

УДК 82(571.53)(092)

## ИНСЦЕНИРОВКА РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»: ОПЫТ ЧТЕНИЯ В.П. ГУРКИНА

**Ю.М. Брюханова (Иркутск, Россия)**

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго», сочетающий в себе эпические и лирические черты, реалистические и модернистские приемы, – непростой материал для переложения на драматургический язык. В то же время эти особенности произведения дают возможность для творческого поиска и открытий. С момента публикации романа на родине отечественные театральные режиссеры не раз обращались к этому литературному материалу (Е. Еланская, В. Заржецкий, Л. Алимов и др.). Объектом научного исследования в данной статье впервые становится творческое наследие драматурга, актера, режиссера Владимира Гуркина как инсценировщика. Рассматривается пьеса «Доктор Живаго» (2000). Машинопись хранится в архиве Черемховского драматического театра им. В.П. Гуркина и до настоящего времени нигде не публиковалась.

*Цель исследования.* В статье анализируются принципы «активного чтения» прозы драматургом.

*Методология.* Используются сравнительный, текстологический методы, интермедийный подход.

*Результаты исследования.* Согласно основным теоретическим положениям по инсценировке и инсценированию (Н. Скороход), при анализе текста инсценировки мы разграничиваем события изображенные и событие изображения. Описываются принципы уплотнения драматургического сюжета, техника совмещения двух пластов существования персонажей в рамках одной сцены, приемы соединения пространства внутреннего и внешнего. В. Гуркин отказывается от введения лирического начала в инсценировку, а также выделяет два важных с содержательной и сценографической точки зрения оппозиционных образа – образ крыс и образ снега.

*Заключение.* Приемы перевода прозаического текста в драматургический отвечают главной задаче Владимира Гуркина – передать идею переплетения судеб, скрещений времени, частного и масштабного, жизни и смерти, отраженную в романе Бориса Пастернака.

**Ключевые слова:** *Б. Пастернак, «Доктор Живаго», В. Гуркин, инсценировка, рукопись, художественный образ.*

**П**остановка проблемы. Непредвзятый, искренний и неугасаемый интерес к художественному произведению во многом поддерживается исходящей от него творческой энергией, которая позволяет читателю не просто механически прочитывать текст, а переживать и созидать – новые смыслы и новые формы интерпретации. Безусловно, такой силой, творческим потенциалом обладает роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Этим объясняется обращение театральных и кинорежиссеров к главной книге писателя.

Ткань романа, сочетающая в себе прозу и поэзию, эпические и лирические черты, реалистические и модернистские приемы, – непростой материал

для переложения на драматургический язык. В то же время эти особенности произведения дарят возможность для творческого поиска и открытий.

О воплощении содержания в разной форме неоднократно рассуждал сам Борис Пастернак. Конечно, при жизни он вряд ли мог задуматься о сценическом переложении своего романа, но известно, что драматургия значила для него многое. Не только потому, что он переводил на русский язык пьесы Шекспира, Шиллера, Клейста и других великих драматургов. В 1940–1950-х гг. Пастернак работал над собственными пьесами, которые так и не были окончены: «Этот свет» и «Слепая красавица». «Драма представлялась Пастернаку родственной лирике, лишенной описаний и пространного повествования, и всегда тянула его к себе, искавшего новые формы выражения» [Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В., 2004, с. 569]. Примечательно, что среди действующих лиц пьесы «Этот свет» значатся Дудоров и Гордон, а в диалогах героев можно угадать побочные сюжеты романа «Доктор Живаго». Так, например, рассказ Друзякиной, «портнихи из беспризорных», перекликается с историей бельевщицы Тани Безочередевой. Совпадения не случайны – образы и сюжеты, волновавшие Пастернака в те годы, искали воплощения в разных формах.

Имя Пастернака так и не стало известно как имя драматурга, но его роман привлекал и привлекает к внимание театральных режиссеров и инсценировщиков. Повышенный интерес к поэзии и прозе Пастернака в конце 1980 – начале 1990-х гг. спровоцировала открывшаяся широкому кругу читателей доступность текстов писателя. Роман «Доктор Живаго» был опубликован в Советском Союзе в 1988 г. в журнале «Новый мир», а в 1989 г. вышло его первое отдельное издание (Москва, «Советский писатель»).

*Обзор литературы.* Западный читатель познакомился с романом раньше, и театрально-музыкальные интерпретации произведения также сначала были заявлены в европейском культурном пространстве. В 1987 г. британский композитор Найджел Осборн создает оперу по мотивам произведений Бориса Пастернака «Электрификация Советского Союза» (The Electrification of the Soviet Union), автором либретто стал Крэйг Рейн.

В России оперу по «Доктору Живаго» в 1991 г. пишет Давид Кривицкий. В Театре на Таганке режиссер Юрий Любимов в 1993 г. ставит музыкальную притчу «Живаго (доктор)» по мотивам романа Б.Л. Пастернака и поэзии разных лет А. Блока, О. Мандельштама, Б. Пастернака, А. Пушкина. В 2000-е и 2010-е гг. ряд музыкальных интерпретаций творчества Пастернака был продолжен мюзиклом «Доктор Живаго» (2006) в Пермском академическом Театре-Театре (режиссером выступил Борис Мильграм, композитор – Александр Журбин); зарубежными мюзиклами «Доктор Живаго» (2011) в Сиднее (режиссер Дэс МакАнуфф, композитор Люси Саймон) и японской версией режиссера Ре Харада «Доктор Живаго» (2018, Такаразука Ревью, Япония).

