменять...

Таксист. А что еще слушать-то? Мне больше ничего не нравится...

Влад. Вот всегда хотел спросить – что такого в этом шансоне вашем?

Таксист. Почему моем?

Влад. Ну, я сколько езжу – его только водители слушают в основном.

Таксист. Ничего подобного. У меня все друзья слушают. Они не все водилы.

Влад. Вот кстати – а кто у вас друзья?

Таксист. Нормальные мужики... просто люди, так как-то...

Влад. И все слушают шансон?

Таксист. Ну да... а что еще слушать-то? Попсу, что ль? Что мы – идиоты совсем, что ли?

Влад. А кроме попсы?

Таксист. Не, это рок, я это никак... уши устают. Мне весь день наворачивать по городу – прикинь?

Влад. Ну?

Таксист. Вот и ну... мне если в уши всю смену срать вот так, громко – я офигеть могу. А мне нельзя.

Влад. Клиент страдает?

Таксист. Да что клиент – клиент лег в больницу, и всё. На человека наехать могу – а у людей не у всех есть деньги по-нынешнему в больницах лежать.

Влад. А у клиентов есть?

Таксист. Ну, в такси сел – значит, есть. У кого нет – те на автобусах катаются.

Влад. Логично.

Таксист. Нутк...

Пауза.

Влад. А дома тоже шансон слушаешь?

Таксист. А что? Слушаю. Я ж тебе уже говорил – а что слушать-то? Или ты слишком это... слишком изящный, что ли? Правду не любишь?

Влад. Это шансон – правда?

Таксист. А, что ли, нет? Нормальные мужики нормально рассказывают. Что, как, все дела... Кто тебе еще так скажет? Путин по телевизору? Он и на жизнь так же смотрит...

Влад. Как?

Таксист. По телевизору!

Довершили строительство новой системы ценностей большие компании типа «Амедиа», которые стали возить в Россию иностранных гуру от сценаристики. Мастер-классы с убедительными заклинаниями про четыре акта и два перелома, магией поворотов и «крючков», фетишем форматирования «американской лесенкой», несомненно, повлияли на профессию. В результате образовалось целое сообщество людей, которые вняли призыву «лучше синица в руках, чем журавль в небе» – лучше работать на телек сегодня, чем писать для полного метра, который, быть может, не случится никогда. Платные кружки по обучению правилам сценаристики стали обыденностью, и даже если определенный процент прошедших через их сито людей так и не стали авторами, критическая масса скопилась – и стала кадровой реальностью студий, снимающих телесериалы. Ритуализация пришедших с Запада техник смешалась с отсутствием профессионального диплома, свободой от обязательной грамотности и одновременно с практическим освоением профессии вышедшими из ниоткуда новыми специалистами. Так ВГИК потерял лицензию на мыловарение.

В параллель со становлением телеэры складывалась система арт-хауса, или, как его стали называть в 2000-е, «фестивального кино». Туда и пришли люди, не имевшие опыта привычного послушания, но

писавшие на свой лад, в том числе авторы «новой драмы», начиная с Кирилла Серебренникова («Изображая жертву» по пьесе-сценарию Владимира и Олега Пресняковых, 2006), Ивана Вырыпаева («Эйфория» по своему же сценарию, 2006) и Василия Сигарева («Волчок» по своей же пьесе-сценарию, 2009). Так разрушилось представление о том, что есть одна страна, одно кино, один ВГИК. Взамен появились и окрепли хаотично сложившиеся технологии и представления о том, чему нужно учиться.

Одной из органично родившихся школ, а точнее, местом для получения опыта и его опробования на стыке театра и кино стала «новая драма» и круг «Театра.doc», где в 2004 году вела занятия Людмила Петрушевская, проходил фестиваль «Кинотеатр.doc», привлекая внимание к ученикам Марины Разбежкиной, и сложилось сообщество новых авторов, использовавших владение приемами театральной документалистики в написании сценариев для кино. На почве внимания к языку родилась целая генерация драматургов и сценаристов, получивших доступ и к кино, и к телевидению: они исповедуют следование за логикой подлинной живой человеческой речи и отказываются от искусственного конструирования сюжетов. Логика Павла Пряжко, отдающего предпочтение тому, что при монтаже выбрасывается в корзину, вслушивающегося в гул времени и пространства, работающего с непосредственностью его выражения через язык и стертую психофизиологию современного человека, незрелого и некультурного, – вот что оказалось новой повесткой дня.

