

Спектакль о блокаде «67/871» по пьесе Е. Греминой на сцене Театра Поколений: опыт художественного осмысления документального материала

В. Г. Левицкий

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
Российская Федерация, 192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

Для цитирования: Левицкий, Валентин. “Спектакль о блокаде ‘67/871’ по пьесе Е. Греминой на сцене Театра Поколений: опыт художественного осмысления документального материала”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 3 (2019): 495–511. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.304>

Статья посвящена недавнему и потому малоизученному в театроведении опыту взаимодействия документального и недокументального (драматического) театра в рамках работы над проектом Театра Поколений «67/871» по пьесе драматурга, основателя и руководителя Театра.doc Елены Греминой. Рассматриваются краткая предыстория взаимного отдаления документального театра как части «новой драмы» и традиционного драматического театра, а также предпосылки, позволившие Театру Поколений пойти наперекор этой тенденции. Отдельное внимание уделяется предварительной работе режиссера спектакля и драматурга Елены Греминой, позволившей выработать стратегии дальнейшего взаимодействия в процессе создания спектакля. Выявляется оригинальность замысла авторов спектакля — попытка современного обращения к теме блокады Ленинграда через использование новейших техник документального театра, интервью очевидцев, вербатима, применяющихся обычно для изучения и вскрытия проблем настоящего, а не прошлого. Анализируются последствия такого решения. Далее через различные этапы создания спектакля проводится анализ взаимного влияния принципов документального театра (текстоцентричность, актерская «ноль-позиция»), методики Театра Поколений по сочинению спектаклей и концептуального подхода к решению драматического и физического пространства спектакля режиссером Эберхардом Кёлером и сценографом Даниилом Корогодским. Различные аспекты сочинения спектакля (сценография, костюмы, нахождение способов актерского существования), а также отдельные сценические решения рассматриваются как возможные примеры расширения практического инструментария работы с документальным материалом. Важная часть исследования — анализ рецензий и отзывов на показы проекта «67/871» в России и Германии, позволяющий сопоставить процесс работы над спектаклем с тем эффектом, который он произвел на критику и публику. Спектакль «67/871» рассматривается в статье как шаг на пути к формированию новых связей документального и драматического театров, которые в последние десятилетия находились во взаимной изоляции.

Ключевые слова: документальный театр, современная драматургия, современная режиссура, Театр.doc, Театр Поколений, Елена Гремина, Данила Корогодский, Эберхард Кёлер, блокада, 67/871.

В современном российском театре последнего периода важное место занял документальный театр. Основанный М. Угаровым и Е. Греминой в начале 2000-х, Театр.doc успел за время своего существования провести настоящую революцию в театре. Театровед К. Матвиенко называет Дос одним из основных институтов, которые «сформировали сегодняшнюю “новую драму”» [1]. В нем впервые проявились или прошли через этап сотрудничества с ним многие наиболее значимые для сегодняшнего русского театра драматурги, такие как Максим Курочкин, Вячеслав и Михаил Дурненковы, Павел Пряжко, Юрий Клавдиев, Василий Сигарев, Иван Вырыпаев, Анна Яблонская, Евгений Гришковец. Множество новаций в театральном искусстве, в первую очередь в степени приближенности театра к современной жизни, нахождении источников для создания сценического высказывания, в выборе тем и поиске альтернативных общепринятым технологий актерского существования на сцене, вышло из Дос'а. При этом сам Театр.doc, являющийся главным проводником идей документального направления в нашей стране, уже более пятнадцати лет остается как бы за границей театрального контекста, держится на маргинальном положении. Исследователи находят следующую причину неприятия новой драмы и документального театра как ее части на российской сцене: «Горизонтальность новой драмы воспринимается как разрушительное посягательство на великие национальные традиции, где гоголевский классический постулат “театр — это такая кафедра, с которой много можно сказать миру добра” до сих пор воспринимается буквально: театр сверху вниз красивой проповедью поучает пассивно внимающих ему зрителей-паству. Отсюда идет весьма распространенное не только среди старых, но и среди молодых непонимание иной природы новой драмы; восприятие ее специфического жизненного материала как бессмысленного эпатажа, едва ли не хулиганства, несовместимого с общепринятыми этическими нормами. Отсюда и неспособность многих театральных людей признать наличие художественной природы новой драмы, отрицание ее эстетической значимости» [2]. Примером такого отношения к новой драме и к Дос'у может быть статья М. Дмитриевской, посвященная фестивалю «Новая драма» в 2002 г. [3]. Более того, многие деятели современного российского театра противопоставляют Дос театру, работающему с вымыслом, драматургией. Сам театр, в свою очередь, тоже способствовал этому разделению, поначалу отвергая в спектаклях «образность, метафоричность, интерпретацию» [3], называя все это «отбросами режиссерского театра» [3] и провозглашая наступление «часа драматурга» [3] (нужно сказать, что впоследствии эта позиция перестала быть настолько категоричной). Тем не менее обращение драматического театра к опыту Театра.doc по-прежнему необходимо, особенно при соприкосновении с болезненными темами сегодняшней жизни и истории, работе с документами, интервью, поиске адекватных этим задачам методик режиссерской и актерской работы.

Автор статьи не ставит своей целью сказать что-то новое о Театре.doc: о нем и его деятелях (в первую очередь драматургах) написано немало. Интересным представляется рассмотреть один из практических примеров работы, направленный не на усиление разногласий, а на нахождение связей документального и недокументального театра в России, — опыт столкновения Театра Поколений с проблематикой и методикой документального театра в рамках современного обращения к теме блокады Ленинграда в спектакле «67/871» по пьесе Е. Греминой. Автору

представляется важным не только исследовать получившийся результат этой работы — спектакль, но и проанализировать процесс его создания, возникающие способы работы с документальным материалом в театре, существующем в драматической парадигме. Большинство исследований, связанных с Театром.doc, посвящено вопросам документальной драматургии (что естественно, так как театр основан и управляется драматургами), но почти совсем не касается вопросов воплощения этой драматургии на сцене, режиссуры и актерского искусства. Театровед Т. Могилевская на одном из круглых столов, связанных с проблематикой новой драматургии, выдвинула тезис о том, что новая драма и современный документальный театр в частности могут изучаться не только через анализ результатов работы, каковыми являются пьесы и спектакли, но и через более активное внимание исследователей к зарождению первоначальной идеи, внедрение в сам процесс создания спектакля, а в случае с документальным театром и в собирание материала, его отбор. «Я хотела подчеркнуть, что, мне кажется, что в современном театроведении вот эта вот работа над живыми авторами, над живыми режиссерами, над живыми практиками <...> — один из путей, который кажется очень полным ресурсов, но который до последнего времени в некоторых академических средах не признается. Это прямая работа и наблюдение за практикой, не только за конечными результатами — спектаклями, а наблюдение именно за процессом создания спектакля» [4]. Наша статья является попыткой такого подхода.

