

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени академика С.П. КОРОЛЕВА»
(Самарский университет)

НОВЕИШАЯ ДРАМА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

Рекомендовано редакционно-издательским советом федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева» в качестве коллективной монографии

Под общей редакцией Т.В. Журчевой

Самара
Издательство «Самарский университет»
2016

УДК 82-21
ББК 84
Н 72

Рецензенты: д-р филол. наук, проф. О.О. Несмелова,
канд. филол. наук, доц. И.В. Некрасова

Н 72 Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография / под общ. ред. Т.В. Журчевой. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2016. – 296 с.

ISBN 978-5-86465-757-7

Коллективная монография «Новейшая драма рубежа XX–XXI веков» подводит итоги 10-летней работы одноименного научно-практического семинара. Авторы книги – участники семинара, которые из года в год исследовали разные аспекты современного драматургического и театрального процесса. В главах монографии определяется содержание феномена новейшей драмы, устанавливаются хронологические рамки этого художественного явления. Новейшая драма рассматривается с разных точек зрения (жанр, конфликт, проблема героя и автора). Русская драматургия рубежа XX–XXI веков помещена в достаточно широкий контекст зарубежной драматургии (английская, немецкая, белорусская, украинская), что позволяет увидеть процессы, происходящие в отечественной литературе, принципиально по-новому.

Монография предназначена для филологов, театроведов, режиссеров, преподавателей и студентов, магистрантов и аспирантов филологических и театроведческих факультетов, а также для широкого круга читателей, интересующихся проблемами актуального искусства.

Подготовлено на кафедре русской и зарубежной литературы и связей с общественностью.

УДК 82-21
ББК 84

ISBN 978-5-86465-757-7

© Самарский университет, 2016
© Авторы, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Предисловие | 5 |
| <i>Сизова М.И.</i> «Новая драма»: история и география | 6 |
| <i>Тютелова Л.Г.</i> Действие в новейшей драме рубежа XX–XXI веков | 16 |
| <i>Журчева О.В.</i> Трагическое и трагедия в новешей драме | 37 |
| <i>Болгова С.М.</i> Документальная драма сегодня: типология стилевых и жанровых форм | 44 |
| <i>Болдырева Т.В.</i> Политизация художественного сознания в современном театральном-драматургическом пространстве | 52 |
| <i>Кислова Л.С.</i> «Время амазонок»: феминистская драматургия рубежа XX– XXI веков | 67 |
| <i>Лавлинский С.П., Павлов А.М.</i> Гротескно-фантастические аспекты новейшей драматургии | 90 |
| <i>Лавлинский С.П., Павлов А.М.</i> О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии | 103 |
| <i>Семенецкая О.В., Синицкая А.В.</i> Ре-визия «слепого пятна»: проблема визуальности в новейшей драме | 126 |
| <i>Старова Е.А.</i> Николай Коляда – солнце русской драматургии | 143 |
| <i>Шамина В.Б.</i> Театр шоковой терапии | 169 |

| | |
|---|-----|
| <i>Доценко Е.Г.</i> Драматургия Марка Равенхилла: этапы, темы, мотивы, образы | 201 |
| <i>Е.Н. Шевченко</i> Новая немецкая драма: новаторство и традиция | 219 |
| <i>Сейбель Н.Э.</i> «Пьеса по пьесе» в творчестве Х. Мюллера и П. Хакса | 236 |
| <i>Лепишева Е.М.</i> Модификация конфликта в русской и белорусской драматургии конца XX – начала XXI веков | 243 |
| <i>Малютина Н.П.</i> Процессы приращивания смысла и контекстная интерпретация пьес А. Марданя | 263 |
| <i>Шатина Л.П.</i> Драматический текст в новом «драматическом дискурсе»: «Ручейник» В. Дурненкова и «Ручейник, или Куда делся Андрей?» С.Александровского | 273 |
| <i>Журчева Т.В.</i> «Тольяттинская драматургия» как провинциальный литературный проект | 284 |
| Сведения об авторах | 294 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга сложилась в результате работы целой группы российских и зарубежных филологов, объединенных научно-практическим семинаром «Новейшая драма рубежа XX-XXI веков». В 2008 году участники семинара впервые собрались в Тольятти под эгидой фестиваля «Новая драма. Тольятти», инициатором и арт-директором которого был известный драматург, лидер «тольяттинской драматургии» и один из самых интересных представителей движения «Новая драма» Вадим Леванов. Т.о., семинар с самого начала был теснейшим образом связан с живым, современным литературно-театральным процессом. Формируя концепцию семинара, его участники стремились к тому, чтобы определение «научно-практический» не осталось лишь привычной формулой, а действительно отражало теснейшую связь научного исследования и художественной практики.

В последующие годы семинар переместился в Самару. Однако теснейшая связь с Вадимом Левановым и другими представителями «тольяттинской драматургии» не прервалась. В 2009 году семинар проходил совместно с проектом «Новые чтения», предполагавшим читки и обсуждения пьес тольяттинских драматургов. В 2010 и 2011 в рамках работы семинара Вадим Леванов читал свои пьесы. После его кончины в декабре 2011-го было решено посвятить работу семинара памяти талантливого драматурга. А традиция чтения новых пьес была продолжена с помощью молодых самарских актеров и студентов театральных курсов Самарского государственного института культуры и Самарского государственной академии Нахичеванской.

За девять лет накоплен немалый опыт осмысления современной отечественной и зарубежной драматургии. В этой книге мы предлагаем читателям некоторые предварительные итоги нашей коллективной работы, которая отнюдь не закончена.

«НОВАЯ ДРАМА»: ИСТОРИЯ И ГЕОГРАФИЯ

Несмотря на возникший в начале 1990-х бум современной драматургии, проблема ее типологии до сего дня так и остается открытой. Попытка объединения нескольких, уже довольно известных авторов, а также множества начинающих драматургов под крышей направления, именуемого «Новая драма», не вносит какой-либо ясности в этот вопрос. Во многом это связано с размытостью и неопределенностью исторических корней описываемого явления, неоформленностью жанрово-стилевых особенностей, отсутствием, на первый взгляд, каких-либо географических связей. Подобная дробность и незавершенность (а мы имеем дело с движущимся и развивающимся организмом) порождает массу споров в среде критиков, филологов, а зачастую и самих драматургов: от полного отрицания «Новой драмы» как художественного явления до включения ее в парадигму современной литературы, продолжающей и развивающей традицию русского постмодернизма.

Чтобы разобраться с природой «Новой драмы», важно с самого начала определиться с четырьмя «не».

Нынешняя НД — это явление сугубо русскоязычное, т.е. у НД рубежа XX и XXI веков **нет** общеевропейских корней. Проросшая на постсоветском пространстве, она практически не имеет связи с европейской традицией. Точнее, мы можем говорить лишь о некотором влиянии на отечественных драматургов британского театра «Royal Court», активно проводившего семинары, раздававшего гранты, осуществлявшего совместные проекты, основанные на драматическом изучении остросоциальных проблем, что отчасти стимулировало развитие русских авторов в определенном направлении. Но очевидно, что здесь не приходится говорить о взаимовлиянии или же о том, что постсоветскую драматургию можно рассматривать как часть какого-то нового общеевропейского движения в драме.

В значительной степени — и в этом вопросе сходятся и театроведы, и филологи, и социологи — толчком к возникновению нынешней НД послужил общественный слом 1990-х, время, когда на пространстве бывшего СССР происходили экономические, политические и общественные изменения, обнажившие старые и спровоцировавшие новые социальные проблемы. Подобные сдвиги вызвали желание молодых драматургов ясно и просто высказываться о

том, что происходит вокруг них. Создается впечатление, что в ранних пьесах НД единственной целью авторов становится изображение актуальных проблем времени: терроризм («Сентябрь.doc» М.Угарова, Р.Маликова); маргинальные слои общества («Война молдаван за картонную коробку» А.Родионова, «Яблоки земли» Е.Нарши); распадающиеся семьи («Соколы» В.Печейкина) и брошенные дети («Пластилин», «Волчок» В.Сигарева); подростковая жестокость («Собираатель пуль», «MONOTEIST» Ю.Клавдиева). То есть, НД во многом — движение несогласных молодых людей.

НД с самого начала позиционировала себя как «движение», которое активно ищет и вбирает в себя все новые и новые имена — чаще всего непрофессиональных авторов, которые пишут пьесы и придерживаются социальной тематики. Именно организационная структура оказалась тем ядром, из которого возникла и развилась НД. Потому интересно, что толчком к рождению движения оказалась «история» М.Рощина, которую драматург привез с берегов Атлантики из небольшого городка Уотерфорд — родины Юджина О’Нила: идея проведения драматургической лаборатории, способной собрать в одном месте и в одно время начинающих авторов, актеров и режиссеров. И.Громова — первоначальный организатор фестиваля — ее поддержала. И с 1992 началась **первая волна** НД, связанная с фестивалем «Любимовка». Суть ее заключалась в открытии новых имен и попытке выстроить прямой диалог с академическими театрами. Первоначально руководители фестиваля — М.Рощин, А.Казанцев, В.Славкин, В.Гуркин, критики Ю.Рыбаков и А.Юриков, специалисты по драматургии М.Светлакова, М.Медведева — организовывали читки пьес К.Драгунской, Е.Исаевой, В.Леванова, братьев Пресняковых, М.Курочкина, предполагая вписать их в контекст современного театрального движения. Лишь спустя 5-6 лет стало понятно, что НД и профессиональная режиссура репертуарных театров — вещи несовместные. И на уступки в сложившейся ситуации «текста не для сцены» никто не пойдет. Но именно в тот момент, когда возникло острое ощущение несовпадения драмы и репертуарного театра, на небольших, полуподвальных площадках стали возникать постановки, близкие по стилистике современным текстам.

Так в северной столице в образовавшемся в 1990 г. театре «Особняк» (основатели — Александр Лебедев, Владимир Мехельсон) ставились пьесы «старших братьев» по новодрамовскому перу: «Пубертат», «Зеленые щеки апреля», «Газета «Русский инвалид»

М. Угарова, «Активная сторона бесконечности», «Я, не я, она и я», «Девочка со спичками» – Клима. В регионах рождались театры и театральные сообщества, одним из которых стала кемеровская «Ложа», основанная в 1991 г. Е. Гришковцом, изначально при Союзе художников, потом при Кемеровском техническом университете.

В Екатеринбурге усилиями Николая Коляды на базе театрального института (ЕГТИ) был сформирован курс драматургов, выпустивший целую плеяду учеников и последователей. В их числе В. Сигарев, О. Богаев, А. Архипов, Я. Пулинович.

В Тольятти усилиями Вадима Леванова при театре-студии «Голосова 20» образовался «Цех драматургов», в котором стал проводиться ежегодный фестиваль «Майские чтения» и издаваться одноименный альманах. В рамках фестиваля возникли интересные международные проекты, связанные с современной европейской драматургией и театром. В 2001 была реализована региональная часть франко-русского проекта «Зеркало: Восток – Запад» (руководители проекта Жиль Морель и Таня Могилевская). В рамках проекта впервые на русском языке был издан сборника пьес французского драматурга Жан-Люка Лагарса в формате общероссийского литературного альманаха «Майские чтения», издаваемого в Тольятти Театральным центром «Голосова 20» и в партнерстве с литературным агентством Вячеслава Смирнова. Был также подготовлен показ одной из пьес Ж.-Л. Лагарса «Смутные воспоминания о чумном годе», осуществленный режиссером Филиппом Гойаром на сцене Театрального центра «Голосова 20» с актерами театров Тольятти и Сызрани. В работе принимали участие известный французский художник по световому оформлению Михаил Серезникофф и режиссер Жиль Морель.

В 2001 ТЦ «Голосова 20» и фестиваль «Майские чтения» приняли участие в программе «Культурная столица Поволжья». В рамках этой программы в Ульяновском театре кукол состоялась выездная сессия фестиваля «Майские чтения» (показы и читки пьес тольяттинских драматургов), а также издан спецвыпуск альманаха «Майские чтения» № 5, целиком посвященный тольяттинской драматургии.

В рамках XIII литературно-театрального фестиваля «Майские чтения» при поддержке Института Открытое Общество (Фонд Сороса, Россия) была осуществлена региональная часть общероссий-

ского проекта «Verbatim-Документальный театр», первая региональная часть которого происходила на Фестивале независимых театров Сибири «Sib-Altera» (Другая Сибирь) в апреле-мае 2002 г, а заключительная часть состоялась в Москве/Ленинские горки в сентябре-октябре 2002 г. Тольяттинская часть проекта «Verbatim-Документальный театр», получившая название «Сны Тольятти», была посвящена городу. Несколько тольяттинских авторов написали драматургические тексты, в той или иной форме рассказывающие о родном городе, которые в форме читок-показов были представлены на фестивале.

Так, объединяющим разрозненные варианты пространства стал совместный текст В.Леванова и М.Дурненкова «Сны Тольятти», где они в иносказательной форме сквозь призму биографии двух значимых для Италии политических деятелей – Пальмиро Тольятти и Альдо Моро¹ переосмысливают историю города. В их пьесе Тольятти – фантом, город-миф, возникающий в бредовом сознании умирающего. Действие выстроено как развернутый диалог между Malato (Больным) и Dottore (Врачом) о городе, об отце, о преступлении и чувстве вины. Тольятти осознается как конкретное место, пропущенное через человеческое сознание.