Музыкальная тема «Пастернак» и ее вариации соседствовали с традиционными драматическими постановками. С конца 1980-х гг. до настоящего времени

различные инсценировки романа и поэтического наследия Б. Пастернака появлялись как на столичных, так и на других театральных площадках. В 1989 г. московский театр «Сфера» ставит спектакль «Доктор Живаго» (инсценировка Екатерины Еланской по роману в 2 частях). В 2015 г. в Санкт-Петербурге зрители театра «Зазеркалье» увидели спектакль-плакат Василия Заржецкого «Доктор Живаго», а одна из последних постановок, привлечших к себе внимание театральных критиков, – это спектакль Леонида Алимова в Санкт-Петербургском академическом драматическом театре им. В.Ф. Комиссаржевской «Доктор Живаго (история любви)» (2018).

Мы не ставим перед собой задачу воссоздать полный список театральных переложений произведений Бориса Пастернака. Целью данной статьи является включение в этот ряд нового звена, имени, не звучавшего ранее в данном контексте: среди тех, кто видел в эстетическом наследии классика XX в. потенциал для драматургических интерпретаций, был Владимир Гуркин.

Владимир Павлович Гуркин (1951–2010) – драматург, актер, режиссер. Родился в Пермской области, детство и юность его прошли в Приангарье. Школу окончил в шахтерском городе Черемхово, затем учился в Иркутском театральном училище. После студенческих лет и работы артистом в Иркутском театре юного зрителя в творческой биографии Гуркина значились Благовещенск, Омск, Москва. В столицу Владимир Павлович уехал в 1984 г., к тому времени уже была написана пьеса «Зажигаю днем свечу...» («Андрюша. Его история в трех частях») и знаменитая народная комедия «Любовь и голуби», известная больше по экранизации, сделанной Владимиром Меньшовым.

В Москве Гуркин работал как актер и литсотрудник в московском театре «Современник». В 1993 г. режиссер Дмитрий Брусникин во МХАТе им. А.П. Чехова сделал, по мнению автора, лучший спектакль по пьесе «Плач в пригоршню», обозначенной Гуркиным как роман для театра. Без преувеличения можно сказать, что «Плач в пригоршню» – одно из самых сильных произведений Гуркина. Л.С. Петрушевская так отзывалась о пьесе: «Для меня пьеса Владимира Гуркина – подлинное драматургическое изумление, я давно ждала такого национального, народного театра, безжалостного к истории и милосердного к героям» [Петрушевская, 2014, с. 741].

При жизни Владимира Павловича был издан всего один неполный сборник его пьес (Иркутск, 1997)<sup>1</sup>. После его смерти, в 2014 г. вышли две книги: «Веселая вода печали: пьесы»<sup>2</sup> в Иркутске и «Любовь и голуби: пьесы. Воспоминания о драматурге»<sup>3</sup> в Москве. До сих пор ряд работ Гуркина – драматурга, сценариста и инсценировщика – остается закрытым для широкого круга читателей (см. подробнее: [Владимир Павлович Гуркин..., 2016]).

<sup>1</sup> Любовь и голуби: пьесы для театра. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. 302 с.

<sup>2</sup> Веселая вода печали: пьесы. Иркутск: Оттиск, 2014. 512 с.

<sup>3</sup> Любовь и голуби: пьесы. Воспоминания о драматурге. М.: Время, 2014. 768 с.

В. Гуркин постоянно находился в поисках тем, смыслов, форм, которые могли его заинтересовать как драматурга, постановщика, сценариста и воплотиться в слове, в образе. Он работал с прозаическими произведениями Олега Куваева (в результате чего появилась пьеса «Риск», 1983), с повестью М.А. Булгакова «Рокотные яйца» (В. Гуркин стал автором сценария к одноименному фильму режиссера С. Ломкина, 1995), с рассказами Василия Шукшина (спектакль «Добрые и злые», постановка В. Гуркина, 2009), этот ряд можно продолжить.

Предложение поработать над инсценировкой главной книги Бориса Пастернака было озвучено режиссером Романом Козаком в одной из бесед с Владимиром Гуркиным, что подтверждает Людмила Борисовна, вдова драматурга<sup>4</sup>. И Гуркин взялся за работу.

Как шла работа, проходило ли обсуждение ее этапов, прочил ли Владимир Гуркин инсценировку для определенной театральной площадки – ответы на эти вопросы, хоть и возникали в разных публицистических источниках, не имеют какого-либо документального подтверждения. Однако точно известно, что 3 сентября 2002 г. состоялась открытая читка «Доктора Живаго» автором. Гуркин представил свою новую работу в Омском государственном академическом театре драмы, что не случайно. Омский драмтеатр – это большая часть личной и творческой судьбы актера, драматурга, режиссера Владимира Гуркина, поэтому выбор театральной площадки не является неожиданным. Обсуждение инсценировки, судя по воспоминаниям очевидцев, было и заинтересованным, и бурным [Денисенко, 2014]. Как бы то ни было, на сцене увидеть ее не довелось. Вероятно, в большей степени это связано с тем, что начало 2000-х гг. для театра было непростым временем, переломным: смена директора, уход главного режиссера Владимира Петрова. Внутренняя уверенность в своих силах и человеческая мудрость позволили В. Гуркину не воспринимать случившееся как фиаско.

Рукопись инсценировки «Доктор Живаго» (1999) и машинописный вариант (2000) сейчас хранятся в Черемховском драматическом театре им. В.П. Гуркина. Второй экземпляр машинописи находится в музейном отделе Омского государственного академического театра драмы. До настоящего момента текст нигде не публиковался.