Тематика документального спектакля «67/871» тоже кажется важным аспектом статьи, так как в основном обращение на российской сцене к темам Великой Отечественной войны, блокады Ленинграда ассоциируется с усилиями чиновников от искусства заняться очень узко понимаемым «патриотическим воспитанием» молодежи. Документальные изыскания, попытка взгляда с разных точек зрения, расширение контекста в подобных темах редко поддерживаются государством, а чаще воспринимаются «в штыки» как нечто ненужное, иногда даже вредное. И единичны обратные примеры.

Работы Т. Могилевской [4; 5], И. М. Болотян [6], С. М. Болговой [7], К. Т. Мамад-назарбековой [8], их выступления на различных круглых столах касаются самых разных аспектов проблематики новой российской драмы вообще и документального театра в частности. Для тематики нашей статьи исследования упомянутых авторов, а также интервью основателей Театра.doc М. Угарова и Е. Греминой создают необходимый контекст, а критические рецензии и отзывы на спектакль «67/871» и опыт собственного участия в работе над ним дают материал для анализа процесса создания спектакля и сопоставления его с получившимся результатом.

Рассмотрим предысторию театра, решившего пойти на непростой эксперимент с непростой темой. Театр Поколений, созданный в начале 1990-х легендарным ленинградским режиссером З. Я. Корогодским и возглавляемый сегодня его сыном, — один из самых долгоживущих в Санкт-Петербурге негосударственных театров. По своим устремлениям в последний период своего существования (с 2005 г.) это интернациональный театр, работающий и с русскими, и с иностранными режиссерами, театр, ведущий поиск путей соединения русской психологической театральной школы с концептуальным решением спектаклей, наконец, театр, ищущий способы актуального высказывания о нынешнем дне, активно занимающийся поисками самых разнообразных путей развития театрального языка. Среди направлений худо-

жественного поиска театра — новые пьесы, пьесы, ранее не ставившиеся в России, новое прочтение классики, сочиненные спектакли, политический театр и, наконец, документальный театр.

В области последнего опыт Театра Поколений до недавнего прошлого ограничивался спектаклем «Невыдуманная история “Верный Руслан” по повести Георгия Владимова и рассказам Корнелии Янкаускайте» [9] в постановке молодого режиссера, ранее сотрудничавшего с Театром.doc, М. Турчаниновой. Спектакль, до сего дня не выходящий из репертуара театра, вызывает активную реакцию зрителей, но обходится вниманием петербургской критики. Актеры, занятые в спектакле, впервые столкнулись с режиссером из круга Театра.doc, со знаменитым призывом документалистов «не играть». Имея опыт участия в этом спектакле в качестве одного из актеров, автор может свидетельствовать, что процесс выпуска был скорее чередой режиссерских ограничений, чем совместным творческим поиском. Возможно, сказались отсутствие опыта работы с подобным материалом у актеров Театра Поколений, возможно — сжатые сроки выпуска, недостаточный подготовительный период и погружение в тему спектакля.

Если первая встреча с опытом документального театра произошла у Театра Поколений почти спонтанно, то повторное знакомство с этим направлением стало результатом подробного и осознанного планирования. Идея обращения к теме блокады родилась у режиссера Э. Кёлера и драматурга и переводчика И. Гризель, представляющих творческое содружество DramaPanorama (Берлин). Кёлер уже много лет сотрудничает с Театром Поколений и является его основным режиссером. Имея отличающийся от российского опыт взаимодействия театра с историей, политикой, обществом, немец Э. Кёлер уже не раз обращался к острым темам в своих спектаклях, сделанных в Петербурге, — «Антигона», «Дачники. Будущее без прошлого», «Грачи прилетели, или Чрезвычайное происшествие в Циммервальде», «Лаборатория 100 лет революции» (совместно с Д. Корогодским и К. Баррекой /США/).

Отвечая на вопрос о причине обращения к теме блокады, Э. Кёлер сказал: «Меня уже давно волнует вопрос, почему в период между 1941 и 1944 годами такое вопиющее преступление немецкого вермахта во время Второй мировой войны с более чем миллионом жертв в Ленинграде не оказалось в общественном сознании (в Германии. — В. Л.), как Шоа. При поддержке фонда “Память. Ответственность. Будущее” [“EVZ”] мы получили возможность художественно разобраться с этим вопросом <...>. Есть много героических историй, много противоречий, много вопросов, мало ответов» [10] (перевод мой. — В. Л.). Далее в этом интервью режиссером приводятся примеры больших вопросов, на которые и русским, и немцам было бы сложно отвечать. Признание военных преступлений немецкого вермахта (включая блокаду Ленинграда), вина за которые долгое время возлагалась на СС и руководство нацистской партии, в то время как солдаты и офицеры вермахта, по бытовавшей до середины 1960-х версии, ни о чем не знали и просто выполняли свою работу. Действия советского командования, часто усугублявшего положение жителей блокадного Ленинграда. Случаи воровства и каннибализма в окруженном городе. И другие расхождения и в мелочах, и в крупных фактах, преподносимых на уроках истории в России и Германии, с воспоминаниями участников событий, которые, в свою очередь, тоже оказываются не всегда точны [10].

Уже позднее, на первых встречах с актерами, режиссер отмечал, насколько по-разному память людей сохраняет впечатления об одних и тех же событиях, и говорил о том, как на человеческую память влияет желание забыть что-то, приукрасить, а также о мифологизации некоторых исторических событий и их официальных, «общепринятых» версиях. В связи с этими размышлениями режиссер заявил о желании обратиться к этой странице истории именно через личные свидетельства. Такая мысль вполне коррелирует с одной из новых тенденций в развитии документального театра — переходом от попытки объективного взгляда к более субъективным свидетельствам. Основоположник документального направления в театре Э. Пискатор в 1920-е годы и П. Вайс, развивавший документальное направление в 1960-е, признавали за эпическим субъектом, за которым скрывался автор, способность на критический взгляд на реальность, на четкое, научное (основанное на учении Маркса и Энгельса) представление о добре и зле и в связи с этим — право автора на определенный монтаж документов (в основном официальных источников) и преподнесение зрителю некой авторской позиции как результата «критического анализа реальности» [5; 8]. В этой же системе верований, но в ее российской интерпретации создавал свои документальные спектакли Юрий Любимов в Театре на Таганке. В 1970-е годы драматург Хайнер Мюллер вводит понятие «нечистая правда». А на одной из недавних конференций деятелей документального театра в городе Нанси (Франция) это понятие было расширено до формулировки «нечистая правда плюс множественные истины» [4]. Т. Могилевская, ведущая в Театре.doc семинары и круглые столы по документальной проблематике, поясняет: «Это так называемый “путь частного, интимного свидетельства”, который мы можем противопоставлять некому официальному мнению, подкрепленному какими-то доказательствами: мнению неких экспертов, политиков, специалистов по каким-то вопросам, официальное мнение. <...> В современном документальном театре существует настоящее противопоставление официальных источников источникам частным, интимным» [4]. Далее театровед задается вопросом: «Ищем ли мы “правду” фактов, интервьюируя людей? Или же мы ищем “правду” чувства или субъективного, персонального взгляда на жизнь? То есть в таком случае вместо театра фактов можно сказать, что документальный театр может <...> [быть театром] чувства или эмоций» [4]. И, подводя итог, предполагает: «Мы в свое время скажем про это, что театр у нас мигрировал от политического к антропологическому» [4]. Такая эволюция документального театра от политического высказывания к изучению человека, казалось бы, сблизила идеологию документального и драматического театра в России и могла бы явиться хорошей базой для нахождения точек их пересечения.