Марина Разбежкина включила курс сценаристики в свою Школу документального кино и театра.

Марина Разбежкина. Документальному кино сценарий не обязателен. Но в нашей школе мы с первого дня учим режиссеров работать с текстом.

Текст позволяет собрать твои мысли в кулак, позволяет им обрести форму.

Можно долго махать руками в разговоре и даже что-то прояснить, но только записанная речь, записанные мысли дают тебе уверенность в том, что замысел верен.

На мой взгляд, работа над сценарием документального фильма должна происходить так.

Режиссер, а часто он же и сценарист, пишет первую версию сценария, в которой фильм как бы уже снят, а режиссер-сценарист в этом тексте – демиург, потому что он знает то, чего не знает его герой.

Допустим, он знает, что на десятой минуте фильма его герой женится, на двадцатой у него умрет мама, а на тридцатой случится то, что сценаристы называют отложенным событием, а режиссеры попросту кульминацией: герой посадит самолет на болото и спасет пассажиров.

Сценарист в данном случае становится демиургом-гадалкой, предсказательницей, повторяю, герой пока ни сном ни духом...

Конечно, для подобного первичного текста неплохо как следует познакомиться с героем, вникнуть в обстоятельства его жизни и понять,

зачем ты отправляешься с ним в это путешествие, которое в документальном кино может быть чрезвычайно длительным. Ты должен понимать, что твой сценарий будет весьма фантазийным, если герой работает дворником, а у тебя он спасает самолет. Но написав текст исключительно для себя, ты вдруг осознаешь, куда тебе двигаться и куда ты можешь прийти.

Потом, начав съемки, нужно отложить этот текст, засунуть его подальше и следовать за героем. Не приведи бог подстраивать героя под придуманный сценарий. Герой, конечно, может подчиниться, но зритель непременно почувствует, что картина фальшивая и вы пытаетесь выдать игру за реальность.

И только когда фильм снят, вы находите свой первоначальный текст и сверяете его с полученным материалом.

И – о чудо! У вас тридцать процентов совпадений или пятьдесят; сто не бывает, но на то она и жизнь. Значит, приступая к фильму, вы так хорошо понимали своего героя, что предсказали часть событий.

И вот сейчас, перед монтажом, хорошо бы написать новый сценарий. Потому что у вас сто часов материала, а фильм будет длиться не более полутора часов. Вот эти сто часов и есть основание для нового сценария, который будет больше похож на фильм, нежели первая текстовая версия.

Еще я всегда прошу студентов вести дневник с момента рождения замысла фильма, а потом и на съемках. Этот дневник, если студент все-таки не поленился ежедневно записывать свои мысли, тоже становится основой для сценария.

Зачем вся эта работа? Затем, что текст, написанный и осмысленный, работает с головой студента гораздо эффективнее, нежели необязательный разговор. Уже не первый год замечаю, как абитуриент, предложивший для поступления очень несовершенные тексты, вдруг так «расписывается» во время учебы, что хоть книжку издавай.

Вот почему у нас уже несколько лет сценарное дело – обязательный предмет и ведет его кинодраматург Александр Родионов, а в этом году к нему присоединилась и Любовь Мულменко.

Любовь Мулменко – одна из тех, кто пришел в кино через документальный театр. Сценарист фильмов «Комбинат «Надежда» (2013) Натальи Мещаниновой, «Еще один год» (2014) Оксаны Бычковой, «Как меня зовут» (2014) Нигины Сайфуллаевой; преподает в Школе документального кино и театра Разбежкиной – Угарова.

Любовь Мулменко. Я всегда предупреждаю перед началом лекции, что буду говорить только о своем опыте, а он, во-первых, специфический, а во-вторых, он – чистая практика. Я могу говорить о том, как работаю я сама, о каких-то закономерностях внутри моей частной профессиональной истории, о тактике, выбранной интуитивно. Мой путь – это путь через язык, через постижение в первую очередь речи, письменной и устной, через постижение коммуникации, и я не уверена в том, что это подходит всем.

Учебники для сценаристов обычно сфокусированы на сюжете, на конструировании, на путешествии героя из точки А в точку Б, на «крючках», движках, рычагах и поворотах. Вряд ли я в состоянии изложить сценарную математику более внятно и доходчиво, чем авторы

этих пособий. Поэтому я концентрируюсь на разговоре о героях, о том, как и на каком языке они друг с другом существуют, в какой среде, в каком мире, в каком возрасте.