«Malato. Я – Город! Мне снится, что я – Город. Большой Город» [1, с. 49].

Осознание себя городом не просто красивая метафора, а буквальное восприятие места. Будто разрез человеческого тела, сквозь который видно улицы, завод, людей.

«Malato. ...самое ужасное происходит в моей голове... потому что там стоит нестерпимый шум... мой мозг – это какой-то... (ищет слово)

Dottore. ...конвейер... огромный, бесконечный... который все время движется, движется, движется...

Malato. ...в моей голове огромный – самый большой завод... он едва вмещается в моей черепной коробке... и он разрастается еще больше... как опухоль...

Dottore. ...я не думаю, что это раковая опухоль, скорее она – доброкачественная, но... в моей голове просто не хватает места для этого гигантского организма... этого колоссального...» [1, с. 57].

¹ Председатель национального совета Христианско-демократической партии Италии, убитый членами ультра-левой террористической организации «Brigate rosse» (красные бригады) в 1960-1970 гг.)

Для больного все это — тягостное непонятное видение, далекий сон.

«Больной. Понимаете... Я — Город! Мне снится, что я — Город. Большой Город... Он, то есть я... стоит на берегу огромной реки... или небольшого моря... не знаю, там есть вода и ее много. Она какая-то зеленая. А еще — ветер, там все время дует ветер. Он сбивает с ног, этот ветер. Там очень холодно бывает... зимой... И много снега... Холодно, там очень холодно зимой. Много-много снега.

Врач. Как на севере, в горах?

Больной. Нет. Еще больше. Мне кажется... что это не в Италии... Этот Город, который — я, он где-то не здесь... Там слишком много снега зимой...

Врач. Где же? В Канаде?

Больной. Мне кажется... это... это в России» [1, с. 59].

Во многом у двух этих героев восприятие места совпадает. Для них город — источник внутреннего беспокойства, агрессии, тягостного воспоминания. С другой — святой град, новый Иерусалим, ниспосланный небесами.

«Malato (...) я увидел святой Город — новый Иерусалим. Он спуускался с небес от бога, приготовленный, как невеста для жениха... он сиял славой бога и его сияние напоминало сияние драгоценных жемчужин, яшмы и чистого кристалла» [1, с. 57].

И вновь в недрах героя звучит какой-то очень важный, не принадлежащий ему голос. В основе такой драматической структуры лежит глобальное противоречие героя и пространства. Оно связано с попыткой персонажа освободиться, вырваться за его пределы, не остаться поработанным им. Образ города подобен засасывающей воронке, вторгающейся в сознание героев и не дающей им спокойно существовать. Тольятти пронизывает человека насквозь, пытается врасти в кожу и кости, заполнить собой каждую клетку тела и духа.

Во многих пьесах В.Леванова можно найти объединенные через категорию места смысловые элементы, похожие на лабиринты сна. Герой попадает в пространственно-временные обстоятельства, которые смутно напоминают очертания давно забытого города. Он плутает в них, а после оказывается, что перед нами сон, но сон, уже знакомый читателю из предыдущих текстов автора и его коллег драматургов. Отличие только в степени угловатости возникающих перед нами пространственных очертаний. Если в пьесах Ю.Клавдие-

ва они топонимически конкретны и заострены по отношению к герою, у Дурненковых — фантастичны, гротескны, призрачны, то у В.Леванова иллюзорны и прозрачны. И у всех тольяттинцев связаны, с одной стороны, единым местом, миром, с другой — попыткой вырваться за его пределы, не впасть в летаргический сон гипнотизирующих воспоминаний.

Единственным шансом высвободиться из замкнутого круга реальности становится сотворение своего собственного мира путем взрыва, всеобщего Апокалипсиса и смерти. Именно это и является объединяющей темой тольяттинского постиндустриального городского текста. Творение мифа из чернозема, из картинок с обоев, из сна, из городской свалки, из груды металлолома вперемешку с обрывками идей и песен. Воссоздание картины бытия — хаотичной, раздробленной, но стремящейся обрести логику и замкнутость внутри себя. Далее следует попытка утвердить себя и свой миф в этом пространстве. Эта картина напрямую связана с текстом города, с пространством улиц, домов, городских мифов и преданий. Именно в них и блуждает главный герой, пытающийся отделить «зерна от плевел» и не затеряться в звенящей пустоте, отгородить себя от внешне агрессивного, глупого мира и утвердить собственную реальность, скорее напоминающую сон с путаностью временных переходов, маргинальностью персонажей, причудливостью историй и грубостью действующих лиц. Таким мифом становится «затопленная» в прошлом культура, подобно древнерусскому граду Китежу, всплывающая время от времени то в одном, то в другом месте в виде обрывочных воспоминаний, историй, легенд. С затоплением связано предощущение грядущего апокалипсиса, крушения города, которое рифмуется в свою очередь с падением древнего Вавилона. Параллельно происходит опустение места и в прямом, и в переносном смысле (за последнее время город сильно опустел из-за безработицы). На место человека приходит стихия — лес, вода (особенно хорошо это видно в пьесе Клавдиева «Облако, похожее на дельфина», где герой, как и в «Собирателе пуль», постоянно борется с фантастическими врагами и отвоевывает у леса как стихии свое собственное человеческое пространство). И одновременно с тем человеческое пространство полностью поглощается природой — «стирается» сам человек: появляются вырожденцы, которых нужно уничтожать в пьесах Ю.Клавдиева, приходит забвение в текстах В.Леванова, физическое старение коренных жителей у братьев Дурненковых.

Оторванность от корней, чувство изоляции, изначально подсказанное самим местом, провоцирует у авторов раздумья о приверженности одной единственной территории. Как показывают тексты (и авторские биографии), при всей притягательности и ужасающей пленительности города, Тольятти – по большей части безликое (центр практически весь состоит из «хрущовок», а остальная часть – промзоны и «спальные» районы) «смертоносное пространство», откуда хочется вырваться. Потому, вероятно, несмотря на любовь к родному городу, многие драматурги уехали из него. Но общее настроение, так называемое ядро, связанное с положением человека в пустоте, его противостоянием этой пустоте и попыткой сотворения собственного мира, осталось. Большинство текстов, написанных драматургами уже за пределами Тольятти, либо продуцирует схожий сюжет о Боге забытом месте («Экспонаты» В.Дурненкова), либо воспроизводит экстремальную, непригодную для жизни и связанную с конкретным пространством ситуацию (блокада Ленинграда и трупоедство в пьесе Ю.Клавдиева «Развалины»).

Поэтическая проблема «тупика» тольяттинской драматургии в дальнейшем получила свое развитие в тупике места для «Новой драмы» как таковой. Ведь, несмотря на ощущение непрерывного хаотичного движения новой драматургии по всей России, общая проблема оторванности создаваемых пьес от их сценической реализации оставалась. Можно сказать, что до 1998 года, до момента открытия А.Казанцевым и М.Рошиным собственного театра – «Центр драматургии и режиссуры» Алексея Казанцева и Михаила Рошина – НД накапливала текстовый опыт, который в полной мере реализовался в новом театре, ориентированном на постановки современных пьес молодыми режиссерами. Пожалуй, именно 1998 год можно назвать началом **второй волной** НД на экспериментальной сцене.

Именно в этот период появились первые спектакли – «Пластилин» К.Серебренникова по пьесе В.Сигарева с А.Кузичевым, В.Хавевым, В.Панковым и В.Толстогоановой, «Шоппинг & Fucking» О.Субботиной по пьесе английского драматурга М.Равенхилла. Тогда же драматург М.Угаров дебютировал как режиссер собственной пьесы со спектаклем «Облом off». Затем вышли в свет «Пленные духи» В.Агеева по пьесе братьев Пресняковых.

Дальнейшим толчком к бурному развитию НД послужили семинары, проводимые лондонским театром «Ройял Корт»² в Москве с ноября 1999 по апрель 2000, итогом которых стал выпуск сборника пьес «Москва – открытый город», поставленных и показанных в «Центре драматургии и режиссуры» А.Казанцева и М.Рощина.

Этот опыт оказался весьма успешным и просуществовал в подобном формате более пяти лет, породив ряд пьес, таких как «Fashion», «Золотая моя Москва» В.Леванова.

Поскольку репертуарные театры были настроены весьма скептически и предпочитали новым пьесам старую добрую классику, в 2002 году в Москве молодым литераторами и режиссерами Е.Греминой, М.Угаровым, М.Курочкиным, И.Вырыпаевым, А.Родионовым, А.Вартановым, С.Калужановым, Г.Жено, Е.Нарши, М.Кузьминой был создан «Театр.doc». Его название определяется прежде всего документальной направленностью драматургии. Его репертуар, главным образом, составляют документальные пьесы, написанные на материале современной действительности и имеющие острую социальную направленность. Руководители театра превратили документальность в кредо, связав документальность с выживаемостью театра, с его необходимостью для нового поколения. Потому как именно с помощью документа, по мнению организаторов, театр сегодня может сохранить актуальность: «Наши (в смысле российские) спектакли абсолютно безопасны. Вы ничего не узнаете из них, что происходит сейчас со страной и с нами <...> И прогноз неутешителен. Болезнь развивается. Молодые люди не ходят в театр. Модные журналы и радиостанции не ведут театральных обзоров. Телеканалы не держат театральных передач – рейтинга не будет. Надо признать, что они правы: театр не нужен людям... Те, кто хочет развлекаться, ушли в более качественные и технологичные места, а те, кто взыскует чего-то другого, пошли на выставки актуального искусства, архаусные фильмы, домой, в конце концов, чи-

² «Ройял Корт» основан Джорджем Дивайном в 1956 году как международный театральный проект, ориентированный на последние тенденции современной музыки и визуального искусства. Известность театру принесла постановка «Оглянись во гневе» молодого драматурга Джона Осборна – пьеса имевшая огромный успех и изменившая весь английский театр. С течением времени на сцене появлялось все больше и больше новых пьес. Театр также спонсирует авторов, создающих новых тексты, проводит семинары в других странах.

тать последние новинки интеллектуальной литературы. В театре сегодня приезжие, женщины за сорок с подругами, случайная публика, совершающая Ритуальный Культурный Жест» [2].

Документальными постановками «Театра.doc» стали «Солдатские письма» челябинского театра «Бабы» (режиссер Е.Калужских) и «Угольный бассейн» кемеровского театра «Ложа» (режиссер К.Галдаев). Далее последовали постановки «вербатимных» пьес: «Преступления страсти» Г.Синькиной на материале интервью с заключенными женской колонии, «Сентябрь.doc» М.Угарова и Е.Греминой по интернет-форумам бесланской трагедии, «Большая жрачка» А.Варганова, Р.Маликова и Т.Копыловой на базе собственного опыта работы на телевизионных ток-шоу и т. д. Словом, реализовалось в жизнь множество вербатимных проектов и пьес «фикшн», которые могли бы быть близки вербатимной технике, а могли не иметь с ней ничего общего. Кроме того, наряду с театральными работами в «Театре.doc» начали проводиться экспериментальные, лабораторные опыты, фестивали. Наиболее значительные – совместный с польским театром «Ad Spectatores» проект «1612» во главе с М.Угаровым и М.Курочкиным, фестиваль «Кинотеатр.doc» (2004 г.), открывший зрителям имена таких ярких режиссерских, как В.Гай-Германика, Н.Хомерики, П.Костомаров и Антуан Катин.

Политику реализации новой пьесы поддержал театр «Практика», организованный в 2006 году Э.Бояковым, дочерним предприятием которого стала в 2009 г. пермская «Сцена-Молот».

НД, прочно обосновавшись в Москве, постепенно переместилась в регионы, желая освоить все новые и новые пространства, а порой даже выходя за пределы Российской Федерации и перекочевывая к ближайшим соседям – в Белоруссию и Украину. Так в 2005 г. в Белоруссии возник «Свободный театр» Н.Халезина, а при нем одноименный драматургический конкурс, открывший зрителю П.Пряжко. В свою очередь, в Украине появился харьковский фестиваль «Курбалесия», созданный в 2003 г. и активно пропагандирующий в своей программе драматургию современных авторов: Н.Ворожбит, А.Яблонской, Ю.Клавдиева, В.Дурненкова, К.Малининой, В.Леванова. Я.Пулинович.

Надо добавить, что второй период связан с огромной фестивальной активностью НД. Говоря о фестивалях, можно вспомнить и о «Коляда-театре» (2001) в Екатеринбурге, возникшем чуть раньше, но явившемся мощным катализатором для выявления новых имен. Поскольку организатор и художественный руководитель Н.Коляда,

как уже говорилось ранее, не только занимался и занимается обучением молодых авторов в своем семинаре, но также проводит ежегодный драматургический фестиваль «Евразия», открывающий новые имена и знакомящий авторов с режиссерами. На одном из таких фестивалей Валерием Фокиным была отобрана к постановке пьеса «Святая Блаженная Ксения Петербургская в житии» В.Леванова, поставленная в Александринском театре как «Ксения. История любви».