В процессе обсуждения проекта Э. Кёлера с худруком Театра Поколений Д. Коргодским было решено, что верным и актуальным ходом при обращении в XXI в. к теме блокады, а также, неизбежно, к теме множественной памяти, вопросу о том, как время меняет взгляды на события, станет использование методик современного документального театра. В первую очередь подразумевалась работа с интервью, техника верbatim, так как сегодня уходят последние свидетели тех событий, которые во время блокады были маленькими детьми. В связи с этим еще на этапе планирования проекта было решено привлечь к работе над спектаклем драматурга Е. Гремину, одного из основателей и идеологов Театра.doc, сорежиссера и драматурга многих современных документальных спектаклей, собранных через интервью:

«Сентябрь.doc» (про трагедию в Беслане), «Час. Восемнадцать» (спектакль вокруг дела Магнитского) и других. Необходимо отметить оригинальность идеи создания спектакля о блокаде, т. е. о событии, произошедшем 75 лет назад, с использованием методики, применяемой документальным театром для анализа событий, еще не получивших исторической оценки. Такой подход позволяет отбросить «школьное», клишированное восприятие темы и попытаться приблизиться к живому человеческому соприкосновению с ней. Этот выбор авторов будущего спектакля можно определить как не имеющий в российском театре аналогов подход к теме блокады.

Внимания заслуживает подготовительный этап проекта — предварительный «сговор» режиссера, драматурга и художника, в ходе которого по несвойственной для Театра.doc схеме было решено не отдавать ведущую роль в проекте драматургу, произносимым текстам, но попытаться найти некий баланс текста, образа и сценической реальности, создать условия для встречного движения документального и драматического театра. Шагом со стороны Театра Поколений было согласие на привлечение участников спектакля к сбору материала. Это важный инструмент, знакомый актерам Театра.doc, позволяющий уже на этапе встреч с интервьюируемыми сделать участников спектакля его соавторами, повысить их ответственность и внимание к затрагиваемой теме. Со стороны драматурга шагом было согласие на написание пьесы как некоей разомкнутой, намеренно не завершенной структуры. Вместо использования описываемых исследователем С. М. Болговой различных техник «авторской интерпретации» собранных интервью — более жесткого их монтажа, сопоставления, столкновения, выбора некоего формообразующего приема [7, с. 83] — был осуществлен композиционный отбор и намечена лишь самая общая структура, оставляющая за режиссером и актерами возможность искать пути проявления и усиления этой самой «авторской интерпретации» на этапе сценического воплощения текстов.

Первым этапом работы над проектом «67/871» после начального сговора его авторов стал сбор материала для будущей пьесы. В Театре Поколений собралась группа актеров и волонтеров из числа близких к театру людей, был проведен опрос в социальных сетях и через круг знакомых театра о ныне живущих петербуржцах, ленинградцах, переживших блокаду и готовых дать интервью для спектакля. Далее у Е. Греминой были получены инструкции о том, каким образом должны браться и записываться интервью. Речь шла о фиксировании портрета интервьюируемого, его эмоциональных проявлений (вздыхает, плачет, смеется и т. п.), сохранении всех неточностей и огрехов устной речи, особенностей лексики [6]. В течение трех последующих месяцев группа собирала интервью, ходя по квартирам петербургских блокадников. Параллельно с этим историком А. Рутинуаэром и другими участниками проекта с немецкой стороны проводились такие же беседы с членами общества блокадников в Берлине, изыскания в исторических архивах (материалами для спектакля, помимо интервью, стали тексты А. Гитлера, Г. Гимmlера, а также дневники и письма немецких солдат, воевавших на Ленинградском фронте). «Документы, конечно, совершенно особенной силы, потому что это не окрашено никакими историческими, социальными, политическими или идеологическими рецептами. Это просто люди говорят, как они жили, что там происходило. И это сильное очень впечатление», — считает художественный руководитель Театра Поколений Д. Корогодский [11]. После расшифровки интервью все материалы были переданы Е. Гре-

миной, начавшей работу над компоновкой собранных материалов и превращением их в текст, получивший впоследствии название «67/871» (67 свидетельств о 871 дне ленинградской блокады). Уже после премьеры спектакля и по печальному поводу скоропостижной смерти драматурга Е. Греминой Д. Корогодский писал: «Через полтора месяца она прислала мне текст. <...> Я до сих пор не совсем знаю, что Лена там сделала, но это что-то, относящееся к самой природе языка, к тому, как мы говорим, как душа рождает движение, мозг его облекает в форму, а рот выговаривает. Каким-то неведомым мне образом она превратила пачку документальных свидетельств очевидцев страшной трагедии в словесную ораторию, некую поэтическую структуру, которая действовала на меня не просто через содержание, но гораздо глубже, через подводные ритмы и композиционные структуры текста. При этом она не добавила к документам ни одного слова» [12]. Тут необходимо уточнить: притом что в процессе работы над пьесой Е. Греминой в самих документах действительно не было изменено или дополнено ни одно слово, однако к собранным через интервью и архивные изыскания материалам отдельными частями были добавлены еще и небольшие цитаты из стихотворений О. Берггольц и других блокадных поэтов. (Одно из 67 свидетельств о блокаде — это блокадные дневники Берггольц, опубликованные лишь в 2010 г. [13].) Также место эпиграфа к спектаклю занимали небольшие отрывки из текстов Даниила Гранина [14] и Лидии Гинзбург [15].

По результатам первого этапа работы и по рекомендации драматурга 9 мая 2017 г., в очередную годовщину Победы, была проведена открытая читка части материалов, собранных для спектакля, срежиссированная Э. Келлером и получившая название «Археология тишины». Уже в ней проявились некоторые намерения режиссера, связанные с качеством актерского существования в документальном материале и с характером сегодняшнего вовлечения зрителя в проблематику читаемого со сцены. «Представления об одном из самых жестоких военных преступлений в истории на удивление разные в России и Германии. В этом театральном проекте мы исследуем противоречия в восприятии событий» [16]. По ходу вечера зрители несколько раз физически меняли свое расположение в пространстве (по намерению режиссера меняли таким образом и свою перспективу, точку зрения на историю): то обнаруживали себя в положении окруженных кольцом историй «пленников», то смыкались вокруг звучащих документов, то возвращались в традиционное разделение зал — сцена, то сами оказывались на сцене, чтобы принять участие в ряде игр-провокаций-перформансов, придуманных режиссером и актерами и тематически связанных с блокадой. Среди этих «игр» был опрос, форма которого заимствована у немецкого документального театра «Rimini protokoll»: зрителям задаются вопросы, ответом на которые может быть только «да» или «нет», а отвечать на них нужно, перемещаясь в пространстве: одна половина комнаты — положительный ответ, другая — отрицательный. Таким образом, отвечая на вопросы, связанные с блокадой (например, «Есть ли у вас близкие родственники, погибшие в блокаду или пережившие ее?», «Верите ли вы в ответственность простых людей за ужасы войны?», «Думаете ли вы, что события блокады упоминаются на уроках истории в Германии?», «Знаете ли вы, что такое “Белая роза”?» (имеется в виду группа немецкого студенческого сопротивления фашизму, о деятельности которой знает каждый немец, но не слышал почти никто в России, как в Германии многие не слышали о блокаде. — В. Л.) и др.), зрители выходят из пассивной по-