В тетради с черновыми набросками остались записи, сделанные Владимиром Павловичем в ходе чтения романа Б. Пастернака (работал драматург с изданием 1989 г.): выписаны цитаты, краткое содержание, отмечены значимые сцены<sup>5</sup>. В рабочем варианте некоторые эпизоды будущей инсценировки остались незаконченными, еще нет четкой структуры, отсутствуют последние картины. Отбор сцен, стилистическая правка, работа над композицией становятся особенно заметны при сравнении рукописного варианта и машинописи<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Из личной беседы автора статьи с Л.Б. Гуркиной.

<sup>5</sup> Наброски. Черновики. 1998–1999 гг. // Арх. Черемх. драмат. театра им. В.П. Гуркина (Папка «В. Гуркин. Рукописи»). В общей тетр. в клетку (20×28,5 см). Рукопись.

<sup>6</sup> Доктор Живаго: инсценировка романа Б. Пастернака: в 2 ч. (22 карт.), 2000 г. // Арх. Черемх. драмат. театра им. В.П. Гуркина (Папка «В. Гуркин. Рукописи»). 96 л. Утрачена часть карт. 4 и 5. Машинопись.

Инсценировка В. Гуркина «Доктор Живаго» состоит из двух частей, первая включает пятнадцать картин, вторая – семь. При общей целостности текста в сохранившейся машинописи отсутствуют пятая и восьмая картины. Если сопоставить черновую рукопись и машинописный вариант, то можно предположить, что в пятую картину должен был (мог) войти эпизод в Камергерском (Юра и Тоня по пути на елку к Свентицким), а восьмая картина – это Урал, Юртин, где Антипов сообщает Ларисе о своем решении уехать на фронт. Но, скорее всего, сбивчивая нумерация картин – это технический момент. Гуркин мог сам исключить некоторые сцены – таков живой творческий и рабочий процесс. На целостность восприятия инсценировки эти эпизоды не влияют. Заминка может произойти на четвертой картине, так как здесь выпущен целый лист текста по непонятным причинам (лист просто отсутствует в сшитой машинописи), и восстановить по черновикам часть диалога Ларисы и Антипова невозможно, поскольку данной сцены нет в рукописи, а реплики не совпадают полностью с фразами героев из романа. Однако все эти комментарии вряд ли повлияют на восприятие интерпретации Гуркиным романа Пастернака. Они даны для того, чтобы предупредить формальные вопросы, касающиеся рукописи.

Несмотря на то что в конце XX – начале XXI в. «интерпретации художественных произведений, первоначально не предназначавшихся для театра, занимают на современной сцене все большее место» [Хализев, 1978, с. 212] и «инсценирование стало естественным и полноправным участником театрального процесса» [Скорород, 2010, с. 7], до сих пор можно встретить настороженность по отношению к новым переложениям прозы на драматургический язык. Театральные инсценировки – легкая добыча для критиков. Однако тот факт, что невозможно создать образцовую инсценировку по тому или иному произведению, доказывает, что инсценирование – это не побочный продукт литературного творчества, а самостоятельный поиск и созидательный процесс. Как писал Г. Товстоногов, «инсценировка – самостоятельное художественное произведение» [Товстоногов, 1980, с. 96]. Даже если выделить определенные приемы перевода эпического текста на язык драматургии, они не будут работать однотипно в разных ситуациях.

В первую очередь встает вопрос о выборе материала. Не каждое прозаическое произведение просится на сцену. Речь не о тематическом и проблемном пласте текста, а о его художественных особенностях. Как известно, суть не столько в том, ЧТО сказано, а в том, КАК сказано.

Если обратиться к критическим статьям на спектакль Леонида Алимова «Доктор Живаго (история любви)», поставленный в Санкт-Петербургском академическом драматическом театре им. В.Ф. Комиссаржевской в 2018 г., то обнаружим общую исходную установку как для положительных, так и для отрицательных рецензий – кажущуюся на первый взгляд несценичность романа Пастернака (что не является, однако, непреодолимым препятствием для режиссеров):

– «Трудно представить себе произведение более несценическое, чем “Доктор Живаго” Бориса Пастернака» [Григорян, 2018];

– «И ведь понятно, почему “Живаго” не дается театру: внутренний сюжет романа голыми сценическими руками не возьмешь. Ни поэзия, ни война, ни медицина, ни философия истории, ни “великолепная хирургия” революции – все, составляющее суть романа века, – в рампу не вмещаются, тем более не умещается символистская типология этого романа-поэмы с бесчисленными встречами всех со всеми, противоречащими логике реальной жизни» [Дмитревская, 2018].

Как свидетельствует последняя из приведенных цитат, сложность в переводе с эпического на драматический язык вызывает масштабность романного полотна, многомерность сюжетных сплетений, стилистические особенности произведения. Однако, сознавая безусловную уникальность текста Бориса Пастернака, нельзя не признать, что перечисленные трудности возникают при обращении драматургов-инсценировщиков к романной форме любого великого писателя: Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, М. Шолохова и др.

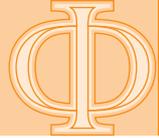
В.Е. Хализев, фиксируя в словарной статье общие признаки инсценировки, указывал, что она «нередко осуществляется писателями, обретая форму пьесы» [Литературный энциклопедический словарь, 1987, с. 127]. В случае с В. Гуркиным мы имеем дело именно с такой трансформацией – инсценировкой-пьесой.