Но как бы удачно ни складывалась судьба новодрамовских пьес, вопрос постановки этих текстов в репертуарных театрах так и остался неразрешенным. Во многом эта проблема связана с тем, что в отличие от новой драмы конца XIX – начала XX вв., за которой – при всей разности поэтики Чехова, Метерлинка и Шоу – почти сразу была признана эстетическая новизна, НД рубежа XX-XXI веков не вызывает столь однозначной оценки.

Иные театральные критики (например, М.Давыдова) утверждают, что в «Новой драме» как движении нет ничего особенно нового. Потому они склонны определять явление как очередную веху «современной драматургии» не требующую столь пристального внимания к себе.

Сами же авторы, вслед за главным идеологом новодрамовского движения М.Угаровым, настаивают на вычленинии своих пьес из общего исторического контекста и выделении их как «актуального текста, который активно взаимодействует с реальностью, с современной языковой ситуацией, с состоянием мысли, со способами определения сегодняшнего мира и попытками общества реагировать на него.

Библиграфический список

1. Леванов В.Н., Дурненков М.Е. Сны Тольятти // Драма Поволжья: Литературно-театральный вестник, 2002.
2. Угаров М.Ю. Современный театр. URL: <http://www.et-cetera.ru/main/creators/authors/ugarov> (дата обращения: 01.01.2013).

ДЕЙСТВИЕ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

*Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ
«Волжские земли в истории и культуре России» № 15-14-63-003*

Сейчас можно уже говорить о том, что родство новейшей драмы рубежа XX–XXI веков и «новой драмы» конца XIX столетия – факт, признанный современными исследователями. Поэтому многие проблемы «новой драмы», ставящие вопросы перед ее теоретиками, остаются актуальными и при работе с текстами пьес современных авторов. В частности, это проблема драматического действия. Она оказывается не такой простой, как кажется на первый взгляд, о чем свидетельствуют работы В.М.Волькенштейна, С.В.Владимирова, Б.О.Костелянца, В.Е.Хализева и др.

Более или менее признаваемое всеми определение действия дается, как правило, в энциклопедических источниках. Они говорят о том, что *действием в драме* считается *система изображенных посредством характеров событий в их взаимосвязи и развитии*.

Это определение подчеркивает, что действием в драме является, во-первых, развитие событий. Причем развитие это должно быть поступательным и явленным сменой сцен, разворачивающихся в настоящем времени. Во-вторых, эти сцены возникают только благодаря драматическим характерам, точнее – соответствующим их логике репликам, жестам, движениям. И, наконец, смена сцен должна обнаруживать их взаимосвязь, поскольку драма представляет не любое действие, а единое и целое.

Впервые об основании целостности действия заговорил Аристотель. Греческий философ указал на родовые особенности драмы как особого способа подражания природе. Это подражание осуществляется, по его мнению, посредством действующих лиц, находящихся на сцене. При этом «в характерах, как и в составе событий, следует всегда искать или необходимости, или вероятности, так чтобы такой-то говорил или делал то-то или по необходимости, или по вероятности и чтобы это происходило после именно этого по необходимости или по вероятности» [1, с. 88–89].

Но, как это часто бывает, театральная практика готова опровергнуть любые теоретические постулаты. И в конце XIX века «новая дра-

ма» предложила театру пьесы, в которых, по замечанию В.А.Сахновского-Панкеева, «во многих эпизодах невозможно проследить закономерность развития фабулы» [20, с. 30]. Апотому в работе М.С.Кургинян из фундаментальной коллективной монографии середины прошлого века «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» новодрамовские произведения называются произведениями «больше пьесы» [17, с.352]. При этом история театра доказала, что произведения Ибсена, Стриндберга, Метерлинка, Чехова и других новодраматургов вполне могут быть представлены на сцене и, по сути, не нарушают основополагающих принципов изображения мира в драме, хотя и подвергают сомнению справедливость некоторых высказываний Аристотеля и его последователей.

В частности, в XIX веке работой Фрайтага «Техника драмы» была канонизирована композиция действия так называемой «хорошо сделанной пьесы», предполагающая движение действия от «завязки» к «развязке» через «кульминацию». Но это была канонизация лишь одной из возможных драматических форм, реализующих принцип единства действия на основании вероятностной взаимосвязи его частей. Ей не соответствуют многие работы Шекспира и Кальдерона, Пушкина и Островского и, конечно же, новодрамовские пьесы, например, чеховские. Правда, и в наши дни отсутствие «завязки», «кульминации», «развязки» служит основанием для упреков в адрес драматургов (см. замечание одного из исследователей, который, описывая особенности одной из разновидностей современной новейшей драмы — документальной, констатирует: «Такие понятия, как “завязка”, “кульминация”, “развязка”, здесь отсутствуют, исключаются аналитика, художественность...» [4, с. 111]).

«Новая драма» заставила заговорить не только о вариативности принципов создания действия как единого и целого, но и о кризисе его как такового.

Стоит напомнить, что драматическое действие — это система изображенных событий, представленных элементарными единицами действия. А это «высказывания, движения, жесты, мимические акты персонажей, выражающие их эмоции, мысли, главное же — намерения» [21, с. 88]. Развитие действия происходит благодаря перипетиям — изменениям положений. И в традиционной драме возрожденческого типа, на основании которой и происходит канонизация драматического действия, это положения внешние.

В «новой драме» внешнее положение вещей может оставаться неизменным, а потому невозможно говорить о представлении в драме

событий в их поступательном развитии. Но в «новой драме» изменениям подвержены умонастроения персонажей, не выраженные напрямую ни высказываниями героев, ни их поступками. Поэтому необходимо уточнить: драма рубежа XIX–XX веков говорит не о кризисе драматического действия как такового, а о кризисе канонизированного в XIX веке в теоретических источниках внешнего действия, мыслимого как поступательное движение событий, осуществляемое на основании акций и реакций персонажей, водимых индивидуальной волей.

Пишущий о пьесах рубежа XIX–XX веков В.А.Сахновский-Панкеев констатирует: «Разорваны судьбы людей, ибо из-под них выбита почва, на которой возникает человеческое единство — общественно-значимая деятельность. Здесь нельзя даже говорить о разной направленности человеческих волей. Они в большинстве случаев вообще не пересекаются, не сталкиваются, не противодействуют друг другу» [20, с. 30].

Человек в новой исторической ситуации оказывается личностью, обладающей своей волевой активностью, но в то же время личностью «изолированной». Как поясняет, например, Ж.-П.Сарразак: «Человек XX века является “массовым” в своих психологической, экономической, моральной и метафизической ипостасях. Но, в первую очередь, это человек изолированный» [19]. Эта изолированность не мешает ему быть актантом действия. Но в его «акциях» и «реакциях» не выражается индивидуальная воля человека, его устремленность к индивидуальной цели. Его индивидуальность в особой позиции видения и понимания происходящего, а не участия в нем. Поэтому, по инерции участвуя в жизненном процессе здесь и сейчас, человек может быть относительно автономен по отношению к этому процессу. Отсюда несколько вариантов драматического действия в «новой драме».

Если игнорировать внутреннее, относительно автономное внешнему, пространство героя, то возникает вариант эпической драмы, описанный в работах А.С.Чиркова и В.Е.Головчинер, посвященных, в частности драматургии М.Горького. В ней герой — актант действия — позволяет этому действию состояться, но не быть результатом развития *индивидуального* человеческого характера, а потому результатом действительно выраженного его стремления к своей *индивидуальной* цели. При этом автору, как правило, не интересен и особый взгляд героя на происходящее.

В позиции стороннего наблюдателя он видит только того, кто находится вне действия: себя, читателя/зрителя, актера, играющего роль на сцене.

Если же драматурга преимущественно интересует внутреннее пространство героя, то перед нами вариант действия с подтекстом, представленный чеховской драмой. В ней герой одновременно и актант действия, и так называемый «соглядатай». Позиция наблюдения за происходящим не меняет внешнего облика происходящего и открывает его независимость от воли индивида. А потому действие движется одномоментно в нескольких планах, и возникает «внутренне течение».

Третий вариант – это вариант почти полной редукции внешнего события и развертывания истории на основании ее восприятия героем и рассказом об этом восприятии, о чем говорят исследования так называемой лирической драмы, например, драмы А.Блока. Герой в ней не перестает «действовать», но позиция восприятия и наблюдения для него остается основной.

В любом случае происходит нарушение драматического канона. П.Зонди пишет: «Под натиском новых сюжетов, так или иначе связанных с темой психологического, морального, социального, метафизического отчуждения человека от общества, драматическая форма произведения, опирающаяся на аристотелевско-гегелевскую традицию межличностного конфликта, разрешающегося через катастрофу, начинает трещать по швам» [19].

П.Зонди полагает, «что драма, как поэтическая форма, данная 1) в настоящем времени, 2) в межчеловеческом событии, 3) в действии, оказывается в кризисе» [22, р. 69]. Происходит, как это описывает П.Зонди, замещение элементов триады на противоположные: прошлое доминирует над настоящим или настоящее заставляет вернуться прошлое; межчеловеческие связи отрицаются, а действие все больше представляет собой «сферу человеческого духа». Тем самым П.Зонди отмечает нарушение принципа необходимости или вероятности следования событий в рамках драматического действия в «новой драме» (поэтому в ней и невозможно обнаружить движение действия от «завязки» к «развязке» через «кульминацию») и одновременно указывает на причину этого нарушения. Она в том, что становится в новейшее время предметом изображения в драме. П.Зонди его называет «сферой человеческого духа».

И тут важно обратить внимание на то, что П.Зонди говоря о «сфере человеческого духа», имеет в виду совсем не тот «дух», кото-

рому посвящена работа Гегеля, чьи положения долгое время считались основополагающими для теории драмы. Немецкий философ писал: «...внутреннее и духовное существует лишь как деятельное движение и саморазвитие, а саморазвитие не проходит без односторонности и разлада. Распространяясь во все стороны, раскрывая себя в своих особенностях, *полный, целостный дух (выделено мною. – Л.Т.)* выходит из состояния покоя и, вступая в область противоположностей запутанного земного существования, противопоставляет себя самому себе» [5, т. 1, с. 187].

А потому в драме, по Гегелю, «происходящее является протекающим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера, получая драматическое значение только в соотношении с субъективными целями и страстями» [5, т.3, с.540]. Но тот же Гегель утверждает, что в драме «не могут вполне закрепиться ни многообразное описание внутреннего мира души и своеобразия характера, ни специфическое осложнение действия и интрига, интерес не вращается и вокруг судьбы индивидов...» [5, т.3, с.585]. Следовательно, канонизированный в свое время предмет изображения драмы – действие и судьба мира, а не человек, особенности его характера и его индивидуальная судьба. А потому, по мысли философа, драма и является наивысшей из трех возможных художественной формой познания. И созданный в ней драматический характер, *с одной стороны*, – часть механизма действия. И тут примечательно замечание В.Г.Белинского: «Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов. В романе иное лицо может иметь место не столько по действительному участию в событии, сколько по оригинальному характеру: в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития» [8, т. 5, с. 53].

С другой стороны, Гегель полагает, что художник «должен показать нам, что поступки действующих лиц коренятся во внутренних человеческих переживаниях, но вместе с тем он должен выявить и сделать наглядным в виде индивидуализированных образов то всеобщее и существенное содержание, которое обнаруживается в этих поступках» [5, т. 1, с. 235–236]. А потому индивидуальные интересы драматического героя, в соответствии с гегелевской теорией, интересы функционера истории, а драма называется им самым объективным родом литературы.

Современная драматургия разворачивает перед зрителем далеко не объективные картины жизни. Достаточно вспомнить особенно-

сти сюжетов О.Богаева, отмеченные его исследователями: «... сюжет начинает развиваться в координатах реально-достоверного времени, а затем незаметно для персонажей моделируется «иная реальность», и сюжет становится условно-метафорическим, развязку однозначно невозможно интерпретировать» [3, с. 65]. Есть и другой вариант у того же автора: «...приметы жестокой реальности не исчезают, но развитие действия становится абсурдным, алогичным, пространственно-временной континуум оказывается “многослойным”, множественным» [3, с. 65]. И это следствие того, что во всех исторических вариантах «новой драмы» речь идет о «духе» частном, а не всеобщем.

И эта частность характеризует как героя драмы, так и ее автора. Частность героя приводит к тому, что удельный вес пьес второго (условно — «чеховского», т.е. лиро-эпического) или третьего (лирического) типа преобладает и в «новой», и в новейшей драме. И в том, и в другом случае оказывается редуцированным внешний событийный план действия, разворачивающийся в принципиально новом драматическом пространстве, возникающем благодаря не традиционным поступкам героев, а усилиям или сознания персонажа, или индивидуального авторского сознания, о чем говорит паратекст пьесы, или того и другого одновременно.

Поясним это на примере пьесы Е.Гришковца «Город». В ней герою предстоит понять, что он есть такое и какое место в мире занимает. Рождается это понимание в ситуации обращенности персонажа к себе как к Другому и к Другому как к себе:

Его монолог.

Он один.

Он. Я никогда не вел дневник, не записывал свои впечатления,... ну, во время путешествий... и так далее... Нет, я однажды попробовал и удивился тому, что делаю. Вроде бы я пишу это для себя и не собираюсь никому показывать или... ну... публиковать... и у меня нет претензии быть писателем... А почему-то писал это именно таким образом, что даже получался какой-то литературный стиль... дурацкий. А ведь я сам это не собирался перечитывать. Но главное, я не понимал, кто этот человек, чьи впечатления и соображения я пытался записать. В общем, гадкое это занятие... Понимаете, в голове, ну, в мыслях, слов нет,... они — слова — появляются только на бумаге... и эти слова ничему не соответствуют [9].