зиции, а также видят и чувствуют, что и сегодня не существует единого ответа на многие из них. Также внимание публики заостряется на неоднородности осведомленности, приближенности и отношения каждого индивидуума к темам спектакля. Другие перформансы тоже включали задания зрителям: отметить разноцветными стикерами на контуре человеческого тела место, где хранится память; попытаться на глаз отрезать 125 граммов блокадного хлеба; выбрать из стопки старых книг, какую стали бы сжигать первой, чтобы согреться в блокадную зиму; записать на съедобной бумаге и потом съесть некий факт о блокаде, который не должен быть забыт. Позднее опробованные в лаборатории перформансы занимали различное положение в спектакле, игравшемся в расширенном и сжатом варианте на различных площадках в Петербурге, Москве и Берлине, и становились то предспектаклевым действием, то интерактивным музеем для людей, пожелавших остаться с темой блокады после спектакля, или занимали место в антракте, или полностью изымались из последовательности спектакля. Сохранился в спектакле и прием постоянного физического перемещения зрителя.

В том, что касается актерского отношения к читаемым текстам, режиссер настаивал на отказе (в основном) от трансляции на зрителей прямых эмоций, связанных с собственной реакцией актеров на то, что они читают, и тем более от воздействия на зрителя с целью расставления оценочных акцентов («Это хорошо», «Это плохо», «Это ужасно»). Главным рецептом Э.Кёлера для решения характерной для документального спектакля задачи «ничего не играть» была отстраненность отношения актеров к передаваемым историям и нейтральность интонации, что в практике Театра.doc называется «ноль-позиция». Подробнее об этом понятии рассказывает в интервью один из основателей Doc'a М. Угаров: «У нас есть такое понятие, как “позиция ноль”: мы показываем спектакль и ничего не говорим по теме — нет морали, объяснения пафоса. Зритель автоматически “включается”, не получая привычных объяснений: что это, имеет ли это ко мне отношение? <...> Это как с детьми. Если сказать ребенку действовать, он спросит, что конкретно делать. И каждый раз будет спрашивать. Человек должен поймать импульс к действию самостоятельно» [17].

С точки зрения актерской технологии Кёлер в данном случае добивался эффекта «ноль-позиции» путем смещения актерского внимания со страшных подробностей свидетельств и оценки описываемых событий на нюансы текста, синтаксиса и даже речевых ошибок интервьюируемых, на паузы, на темпоритмическое разнообразие рассказов, на контрапунктное физическое действие. А также — парадоксальным образом — на юмор. Идейный же посыл спектакля, позиция авторов спектакля проявлялись в большей степени на композиционном, ритмическом уровне, на уровне сопоставлений одних свидетельств с другими, и если и прорывались, то в большей степени в текстах Берггольц, составивших эмоциональный хребет и высшую точку стремления спектакля. Позднее личная, гражданская позиция актеров не только как исполнителей замысла режиссера и драматурга, но и как соавторов спектакля смогла проявиться в этюдных поисках сценического решения документального материала — в сочинении поведенческих эквивалентов и контрапунктов произносимым текстам.

Позднее актерская «ноль-позиция» в спектакле о блокаде не всеми была принята как прием: «Факты ужасающие, но многим известные, нового знания они не прибавляют, не заставляют сопереживать», — пишет критик С. Хохрякова, посе-

тившая спектакль в Москве. «В спектакле нет боли, потому что актерам не удалось ее пропустить через себя: они отдельно, всего лишь трансляторы информации. Разве что Сюзанна Хосс, выступающая от лица летчика, бомбящего с неба русские города, приводит в чувство зрителя другой страшной правдой» [18]. Но то, что критик называет неудачей («не удалось»), на самом деле было результатом осознанного актерского и режиссерского выбора. Вместе с тем, возможно, такая реакция говорит о несоответствии ожиданий критика от поведения актеров в спектакле о блокаде и увиденного на сцене, о неготовности принимать нейтральную позицию как прием в такой запропагандированной теме и считывать в этой позиции уважение к свидетельствам людей, которые это пережили, а не отсутствие личного отношения к произносимому. «Создатели спектакля говорят: от чувства неловкости избавиться было очень сложно. Блокадники это пережили, они — нет. Имеют ли теперь право играть этот страшный голод, существование, похожее на животное, постоянную потерю родных? Интонация выбрана максимально нейтральная. Им ведь поведали об этом без пафоса и слез», — писалось позднее в одном из репортажей о спектакле [11]. В этой отстраненности, в этом отсутствии пафоса — одна из особенностей современного документального театра, но еще больше — личное уважительное отношение к этим свидетельствам.

Следующим этапом работы, прошедшим в июле и августе 2017 г., стало непосредственное сочинение спектакля. В статье «Сочиненные спектакли» в контексте развития репертуарного драматического театра. Опыт Театра Поколений» [19] автором уже рассматривались принципы создания в Театре Поколений спектаклей, не имеющих под собой никакой литературной основы. Там же говорилось о том, что эти принципы оказали влияние и на процесс работы над спектаклями, основанными на пьесах и других текстах. Примером такого процесса может стать и репетиционный период спектакля «67/871». Притом что интерес к теме спектакля проявил большой круг актеров на этапе работы, предворяющем премьеру спектакля в Берлине, по финансовым, временным и художественным соображениям было решено ограничиться пятью актерами в составе проекта (четырьмя русскими исполнителями и одной немецкой актрисой). В течение нескольких недель этой командой осуществлялись этюдные пробы и проводились обсуждения и корректировки по отдельным свидетельствам. Для этого истории, соединенные в пьесе Гресиной в целое, снова были разделены, и свои решения находились для каждой из них в отдельности, для того чтобы впоследствии заново обнаружить связи между ними (в основном в той же последовательности, что и у Гресиной), но уже не на текстовом, а на драматическом, атмосферном, ритмическом уровнях.

Решение самих текстов, т.е. поиск способа их произнесения, представлялось непростой задачей. Команда спектакля, по сути, имела дело с 67 монологами (текстами интервью и документами). В актерских этюдах некоторые из них превращались в диалоги, полилоги, некоторые — в хоровые фрагменты. Были интервью, сценически решенные с помощью техники вербатим (буквального воспроизведения манеры говорившего со всеми паузами, особенностями речи и ошибками).