В общем, на моих лекциях предмет обсуждения – это скорее антропология, лингвистика, этнография, психология, социология, а не теория драматургии. Если речь идет о цикле занятий, а не о разовом выступлении, я обязательно даю упражнения: частично опираюсь на методическую базу Class Act, частично – на семинар театра Royal Court, в котором я однажды участвовала, частично выдумываю задания сама. Мне кажется, что главное – разбудить (или развить) азарт узнавания разных «словариков», которыми оперируют разные люди, когда разговаривают, азарт наблюдения за человеческой судьбой, азарт поиска узловых точек, точек бифуркации, точек невозврата, точек выбора между двумя равными ценностями или, наоборот, двумя равными ужасами, когда человек понимает: что бы он ни выбрал, он будет несчастлив. Другая важная задача – бесконечно расширять (углублять) свой опыт сильных страстей, не бояться зайти слишком далеко в своем страдании или в своем счастье, пользоваться каждой возможностью, чтобы узнавать новое место или новое общество, усложнять и умножать свою биографию, вникать в чужие.

Мне говорили, что есть такая киношкола в Америке, там учатся студенты из самых разных стран. И первое, что делают с ними в этой киношколе, – отправляют на практику в мир, максимально непохожий на тот, откуда приехал студент. Лондонского благополучного парня посылают в крошечную африканскую деревню, а девочку из мексиканской дыры – в Венецию какую-нибудь. Там они должны не просто побывать, а пожить пару месяцев, снимая свою первую работу. Коротко говоря, я – за такой подход. Со мной примерно так все и вышло, когда я каталась то в Сибирь, то на Дальний Восток в документально-театральные экспедиции. Я до сих пор под большим впечатлением от этих поездок, я помню, как стремительно разворачивался передо мной мир и какой он оказался густонаселенный. У меня теперь есть целый корпус сущностей, типов речи, судеб, к которому я обращаюсь, если придумываю героев и истории про них.

В киноработах Мульменко чувствуются сформированные опытом работы в театральной документалистике любовь и внимание к речевым деталям, «редкостям», выламывающим ситуацию из обыденного и помогающим в обыденном увидеть уникальное. Помноженное на как бы документальную манеру съемки, это умение дает эффект экзотичности происходящего, выраженного через слово, а не ситуацию. Собственно, на том стояли многие из театрально-документальных опытов Мульменко и ее товарищей по цеху – драматург дарит нам, зрителям, пропущенное через фильтр актерской характерности ощущение особенности языка, его музыкальности и оригинальности. Поэтому же, вероятно, и в фильме Бычковой, и в фильме Сайфуллаевой есть специфическая

статичность ситуаций, внутреннее время которых подсмотрено и сохранено драматургом, – как если бы она поймала в «клетку пьесы» реальность и смотрит, что с ней происходит, – по рецепту Петрушевской.

Кинодраматургии учит Олег Дорман в Московской школе нового кино. Его студентка **Татьяна Кравцова** так описывает занятия: «Скажу честно, если бы у меня был другой учитель, не уверена, что я училась бы. Наши занятия – это не только уроки ремесла, это школа этики, нравственности, высокого слога, прекрасного русского языка!

Начинали с простого – описывали самые яркие зрительные впечатления дня, потом писали диалоги, потом – сцены на заданные темы, потом «заявки» на хорошо известные фильмы, на признанные шедевры киноискусства. После этого начали пробовать писать сценарии короткометражек и наконец сценарии полного метра.

Занятия обычно проходят так. Вначале – речь мастера. Затем кто-то из студентов читает свою работу, другие члены группы ее обсуждают. Последнее слово за мастером. Как правило, от автора и его «шедевра» после обсуждения остается мокрое место. Но это и хорошо. Именно слушая замечания Олега, мы учимся и профессии, и человечности, и философии, и ремеслу критики. Критика всегда жестока, но и деликатна в то же время. После обсуждения остается не ощущение собственной никчемности, а понимание дальнейшего пути.

Мнение коллег не менее важно, но в другом смысле. Слушая замечания людей, обсуждающих одну и ту же историю, убеждаешься в том, что разные зрители, глядя на экран, видят «разные» фильмы. Вместе с этим понимаешь, почему не интересны истории, не затрагивающие глубинные человеческие проблемы. Это поднимает планку требований к самим себе и заставляет отсекаать все поверхностное или социально тенденциозное».