Персонаж, не столько осознающий, сколько ощущающий возникшую в его жизни проблему («то, что я хочу сказать, во мне

*существует не в виде слов, а как-то ... по-другому как-то» [9]), показан драматургом в момент принятия решения, за которым должны последовать поступки, составляющие традиционно суть драматического действия. При этом мысль героя не порождена каким-то конкретным сценическим событием и не порождает никакого поступка. Она владеет персонажем до того, как он оказывается перед зрителем в сценическом пространстве. Зритель застаёт героя на сцене в тот момент, когда он пытается не осуществить задуманное, а объяснить его. То есть перед нами не *традиционное действие*, а драматическая *ситуация*, которая воссоздается в особом сценическом пространстве. И последнее требует пояснения, поскольку характеризует специфику драматического действия современной пьесы.*

Только на первый взгляд кажется, что Гришковец возвращает драму к ее истокам, когда драматическое пространство не существует само по себе: оно «неизменно становится ареной непосредственного действия и только в этом качестве имеет значение как для героев, так и для понимания драмы в целом» [14, с. 25]. Поэтому и нет в ранних драмах описания места действия, как нет его и у Гришковца. Но у этого драматурга пространственный образ возникает перед читателем/зрителем не благодаря традиционному действию, которое происходит в границах этого пространства, а благодаря усилиям сознания героя, который старается занять по отношению к традиционному драматическому событию позицию стороннего наблюдателя.

В пьесах Гришковца (а по большому счету и большинства новодраматургов конца XX века) на первом плане оказывается человек, стремящийся вступить в диалог с другим, причем не партнером по сценической площадке, а сторонним наблюдателем, чье сознание и утверждает присутствие героя на сцене, и завершает его образ как образ Другого. Причем, герой как бы находится на границе этого пространства, но в то же время свободно входит в него и продолжает существовать уже не на границе, а внутри этого пространства. Приведем пример из пьесы Елены Исаевой «Я боюсь любви». В ней сценическая картина является театральной реализацией реплики героини:

Надя. *Аня едет в редакционной машине. Водитель делится с ней своей личной жизнью. Он всегда делится. С Аней все делятся. Но то ли нарочно, то ли случайно в этот день все вокруг, как сговорились, — только об одном. Или просто из потока жизни мы вылавливаем то,*

что нас сейчас больше всего волнует? Может быть, в другой день на весь этот треп вокруг себя Аня и внимания бы не обратила? [12].

После этого Надя «входит» в мир своих видений, воспоминаний и вступает в разговор с театральными персонажами. Нечто подобное мы наблюдаем и в пьесе Исаевой «Про мою маму и про меня»:

Лена. *Каждый человек чего-то хочет от жизни. Когда мне исполнилось 10 лет, я впервые задумалась — чего же хочу я. «Хочу стать известной!» — шепнул мне внутренний голос. Интересно, почему у людей такая тяга к славе? Тогда я не задавала себе этого вопроса, я просто хотела чего-то достичь. Оставалось определить — чего. То есть поставить цель, к которой я потом должна буду всю жизнь стремиться. Итак, я твердо была уверена, что, во-первых, жизнь без цели — пуста, и, во-вторых, что за интересную, яркую жизнь надо бороться. Прежде всего — с собственной ленью, то есть практически — с самой собой. Потому что из художественной литературы я знала, что все замечательные люди очень много трудились, прежде чем чего-нибудь достичь. Надо было только найти поприще, на котором эту лень преодолеть<...> Надо было только найти поприще... (Маме).
Мам!*

Мама (отрываясь от книжки). *А?*

Лена. *Вот ты — когда была маленькой — ты мечтала стать знаменитой?*

Мама. *Я?.. Я не мечтала [13].*

Собственно, как Исаева, поступает в своих пьесах Гришковец. Затрагивая разные темы, герой его пьесы «Город» ищет путь к себе и разворачивает перед собеседником **свой МИР**, оказывающийся у него миром **Города**. Именно об этом свидетельствуют и комментарии автора, который утверждает: «Я попытался спроецировать вовне диалог, который продолжается внутри меня» [10]. В итоге обнаруживаются сложные содержательные связи между сознанием автора и героя. И, что более важно, перед читателем/зрителем разворачиваются картины, сотворенные сознанием персонажа, который в то же самое время этому пространству и принадлежит.

Интересно, как театр визуализирует их. Так, в 2002 году в Москве появилось два «Города». Один — Город Александра Назарова, поставившего пьесу Гришковца в «Табакерке» (художник спектакля — Лариса Ломакина), другой — Иосифа Райхельгауза в «Школе современной пьесы» (художник спектакля — Давид Боровский).

В «Табакерке» были использованы бумажные декорации «с нарисованными обоями, газовой плитой, шкафами». Они «всего лишь

легкие ширмы, отделяющие, как в японском домике, кухню от спальни, спальню от прихожей» [6]. А потому это пространство с лишь намеченными границами оправдывает внешнее действие пьесы, не обуславливает его и обнаруживает его особую природу: оно является местом воспоминаний. Но в конечном итоге, такой пространственный образ не совсем точно реализует замысел Гришковца.

Намного удачнее оказалось решение И. Райхельгауза. В его театральной работе Город был не схемой, а местом, населенным живыми людьми, наполненным звуками реального города, подчиненным его ритмам, его времени. Марина Давыдова, в частности, писала: «Он (режиссер) верно почувствовал, что одним из основных героев «Города» является сам мегаполис – с его шумами, запахами, гулкими дворами, нарядными фасадами и пугающей изнанкой. Зрителям, толпящимся у парадного входа театра, выдают схему, на которой нарисовано, как попасть в «Город». Идти надо буквой «зю», мимо строительных лесов и спрятавшихся от глаз прохожих нежилых зданий, чтобы потом, поднявшись по шаткой лестнице, войти в «Школу современной пьесы» с черного хода. Здесь вам выдадут программку, где сообщается, что гардероб, туалет и буфет не работают и что весь спектакль вас будет сопровождать реальный шум с Трубной площади» [11]. В итоге у зрителей возникает ощущение, что действие пьесы разворачивается не на кухне, в комнате, а именно в ГОРОДЕ, с его ритмами, звуками, событиями.

Герой принадлежит этому городу, и в то же время это Город героя. Он способен расширяться до бесконечности, становиться всеобъемлющим, быть не только городом Его, но и Его жены, отца, друга, людей знакомых и незнакомых, чьи истории и судьбы помогают персонажу объяснить самого себя.

Визуально особые отношения персонажа и пространства у И. Райхельгауза показаны благодаря тому, что в спектакле «Школы современной пьесы» нет традиционной сцены: «... прямо посередине зала натканы стремянки – ровно четыре, по числу главных персонажей. Они сидят там, как странные неприкаянные птицы на насесте, высоко над головами зрителей» [15]. Сидят и пытаются выговориться.

В итоге возникает несколько либо монологических, либо диалогических картин с разным числом участников, обозначающих несколько моментов из жизни героя в пространстве его города, живущего при этом своей жизнью.

Сцены появления собеседников героя возникают, казалось бы, произвольно, но в то же время они становятся доказательством того, что кризис героя связан с невозможностью его вступить в настоящий диалог с миром — женой, отцом, другом, Городом, в конце концов.

Герою предстоит открыть степень родства с «другим», а также понять меру своих заблуждений. И в этой связи особо важной видится последняя сцена — «Разговор в такси». Она обнаруживает возможности диалога не только с близкими, но и чужими людьми. И тогда в пьесе Гришковца возвращается традиционное драматическое *событие*, невозможное до тех пор, пока герой не определит сам или не позволит «другому» определить границы своего «я», то есть стать образом завершенным и законченным, характером — оформленным и способным на реализацию в поступке.

В финале герой Гришковца остается на сцене один, но не остается одиноким («*Он остается один, стоит, наклонив голову, улыбается, качает головой*» [9]). Последний жест говорит о продолжающемся диалоге с собой и с другим, который и является основанием жизни, ее движения и целостности.

Город героя и Город, которому принадлежит герой, — две грани одной реальности. О ее существовании читателю/зрителю говорит не только представляющее «сферу человеческого духа» сознание героя, но и сознание истинного творца этой реальности — автора. Поэтому действие строится не на основании смены драматических картин, указывающей на внешние перипетии, а на основании смены картин, показывающей динамику развития мотивов «человек», «Город», «одинокость», характеризующих внутреннее состояние героя, с одной стороны, и особенности поисков ответов на вопросы о современном человеке автора, с другой стороны.

То есть **МОЙ мир** драматического произведения, картины которого разворачиваются в особом пространственно-временном континууме, является миром не столько героя, сколько автора. Об этом откровеннее Гришковца заявил Н.Коляда в пьесе «Полонез Огинского»:

Улица, улица, улица. Я иду. Смотрю в асфальт. День, ветер, солнце, холодно. Я могу смотреть в асфальт, не на лица. В этом городе меня не знает никто и я не знаю никого. Ни-ко-го. Ни с кем я не встречаюсь, не поздравляюсь, не поцелуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо?”) Нет. Не встречаюсь. Я и не хочу ни с кем встречаться. Не надо мне никого. Потому что со мной идет во мне Мой

Мир, где много людей, с которыми я, встречаясь, здороваюсь и целуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо?”) МойМир. Моймир. Мой Мир. МОЙМИР. МОЙ-МИР. Эти не город и не деревня, не море и не земля, не лес и не поле, потому что это и лес, и поле, и море, и земля, и город, и деревня – Мой Мир. МОЙ МИР. Нравится вам Мой Мир или не нравится – мне все равно. Потому что ОН нравится мне, ОН – Мой и я Люблю Его [16].

И еще одно важное признание автора: *«Только теперь, теперь я понял, что и эта картина, и эти люди были всегда со мной, но не спешили тревожить меня разговорами, а ждали случая – настоящее всегда молчаливо-спокойно, – и вот теперь пришло Время, они ожили, ходят по улицам в МОЕМ ПРИДУМАННОМ МИРЕ, в МОЕМ МИРЕ, в МИРЕ ...» [16].*

Единство и целостность действия в МОЕМ мире не может строиться на принципе вероятности и необходимости следования событий друг за другом, открывающем зависимость происходящего от волевой активности героя в пространстве драматического действия. Единство и целостность изображенного зависят не от того, что изображено (драматического события и его внутренней логики развития), и не от того, с помощью чьего характера изображено (логики развития этого характера), а от того, по чьей воле в конечном итоге это все представляется на сцене. И этим представляющим является в первую очередь – автор.

Косвенным доказательством этого становится тот факт, что во всех исторических вариантах «новой драмы» автор не только предлагает новое содержание драматического действия, целостность которое строится на новых основаниях, нежели в традиционной возрожденческой драме, но изначительно изменяет пропорции основного и вспомогательного текста произведения – так называемого паратекста.

В этой связи интересны обобщения, сделанные С.Я.Гончаровой-Грабовской в работе «Русская драма конца XX – начала XXI века (аспекты поэтики)».

Исследователь выделяет на основании особенностей представления драматического события в тексте и паратексте несколько вариантов пьес. При этом отмечает, что структура их драматического действия свидетельствует о родстве современной драмы с «новой»: в ней тот же многоуровневый подтекст, неопределенный финал, рефлексия героя и т.д. А вот ее отличительные особенности заключаются в том, что в некоторые пьесы представляют собой «сплош-

ной без ремарок диалог (“Русская тоска”, “Пьеса № 27” А.Слаповского), действие стерто, “размыто”, оно почти исчезло» [8].

Другие (пьесы О.Богаева, О.Михайловой, М.Угарова), наоборот, созданы так, что в них преобладают ремарки: «В них не только описываются интерьер и внешние детали облика персонажей, но подробно комментируются их действия. Порой ремарки утрачивают свою функциональность, переходя в прозаический текст» [8].

Третий вариант представлен, например, драматургией Е.Гришкова. С.Я.Гончарова-Грабовская называет пьесы «Записки к “Диалогам русского путешественника”», «Как я съел собаку», «Одно-врЕмЕнно», «Зима». В них «драматургическая ткань представляет диалогизированную прозу, напоминая “поток сознания”» [8].

При всех нетрадиционных для классической драмы способах организации текста драматического произведения (соотношения в нем паратекста и основного текста, роли паратекста в произведении и т.п.), драма не перестает быть драмой. А потому ее основополагающий принцип представления драматической истории на сцене остается неизменным.

В этой связи, напомним сначала, что является отличительной чертой эпоса, с которым сопоставляют драму. Эпос в момент своего возникновения имеет дело с завершенной и законченной историей. Она всецело принадлежит прошлому, существенной причастности к которому не знает тот, кто эту историю рассказывает. Завершенность эпического события, его целостность, не зависящие от восприятия этого события кем-либо, позволяют представлять прошлое через произвольное воспроизведение любого его фрагмента. Отсюда и особенности эпоса: медленный ритм представления события, возможности отступления от непосредственно изображаемого, непринципиальность последовательного воспроизведения нескольких фрагментов и т.п.