Отдельным направлением режиссерских решений было определение того, какие фрагменты будут звучать на русском, а какие — на немецком языке. Притом что документы были собраны и с русской, и с немецкой стороны проекта, для работы Е. Гресиной они все были переведены на русский язык, а для премьеры спектакля

в Берлине для субтитров был создан и полный немецкий перевод. Эта огромная работа была проделана переводчиками И. Гризель и Г. Климовой. «Работа на двух языках всегда является сложной задачей и означает адаптацию в каждой из двух стран. Даже в постановке», — говорил впоследствии режиссер [10] (перевод мой. — В. Л.). Двужычность спектакля — очень важная его составляющая, самым наглядным образом работающая на идею смены перспектив. Позднее был создан полностью русский вариант спектакля с включением всех 67 отрывков. Место немецкой актрисы в спектакле заняли пять актеров Театра Поколений. В расширенном варианте спектакль вошел в постоянный репертуар Театра Поколений.

Не менее серьезной задачей было не превратить спектакль в два часа словесных рассказов о блокаде. Параллельно с первыми актерскими пробами шла работа над концептуальным решением пространства спектакля, его образной составляющей. Э. Кёлером и Д. Корогодским были определены некоторые основополагающие приемы, «механизмы рассказывания» (выражение Д. З. Корогодского) этой истории. Например, из упоминания в одном из свидетельств 23 зернышек риса, из которых был сварен суп, на день спасший жизни семье блокадников, родился центральный образ спектакля — рисовые зерна как люди, населявшие блокадный Ленинград. В спектакле были заняты три миллиона рисовых зерен. Рис впервые появляется в спектакле и высыпается на сцену вместе с произнесением официальной советской и несовпадающей с ней постсоветской статистики о населении Ленинграда, количестве вывезенных в эвакуацию и погибших ленинградцах. К этому образу в процессе спектакля подключаются и зрители, и актеры: «К каждому экземпляру письма (зрители вместе с программкой спектакля получали распечатанное письмо немецкого летчика. — В. Л.) приклеено зернышко, и зрителям предлагается дать ему имя дорогого человека. Потом сотрудник театра соберет их в игрушечный грузовик. И отправится эта машина сквозь горы риса, рассыпанного по сцене, как по льду Ладожского озера» [18]. Так в спектакле задавалась его центральная сценическая метафора, которая потом развивалась на протяжении всего действия: рис перемалывался, пересыпался, перевозился в игрушечном грузовике и т. д.

В целом сценография спектакля подчеркнута минималистична. В решении пустого (в начале спектакля) пространства использовано лишь несколько элементов: на полу в центре сцены квадрат из реек, вписанный в меловой круг, который в начале спектакля чертят актеры; на потолке, повторяя рисунок круга, висят на веревках 12 крупных бульжников; вносимый в начале спектакля стол, застеленный скатертью; уже упомянутый рис, которым заполняется центральный квадрат сцены. Рис по ходу действия — это и жители блокадного города (по задумке режиссера количество рисовых зерен в спектакле должно соответствовать количеству жителей Ленинграда на момент начала блокады), и лед Ладожского озера, по которому везут в город продовольствие и эвакуируют людей.

Также в спектакле использовалась видеопроекция фрагментов блокадной хроники и другие видеоматериалы. Так, в одной из сцен спектакля немецкая актриса стоит у экрана с проекцией карты СССР, на которой черными стрелками обозначены направления наступления немецких войск, и как у классной доски тоном учительницы рассказывает о планах германского командования по истреблению голодом 50 миллионов русских. Параллельно на рубашку другой актрисы, топчу-

щей кучу риса, проецируются современные кадры уничтожения санкционных продуктов. Выстраивание связи одного с другим — дело зрителя.

Костюмы актеров в спектакле подобраны максимально аскетично — это солдатское белье белого цвета. Позднее, когда создавался полностью русскоязычный вариант спектакля и актерский состав расширился, в костюмах спектакля появилась двойственность (два цвета, две группы), которая раньше обеспечивалась на языковом уровне. Диалог русского и немецкого языков стал диалогом белых и черных.

По мнению автора, концептуальное решение отличается тем, что не предполагает одного прочтения созданного в спектакле образа, но создает некое общее поле связей, внутри которого смыслы разных частей спектакля сталкиваются, рождая новые прочтения — полифонический эффект.

При показе на различных площадках образный ход спектакля оправдал себя, создав различные, но в равной степени верные толкования поэтического предметного мира спектакля: «Черный квадрат посередине зала. Шесть душ — все в белом солдатском исподнем и тяжелых черных ботинках-утюгах. Гранитные валуны — явно из морены, из той земли под Петербургом, за которую мученической смертью только в осажденном городе полег миллион душ. <...> Небольшие валуны обвязаны пеньковыми веревками. То напоминают оковалок черного пайкового хлеба, то проплывают, отбрасывая тень на экран, как аэростаты противовоздушной обороны. А то сквозь вываленные из цинкового ведра груды рисовых зерен (похожие на сугробы, на снега блокадных зим) пробивается детская машинка, жестяной грузовичок 1940-х. Словно смотришь сверху на ледовую дорогу по Ладоге. В кузове трясутся рисинки человеческих жизней. Над машинкой, над скрипучими сугробами висит на пеньковых стропах черная гроздь камней. Как знак близкой бомбежки. Знак смерти, подстергавшей везде» [20].

Немецкому критику тревожащим контрапунктом показалось сочетание белых одежд исполнителей, сработавших для него как намек на хор из древнегреческой трагедии, и той непосредственности сегодняшних, будничных интонаций, с которыми актеры произносят тексты блокадных свидетельств [21, S.22]. Таким образом в спектакле сопоставляются эпический, мифологический масштаб катастрофы и судьбы людей, для которых кошмар был каждодневной реальностью. Сопоставление, контрапункт — главный прием, который транслирует авторское высказывание в спектакле. Это путь не эмоционального диктата, а выстраивания полифонии и ассоциативного поля, контекста, в котором зрителю приходится занимать более активную позицию и самому приходиться к определенным заключениям.

В музыкальном решении спектакля тоже сказалось намерение его создателей не сделать ничего лишнего, не оказывать эмоционального давления на зрителя. Композитор Симон Хо, уже не в первый раз сотрудничающий с Театром Поколений, использовал преимущественно сонорные эффекты (звуки кипящей воды, звук струи, бьющейся о стенку ведра, звук горящего огня и т. п.), иногда они сочетаются с применением лейтгармоний и лейтмотивов, причем с неординарным тембровым решением — звучанием альпийской трубы и органа. Такое сопровождение, вероятно, имело целью создать торжественную и отстраненную атмосферу для происходящего на сцене.

Важно подчеркнуть, что все составляющие спектакля сочинялись и дополняли друг друга параллельно — от актерских этюдов возникали новые пространствен-

ные решения, дописывалась музыка, менялась композиция отрывков, и наоборот: актеры были готовы отбросить уже наработанный материал с тем, чтобы продолжить этюдные, иногда импровизационные поиски решения какого-то конкретного эпизода; возникающие части спектакля проверялись на «своем» зрителе, для того чтобы на следующий день были внесены новые корректировки. Такой процесс работы помог в достаточно сжатые сроки собрать коллажный по своей природе материал в цельное произведение.