Корпус занятий сложился и вокруг новых арт-директоров «Любимовки» Михаила Дурненкова и Евгения Казачкова, вместе работающих на ТВ. У Дурненкова большой опыт работы с театральными режиссерами: спектакли по его оригинальным текстам и сценическим версиям идут в Александринском театре («Изотов» Андрея Могучего), Театре Наций («Фрекен Жюли» Томаса Остермайера), МХТ («Сказка о том, чего мы можем, а чего нет» Марата Гацалова), «Гоголь-центре» («Братья» Алексея Мизгирева) и много где еще. Год назад они вместе с Максимом Курочкиным начали регулярные занятия в «Театре.doc» – с тем, чтобы через своего рода «резиденцию» доводить до ума уже готовые тексты молодых авторов.

Любимовский семинар устроен фактически по принципу play development.

Евгений Казачков. Это не образовательный процесс, в котором «продвинутые» учат начинающих. Это лаборатория, в которой равные помогают

равным в творческом процессе. Помогают чтением фрагментов пьесы по ролям, реакцией, вопросами, мыслями, живым обсуждением. Никто не предлагает конкретных правок, не придумывает за автора, не критикует, как учеников. Все равны, все доверяют творческому потенциалу друг друга, уважают авторский замысел. Просто некоторым авторам внешние стимулы помогают продвигаться вперед в работе над текстом. Такие вешки на пути: ты знаешь, что через месяц тебе нужно иметь новый фрагмент текста, что его ждут коллеги-профессионалы, что ты получишь обратную связь и стимул работать дальше, возможно, скорректируешь свое видение. Кому-то больше помогает сразу «разминать» текст с режиссером и актерами, кому-то – работать в более плотном графике, например в ситуации, когда ты должен представлять новый фрагмент не раз в месяц, а каждый день. И за десять дней в таком «шоковом» режиме сделать черновой вариант пьесы. Кому-то полезно представлять пьесу, над которой еще идет работа, сразу зрителям – следить за реакцией аудитории, задавать потом вопросы залу. А кто-то вообще не готов посвящать в творческий процесс никого. Ему бы только время и чтобы не отвлекали. И чтобы о зарабатывании денег не думать. Общая исходная идея заключается в том, что драматургам можно и нужно помогать. И поскольку природа театра в любом случае коллективная, то помощь в работе над пьесой тоже может быть коллективной. Формы для этого возможны самые разные, главное, чтобы автор чувствовал, что это действительно то, что подходит именно ему. Будит фантазию, стимулирует к работе, дает силы двигаться дальше.

У нас не классы, а просто встречи. Поэтому у нас нет универсальных художественных целей или задачи следовать трендам. Мы идем от замыслов и намерений самих драматургов. Если они хотят, чтобы был «документализм», участники могут дать фидбэк по поводу того,

ощущается он или нет. Посоветовать что-то для повышения его уровня. Поразмышлять и поговорить об этом.

Если же речь идет в целом о достоверности, правдоподобию, то это, наверное, вневременная вещь. Об этом всегда уместно говорить, даже если мы обсуждаем нереалистическое произведение.

— То есть ваши советы из области «у вас тут было намерение сделать страшно, но не получилось, и мы сейчас подскажем, как этого добиться»?

Евгений Казачков. Да, могут быть и такие, на уровне эмоций и ощущений, которых хотел добиться автор. Но автор может и сам спросить: работает ли эта линия, понятно ли, что вот это связано с этим? Или участники занятий спрашивают автора: а почему же ты не хочешь, чтобы герой и его мотивация стали понятнее? Или: а не кажется ли тебе, что в этом месте ничего не двигается, а могло бы? Или у автора ступор: не знаю, что делать дальше. Страшно, или слишком много идей, или, наоборот, ни одной. Или есть одна, но она кажется «недостойной». Обсуждение узким кругом помогает.

— Имеет ли эта «учеба» отношение к тому, чему вас обучали, скажем, приглашенные зарубежные ТВ-сценаристы?