В отличие от эпоса драма, также имеющая в момент своего возникновения дело с завершенным прошлым, может воспроизвести это прошлое только как совершающееся здесь и сейчас. Но способ представления события не меняет сути события, характера его участников и места в этом событии автора, выбирающего способ представления прошлого. И они – событие, герой, автор, по сути, те же, что и в классическом эпосе.

В частности, драматический автор, как и эпический, не имеет возможности *личностного* проявления: его точка зрения на произошедшее не является основанием целостности истории. Задача авто-

ра — воспроизведение события, а не представление собственного его понимания.

При этом и герой менее всего является носителем индивидуального видения случившегося. Он должен не оценить произошедшее, а участвовать в истории, поскольку именно его черты являются залогом возникновения и развития ситуации, ее сущностного выражения. Именно поэтому у Аристотеля важнейшей категорией драмы является не герой, а действие, а у Гегеля человеческий характер — выражение всеобщего духа, а не частного. В итоге драматическое действие зависит не от индивидуальной позиции действующего лица, выражающейся в его способности по-своему, неповторимо видеть, понимать и оценивать ситуацию, а от сущностных черт его характера. Персонаж поступает тем или иным образом не на основании собственного внутреннего выбора, а потому что иначе его характер не может быть реализован.

Но в момент возникновения письменной традиции рождается особый жанр эпического рода — роман, благодаря которому мы можем в дальнейшем говорить об изменениях во всех литературных формах — эпических, драматических, лирических. Как заметил в свое время М.М.Бахтин, отличительной чертой романа как жанра становится новое пространство построения образа — незавершенное настоящее. Его незавершенность — следствие разрушения так называемой далекой границы. Она не дает возможности автору выразить существенную причастность к изображаемой истории. Иными словами — выразить свое видение, понимание и оценку представленного читателю, которые только в новейшей литературе являются главным предметом изображения, вместо события и его участника как таковых.

Как только далекая граница исчезает, автор появляется в пространстве героя и вступает с ним в диалогические отношения. В итоге авторская позиция может совмещаться с позицией героя, но никогда не является ей равной, поскольку герой обретает именно свой голос, свою позицию видения и оценки происходящего.

По сути дела, возникают две литературные традиции: эпическая — не знающая индивидуальной позиции героя и автора, и романная, отмеченная возможностью индивидуального видения происходящего каждым участником эстетической коммуникативной ситуации.

И эти две традиции в равной мере важны для всех трех типов эстетического завершения события — эпоса, лирики и драмы. Причем возможность выражения неповторимой личностной позиции,

продемонстрированная романной формой, оказывается не востребовавшей до середины XVIII века, то есть до того времени, когда особую культурную ценность приобретает человеческая индивидуальность. Именно в этот момент, как это кажется участникам литературной ситуации середины XVIII века, драма начинает двигаться в сторону эпоса.

Так, в переписке И.В.Гете и Ф.Шиллера мы находим замечания о том, что эпос и драма «стремятся друг к другу». В частности, Ф.Шиллер пишет: «...трагедия, в ее наивысшем понимании всегда будет стремиться вверх, к эпосу, и лишь потому она становится явлением поэзии. Точно также эпическая поэма всегда будет стремиться вниз, к драме, и лишь потому она полностью отвечает родовому понятию поэзии» [7, с. 469]. При этом Шиллер замечает, что в современной ему литературе уже нет непроницаемых родо-жанровых границ: «...для того чтобы исключить из какого-либо произведения искусства все чуждое его виду, необходимо также включить в него все то, что этому виду подобает. А ведь именно этого теперь и недостает. Но поскольку мы не можем воссоздать все предпосылки, при которых возникает каждый из обоих (эпос, драма. — Л.Т.) этих видов, то вынуждены смешивать их» [7, с. 471].

Но можно и не согласиться с Шиллером. Дело в том, что движение осуществляется не столько в сторону эпоса как возникшей в дописьменную эпоху формы завершения, сколько в сторону открытых романом *принципов* построения образа события и героя в пространстве незавершенного настоящего. И в этом заключается важная разница. Драма не стремится овладеть не свойственными ей способами представления и завершения события. Она пересматривает *свои* возможности, овладевая новым пространством построения драматического образа. Это то самое незавершенное настоящее, которое сыграло решительную роль в возникновении романа. В этом незавершенном настоящем нет событий, завершенность и целостность которых не зависят от того, кто их таковыми видит. То есть в драме проблемой оказывается позиция видения и понимания истории ее драматическим автором, который обнаруживает возможность вхождения в мир драмы, «общения» с ее участниками и в то же время выхода за ее пределы, поскольку только в этой позиции вне — вненаходимости — история и обретает черты завершенного и законченного события, как это утверждает М.М.Бахтин.

А это значит, что событие, представленное драматическим действием, может и не быть существенно завершенным. Но стоит вспом-

нить замечание М.С.Кургиян: «...Действие драмы на всем своем протяжении, через все коллизии и все возникающие в его ходе сложные перипетии, неизменно связано с исходной ситуацией и стремится не к безграничному поступательному расширению, как в эпосе, а к стяжению и притягиванию всех линий и направлений действия (которые в эпосе могут располагаться просто рядом)<...> Действие драмы, в отличие от действия эпоса, не перспективно, а ретроспективно — оно протекает как бы с постоянной “оглядкой” на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки, в которой она (эта ситуация) предстает уже в снятом (т.е. так или иначе разрешенном) виде» [17, с. 246]. Иными словами, существующие до «новой» исторические формы драмы представляют истории с четко обозначенными началом и концом: «исходная ситуация» и «ее снятие». И действие оказывается движением к цели — точке снятия исходной ситуации. И эта его особенность определяет как единство действия, так и его целостность: оно целостно, поскольку завершено.

В новых исторических условиях, при новом предмете изображения («индивидуальный человеческий дух») и новой области построения образа (незавершенное настоящее) конец истории может быть произвольным, поскольку он не снимает исходной ситуации, а констатирует невозможность ее снятия. В.Е.Хализев предложил назвать такие ситуации *субстанциальными*, характеризующими положение человека и на рубеже XIX—XX веков, и на рубеже XX—XXI столетий.

При их представлении связи между внешними событиями, протекающие из их логики развития, ослабляются. В итоге на сцене могут быть представлены фрагменты множества автономных событий, которые разыгрываются с помощью произвольного числа героев, принимающих участие не в целостном действии, а в отдельном фрагменте того или иного события своей жизни и жизни мира. Цель их представления — не разрешение явленных исходной ситуацией противоречий, а потому снятие исходной ситуации, а видение их сути. Причем видение, как уже было показано выше, в первую очередь автором. И именно логика авторской мысли, ее движение и определяет смену сцен—событий в рамках драматического действия. Таким образом, новым основанием целостности драматического действия, его завершенности и единства становится автор со своим индивидуальным видением и оценкой драматической истории.

Для современного драматурга как того, кто представляет драматическое событие своему читателю (а впоследствии и зрителю), событие уже в прошлом. Об этом ярко свидетельствует авторская афиша, например, пьесы Леванова «Роман с Онегиным». В ней не просто названы все персонажи «в порядке появления», но и определены роли, которые герои будут играть в первом или последнем действии (например, «Татьяна Ларина, старшая дочь г-жи Лариной. В четвертом акте жена князя Гремина (сопрано)» [18]). Но стоит отметить, что, несмотря на авторские заверения, порядок выхода на сцену персонажей в афише нарушен. В авторском мире герои явно существуют одновременно, принадлежа драматургу, а не истории.

Иначе для зрителя. Он увидит событие только благодаря тому, что персонажи его разыграют на сцене. При этом рядом со зрителем незримо, как и в свое время с читателем, должен бы быть тот, кому принадлежит речь в ремарках — *ремарочный субъект*. Он — лицо от автора, не обретающее физического облика, но заявляющее о своей позиции видения происходящего. Его стараниями пространство «Романа с Онегиным» не перестает быть театральным пространством, в рамках которого одно и то же событие — дуэль — разыгрывается средствами вертепа, оперы, драматического театра. Или же появляется так называемое «пролонгированное событие» — сон Татьяны, который прерывается сразу несколькими сценами. Благодаря этому мы не можем идти вслед за героями — за логикой развития их характера, как в канонизированной ранее форме драмы. Смена сцен подчинена не воле героев, а воле того, кто их выводит на сцену, меняет декорации и т.д., а тем самым раскрывает свое современное «я» «другому», как об этом писали еще в XVIII веке, характеризуя особенности романа.

Но при этом и для читателя, и для зрителя событие в драме обретает статус события не посредством ремарочного субъекта, а благодаря герою, то есть тогда, когда оно, как это и положено в драме, будет разыграно на сцене актером, чьи реплики — это репрезентация слов действующего лица драмы. И если это необходимо, то и ремарочный субъект может обрести физический облик — стать действующим лицом. Его образ может быть оформлен Голосом, звучащим в пространстве сцены.

Поэтому следует говорить не о новых недраматических способах представления события в драме, а о новом драматическом событии, иногда — ситуации, индивидуально увиденной автором, кото-

рый стремится вывести на свою позицию восприятия драматической истории читателя/зрителя как свидетеля всего происходящего на сцене. И главный инструмент автора — композиция сцен, в первую очередь оформляющих начало и конец истории в их индивидуально авторской интерпретации.

Именно логика авторского сознания оправдывает переходы от сцены к сцене в «Романе с Онегиным» Леванова, как и в ранее описанной пьесе Гришковца «Город». Для драматурга сюжетные линии героев (в первую очередь Татьяны и Онегина, каждый из которых находится только в границах разыгрываемой здесь и сейчас сцены) сосуществуют.

Леванова интересует преимущественно не жизнь, а ее отражение в сознании современного человека, его существование в плену стереотипов, игру с которыми Леванов и затевает в «Романе с Онегиным». Поэтому он и выбирает идеальное игровое пространство — пространство сцены. На ней история пушкинских героев давно живет в оперном варианте («Суфлер ставит пластинку. Шипение. Потом — музыка. П.И.Чайковский. “Евгений Онегин” (Сцена из оперы П.И.Чайковского “Евгений Онегин”. Либретто П.И.Чайковского и К.С.Шилового. — Примечания автора). Занавес поднимается. Старая заброшенная мельница — место, назначенное для дуэли. Раннее зимнее утро. Ленский и его секундант Зарецкий ожидают Онегина. Идет снег. Поют...» [18]), но может быть и кукольной («Таня, сжавшаяся на лавке, видит кукольное представление в вертепе: кукла-Онегин замахивается ножом над застывшим в ужасе куклой-Ленским. Звучит пронзительно-тревожная музыка» [18]), и драматической («Маскерад у князя Гремина. Вокруг Онегина нескончаемый хоровод: обнаженные плечи, бархатные береты, перья, мундиры, фраки, маски, маски, маски. Между ними Государь в кавалергардском мундире и Царица вся в белом с бирюзовым головным убором. Образуются группы по два три человека и вновь распадаются. Все говорят, говорят, говорят» [18]).

Границы представленной Левановым истории обозначают письма героев — Татьяны и Онегина. Но в силу известности ситуации пушкинского романа движение драматических событий зависит не столько от логики поступков персонажей, сколько от разных вариантов их интерпретаций, как и интерпретаций самих характеров пушкинских героев, существующих в современном сознании. Более того, важен еще и интерпретационный тезис о том, что с пушкинским романом связана вся последующая литература. Отсюда

метаморфоза пушкинских чудовищ в ряженных – Пугачева, Лжедмитрия, Годунова, Графиню, Скупого рыцаря, Дон Гуана, Статую Командора, Сальери, Ибрагима Ганибала – в сне Татьяны.

Причем Леванов создает свои сюжетные схемы, которые обнаруживают не только композиционное кольцо двух писем героев, но и зеркальность сцен «сна Татьяны» и «маскарада у Гремина», а также повтор отдельных сцен, разыгранных в традициях разных типов театров.

Оперный вариант привычен зрителю. И при его возникновении Леванов выступает в большей мере как постановщик чужого текста. Что интересно, драматург, действительно, не забывает о роли постановщика, а не только автора. Наряду с ремарками в пьесе существуют авторские примечания («На Татьяне может быть балетная пачка, пуанты, а возможно костюм, напоминающий костюм Жизели из одноименного балета» [18]; «Актер, исполняющий роль Зарецкого, в этом месте к реплике “Ну, что ж! – Убит”, может добавить: “Однозначно!” Впрочем, может и не добавлять» [18]). Эти примечания выводят читателя за пределы пространства сцены в тот момент, когда действие еще не завершено, что и обнаруживает свободу драматического автора и завершающую позицию стороннего наблюдателя (в этом качестве со времен Чехова выступает зритель) в современной драме.

Но в то же время позиция завершения оказывается в новой драме недоступной герою. В классической пьесе, созданной до середины XVIII века, персонаж, проходя через все перипетии драматического действия, обнаруживал в финале такую позицию видения и понимания события, которая поднимала его над всеми остальными. Герою открывался смысл изображенного, что выводило персонажа за пределы драматического мира, а зрителю открывало позицию видения всей драматической истории как завершенной и законченной.