*Научное освоение проблемы.* Теория инсценирования – явление, слабо оформленное в современном литературоведении. Не становились объектом литературоведческого рассмотрения, насколько нам известно, инсценировки романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». В связи с этим разбор инсценировки-пьесы «Доктор Живаго» В. Гуркина будет выстраиваться на основе традиционного анализа драмы как рода литературы (см.: [Хализев, 1986]), а также интермедийного подхода, изложенного в монографии театроведа, драматурга и сценариста Н.С. Скороход «Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика» (2010) [Скороход, 2010].

*Методология.* Используются сравнительный, текстологический методы, интермедийный подход.

*Результаты исследования.* Принципиальным, на наш взгляд, при инсценировании прозаического текста является разграничение событий изображенных (фабульной основы) и события изображения (последнее связано со стилем, с авторской интенцией и т.д.), которое лежит в основе многих рассуждений Н.С. Скороход. Фабульную основу и систему персонажей легче всего сопоставить в исходном прозаическом тексте и инсценировке. Например, в пьесе Гуркина в списке действующих лиц обозначено 14 имен:

1. *Живаго Юрий, доктор*
2. *Тоня, его жена*
3. *Александр Александрович Громеко, отец Тони*
4. *Анна Ивановна Громеко, мать Тони*
5. *Лара*
6. *Паша Антипов, он же Стрельников, ее муж*
7. *Комаровский, адвокат*



8. *Гордон Миша*
9. *Галиуллин*
10. *Маркел, дворник*
11. *Марина, его дочь, последняя жена Живаго*
12. *Евграф, сводный брат Живаго*
13. *Микулицын, партизанский генерал*
14. *Гишарова, мать Лары*

В пьесе также есть второстепенные персонажи, не указанные в списке действующих лиц, среди которых брат Лары Родион, Дудоров, Свентицкая и др.

Гуркин не стал выделять отдельно сюжетную линию дружбы Юрия Живаго, Михаила Гордона и Иннокентия Дудорова – последний персонаж появляется в пьесе эпизодически. Маркел же, напротив, становится полноправным действующим лицом, его образ в драматургическом исполнении оказывается более насыщенным индивидуальными характеристиками, нежели в романе. Гуркин в третьей картине добавляет комическую сцену, когда подвыпивший Маркел пытается собрать платяной шкаф у Громеко, но больше рассуждает, чем занимается делом. Анна Ивановна, мать Тони, берется ему помочь (в пьесе она представлена более деятельной в быту, нежели в книге Пастернака): «Я эту “Аскольдову могилу” все равно поставлю, и не спорьте. Завтра гостей будет полон дом, опять шубы на сундуки валить?» Сцена с рушащимся на голову Анны Ивановны шкафом выглядит комичной, но в дальнейшем приобретает другой оттенок: кончина Анны Ивановны оказывается уже совсем близкой. В романе Пастернак акцентирует внимание на мистическом страхе Анны Ивановны перед шкафом – «аскольдовой могилой», у Гуркина эта черта матери Тони не прописана. Героиня пьесы менее склонна к отвлеченным рассуждениям, чем ее прообраз в романе, она более деятельна и не суеверна.

Уплотнению драматургического сюжета в инсценировке способствовали выборка эпизодов, сокращение списка действующих лиц, совмещение некоторых фрагментов. По-другому уместить эпическое полотно в сценические рамки не получится. Но Гуркин не просто технически передает изображенные события, любые трансформации внешнего пласта произведения связаны с передачей события изображения.

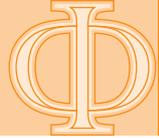
Опираясь на семиотический анализ У. Эко, Н. Скороход выделяет определенные характеристики события изображения. К ним она относит оптику и голоса («сквозь которые нарративный дискурс показывает нам героев и события фавулы, определение событийного ряда, связанного с их сменой» [Скороход, 2010, с. 161]), отношения автора и героя, время (фавульное, время дискурса и время чтения) [Скороход, 2010, с. 173]. Рассмотрим некоторые из характеристик применительно к пьесе «Доктор Живаго».

Нередко в инсценировках появляется лицо от автора. Александр Соколянский отмечает: «Оживляя персонажей прозы и не желая терять личную интонацию писателя, театр в свое время придумал “лицо от автора” <...> – своего

рода ангел, посланный на сцену, чтобы поддержать причинно-следственные связи, объяснить зрителям нечто, игрой упускаемое, и напомнить об истинном создателе художественного мира» [Проза и сцена, 1996]. Режиссеры могут варьировать этот образ. Например, Леонид Алимов в спектакле «Доктор Живаго (история любви)» использует такой прием: девять человек рассказывают о жизни Живаго, являясь одновременно и рассказчиками, и персонажами этой истории. Однако Гуркин отказывается от введения в текст инсценировки лица от автора, фокусируя наше внимание на фигуре главного героя, чьи действия и высказывания репрезентируются без «посредников».

Большинство сценических интерпретаций романа акцентировало внимание на лирическом наследии Юрия Живаго, на вплетении лирического начала в сюжетную основу драматического текста. Владимир Гуркин не включает в пьесу стихи Живаго (не цитирует их). В центре внимания оказывается Живаго-человек – поэт по восприятию жизни, поэт в отношениях с другими людьми, в событиях личной и общественной истории. В инсценировке Гуркина представлен традиционный, классический для драмы вариант разделения сферы автора (выраженной в композиции, ремарках и т.д.) и сферы персонажей (действия, диалоги). При этом, понимая образ Юрия Живаго не просто как духовно близкого писателю героя, которому автор передал многие из своих идей, а как лирического героя в эпическом произведении, Гуркин пересекает границу между повествованием и речевой зоной персонажей, которая и у Пастернака не является маркером отграничения объективной сферы от субъективной. Поэтому повествование и речевая зона персонажей на одинаковых правах входят и в диалоги героев пьесы, и в ремарки. Другими словами, Гуркин не берет только «готовые» диалоги из романа, а переводит в драматургическую речь внутреннюю речь героев или повествовательную ткань. Тем самым преодолевается одно из ограничений, которое налагает на писателя драматургическая форма и о котором В.Е. Хализев писал, что «драма не в состоянии использовать внутренние монологи героев в сочетании с сопровождающими их комментариями повествователя, что ощутимо ограничивает ее возможности в сфере психологизма» [Хализев, 1986, с. 44].