Евгений Казачков. Ты продолжаешь настаивать на слове «учеба», и кавычки не спасают его от тоталитарного одновекторного звучания. Эти встречи и обсуждения имеют, наверное, отношение ко всему, что несут в багаже опыта и знаний о жизни, искусстве и человеческом восприятии все участники. Сценарные техники и практики тоже полезная в этом смысле вещь. Иногда они применимы в работе над пьесами. Но нужно понимать, что кино- и телеиндустрия все же устроена иначе, чем театр. Автор, который общается с аудиторией через экран и вовлечен в дорогое производство, вынужден более строго относиться к инструментарию, принимать во внимание большее количество специфических правил. В общем, как мы говорим, «неправильная пьеса ценится гораздо выше, чем неправильный сценарий».

В театре коммуникация со зрителем устроена иначе. Она живая, она происходит здесь и сейчас. В театре больше пространства для маневра и эксперимента. Он там даже необходим, чтобы общение авторов, исполнителей и зрителей оставалось живым — а иначе зачем нужен театр?

— А понятие «линия» по отношению к пьесе ты употребляешь от желания «правильности» или просто для удобства?

Евгений Казачков. Это для удобства. Не в смысле «идеальная, канонически выстроенная линия», а в смысле — линия героя, сюжетная линия, тематическая линия. Связанные вещи в развитии. Правильность определяется тем, чего хочет добиться автор, насколько ему это удалось и не выстроил ли он незаметно для себя еще что-то, чего не предполагал.

— То есть эти обсуждения — это такой разговор, он ведется для того, чтобы автор лучше понял сам себя и позволил своему тексту лучше «вылупиться»?

Евгений Казачков. Именно! Просто немного регулярности и постоянный состав участников (на определенный период). Чтобы сам себя понял,

четче определил цели, увидел ловушки, которые в одиночку мог не заметить, обсудил все в обстановке доверия и уважения, но с определенной планкой и требованием вовлеченности. «Высидел» текст и «вылупил», да.

Михаил Дурненков. Это дружелюбное профессиональное обсуждение со своими, где все хотят тебе помочь и никак не ограничивают твою творческую свободу. От своих можно многое вынести, это не травматично и ужасно полезно, потому что люди оценивают с точки зрения своего писательского опыта, делятся писательскими стратегиями.

Потом, когда пьеса готова, мы зовем режиссера, и тот делает читку уже на публике. После читки – обсуждение. Все, больше никаких привилегий у авторов-участников нет.

Главное в этой лаборатории – дать возможность тем драматургам, которые могут обсуждать в процессе работы (таких немного, кстати, и я вот, например, к таким не отношусь, меня сбивает, если в процессе кто-то что-то советует), дать им возможность писать пьесу, постоянно получая советы (фидбэк) от коллег, которым драматург доверяет.

Идеология тут самая простая: помочь автору укрепить его уникальный авторский голос, развить его собственную поэтику. Какой смысл множить безликих профессионалов в театре, где индивидуальность выше технологичности? Это в кино технологии вынуждают нас придерживаться каких-то законов, а театру нарушение традиций только на пользу.

В 2004-м и в 2014-м в Дос проходили семинары Людмилы Петрушевской: на них молодые драматурги (да и просто все желающие) учились технике сочинения ситуаций – через импровизацию и воображение, плотно совмещенные с реальным опытом наблюдения. Один из учеников Петрушевской – не по Дос, а по школе-студии «ШАР» – режиссер анимационного кино Леонид Шмельков рассказывает, как эти знания применяются на практике и чему, собственно, можно было научиться у Петрушевской.

Леонид Шмельков. Прежде всего надо сказать, что мы, конечно, не настоящие сценаристы. Мы учились в школе-студии «ШАР» на режиссеров анимационного кино. И там у нас были занятия с Людмилой Стефановной, а предмет назывался «Психодрама». И главным приобретением для меня в этих занятиях было само общение с Людмилой Стефановной – человеком невероятного таланта, невероятной энергии. Ну а если конкретнее, то у нас было такое простое задание-игра. Мы писали на отдельных бумажках разные слова, клали эти бумажки в шапку, перемешивали и тянули не глядя по две штуки. А потом из этих двух не связанных между собой слов надо было придумать сказку. Причем очень быстро. Один придумывает, другие помогают. Без какой-либо предварительной подготовки. Были и другие разные задания. Но почти всегда похожий метод. Быстро, не тратя время на размышления, начинаешь придумывать. Если получилась дурацкая сказка – не страшно. Можно придумать другую.