В процессе создания целого из разных элементов творческого поиска в работе над спектаклем «67/871» прослеживались тенденции постдраматического театра к выстраиванию горизонтальных связей между этими элементами и отказу от их иерархии, о чем пишет в своей знаменитой книге Ханс Тис Леман [22]. Актерское существование, пространственное решение, свет, музыкальное и звуковое оформление и текст становились равнозначными составляющими частями сценического действия, дополняющими друг друга, сменяющими ведущую роль. Есть в спектакле и несколько сцен совсем без текста — проезды игрушечного грузовика через сделанный из риса лед Ладожского озера, решенные средствами теневого театра, спасение архитектурных памятников города и т. д.

Премьера спектакля состоялась в Берлине на сцене театра Unterm Dach. Позже прошли показы двуязычной версии спектакля на сцене Театра Поколений и по предварительному приглашению Е. Греминой гастроли в Theatre.doc — до показа спектакля в Москве драматург не дожидаясь.

В немецкой столице проект «67/871» получил положительный отзыв от одного из ведущих театральных изданий [21, S. 22]. Критик Томас Ирмер называет Театр Поколений одним из самых значительных свободных театров в России и говорит о важности этого спектакля и для Германии, где сам исторический факт блокады остается за пределами общественного сознания, и для России, где страницы истории Второй мировой войны на государственном уровне часто преподносятся только как свидетельства героизма победителей.

В Берлине премьеру спектакля в числе зрителей посетили и блокадники, переселившиеся в немецкую столицу, и группа берлинских студентов и школьников, для которых историком Андреасом Рутинуаэром перед началом спектакля был проведен мастер-класс. «Чтобы немецкие дети в школах или в институтах изучали это на уроках истории — такого нет. И когда мы играли на сцене Берлина этот спектакль, к нам подходили люди с глазами, полными слез, и говорили, что не знали, что так все было», — поделился в интервью участник спектакля актер Степан Бекетов [11].

На эту же тему высказывались и блокадники, посетившие премьеру в Петербурге: «Конечно, рассказывать об этом нужно. Чтобы нынешние поколения знали о том, что это было, как люди жили в блокаду. Но тем, кто это пережил, будет тяжело смотреть <...>. Было бы интересно узнать, что говорили люди там, и особенно — как оценили спектакль живущие в Берлине блокадники. Конечно, такие спектакли имеют очень большое воспитательное значение в первую очередь для молодежи — и для немецкой, и для нашей, чтобы такое никогда нигде не повторилось» [23].

Критиком, посетившим спектакль во время его гастролей в Москве, подчеркивается смелость создателей спектакля в обращении к такому материалу: «Со стороны немецкого режиссера — это смертельный номер, смелый шаг до сих пор и сви-

детельство того, что чувство вины неизменно. Почему-то его нет у многих других, хотя загубленные жизни должны таким же тяжелым камнем висеть на шее...» [18].

В продолжение этой темы высказалась и Е. Дьякова, также видевшая показ «67/871» на сцене Театра.doc: «В 2018 году думаешь чуть ли не прежде всего: вот так — бесстрашно и с полным сохранением достоинства — следует открывать худшие страницы истории своего народа. А страницы такие есть у всех народов. У каждого, понятное дело, они свои. Стихи Ольги Берггольц “Октябрьский дождь стучит в квадрат оконный...” идут через всю пьесу. Знаменитая строка “Я здешняя, товарищ постовой” повторяется не раз. И думаешь не о поэте и блокадных патрулях 1942 года. Думаешь о Елене Греминой. О постовых, часовых, патриотических патрулях нашего времени, отказывавших ей, Угарову, их театру в праве быть здешними и своими» [20].

В связи с этим на ум приходит высказывание самой Е. Греминой о патриотизме: «Что такое патриотизм? Любовь к Родине? Я тоже люблю Родину. И я считаю, что все политические спектакли Театра.doc <...> патриотические спектакли, несмотря на то что в них, конечно, жестко критикуются какие-то явления в обществе. Но это как раз патриотично. Все, что заставляет думать, задавать себе вопросы, будить в себе сферу идеального, а может быть, и желание что-то изменить в себе и вокруг — все это патриотическое искусство. А то, что убаюкивает и оглушает, — непатриотическое» [24].

По многочисленным отзывам становится ясно, что тематика и актуальность спектакля вышли на первый план, несмотря на сложность языка, выбранного создателями спектакля, и не были заслонены художественными и поэтическими средствами. Вероятно, это говорит о том, что был соблюден верный баланс в полифонии спектакля и в его тональности. Ведь даже поклон в спектакле и аплодисменты адресованы не актерам, а людям, давшим интервью, легшим в основу пьесы, и вместе с ними — всем блокадникам.

Подводя итог, хочется еще раз выделить особенности процесса работы над спектаклем «67/871», определяющие его оригинальность и новизну как документального спектакля на недокументальной сцене. Первая из них — выбор подхода к блокадной теме с помощью техники интервью и вскрытие через этот инструмент путей к новым уровням восприятия прошлого как части настоящего, темы памяти и темы мифа. Вторая особенность — новизна в способе сотрудничества театра с драматургом, вовлечение театра в написание «пьесы» и открытие границ документального литературного произведения с целью нахождения новых способов вовлечения театральных средств. И, следовательно, третья особенность — активное использование образного решения, включение инструментов режиссерского, а не драматургического высказывания, актерского соавторства в спектакле и метафорических и поэтических ходов не в ущерб сохранению «реальности и документальности».

Таким образом, спектакль «67/871» можно назвать вполне удачным, хотя, конечно, далеко не исчерпывающим опытом взаимодействия драматического и недраматического направлений театра. Актеры и режиссеры драматического театра все же пока очень мало осведомлены о возможностях документального театра, и наоборот. Для спектаклей Театра.doc образное, художественное решение спектакля — это более поздняя стадия его эволюции. Ведь в начале своего существования

Дос совсем отказывался от режиссерского присутствия. Однако в более поздних работах театр начинает осваивать не только новые острые темы, но и более разнообразные формы высказывания. Блокадный проект Театра Поколений — часть этого нового процесса пробуждения взаимного интереса и наращивания связей двух театров и двух подходов.