В пьесе в некоторых сценах возникают диалоги, не звучащие в романе, но продуцированные прозаическим текстом. Так, в романе есть краткая характеристика интересов, увлечений, формирования хода мыслей молодого поколения интеллигенции, к которому принадлежали Юра Живаго, Тоня, Гордон и другие: «Они страшные чудаки и дети. Область чувственного, которая их так волнует, они почему-то называют “пошлостью” и употребляют это выражение кстати и некстати. Очень неудачный выбор слова! “Пошлость” – это у них и голос инстинкта, и порнографическая литература, и эксплуатация женщины, и чуть ли не весь мир физического. Они краснеют и бледнеют, когда произносят это слово!» [Пастернак, 2004, с. 41–42]. Через несобственно-прямую речь передается впечатление Веденьпина, дяди Юрия Живаго по материнской линии, чьи философские рассуждения во многом повлияли на формирование мировоззрения главного героя (и которые,



безусловно, во многом передают идеи самого автора). В цитате звучит слово «пошлость», понимание которой включается в общую идею жизни, ее естественности и самоорганизации и противостоящей ей искусственности и оформленности. Гуркин переносит мотив пошлости в пьесу, проявляя его и на уровне лексическом, и на уровне композиционном. О пошлости разговаривают Тоня, Живаго, Гордон и Дудоров в первой картине (действие происходит зимой на катке):

*Гордон. Все слышали? Женщина сказала – помогите!*

*Дудоров. Вот вам и вся эмансипация!*

*Тоня. Сказал пошлость.*

*Дудоров. Да я к примеру...*

*Тоня. Твой пример – пошлость, Ника.*

*Живаго. Его пример – шутка, Тоня.*

*Тоня. И эмансипация, я согласна, тоже пошлость.*

*Живаго. Ну, братцы, что-то у вас куда не глянешь – все пошлость. А любовь?*

*Гордон. Чувственная? Без сомнения!*

В диалог героев вторгаются оклики других людей, оказавшихся на катке, после последней приведенной реплики зрители слышат, как Комаровский и Гишарова зовут вместе Ларису. Так сплетаются две сюжетные линии и две интерпретации мотива пошлости: как отвлеченное философствование, выраженное в словесной форме (линия Юры, Тони, Гордона и Дудорова), и как олицетворенная сила пошлости в действии, которой не требуется словесное обозначение (Гишарова, Комаровский).

В плане работы со временем Гуркин использует технику совмещения двух пластов существования персонажей в рамках одной сцены. Такой прием работает в сценах общения в письмах между Живаго и Тоней: в одиннадцатой картине, когда Юрий пишет письмо жене с фронта (ремарка: «Ординаторская. На столе письменные принадлежности. Живаго вслух сочиняет письмо жене. Далее проговаривание письма идет на фоне разговоров, но другие персонажи самого письма не слышат»), и в девятнадцатой картине, когда доктор читает в Варыкино письмо от Тони. Монологическая письменная речь трансформируется в диалог двух близких людей вопреки времени и расстоянию.

*Комаровский. Письмо от вашей жены. Я знаком с ее отцом. Перед отъездом, в расчете на счастливый случай, Антонина Александровна просила передать его вам.*

*Появилась Тоня с чемоданом. Ждет, когда Живаго останется один.*

<...>

*Комаровский и Лариса уходят. Живаго распечатывает письмо, подошла Тоня.*

*Тоня. Юра, знаешь ли ты, что у нас есть дочь? Ее крестили Машей, в память твоей мамы Марии Николаевны.*

*Живаго. Да. Я знаю.*

*Тоня. Лариса Федоровна?*

*Живаго. Да.*

*Тоня. Спасибо ей, она была безотлучно при мне, когда мне было трудно, и помогла при родах. Должна искренне признать, она хороший человек, но не хочу кривить душой – полная мне противоположность. Теперь о другом. <...>*

В других сценах соединяется пространство внутреннее (сознание главного героя в болезни) и внешнее (происходящее вокруг). Так, в картине тринадцатой, когда Живаго настиг тифозный бред, соединяются явь и больное сознание: «Тоня протянула вверх руки, и с высоты, держа перед собой жаркую оранжевую лампу, медленно летит к ним в распахнутой оленьей дохе маленький киргизский мальчик. Это Евграф Живаго». В романе совмещение внешнего и внутреннего в параллельном сюжетном эпизоде передается через повествование.

Среди художественных образов, которые Гуркин выделяет в романе и которые могут значительно повлиять на сценографию спектакля, выделяется образ снега и образ крыс.