Насколько я знаю, такого рода упражнения – это не авторская методика Людмилы Стефановны. Она говорила, что в похожем ключе она сама когда-то занималась в студии Алексея Арбузова.

Еще она рассказывала: когда ее дети были маленькие, вечером перед сном они требовали от нее сказку и она каждый раз рассказывала им новую историю. И я теперь с этим тоже столкнулся. У меня двое детей, и старшая постоянно требует истории. А память у меня хуже работает, чем воображение, поэтому я чаще придумываю, чем рассказываю какую-то существующую.

Кроме занятий с Петрушевской на многих других уроках в «ШАРе» с Ваней Максимовым, Андреем Юрьевичем Хржановским, Алексеем Дёминым и другими мы занимались похожими делами: очень часто надо было что-то быстро придумать, написать, рассказать. И, как мне в итоге кажется, орган, который у нас в голове (или еще где-то, не знаю) отвечает за воображение, придумывание, поддается тренировке. Если каждый день что-то придумывать, то со временем можно научиться делать это быстро и хорошо.

Другой вопрос – о чем и про что ты потом будешь придумывать свои истории. Это зависит уже от конкретного художника и, наверное, обучению не поддается, да и, в общем, в нем не нуждается. Разве что общение с хорошими, большими, яркими людьми тебя в этом плане может как-то настроить, помочь.

Помимо этого у нас, конечно, были и сценарные занятия, где нас учили самой технике написания сценариев. И это тоже полезно. Но я для своих фильмов, если честно, не написал ни одного настоящего сценария, «правильного» сценария. Потому как одно дело текст, а другое – изображение. Ощущения от текста и фильма разные, и иногда просто нет смысла все подробно описывать словами, если в итоге будет

картинка и ощущения от нее будут совершенно другими. Я пишу только коротенькие списочки того, что может произойти, чтобы просто не забыть, иногда сразу с картинкой-кадром. Иногда пишу, чем это пахнет и какая музыка может звучать. И все свои фильмы всегда делаю по своим сюжетам, которые таким образом записываю.

Пока мне не приходилось учить взрослых писать сценарии, мы вместе с Сашей Шадринной и Светой Матросовой проводили занятия с детьми, и хоть иногда это и называлось сценарной мастерской, в общем мы занимались с ними тем же самым, чем с нами занималась Людмила Стефановна, – развитием воображения. Тренировкой нашей внутренней «придумывалки». И у детей это идет гораздо легче, чем у взрослых. У них пока очень мало стереотипов в голове, нет какого-то готового решения или какого-либо образца «правильного» сценария. Взрослым сложнее, но если их растормошить, то тоже получается.

Многие современные авторы принадлежат уральской школе драматургии, или школе Николая Коляды, по инициативе которого в 1994 году в Екатеринбургском театральном институте открылся курс «Драматургия». Колядовские ученики – в диапазоне от Олега Богаева, Василия Сигарева, Александра Архипова, Владимира Зуева до Ярославы Пулинович, Анны Батуриной, Ирины Васьковской, Таи Сапуриной и многих других – на семинарах и постоянных читках-разборах своих текстов в кругу однокурсников прежде всего развивают слух, настраивают его на красоту и причудливость речи. Учатся определенной постановке взгляда, в согласии с колядовским мировоззрением сосредоточенного на жизни тех, кто рядом, – обитателей спальных районов, тесных квартир «панелек» и «хрущевок».

Олег Богаев, автор «Русской народной почты» (премия «Антибукер» 1997 года), преподающий в ЕГТИ и возглавляющий журнал «Урал» – стартовую площадку для многих драматургов, говорит про метод Коляды: «Он дает способ отстранения автора от самого себя. Молодой человек написал пьесу и убежден, что это гениально, и не может увидеть себя со стороны. Коляда что делает? Он вслух читает. И ты, когда его слушаешь – а Коляда невероятно артистичный, – ты видишь свой текст как чужой. Он отдирает от тебя твой текст, присваивает, его читая, и ты видишь все дырки. Это невероятно полезно, потому что свои пьесы драматурги вслух не читают. Так произошло у нас с Сигаревым – он какую-то пьесу написал, а Коляда прочитал вслух».