В «Романе с Онегиным» герой оказывается замкнутым в границах своей сцены. Ему не доступно видение всех повторов, ассоциативных переходов, которые осуществлены автором. Он не видит двух гостиных. Он не слышит повторяющегося мотива эгоистичности Онегина, который предлагает Ленскому любить себя самого, в то время как о нем как о себялюбце говорят другие и т.п. А без этого видения и этого понимания левановская история не может быть целостной и завершенной.

При этом герои, какие бы служебные функции при раскрытии авторского «я» они не имели, обретают свои собственные голоса. И благодаря этому голос автора все меньше имеет возможности скрыться за голосом «другого», несмотря на то, что ремарочная речь, которую мы воспринимаем как прямое авторское обращение к читателю/зрителю, может быть и двухголосой.

Более того, Леванов максимально сокращает ремарки, перемещая себя в пространстве текста в примечания, становящиеся настоящим паратекстом, в то время как ремарки по сути перестают им быть. Этот паратекст – примечания – прерывает основной текст драмы (включая и ремарки) и создает тот же эффект, что и зонги Брехта, отстраняющие зрителя/читателя от театрального зрелища, выводящие его за пределы – в настоящее этого читателя/зрителя, обращающие его к самому себе.

И именно это важно, поскольку Леванов не ограничивается игрой с чужим сознанием. Драматург предлагает читателю увидеть авторскую позицию, а также постараться сформулировать свою. Отсюда и открытый финал пьес, обнаруживающий существенную причастность к пространству героя не только автора, но и его читателя/зрителя.

В принципе, такое обращение к индивидуальному опыту читателя/зрителя в новейшей драме оказывается принципиально важным. Поэтому не только у Леванова, но и у Гришковца, например, в его «Городе» в последней сцене есть примечательная авторская ремарка:

Он останавливает машину.

Он. *Здравствуйте! Мне до... (Называет название улицы, вокзала или какого-то другого места [выделено мною. – Л.Т.]) За сколько доедем?*

Водитель. *Минут за пятнадцать [9].*

Автор не называет место поездки, но показывает, что оно должно быть предельно конкретным. При сценической постановке это могут быть места того города, где идет спектакль. И Город становится реальным, объединяющим героя и его читателя/зрителя – «я» и «другого», отражающим их сходства и открывающим пути разрешения противоречий, лежащих в основании драматической ситуации пьесы.

Подводя итог, можно сказать, что драма в совершенстве овладела новым для себя местом построения драматического образа – незавершенным настоящим, которое впервые было освоено новым видом эпоса – романом. Следствием такой романизации драмы становится новое драматическое действие. Оно подчинено не логи-

ке развития единого целостного по своей сути события – «объективного духа», а логике индивидуального авторского его видения, понимания и завершения – «духа частного». И участником нового драматического события оказывается новый герой – обладающий своим голосом, а потому не дающий автору до конца скрыться за чужой маской и слиться с ней.

Автор новой драмы посредством разворачивания драматического действия нового содержания обращается к читателю/зрителю – свидетелю всего происходящего на сцене. Последнее и является залогом того, что драма остается драмой, действие которой равно отрезку времени, когда зритель, будучи свидетелем представляемого на сцене посредством актера действия, как минимум – осознает проблему (частную, социальную, экзистенциальную), как максимум – осознает, оценивает и ищет решение и с позиции нового знания видит драматическую историю как завершённую и законченную.

Библиографический список

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Худ. литература, 1957. 183с.
2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13 т. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. Т. 1.
3. Васильева С.С. Пьесы Олега Богаева и проблемы современного драматургического языка // Вестник ВолГУ. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. 2013. Вып. 12. С. 63–74.
4. Ветелина Л.Г. «Новая драма» XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса // Вестник Омского университета. 2009. № 1. С. 108–114.
5. Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4 т. М.: Искусство, 1968–1973.
6. Гердт О. Городок в табакерке // Газета. 9 января. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_tab_gorod.htm (дата обращения: 23.06.2015).
7. Гете И.-В. Шиллер Ф. Переписка в 2-х т. М.: Искусство, 1988. Т.1. 540 с.
8. Гончарова-Грабовская С.Я. Русская драма конца XX – начала XXI века (аспекты поэтики). URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42937> (дата обращения: 23.06.2015).
9. Гришковец Е. Как я съел собаку и другие пьесы. М., 2003. URL: <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/gorod.txt> (дата обращения: 23.06.2015).
10. Гришковец Е. «Время героев-интеллектуалов ушло. И это ужасно обидно» // Известия. 2003. 7окт. URL: <http://izvestia.ru/news/282235> (дата обращения: 23.06.2015).

11. Давыдова М. Ищу лишнего человека // Время новостей. 2002. 1 марта. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_shsp_gorod.htm (дата обращения: 23.06.2015).
12. Исаева Е. Про мою маму и про меня // Елена Исаева: поэтесса и драматург: URL: <http://www.isaeva.ru/plays/about.html> (дата обращения: 23.06.2015).
13. Исаева Е. Я боюсь любви // Новый мир. 2008. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/10/is8.html (дата обращения: 23.06.2015).
14. Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии. Тверь: ТГУ, 1993. С. 25.
15. Карась А. Бегство из города // Российская газета. 2002. 28 февраля. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_shsp_gorod.htm (дата обращения: 23.06.2015).
16. Коляда Н. Полонез Огинского. URL: <http://kolyada.ur.ru/polonez/> (дата обращения: 23.06.2015).
17. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении в 3-х т. М.: Наука, 1964. Т. 2: Роды и жанры литературы. С.238–362.
18. Леванов В. Роман с Онегиным. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/1/levanov> (дата обращения: 23.06.2015).
19. Сарразак Ж.-П. Кризис драмы / пер. с фр. Т.Могилевской // Театр. 2011. №2. URL: <http://oteatre.info/issues/002/15511/> (дата обращения: 11.01.12).
20. Сахновский-Панкеев В.А. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1969. 232 с.
21. Хализев В.Е. Действие. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 88.
22. Szondi P. Theorie du drame moderne. Paris, Circy, 2006. Trad. de l'allemand par S.Muller (Collection «Penser le theatre» dir. J.-P. Sarrazac). 168 p.

ТРАГИЧЕСКОЕ И ТРАГЕДИЯ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ

Трагедия — это жанр, который в течение всего XX в. провозглашали важнейшим и который чаще всего не находил реализации ни в драме как роде литературы, ни на театральных подмостках. Судьбу жанра в XX веке можно было бы обозначить как «смерть трагедии» (определение американского филолога и литературоведа Дж.Стейнера). Классический жанр трагедии отступает на задний план литературы и театра, что явно не соответствует характеру эпохи. Несоответствие бросается в глаза именно потому, что события и обстоятельства в жизни общества и отдельной личности, внушающие «сострадание и ужас» (по Аристотелю), в реальной истории всего XX в. и начала XXI в. стремительно возрастали.

Поскольку исторические обстоятельства последнего времени показали, что человек как биологическое и социальное существо хрупок и уязвим, искусство стремилось понять не столько духовное величие человека, сколько то, как происходит его адаптация к новым бесчеловечным и трагическим условиям. Трагические обстоятельства становятся для искусства важнее и интереснее трагического героя.

В «новой драме» рубежа XIX-XX вв., особенно в его символистских опытах, где была в ходу игра с жанрами, происходило своеобразное возрождение трагедии: М.Метерлинк, Г.Д.Аннунцио, Э.Верхарн, В.Брюсов, И.Анненский изображали героев, одержимых страстями, тщетно пытавшихся утвердить свою индивидуальность в бездушном мире, нередко вступая в конфликт с общепринятой моралью. Но порубежный герой не способен противостоять миру, он игрушка в руках судьбы. Так, на рубеже XIX-XX вв. уже отмечается концептуальное изменение сущности трагедии. Категория трагического становится существенной характеристикой драматургического сознания этой эпохи, поскольку конфликт, определяющий его — противостояние человека и мира — неразрешим и поэтому трагичен: «Трагизм повседневной жизни, открытый новой драмой, заключен в постоянно действующем и глубоко осознанном конфликте между развитым и индивидуальным началом и объективной необходимостью» [6, с. 45].

Новой «Поэтикой» для трагедии XX в. стала книга Ф.Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1871), где философ писал о трагическом как об изначальной сути бытия, иррациональной и

хаотической. Поскольку сама идея Бога как организующего и гармонизирующего начала была поставлена под сомнение, то с этого момента жанр трагедии чаще всего растворяется в представлениях о категории трагического или подменяется переживаниями трагических перипетий человеческой жизни на фоне истории, т.к. восстановление целостного образа мира уже невозможно без гармонизирующего начала. Трагедия сходила с подмостков сцены в гущу повседневности, поскольку она предоставляла гораздо более сильные переживания гибельных социальных катастроф, жертв насильственной смерти, чем произведения искусства. Трагический опыт читателя / зрителя становился составляющей частью восприятия произведения искусства.

XX век вносит существенные коррективы: перемещает внимание на индивидуальную судьбу обыкновенного, часто совсем незначительного во всех отношениях человека, на «трагическое чувство жизни». Это видно уже у Ибсена, в драмах которого «трагическая личность вытесняет трагического героя» [11, с. 52]. Еще дальше идет Маяковский-футурист, он называет свою пьесу «Владимир Маяковский» (1913) и дает ей жанровый подзаголовок «трагедия». Здесь же формулирует пафос этой новой трагедии: «Гвоздь у меня в сапоге кошмарнее, чем фантазия у Гете» [9, с. 183]. Внутреннее пространство человеческой души становится сценической площадкой действия трагедии, поскольку именно оно заключает в себе, по мысли Л.Андреева, «неведомые древним источниками нового и глубочайшего трагизма» [2, с. 422]. Как писал Ницше: «Величайшие трагические мотивы остались до сих пор неиспользованными: ибо знает какой-нибудь поэт о сотне трагедий совести?» [10, с. 749]

Александр Блок в своем выступлении 1919 г. «Крушении гуманизма» говорил о поисках универсума, синтеза, о взгляде на «мир как на целое» и пророчески связал «стремление к цельности» с «трагическим мирозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира» [3, с. 105].

Наблюдения над эволюцией драмы XX в. обнаруживают, что трагедия не может уйти из искусства, поскольку трагическое мироощущение изначально присуще восприятию человеком жизни, а значит, оно должно сохраниться и как эстетическая категория, и как жанровая форма. Душевные и физические страдания отдельной личности представлялись как неизбежная плата за светлое будущее, гибель индивидуума как вынужденный грех, вариант «трагической вины», которую движители истории брали на себя перед будущим. Несмотря на то, что в художественной практике трагедия как жанр

со своей структурой, пафосом, катарсисом и др. продолжает функционировать, очевидно, что все-таки проблема трагедии подменяется показом или переживанием трагического.

Западная драматургия и театр в своеобразном сопровождении философии и эстетики гораздо в большей степени определяли основные тенденции развития трагедии и трагического в XX в.

Представитель Франкфуртской школы Теодор Адорно зашел в своих выводах о сущности человека в «пантрагической» модели мира много дальше, чем Сартр и Камю. Адорно считал подлинной трагедией не те бесчеловечные общественно-исторические обстоятельства жизни человека в XX вв., а некое «абсолютное зло», не оставляющее надежды на будущее человеческого рода, ибо из него нет и не может быть пути в будущее. Мыслитель считал, что сегодня «надо выбросить на свалку» всю созданную человечеством культуру вместе с попытками ее спасти, ибо «после Освенцима ни одно стихотворение уже не может быть написано» [1, с. 353]. Таким образом, любое произведение искусства, независимо от степени художественности его самого и от таланта его автора, противится своему возникновению, потому что в страшном мире сплошного морального падения и бесчеловечности ему нет места. Культура, без которой человек немислим, по мысли Адорно, уже не функционирует в обществе, она мертва, как и бессильно, мертво искусство.

Здесь возникает вопрос, относящийся к искусству и философии всего XX века: допустимо ли трактовать трагическое как некую вневременную и вечную категорию, а трагедию как канонический, мало поддающийся трансформации, жанр? К.Ясперс, уделявший этому вопросу особое внимание, писал, что трагическое коренится не в «бытии», а во «времени» [12, с. 960]. Трагическое всегда атрибут истории человечества как человеческой жизни, поэтому трагедия в той или иной степени будет возвращать свои позиции в литературе и на сцене, и связано это будет с не ослабившим еще свое влияние на европейское художественное сознание экзистенциальным ужасом перед «неумолимым временем».

Георг фон Лукач считал невозможным появление трагедии в современном мире из-за несовершенства современного художественного сознания, несовершенства формы, а не возможности выразить некое содержание. Трагедии должны быть чужды полутона и незавершенность реальной жизни, те, по его мнению, тенета светотени, где прячется сознание обыденности. Реализм убивает трагедию, потому что чужд формотворчеству: «Всякий реализм способен уничтожить все формотворческие и посему жизнеутверждающие

ценности трагической драмы <...> Напрасно наш демократический век хотел насадить равные права на трагическое; напрасны были все попытки открыть это небесное царство душевной бедноте» [8, с. 215]. Трагедия как высшая этическая и эстетическая художественная инстанция есть удел избранных.