В романе «Доктор Живаго» крысы упоминаются скорее как бытовая примета времени: нашествие крыс является следствием разрухи и отсутствия домашнего уюта. Гуркин расширяет этот образ, в пьесе крысы ассоциируются со смертью, угрозой, разрушением привычного хода бытия, беспорядком повседневного существования и беспорядком мыслей людей в кризисные моменты истории. Множественные частные упоминания (Лара в квартире у Комаровского слышит, как кто-то скребется и пищит, ей кажется, что это крысы. Оказывается, что это бульдог адвоката Джек; на фронте Гордона беспокоит приторный и противный запах, «как мышами» – Живаго отвечает: «Конопля. И трупный запах. В конопляниках много убитых, необнаруженные разлагаются»; в Юрягине Лара просит Живаго помочь ей заделать щели, чтобы избавиться от надоедливых крыс) перерастают в гиперболизированную сцену в девятнадцатой картине, которая так и называется у Гуркина – «Крысы».

Следует уточнить, что автор пьесы соединяет два романских локуса в одном – библиотеку и квартиру на Купеческой, против дома с фигурами, где жила Лариса с дочерью Катенькой. Антипова живет в книгохранилище, где столбами и стенами сложены книги: «Книгохранилище. Здесь работаю, здесь и живем. Одно горе – крысы. Тьма тьмуца, отбою нет. По головам скачут. Везде щели, где могу, заделываю, воюю с ними. Может быть, как-нибудь зайдете, поможете? Вместе забьем полы, плинтусы. А?» (картина шестнадцатая). В пустующих комнатах хозяйничают крысы. Перед эпизодом, когда исхудалый и обессиленный Живаго появляется у Лары в Юрягине после пребывания в партизанском отряде и долгих скитаний, зрители видят некоторое время сцену без действующих лиц. Примечательна следующая ремарка в девятнадцатой картине: «Ушли. И тут же, как только щелкнула дверь, со всех сторон повалили крысы, по полкам, по книгам... Они взбирались на ящики, на стол, сталкивая друг друга и шлепаясь об пол. От их движения что-то лязгало, дребезжало, сопровождаемое писком. Группа облепила кастрюлю, безуспешно пытаясь сдвинуть утюг. Вновь щелкнула дверь. Крысы бросились врассыпную. Входит исхудалый, одичалого

вида с котомкой и палкой, в короткоорукавых обносках с чужого плеча человек. Это Живаго». Крысы в пьесе становятся олицетворением разрухи, мелочности, суеты, силы, построенной на массе.

Этот образ, связанный с бесконтрольной властью стихии, агрессивной, наступательной силой, композиционно уравнивается другим, также отсылающим ко стихии, но уже с иными коннотациями. Речь идет об образе снега: от указания на природный фон до символа кружения, танца жизни, переплетения судеб, включения частного в общее. Сцена на катке в первой картине «Чистые пруды» открывает пьесу, многие значимые эпизоды, по сюжету перенесенные из прозаического первоисточника, происходят зимой: елка у Свентицких, побег Живаго из партизанского отряда и др. Иные сцены наделяются символическим значением: в тринадцатой картине на больного в тифозном бреде Живаго, не различающего явь и сон, оказавшегося между жизнью и смертью, падает черный снег – «черная буря». Сглаживая разрывы и примиряя всех со всеми, снег соединяет время и судьбы: в девятнадцатой картине, где в последний раз появляется Тоня (когда Живаго читает ее письмо), примечательна ремарка «*Как когда-то в Камергерском, пошел мягкий тихий снег*» (выделено нами. – Ю.Б.).

Идея переплетения судеб, скрещений времени, частного и масштабного, жизни и смерти – то, что, как кажется, хотел подчеркнуть Владимир Гуркин в романе Бориса Пастернака. Не секрет, что порой чрезмерные и нарочитые совпадения в романной структуре одним читателям кажутся находкой и одним из главных средств выражения идеи общей жизни у Пастернака, а другим – неудачно использованным приемом. К последним относился читатель Владимир Набоков. Известно, что писатель не высоко ценил роман Пастернака: «Оставив в стороне политику, считаю, что книга – жалкая, топорная, тривиальная, мелодраматическая, с банальными ситуациями, сладострастными адвокатами, неправдоподобными барышнями и банальными совпадениями» [Набоков, 1972]. Однако мы склонны придерживаться другой точки зрения, согласно которой совпадения в романе «Доктор Живаго» вовсе не банальны, а бытийны. «Судьбы скрещенья» создают видимый узор романа на сюжетном уровне и на уровне идейно-образном. Об этом открыто заявлял сам поэт. «Сознательную произвольность “совпадений”» он объяснял следующим образом: «У меня всегда было чувство единства всего существующего, связности всего живущего, движущегося, проходящего и появляющегося, всего бытия и жизни в целом. Я любил всевозможное движение всех видов, проявление силы, действия, любил схватывать подвижный мир всеобщего круговращения и передавать его» [Пастернак, 2005, с. 490]. Это движение пытался показать Владимир Гуркин в инсценировке романа. Нити судеб героев переплетены с самой первой картины, которую Гуркин добавляет к сюжетной канве романа, – «Чистые пруды»<sup>7</sup>. Здесь на катке пересекаются пути всех главных героев пьесы, и как бы далеко ни забрасывала их в дальнейшем судьба, сила

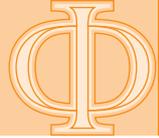
<sup>7</sup> Здесь сказывается и личное, биографическое начало, о чем в разговоре 09.09.2021 упоминала Екатерина Гуркина, дочь драматурга: их семья какое-то время жила на Чистых прудах.