Литература

1. Матвиенко, Кристина. “Новая драма в России. Краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего”. *Петербургский театральный журнал*, no. 2/52 (2008). Дата обращения апрель 17, 2019. <http://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/novaya-drama-vrossii-kratkij-ekskurs-vnedavnee-proshloe-ieskiz-nastoyashhego/>.
2. “Круглый стол “Теория и практика новой драмы””. Дата обращения апрель 17, 2019. <http://takya.ru/nuda/kruglij-stol-teoriya-i-praktika-novoj-drami/main.html>.
3. Дмитриевская, Марина. “Угар-Off, или Изображая драму”. *Петербургский театральный журнал*, no. 4/38 (2004). Дата обращения апрель 17, 2019. <http://ptj.spb.ru/archive/38/fest-newdrama-in-spb/ugar-off-ili-izobrazhaya-dramu/>.
4. Могилевская, Татьяна. “Татьяна Могилевская: о терминах и док. театре”. *Teatr.doc*. Дата обращения апрель 17, 2019. <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=mogilevskaya>.
5. Могилевская, Татьяна. “Татьяна Могилевская: об истории — Германия — Пискатор и Вайс”. *Teatr.doc*. Дата обращения апрель 17, 2019. <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=tatyana>.
6. Болотян, Ильмира. “Вербатим как теоретическое понятие (опыт разработки словарной статьи)”. В сб. *Новейшая русская драма и культурный контекст: Материалы открытого семинара “Драматология: Новейшая русская драма и культурный контекст”, 26–28 августа 2009 г., Кемерово*, сост. и отв. ред. Сергей Лавлинский и Андрей Павлов, 103–11. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2010.
7. Болгова, Светлана. “Современная документальная драма как новое жанровое образование”. В сб. *Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: Материалы XIX международной научной конференции “Пушкинские чтения — 2014”*, общ. ред. Вячеслав Скворцов, 79–84. СПб.: Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, 2014.
8. Мамадназарбекова, Камила. “История факта: истоки и вехи документального театра”. *Театр: Литературно-художественный журнал*, no. 1/2 (2011): 112–25.
9. “Невыдуманная история ‘Верный Руслан’”. *Театр Поколений*. Дата обращения апрель 17, 2019. <http://www.pokoleniy.ru/afisha/nevyidumannaya-istoriya-«vernyij-ruslan»-po-povesti-georgiya-vladimova-i-rasskazam-kornelii-yankauskajte>.
10. Tirado, Lucía. “Kannibalismus in höchster Verzweiflung”. *Neues Deutschland*. Дата обращения апрель 17, 2019. <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1062994.kannibalismus-in-hoehster-verzweiflung.html>.
11. “Театр поколений привез в Москву последнюю пьесу Елены Греминой”. *Россия К*. Дата обращения апрель 17, 2019. https://tvkultura.ru/article/show/article_id/271585.
12. Корогодский, Данила. “Она не могла просто жить и соглашаться”. *Новая газета*, май 18, 2018. Дата обращения апрель 17, 2019. <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/05/17/76498-ona-nemogla-prosto-zhit-i-soglashtysya>.
13. Берггольц, Ольга. *Ольга. Запретный дневник: Дневники, письма, проза, избранные стихотворения и поэмы Ольги Берггольц*. Сост. и коммент. Наталья Соколовская и Александр Рубашкин. СПб.: Азбука-классика, 2010.
14. Гранин, Даниил. *Мой лейтенант. Зубр: Романы*. М.: Э, 2017.
15. Гинзбург, Лидия. *Записки блокадного человека. Воспоминания*. М.: Эксмо, 2014.
16. “67/871. Документальный спектакль о блокаде”. *Театр Поколений*. Дата обращения апрель 17, 2019. <http://www.pokoleniy.ru/afisha/67/871.-dokumentalnyj-spektakl-o-blokade>.
17. Власенко, Елена. “Драматург Михаил Угаров: ‘Настоящая драматургия происходит в реальности’”. *Радио Свобода*. Дата обращения апрель 17, 2019. <https://www.svoboda.org/a/16796934.html>.
18. Хохрякова, Светлана. “Страшное меню ленинградской блокады привез в Москву немецкий режиссер Эберхард Кёлер” [“Рисовая правда блокады”]. *Московский комсомолец*, июль 17,

2018. Дата обращения апрель 17, 2019. <http://www.mk.ru/culture/2018/07/16/strashnoe-menyu-leningradskoy-blokady-privez-v-moskvu-nemeckiy-rezhisser-ebekhard-kyoler.html>.
19. Левицкий, Валентин. “Сочиненные спектакли’ в контексте развития репертуарного драматического театра. Опыт Театра Поколений”. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, no. 12/86 (2017): 127–31, ч. 5.
20. Дьякова, Елена. “Я здешняя, товарищ постовой...’ Последняя пьеса Елены Греминой была о блокаде Ленинграда”. *Новая газета*, июль 18, 2018. Дата обращения апрель 17, 2019. <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/07/18/77204-ya-zdeshnyaya-tovarisch-postovoy>.
21. Irmer, Tomas. “Die vergessene Hungerhölle Das Stück ‘67/871’ vom Sankt Petersburg Theater Pokoleniy über die Leningrader Blockade”. *Theater der Zeit*, November, 2017.
22. Леман, Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. Предисл. Анатолий Васильев, пер., вступ. ст., коммент. Наталья Исаева. М.: ABCdesign, 2013.
23. Изотов, Владимир. “Воспоминания о блокаде Ленинграда: голод, холод, очень много слез”. *Deutsche Welle*. Дата обращения апрель 17, 2019. <https://www.dw.com/ru/воспоминания-о-блокаде-ленинграда-голод-холод-очень-много-слез/a-42349527>.
24. Квасницкая, Марина. “Елена Гремина. Никогда не собиралась заниматься режиссурой”. *Театрал*. Дата обращения апрель 17, 2019. <http://www.teatral-online.ru/news/10447/>.

Статья поступила в редакцию 19 апреля 2019 г.;
рекомендована в печать 28 мая 2019 г.

Контактная информация:

Левицкий Валентин Глебович — канд. искусствоведения, доц.; valentin-levitsky@yandex.ru

The Saint Petersburg Theatre of Generations’ Documentary Performance About the Blockade “67/871” Based on the Play by E. Gremina. Experience of the Artistic Interpretation of Documentary Material

V. G. Levitsky

Saint Petersburg University of Humanities and Social Sciences,
15, Fuchika str., St. Petersburg, 192238, Russian Federation

For citation: Levitsky, Valentin. “The Saint Petersburg Theatre of Generations’ Documentary Performance About the Blockade ‘67/871’ Based on the Play by E. Gremin. Experience of the Artistic Interpretation of Documentary Material”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 3 (2019): 495–511. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.304> (In Russian)

This article is dedicated to the recent experience of the interaction of the documentary and non-documentary branches of contemporary Russian theatre in the process of creation of the St. Petersburg Theatre Pokoleniy (Theatre of Generations) project “67/871” based on the play by the playwright, the founder and the leader of Theatre.doc, Elena Gremina. A brief background of the mutual distancing of the documentary theater and the traditional dramatic theater, as well as the preconditions that allowed the Theater Pokoleniy to go against this trend, are considered. Further, the originality of the authors of the play is revealed, the attempt of the modern appeal to the blockade of Leningrad through the use of the latest techniques of documentary theater, interviews of eyewitnesses, verbatim. Through the various stages of the production, an analysis is made of the mutual influence of the principles of documentary theater (text-centeredness, acting “zero position”) and Theater Pokoleniy’s ways of creating devised performances. Various aspects of the composition of the play — set design, costumes, music, acting techniques, and individual stage decisions — are considered as possible examples of the expansion of practical tools for working with documentary material. An important

part of the study is the analysis of critical reviews of the “67/871” project shows in Russia and Germany, which allow comparison of the process of working on a performance with the effect it produced on critics and the public. The play “67/871” is considered in the article as a step towards the formation of new links of documentary and dramatic theater.