Валерий Шергин, автор гротесковой комедии «Концлагеристы», раз в неделю приезжает из Екатеринбурга в Ижевск преподавать в местной Школе удмуртской драматургии, организованной Павлом и Инге Зоринными при независимом, выросшем из любительского, театре Les Partisans. Пьеса одного из учеников Шергина – Михаила Соловьева, следователя по основной профессии, – попала в программу «Психоночь» «Любимовки»-2014.

Шергин учит людей, которые часто вообще ничего общего с театром не имели, поэтому имеют право на самые простые вопросы: как пьеса выглядит и что это такое? Главный принцип – как и на семинарах Коляды: ученики приносят пьесы, их читают, потом обсуждают.

Валерий Шергин. За первый год курса стало понятно, что нашим ученикам не хватает все-таки базового театрального образования. В Екатеринбург у Николая Владимировича Коляды мы все-таки учились в театральном институте, и такие предметы, как история театра, история литературы, были огромным плюсом. Поэтому мы просим учащихся делать доклады по истории театра для самих себя – они выбирают любую интересную тему и рассказывают, например, о театре абсурда, комедии дель арте... Ну и разбор пьесы проходит немного иначе – более подробно. Самые удачные читают на зрителя ребята из театра Les Partisans. Это тоже хороший опыт для начинающих драматургов. Конкретные темы мы не задаем, задачи не ставим, главное, чтобы писали. Но, к удивлению своему, я заметил, что на первых порах многие приносили чернуху – тот материал, который часто приписывают уральской школе. Чернуха, порнуха, мрачнуха... Подумал: а почему так? Ведь не просил никто. Никто не сговаривался... А может, это Ижевск такой сейчас, каким раньше, вероятно, был Ебург?

Максим Курочкин. Я не знаю, как писать пьесы. Точнее, не знаю, как писать пьесы, которые мне нравятся. А в написании других не вижу особого смысла. С такой исходной посылкой становиться педагогом лучше ближе к концу игры. А я только втянулся. Отсюда шум и ярость вместо метода.

Вот образец: только один поймет, пойдет далеко, круша обстоятельства жизни, избегая сладких ловушек. Остальные развлекаются. Но это все равно хорошо, так как умрем все, а писать пьесы лучше, чем не писать. Или наоборот: поймет один, последовательно подорвется на всем, круша обстоятельства профессии. Еще раз: зайдет далеко один. (Это преувеличение, но единственная уступка педагогической этике.) Нет прекраснее занятия, чем писать пьесы. Отчаяние, как драматургическая техника, выскочить из собственных умений, перестать понимать, как работает драма, каждый раз собирать ее станки заново, развивая особенности стартового импульса. Трансформация, выход за пределы опыта, помнить о зрителе равнодушном, не заискивать, а давать шанс, быть фриком, пьеса должна помочь прожить день, помочь встать, доползти до зубной щетки, не заискивать, картинка умерла, сочетания слов бесконечны, использовать последние годы, когда мы не понимаем, как работает мозг. Дальше все будет из учебников, вербалим необходим, это вериги и смирение, это нужно дерзким и полезно всем, соитие снимает драму, после пьесы вы должны стать уязвимее, алкоголь в жизни писателя, что бы ни делал – делай другое, все делают ровно то же, что и ты, работа над спектаклем обесмысливает

песу, техника контролируемой неизвестности, культура сатисфакции, все девушки внутри пьяные, будущее обессиливает, самоограничение Герберта Уэлса, смерть героя как неудача автора.

Двигаясь разнообразно и без ясно осознанного целеполагания, современная сценаристика и драматургия (а за 2010-е годы эти два рода занятий сильно сблизились, если не срослись) подсказывают все же общий, хотя и смутный, вектор: желание выйти за пределы собственно «искусства», сломать «станок», использовать новый, варварский инструментарий, в своей дикости дающий обещание, что «реальность изображенная» и «реальность-реальность» на короткое мгновение совпадут. Отсюда бесконечные попытки «документировать» жизнь через речь, психофизику человека, обстоятельства времени и места, путешествия в другие миры и прочее, что принес с собой театр «новой драмы» 2000-х. Этим не ограничиваются новые (или обновленные старые) техники – много и другого, тренирующего воображение как особого рода пластичность художнического сознания. Важен же в итоге факт разрушения вертикали профессионального образования, ставящего студентов вузов на одну доску со студентами новых открытых мастерских, – вот это расширение входов в профессию и делает ситуацию вполне уникальной для российского контекста. Даже если максимально далеко пойдут не все, не многие, пусть только один из. ♦