притяжения будет держать их вместе. Ремарка к первой картине: «На катке людно и весело. С криком и смехом носится молодежь. Чинно из края в край проплывают и солидные пожилые люди. Среди катающихся Юрий Живаго, Тоня Громеко, Миша Гордон, Ника Дудоров. Другая компания: Лариса Гишарова, Павел Антипов, Галиуллин Юсуп. Тоня падает, лежит, распластавшись, на льду. К ней подкатывают Живаго, Гордон, Дудоров». В этой же картине появляется Комаровский.

Драматургические законы заставляют Гуркина еще плотнее представить узор сплетения судеб, чем это есть в романе. В первой картине Антипов сталкивается на катке с Комаровским. Позже, уже в Варыкино, именно Комаровский привезет Живаго из Москвы письмо от Тони. На фронте в Первую мировую войну над стариком-евреем забавляются казак и Ливерий Микулицын, позже – глава партизанского отряда, куда насильно мобилизуют Живаго. Из Варыкино, после самоубийства Антипова-Стрельникова, Живаго в Москву забирает сводный брат Евграф. Нужно отметить, что образ Евграфа в пьесе лишен того мистического ареола, которым он наделен в романе. Хотя точных указаний на его положение тоже нет, но его удивительные возможности кажутся более поддающимися объяснению: в девятнадцатой и двадцатой картинах Евграф вместе с военным и чекистом идет по следу Стрельникова.

*Заключение.* В рамках данной статьи описаны далеко не все приемы перевода событий изображенных и события изображения из эпической в драматическую форму, которые представлены в инсценировке «Доктор Живаго» В. Гуркина. Однако важно, что представленный анализ позволяет говорить об интерпретаторском потенциале Гуркина и включать феномен инсценирования в широкий контекст опыта чтения – продуктивного направления (в свете антропологического поворота) научного дискурса в XX–XXI вв.

Какова бы ни была судьба инсценировки «Доктор Живаго» в авторстве Гуркина, можно сказать одно: творчество является одним из самых ярких примеров «связности всего живущего», о чем говорил Пастернак [Пастернак, 2005, с. 490]. С философской точки зрения и Пастернак, и Гуркин в первую очередь, создавали литературу, а не прозу или поэзию, эпос, лирику или драму. Их объединяет искренность и бескорыстность творческого акта. Пастернак, работая в последний год своей жизни над пьесой «Слепая красавица», писал Ч. Гудиашвили: «Насколько она будет сценична, где и когда ее будут играть, меня даже не занимает. Меня подчиняет и держит надежда, что это будет своего рода сжатое и напряженное творческое свидетельство подлинности или достоверности внутреннего порядка. Больше ничего мне не надо» [Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В., 2004, с. 578]. Несложно найти внутреннее созвучие этому желанию в словах Гуркина, говорившего о работе над «Доктором Живаго»: «Был счастлив все время, пока работал с романом. А будет ли сценическая судьба у моей новой пьесы?.. Для человека пишущего важно увидеть пьесу “в Пространстве”. И вот тогда может что-то произойти... <...> если пьеса востребуется временем, обстоятельствами, ситуацией, – она сама выйдет на свет божий» (цит. по: [Денисенко, 2014]).



## Библиографический список

1. Владимир Павлович Гуркин: драматург, актер, режиссер: библиогр. материалы к электрон. изд. / сост. Л.А. Мирманова при участии Л.А. Казанцевой; Иркут. обл. гос. универс. науч. б-ка им. И.И. Молчанова-Сибирского. Иркутск: ИОГУНБ, 2016. 244 с.
2. Григорян А. Смерти не будет // Октябрь. 2018. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2018/5/smerti-ne-budet.html> (дата обращения: 28.12.2022).
3. Денисенко С.П. «Все тебя ведают, ждут, неспешного, с сердцами светлыми, тобою полными...» // Денисенко С.П. Не договорили... Омск: Омскбланкиздат, 2014. С. 10–19. URL: [https://omskmark.moy.su/publ/essayclub/bibliopost/bp\\_denisenko\\_vsetebjavedajut/103-1-0-3428](https://omskmark.moy.su/publ/essayclub/bibliopost/bp_denisenko_vsetebjavedajut/103-1-0-3428) (дата обращения: 28.12.2022).
4. Дмитревская М. Поговорим о странностях любви? // Блог Петербургского театрального журнала. 2018. 8 марта. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/pogovorim-ostrannostyax-lyubvi-2/> (дата обращения: 28.12.2022).
5. Литературный энциклопедический словарь / под. общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
6. Набоков В. Интервью «покладистому анониму», октябрь 1972. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-pokladistomu-anonimu-1972.htm> (дата обращения: 28.12.2022).
7. Пастернак Б.Ж. де Пруайяр, 20 мая 1959 // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2005. Т. X: Письма, 1954–1960. С. 488–492.
8. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2004. Т. IV: Доктор Живаго, 1945–1955. С. 5–548.
9. Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Комментарии // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2004. Т. V: Статьи, рецензии, предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты. Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений. С. 509–743.
10. Петрушевская Л. Московский неореализм // Гуркин В.П. Любовь и голуби: пьесы; воспоминания о драматурге. М.: Время, 2014. С. 739–745.
11. Проза и сцена // Московский наблюдатель. 1996. № 1–2. С. 5–18. URL: <http://librarystd.ru/myfiles/МОСКОВСКИЙ%20НАБЛЮДАТЕЛЬ%201996%20№1-2.pdf> (дата обращения: 28.12.2022).
12. Скороход Н.С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. 344 с.
13. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Л.: Искусство, 1980. Кн. 1: О профессии режиссера. 303 с.
14. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.
15. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.