Keywords: documentary theatre, contemporary drama, contemporary directing, Theatre.doc, Theatre of Generations, Elena Gremina, Danila Korogodskiy, Eberhard Koehler, Blockade, 67/871.

References

1. Matvienko, Kristina. “The New Drama in Russia. A brief Excursion into the Recent Past and a Sketch of the Present”. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, no. 2/52 (2008). Accessed April 17, 2019. <http://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/novaya-drama-vrossii-kratkiy-ekskurs-vnedavnee-proshloieskiz-nastoyashhego/>. (In Russian)
2. “Round Table “Theory and Practice of the New Drama””. Accessed April 17, 2019. <http://takya.ru/nuda/kruglij-stol-teoriya-i-praktika-novoj-drami/main.html>. (In Russian)
3. Dmitrievskaia, Marina. “Frenzy-Off, or Imaged the Drama”. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, no. 4/38 (2004). Accessed April 17, 2019. <http://ptj.spb.ru/archive/38/fest-newdrama-in-spb/ugar-off-ili-izobrazhaya-dramu/>. (In Russian)
4. Mogilevskaia, Tat'iana. “Tatyana Mogilevskaya: About the Terms and Documentary Theatre”. *Teatr.doc*. Accessed April 17, 2019. <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=mogilevskaya>. (In Russian)
5. Mogilevskaia, Tat'iana. “Tatyana Mogilevskaya: About the History — Germany — Piscator and Weiss”. *Teatr.doc*. Accessed April 17, 2019. <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=tatyana>. (In Russian)
6. Bolotian, Il'mira. “Verbatim as a Theoretical Concept (Experience in the Development of the Dictionary Entry)”. In *Noveishaia russkaia drama i kul'turnyi kontekst: Materialy otkrytogo seminara “Dramomaniia: Noveishaia russkaia drama i kul'turnyi kontekst”, 26–28 avgusta 2009 g., Kemerovo*, comp. and ed. by Sergei Lavlinskii and Andrei Pavlov, 103–11. Kemerovo: Kemerovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2010. (In Russian)
7. Bolgova, Svetlana. “Modern Documentary Drama as a New Genre”. In *Khudozhestvennyye strategii klassicheskoi i novoi literatury: zhanr, avtor, tekst: Materialy XIX mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii “Pushkinskie chteniia — 2014”*, ed. by Viacheslav Skvortsov, 79–84. St. Petersburg: Leningradskii gosudarstvennyi universitet im. A. S. Pushkina Publ., 2014. (In Russian)
8. Mamadnazarbekova, Kamila. “History of the Fact: The Beginning and Milestones of the Documentary Theater”. *Teatr: Literaturno-khudozhestvennyi zhurnal*, no. 1/2 (2011): 112–25. (In Russian)
9. “Non-fiction story “Faithful Ruslan””. *Teatr Pokolenii*. Accessed April 17, 2019. <http://www.pokoleniy.ru/afisha/nevyidumannaya-istoriya-«vernyiy-ruslan»-po-povesti-georgiya-vladimova-i-rasskazam-kornelii-yankauskajte>. (In Russian)
10. Tirado, Lucía. “Kannibalismus in höchster Verzweiflung”. *Neues Deutschland*. Accessed April 17, 2019. <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1062994.kannibalismus-in-hoehster-verzweiflung.html>.
11. “The Theater Pokoleniy Brought to Moscow the Last Play by Elena Gremina”. *Rossia K*. Accessed April 17, 2019. https://tvkultura.ru/article/show/article_id/271585. (In Russian)
12. Korogodskii, Danila. “She Couldn't just Live and Agree.”. *Novaia gazeta*, May 18, 2018. Accessed April 17, 2019. <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/05/17/76498-ona-ne-mogla-prosto-zhit-i-soglashatsya>. (In Russian)
13. Berggol'ts, Ol'ga. *Olga. Forbidden diary: Diaries, Letters, Prose, Selected Poems and Poems by Olga Bergholz*. Comp. and comment. by Nata'ia Sokolovskaia and Aleksandr Rubashkin. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2010. (In Russian)
14. Granin, Daniil. *My lieutenant; Bison: Novels*. Moscow: E Publ., 2017. (In Russian)
15. Ginzburg, Lidia. *Notes of Siege Person. Memoirs*. Moscow: Eksmo Publ., 2014. (In Russian)
16. “67/871. Documentary Play About the Siege”. *Teatr Pokolenii*. Accessed April 17, 2019. <http://www.pokoleniy.ru/afisha/67/871.-dokumentalnyj-spektakl-o-blokade>. (In Russian)
17. Vlasenko, Elena. “Playwright Mikhail Ugarov: “The Real Drama Takes Place in Reality””. *Radio Svoboda*. Accessed April 17, 2019. <https://www.svoboda.org/a/16796934.html>. (In Russian)
18. Khokhriakova, Svetlana. “The Terrible Menu of the Siege of Leningrad was Brought to Moscow by German Director Eberhard Koehler” [“The Rice Truth of the Siege”]. *Moskovskii komsomolets*, July 17,

2018. Accessed April 17, 2019. <http://www.mk.ru/culture/2018/07/16/strashnoe-menyu-leningradskoy-blokady-privez-v-moskvu-nemeckiy-rezhisser-eberkhard-kyoler.html>. (In Russian)
19. Levitskii, Valentin. "‘Composed Performances’ in the Context of Developing Repertory Drama Theatre. Theater Pokoleniy Experience". *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, no. 12/86 (2017): 127–31, pt. 5. (In Russian)
 20. D'iakova, Elena. "‘I'm from here, the Comrade Guard...’ The Last Play by Elena Gremina was About the Siege of Leningrad". *Novaia gazeta*, July 18, 2018. Accessed April 17, 2019. <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/07/18/77204-ya-zdeshnyaya-tovarisch-postovoy>. (In Russian)
 21. Irmer, Tomas. "Die vergessene Hungerhölle Das Stück ‘67/871’ vom Sankt Petersburger Teatr Pokoleniy über die Leningrader Blockade". *Theater der Zeit*, November, 2017.
 22. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Rus. ed. Introd. by Anatolii Vasilev, transl., introd. art., comment. by Natal'ia Isaeva. Moscow: ABCdesign Publ., 2013.
 23. Izotov, Vladimir. "Memories of the Siege of Leningrad: Hunger, Cold, Many Tears". *Deutsche Welle*. Accessed April 17, 2019. <https://www.dw.com/ru/vospominaniia-o-blokade-leningrada-golod-kholod-ochen'-mnogo-slez/a-42349527>. (In Russian)
 24. Kvasnitskaia, Marina. "Elena Gremina. Never Going to Direct". *Teatral*. Accessed April 17, 2019. <http://www.teatral-online.ru/news/10447/>. (In Russian)

Received: April 19, 2019

Accepted: May 28, 2019

Author's information:

Valentin G. Levitsky — PhD, Associate Professor; valentin-levitsky@yandex.ru