Ему вторит Вальтер Беньямин, считая, что античную трагедию нельзя сравнить с современной драмой, достаточно представить себе современного раскрепощенного буржуа на месте задавленного обстоятельствами и поэтому гибнущего трагического героя античности. Кроме того, этика, столь важная для оценки героев современной драмы по-настоящему действует лишь в жизни; осуждать или восхвалять же героев трагедии, руководствуясь тем или иным моральным кодексом, бессмысленно¹.

Интерпретируя Ницше, Жиль Делез акцентировал наличие двух видов страдания и страдающих: «Те, кто страдает от избытка жизни» превращают страдание в утверждение, а опьянение — в действие; растерзание Диониса они признают крайней формой утверждения, не оставляя возможности для изъятия, исключения или выбора. «Те же, кто, наоборот, страдает от оскудения жизни», опьянение превращают в конвульсию или оцепенение; страдание они делают средством обвинения жизни, противостояния ей, но также и средством оправдания жизни, разрешения противоречия» [4, с. 58], — читаем в труде «Ницше и философия». Иначе говоря, дионисический взгляд отвергает преступность, виновность существования.

Ларс фор Триер в ряде своих фильмов очень внимательно исследует неспособность и нежелание современной западной культуры к трагедии, — ее, с одной стороны, бережное отношение к травме персонажа, как к доказательству либеральности и гуманности общества, и с другой — полное равнодушие к потере идеала, которая вызвана этим гипертрофированием травмы.

Буржуазный индивид не может быть достаточно безжалостным к себе (подобно трагическому герою), чтобы найти в себе и в мире то содержание, которое превысит травму, — все это превращает ситуацию из трагической в игровую. В своих семинарах о трагедии, посвященных разбору «Антигоны» Софокла, Жак Лакан говорит, что трагический герой всегда предстоит некоему порогу беды, к которому он не может не стремиться и поэтому добровольно пре-

¹ См.: Об этом Беньямин подробно писал в своем трактате об «Избирательном средстве» Гете.

одолевает этот порог выбором «по ту сторону жизни». Это не просто стремление к смерти, а стремление к так называемой «второй смерти» – смерти, не знающей страха и жалости к себе, смерти уже нечеловеческой, в которой этический поступок и эстетическая красота поступка сливаются воедино. Очень важно иметь в виду, что не бессознательное стремление к смерти создает трагического героя. В трагедии выбор смерти происходит сознательно; выбор смерти позволяет герою выйти из подчинения, или, пожертвовать собой ради свершения некоей правоты – своей или чужой. Лакан (говоря об «Антигоне» Софокла) совершенно прав, что смерть и стремление к ней в трагедии обретает завораживающую красоту [7, с. 347-363].

Отечественная «Новая драма» рубежа XX-XXI вв. в какой-то момент определяла трагедию чуть ли не основным своим жанром, исходя из мысли, что жизнь сама по себе полна трагического звучания. Примечательна статья В.Забалуева и А.Зензинова, написанная еще в 2003 году «Неизбывная песнь козлов – 3», где идет разговор о том, что современному театру тоже оказалась нужна жанровая определенность, нужна именно трагедия, высокий жанр, вписывающий современного бытового человека и его неприглядную жизнь в вечностные рамки.

Первым автором, вошедшим в отечественную драматургию конца века с жанром трагедия, называют Вен.Ерофеева с его пьесой «Вальпургиева ночь, или Шаги командора», трагедия в пяти актах. Сам автор утверждал, что «создавал драматургическое произведение по принципам классицизма, только очень смешное» [5]. «Чистой трагедией рока» назвал пьесу друг Ерофеева Владимир Муравьев. Главный герой «Вальпургиевой ночи» Лев Гуревич в определенной степени имеет прототипом классического героя из мирового сюжета о Дон Жуане. Они оба несут в себе и кару небес, и божий промысел, а кроме того, оба являются причиной гибели множества других персонажей, их окружающих. Вен.Ерофеев определяет жанр своей пьесы – «трагедия» и строит ее соответственно каноническому образцу: пять актов; тема непонятого, одинокого героя во враждебном мире и месть этому миру, может быть, ценой собственной смерти, финал; знаменуемый многочисленными безвинными и виновными жертвами.

Современный индивидуализм заставляет переориентировать жанрообразующие элементы трагедии, насытить характеры трагических героев несвойственным им эгоцентризмом и переживанием глубоко личной травмы.

Между тем в «нетрагедийные» для театра 1990-е годы жанр трагедии, по мнению современных театральных критиков, получил новое рождение. Приводятся примеры: беспредельно безнадежная трагедия Ольги Михайловой «Чистое сердце»; выстроенная по классическим образцам трагедия в стихах Елены Исаевой «Иудифь»; «Зима» Евгения Гришковца и «Рано или поздно» Сергея Калужанова предполагали приближение к трагедийному катарсису. Попыткой возврата к античной трагедии с ее ритмикой и хором как голосом Судьбы стали короткие пьесы Иннокентия Афанасьева, представленные на практикуме «Премьера», любимовских показах и щельковском семинаре СТД, в частности, одноактовка «Памапа».

Но настоящий концептуальный прорыв в общественном мнении был совершен драматургически – Михаилом Угаровым, режиссерски – Кириллом Серебренниковым. Серебренников сумел освободить «Пластин» В.Сигарева от крайней социальной жестокости и, как писали в рецензиях, вывел прасюжет о герое, который, как бабочка на огонь, летит навстречу смерти.

В спектакле М.Угарова «Облом-off» в полный голос заговорила трагедия. В.Забалуев и А.Зензинов увидели главные элементы трагического произведения: роковая ошибка героя (гамартия), свободное принятие фатального и приверженность ему (гибрис), страдания и нравственная стойкость героя (пафос) и, наконец, катарсис – очищающий эффект, оставляющий у зрителя чувство, что душа его возвысилась, сопереживая страстям Ильи Ильича [5].

Однако все эти признаки трагедии употребляются критиками в основном как «фигура речи», а не как инструментарий для литературоведческой интерпретации. Безысходность человеческой экзистенции в непознаваемых условиях современной действительности создает своеобразную иллюзию трагического конфликта героя современной пьесы с миром. Начиная с ранних пьес Н.Коляды («Барак», «Рогатка»), до «Пластин» и «Волчка» В.Сигарева и «Собирателя пуль» Ю.Клавдиева, герой жил только переживанием своей социальной травмы. Она оказывалась не «трагической виной», а скорее делала его избранным, обреченным, жизнь его становилась привыканием к смерти, что давало ему физические (не нравственные) силы, терпение, нечувствительность к перипетиям сюжета, подчас преувеличенным. Новейшая драма в поисках трагедии обманула своих исследователей, оставив практически только одну составляющую трагедии – смерть героя.

Библиографический список

1. Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. (Серия «Университетская библиотека»).
2. Андреев Л. Письма о театре. Письмо первое // Андреев Л. Собр. соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 6.
3. Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6.
4. Делез Ж. Ницше и философия. М.: Ад Маргнем, 2003.
5. Забалуев В., Зензинов А. Неизбывная песнь козлов-3 [Колонка В.Забалуева и А.Зензинова о трагедии в современной русской драматургии. «Пластилин», «Кислород», «Облом офф», «Памапа», другие пьесы] // Русский Журнал. www.russ.ru. 5 января 2003 // <http://old.russ.ru/authors/Zabaluev.html> [Дата обращения 21.09.2013].
6. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979.
7. Лакан Ж. Антигона между двумя смертями // Лакан Ж. Семинары. Работы Фрейда по технике психоанализа (1959–60). М.: Гнозис; Логос, 2006. Кн. 7.
8. Лукач Г. Фон Метафизика трагедии // Душа и формы. Эссе / пер с нем. С.Н. Земляного. М.: Логосальтера; Eссohomo, 2006.
9. Маяковский В. Облаков в штанах // Маяковский В. Собр. соч.: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955. Т. 1.
10. Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 1.
11. Топер П. Трагическое в искусстве XX века // Вопросы литературы. 2000. № 2.
12. Jaspers K. Von der Wahrheit. Munchen, 1958.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМА СЕГОДНЯ: ТИПОЛОГИЯ СТИЛЕВЫХ И ЖАНРОВЫХ ФОРМ

Жанр документальной драмы среди отечественных драматургов не перестает пользоваться популярностью. Нестабильная социально-политическая обстановка в России и в мире предоставила новую почву для документального направления, стремящегося к точности в воспроизведении фактов и деталей действительности. Как известно, обращение к документу в искусстве возникает в период, связанный со значимыми общественно-политическими событиями страны, мира, сменой исторических эпох, переходом от одной формы политического правления к другой. Это приводит к тому, что векторным направлением в различных видах искусства становится документ, реальный факт. Документ является способом «освоения» действительности, позволяющим художнику фиксировать ход реальных событий, с целью оказания идейного, эмоционального воздействия на читателя.

В драматургии данный процесс нашел свое отражение в появившейся в конце 1999 года технике «*verbatim*» (в переводе с латинского языка – «дословно», с английского – «буквальный, дословный»). Данный метод предполагает создание пьесы при помощи монтажа дословно записанной речи. Сейчас термин расширил свои границы и обозначает не только конкретную драматургическую технику, но и затрагивает жанрово-стилевое понятие и общекультурное явление в целом. Под «вербатимом» понимают и определенного стиля документальные тексты, а также тип документального театра XX – XXI веков.

Документальный театр, согласно определению П.Пави, «театр, использующий в качестве текста только документы, первоисточники, отобранные и «поставленные» в соответствии с социально-политической программой драматурга» [6, с. 351-352]. Драматурги при создании пьесы, основанной на технике «*verbatim*», в качестве документальных свидетельств используют дословно зафиксированную речь и явления реальной жизни определенной социальной группы людей. Главная задача «вербатима» состоит в достоверной передаче фактов и личности человека с помощью живой речи, не пересекающейся с традиционной литературной речью, где новая коммуникация является способом освоения и фиксации окружающей действи-

тельности. Обращение к живому языку стало основным предметом исследования драматургов и послужило возможностью отхода от классического театра. Поэтому возникла необходимость поиска новых ориентиров в документальном театре, где внимание акцентировалось бы не на речевой организации героев, а на «рядовом человеке» [2], на жизненных деталях.

Современная документальная драма во главу своей эстетической концепции поставила достоверность, актуальность и острую социальную направленность. Но авторы в своих пьесах поднимают вопросы, связанные не только с исследованием социальных, политических, этических проблем общества, а обращаются к особенностям сознания и мироощущения конкретного человека, выразить которые с помощью одной техники «вербатим» становится невозможным. Драматурги затрагивают бытийную сторону вопроса, заостряя внимание на проблемах взаимодействия современного героя с миром, поэтому одной из главных тем становится тема личной и социальной идентификации. Таким образом, русский документальный театр не вписывается в рамки одного лишь социального проекта, драматургические тексты испытывают художественную обработку, посредством которой бытовые реплики персонажей дописываются, приобретая дополнительный философский смысл. Авторы в своих драматургических опытах помимо метода «вербатима» используют целый ряд приемов, основанных на работе с документом, но при этом ориентированных на написание документальной пьесы, в которой факт выступает в качестве элемента, организующего достоверное изображение действительности. Это подразумевает стилизацию текста, при которой драматурги обращаются лишь к концепции, обозначенной «вербатимом», и в какой-то мере переосмысливают его основные принципы.

Общими чертами «вербатим-пьес», согласно И.М.Болотян, является наличие «документальной основы и в то же время ее художественной или сценической обработки; обобщенный характер персонажей; особенность построения пьес, состоящих в основном из монологов, скрепленных «швами»; аутентичная персонажам речь и слабо намеченные сюжетные линии» [1, с. 107].

Среди основных художественных стратегий, которыми пользуются отечественные драматурги при создании документальной пьесы можно обозначить:

1. «Классические» «пьесы-verbatim» («ортодоксальный вербатим»), построенные на основе интервью и составленные при помощи

монтажа. Данный тип пьес предполагает речевую низменность опрошенных «информантов», с полным сохранением их социального образа, а также авторскую «ноль-позицию», подразумевающую под собой отстраненность автора по отношению к излагаемому материалу, тем самым представляя наиболее объективное изображение действительности. Структурно такие пьесы представляют собой поток монологической речи, смонтированный автором по тематическому или ритмическому принципу. Основными тематическими полюсами этого типа пьес становится политическая и социально-терапевтическая направленность.

Одними из известных политических проектов документального театра можно назвать пьесы, посвященные чеченской войне, например «Цейтнот» Е.Садур и Г.Жено, созданный из интервью с солдатами, находящимися на лечении в реабилитационных центрах. Или пьесу О.Дарфи «Территория войны», представляющая собой интервью с подполковником ФСБ, в котором герой рассказывает о своей службе на Кавказе.

Важной темой для документальной драмы стали громкие теракты в стране. По инициативе театрального критика Г.Заславского и драматурга Е.Греминой в Театре.doc был создан разовый проект под названием «Норд-Ост. Сорок первый день», собравший на сцене очевидцев и свидетелей теракта на Дубровке, которые вспоминали трагические события и ее жертв. В пьесе «Сентябрь.doc» М.Угарова и Е.Греминой авторы обратились к материалам различных Интернет-ресурсов, на которых размещались комментарии людей, посвященные теракту 2004 года в Беслане. Текст пьесы представляет собой большую переписку между людьми, где цитаты из форумов и блогов трансформируются в реплики персонажей.