## Сведения об авторе

Брюханова Юлия Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой новейшей русской литературы факультета теоретической и прикладной филологии института филологии, иностранных языков и медиакоммуникации, Иркутский государственный университет; e-mail: [okt28@yandex.ru](mailto:okt28@yandex.ru)

## DRAMATIZATION OF THE NOVEL DOCTOR ZHIVAGO: VLADIMIR GURKIN'S READING EXPERIENCE

**Yu.M. Bryukhanova (Irkutsk, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* Pasternak's novel *Doctor Zhivago*, which combines epic and lyrical features, realistic and modernist techniques, is not an easy material to translate into the language of dramas. At the same time, these features of the work give an opportunity for creative discovery. Theater directors have repeatedly turned to this literary material (for instance, E. Yelanskaya, V. Zarzhetsky, L. Alimov, etc.). The object of research in this paper becomes the creative heritage of the playwright, actor, director Vladimir Gurkin – as a dramatist. The play *Doctor Zhivago* (2000) is considered in the paper. The typescript of the play is kept in the archive of the Cheremkhovsky Drama Theater and has not been published anywhere until now.

*The purpose of the article* is to analyze the principles of *active reading* of prose by a dramatist.

*Methods.* Comparative, textological methods and intermedial approach are used in the paper.

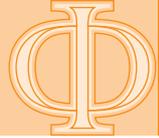
*Research results.* According to the basic theoretical provisions on dramatization and staging (N. Skorokhod), we distinguish between the events depicted and the events of the image. The principles of compaction of the dramaturgical plot, the technique of combining two layers of the characters' existence within one scene, the techniques of connecting the inner and outer space are described. Gurkin refuses to introduce a lyrical beginning into the play, and also identifies two oppositional images that are important from a meaningful and scenographic point of view – the image of rats and the image of snow.

*Conclusion.* The techniques of translating a prose text into that of drama correspond to the main task of the dramatist – to convey the idea of intertwining destinies, intersections of time, life and death, reflected in the novel by Boris Pasternak.

**Keywords:** *Boris Pasternak, Doctor Zhivago, Vladimir Gurkin, dramatization, typescript, artistic image.*

### References

1. Vladimir Pavlovich Gurkin: playwright, actor, director: bibliographic materials for the electronic edition / Ed.: L.A. Mirmanova, L.A. Kazantseva. Irkutsk, 2016. 244 p.
2. Grigoryan A. No death. In: October. 2018. No. 5. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2018/5/smerti-ne-budet.html> (access date: 28.12.2022).
3. Denisenko S.P. "Everyone knows you, they are waiting for you, unhurried, with bright hearts, full of you..." In: Denisenko S.P. Did not finish speaking... Omsk: Omskblankizdat, 2014. P. 10–19. URL: [https://omskmark.moy.su/publ/essayclub/bibliopost/bp\\_denisenko\\_vsetebjavedajut/103-1-0-3428](https://omskmark.moy.su/publ/essayclub/bibliopost/bp_denisenko_vsetebjavedajut/103-1-0-3428) (access date: 28.12.2022).
4. Dmitrevskaya M. Let's talk about Strangeness of Love. In: Blog Peterburgskogo teatral'nogo zhurnala, 08.03.2018. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/pogovorim-ostrannostyax-lyubvi-2/> (access date: 28.12.2022).
5. Literary encyclopedic dictionary / Ed. V.M. Kozhevnikov, P. A. Nikolaev. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1987. 752 p.
6. Nabokov V. Interview with a "compliant anonymous", October 1972. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-pokladistomu-anonimu-1972.htm> (access date: 28.12.2022).
7. Pasternak B. De Proyart Jacqueline, 20 may 1959. In: The complete set of works, in 11 vols. Moscow: Slovo/Slovo, 2005. Vol. X: Letters, 1954–1960. P. 488–492.



8. Pasternak B.L. Doctor Zhivago. In: The complete set of works, in 11 vols. Moscow: Slovo/Slovo, 2004. Vol. IV: Doctor Zhivago, 1945–1955. P. 5–548.
9. Pasternak E.B., Pasternak E.V. Comments. In: The complete set of works, in 11 vols. Moscow: Slovo/Slovo, 2004. Vol. V: Articles, reviews, forewords... P. 509–743.
10. Petrushevskaya L. Moscow neorealism. In: Gurkin V.P. Love and Doves: Plays; memories of the playwright. Moscow: Vremya, 2014. P. 739–745.
11. Prose and stage. In: Moskovskiy nablyudatel'. 1996. No. 1–2. P. 5–18. URL: <http://librarystd.ru/myfiles/MOSKOVSKIY%20NABLYUDATEL'%201996%20№1-2.pdf> (access date: 28.12.2022).
12. Skorokhod N.S. How to dramatize prose: Prose on the Russian stage: history, theory, practice. Saint-Petersburg: Peterburgskii teatral'nyy zhurnal, 2010. 344 p.
13. Tovstonogov G.A. Mirror of the scene. Leningrad: Iskusstvo, 1980. Pt. 1: About director's profession. 303 p.
14. Khalizev V.E. Drama as a kind of literature (poetics, genesis, functioning). Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 1986. 260 p.
15. Khalizev V.E. Drama as an art phenomenon. Moscow: Iskusstvo, 1978. 240 p.

### About the author

Bryukhanova Yulia Mikhaylovna – PhD (Philology), Associate Professor, Head of the Contemporary Russian Literature Department, Faculty of Theoretical and Applied Philology, Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communication, Irkutsk State University (Irkutsk, Russia); e-mail: [okt28@yandex.ru](mailto:okt28@yandex.ru)