Недавние политические события в Украине нашли свое отражение в проекте Н.Ворожбит и А.Мая «Дневники Майдана». Документальный проект создавался совместно с членами театрального движения «Украинская новая драма» и основан на материалах, интервью участников и свидетелей событий на Майдане, а также на собственных впечатлениях драматургов. Основная цель данного проекта – максимально точно зафиксировать происходящие события и передать атмосферу революционных действий в Украине, обозначенных авторами как борьба украинцев за свободу и справедливость.

С нарастанием активности общегражданского общества в стране, а также с развитием различных волонтерских движений возросло количество театральных проектов, ориентированных на работу с

так называемыми «незащищенными социальными группами людей» [3]: старики, дети, заключенные, люди с различными заболеваниями, бездомные и т.д. Среди первых примеров таких проектов отметим пьесу Г.Синькиной «Преступления страсти». Текст основан на работе с заключенными Шахновской женской колонии, в которой существует Психотерапевтический театр под руководством психолога Галины Рословой. Пьеса построена на интервью женщин, участниц этого театра. Основным мотивом пьесы стала любовь, на почве которой героини совершили свои преступления.

В отдельную тематическую группу можно отнести социальные проекты с детьми, в которых драматурги совместно с педагогами и психологами проводят занятия по написанию драматических текстов с последующей театральной постановкой (технология «Class-act»). В результате реабилитации некоторые проекты перерастают в самостоятельные пьесы, среди которых можно назвать совместный проект драматургов Тольятти и Димитровграда «Сыночки-матери» созданный на основе бесед с подростками, отбывающими наказание в колонии для несовершеннолетних, руководителем которого стал В.Леванов. Или проект Театра.doc «Мой путь» — результат работы с воспитанниками колонии в Можайске, представленный в виде восьми коротких пьес.

2. Пьесы, в основе которых лежит реальная история, взятая из жизни, но подчиненная авторской художественной обработке. События в таких пьесах выступают в качестве реального факта, представление которого может быть точным и неточным, однако оно предполагает веру в правдоподобную его интерпретацию и создает эффект реальности происходящего. Сама история, положенная в основу таких пьес, может быть зафиксирована документально в виде газетной статьи, новостного репортажа или существовать в качестве рассказанной истории. Порядок изложения и форма представления документального материала в пьесе исходят из художественного замысла драматурга и подчиняются его идее. Можно говорить о том, что в такого рода пьесах главной задачей становится не фиксация реального факта жизни и последующая его дословная передача, а описание этого события.

К такому типу пьес относятся работы В.Леванова, посвященные теме детства: «Выглядки» — драма, родившаяся из газетной статьи о голодной смерти маленьких детей. Текст построен в виде диалога между мальчиками Никитой и Денисом, посредством которого читателю/зрителю открывается страшная жизнь детей, их многодневное пребывание в запертой квартире и последующая смерть от го-

лода. Другая его пьеса «Раз, два, три!» основана на историях о нескольких детских смертях, в которых практически в одно и то же время в разных частях нашей страны несколько девочек-подростков совершили суицид, выпрыгнув из окна. Драматург при помощи диалогов в форме последних интервью-исповедей героинь, записанных на камеру, представляет читателям/зрителям судьбы трех девочек, совершивших массовое самоубийство. Еще одним сюжетом для создания документальной пьесы послужила заметка из газеты. Пьеса носит название «Мама-смерть» – это история о смерти двух девочек в лесу, отправленных туда их матерью. Гуляя по зимнему лесу, героини ждут возвращения мамы в надежде попасть домой. С каждым часом мысли о тепле и доме покидают детей. Из диалога между героинями мы узнаем об их нелегкой жизни и об отчине, который поставил своей сожительнице условие – либо он, либо дочери.

Все три пьесы основываются на реальных фактах, но при этом сюжет в них передан через речь персонажей, построенную в связи с особенностями авторского сознания и авторских оценок. Это придает пьесе глубокий философский подтекст и создает двойное смысловое поле.

В репликах героев звучит детская, трогательная и чистая философия, резко контрастирующая с происходящими событиями. Ребенок в представлении драматурга становится жертвой насилия, которое в реальном мире не оставляет ему шанса на достойную полноценную жизнь. Таким образом, в пьесах реализуется тема прерванного, несостоявшегося детства, где ребенок размышляет о смысле жизни и решает важнейшие вопросы бытия.

3. Пьесы, которые построены на «личном документе» («человеческий документ»). Согласно Е.Г.Местергази, под понятием «человеческий документ» понимаются мемуары, воспоминания, автобиографии, письма. Данный термин является синонимом «документализма» и почти всегда противопоставляется художественной литературе [5, с. 43]. Что касается драматургии, то в русле документального направления существует ряд пьес, в которых основным документальным свидетельством становится автобиография, личная память, а структура текста приобретает формы писем, дневников, устных воспоминаний, наполненных откровенной, интимной и исповедальной атмосферой.

Например, проект В.Леванова и детской театральной студии «Талисман» под названием «Сто пудов любви. (Письма кумирам)», родившийся из реплик репетирующих актрис, участниц детской

студии. В.Леванов сделал первоначальный вариант текста, а актрисы, по ходу репетиций, придумали собственный сюжет. Основу пьесы составляют письма юных девочек с признаниями в любви. Монологи героинь выстраиваются таким образом, что создается эффект беседы между персонажами, в ходе которой на читателей/зрителей нескончаемым потоком изливаются подростковые чувства и мечты.

Другой пример – пьеса Е.Исаевой «Про мою маму и про меня», которая, по словам драматурга, основана на собственных воспоминаниях о детстве, юношестве и о маме. Авторское жанровое определение – «Сочинения в двух действиях». Структурно текст представлен как литературно смоделированные школьные сочинения Лены, главной героини пьесы, в которых она приводит различные события из жизни, пытаясь разрешить внутренний конфликт, связанный с проблемой личной идентификации. Еще один пример – пьеса «Дос.тор (Записки провинциального врача)», также написанная Е.Исаевой, в которой главной героиней – молодой врач-интерн рассказывает о своей практике в провинциальной больнице. Документальной основой послужили услышанные драматургом истории из жизни знакомого хирурга, Андрея Гернера, работающего в астраханской городской больнице. В пьесе семь историй, в которых можно пронаблюдать сюжетные параллели с «Записками юного врача» М.Булгакова. Это своего рода байки сельского врача, в которых истории, способы лечения и сам герой не сильно изменились со времен классика.

Особое место занимают проекты, в которых документом становится сам человек, выступающий непосредственно носителем той или иной информации, определенного знания, которыми он делится с читателем/зрителем. Этим знанием может быть и собственная биография. Так, в театре «Практика» был создан проект под названием «Человек.дос», который представляет собой десять моноспектаклей, где каждый новый герой – представитель современной культуры. На основе образов, биографии каждого героя были написаны отдельные пьесы. У каждого спектакля свой драматург и режиссер, а на сцене – сами герои: поэт Андрей Родионов, востоковед Бронислав Виноградский, композитор Владимир Мартынов, музыкант Гермес Зайготт, режиссер Ольга Дарфи, рэпер Смоки Мо, модельер Петлюра, философ Олег Генисаретский. За драматурга Александра Гельмана и художника Олега Кулика тексты читают актеры. Идея проекта заключается в том, чтобы не просто запечатлеть откровенный рассказ героя, а вывести его с этим рассказом на

сцену, где он будет играть самого себя. Но участники проекта, все же, ограничены рамками художественного образа, созданного драматургом в соответствии с его биографией. Главным документом этого проекта становится не слово героев, а способ и манера представления собственной истории. Как отмечают А.Зензинов и В.Забалуев: «Человек.doc» – это верbatim, который имеет дело с личностью, а не средой. <...> Это возвращение к документальности автобиографии, данной не в анкете, а в незавершенности, потому что точку может поставить лишь смерть, и, пока человек жив, в нем всегда останется запас нереализованного, несделанного, произнесенного» [4].

Другим примером подобного типа проектов является «Носитель-избранное» «Театра.doc», в котором актер – Алексей Юдников пересказывает любимые и популярные фильмы. Каждый спектакль посвящен разным кинокартинам, в которых актер в соответствующем тематическом костюме подробнейшим образом излагает сюжет того или иного фильма, шутит, высказывает свое мнение, зачастую высмеивая известные киносюжеты. Формат спектакля похож на стендап-шоу, в котором А.Юдников, пропуская через себя конкретные общественные проблемы, выстраивает остроумные разговоры с аудиторией. «Живой» носитель – человеческий вариант флэшки, на которую может записаться сколько угодно старых и новых фильмов» [7].

4. Документальные пьесы-проекты о жизни и культуре того или иного города. Проектный метод создания драматургического произведения возник как новая сюжетная и авторская стратегия последнего десятилетия, представляющая собой документальные пьесы-проекты, основанные на обращении к городскому мифу и городской ментальности. Главной составляющей этих проектов становится «городской текст», т.е. присутствие в пьесах драматургов образа конкретного города. Обращение к исследованию Города продиктовано необходимостью осмысления его как культурного и одновременно символического пространства, включающего в себя изучение исторических, социокультурных, природно-климатических черт. Можно привести в пример довольно большой массив подобных текстов: казанский проект «Это моя Казань»; тольяттинские проекты «Сны Тольятти» и «Жить и умереть в Тольятти»; проект по созданию городского текста Екатеринбурга («Я люблю Екатеринбург»); проект о Москве («Москва, я люблю тебя»); проект «Так-то да» Кировского документального театрального фестиваля

«Прямая речь» о жителях Кировской области; спектакль «Адин» Петербургской документальной сцены – «СПБ.LIVE», рассказывающий об историях из жизни питерцев и некоторые другие. Основной целью таких экспериментальных текстов становится обнаружение в смоделированном тексте индивидуальных, неповторимых особенностей городского пространства и создание своего рода социального, топографического, ментального, мифологического городского портрета.

Таким образом, современная документальная драма строится на различных авторских художественных стратегиях и средствах выразительности, которые связаны с представлениями драматургов о реальной жизни общества и отдельного человека в нем. Поставив во главу идею об исследовании человеческой жизни в условиях своего времени, драма в качестве документального свидетельства ориентируется на персональные, необобщенные, субъективные истории конкретных людей, на фоне которых пытается создать общую картину жизни. Это приводит к формированию нового типа «документальности», в основе которого лежит «человеческий документ».

Библиографический список

1. Болотян И.М. Вербатим как теоретическое понятие (опыт разработки словарной статьи) // Новейшая русская драма и культурный контекст: сб. науч. ст. / отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. Кемерово, 2010. С. 103–111.
2. Драматург Михаил Угаров: Настоящая драматургия происходит в реальности. URL: <http://www.svobodanews.ru/content/article/16796934.html> (дата обращения: 25.03.2012).
3. Годер Д. Социальный и политический театр в современной России. URL: https://vk.com/video-66284109_168434026 (дата обращения: 20.04.2015).
4. Забалуев В., Зензинов А. В поисках несуществующей сущности. Возвращение героя в театральное пространство // Октябрь. 2011. №3. [Электронный ресурс]: URL: <http://magazines.russ.ru/october/2011/3/za7.html> (дата обращения 20.04.2015).
5. Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М.: Совпадение, 2007. 327 с.
6. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
7. Театр.doc. URL: <http://teatrdoc.ru/events.php?id=26> (дата обращения: 20.04.2015).

ПОЛИТИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Говорить о политизации искусства можно в разных аспектах: интерпретируя позиции авторов или определяя место художественного произведения в социально-политическом пространстве, фиксируя заостренность внимания художников на политических явлениях, процессах, субъектах. Так авторы монографии «Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика» под политизацией искусства понимают «концепт, задающий исследовательский ракурс, при котором внимание обращается на поведение художника, позиции, которые он занимает в социуме или те, за которые ведет борьбу. Политическое искусство – это всегда область слова и дела, образа и поступка, метафоры и социального события, сценарий социального будущего» [10, с. 12]. Однако в современном литературоведении есть также немало работ, посвященных исследованию политической тематики в искусстве и, в частности, в драматургии [см.: 7, 18, 11, 4]. Объектом внимания исследователей становятся образы политиков, государственных деятелей, политических событий, преобразенных индивидуальным художественным сознанием. Вне зависимости от аспекта исследования можно говорить об общей политизации искусства на рубеже XX–XXI вв., стремящегося играть заметную роль в общественно-политических процессах, а также служить средством самоидентификации как для художника, так и для зрителя, читателя.

Художественное сознание не существует в вакууме, оно культурно и исторически обусловлено, то есть зависит от ценностных, эстетических, социальных установок эпохи. Создавая художественные произведения, отдельные авторы, безусловно, придают этим установкам собственные, индивидуальные значения, рождая новые смыслы, сохраняя, однако, в текстах «пространство, образованное кодами определенной эпохи» [2, с. 105]. Для искусства начала XXI в. одним из значимых кодов стала политизация, затронувшая как содержательную сторону произведений, так и поведенческие модели самих художников. Л.А.Закс, исследуя «жизнь» левых и правых идей в искусстве, справедливо отмечает, что в современной России «при наличии большой массы политически и социально-гражданс-

ки индифферентных художников нельзя не видеть тенденции к (не всегда открытой) политизации и идейной поляризации художественного сознания. Об этом говорят продуцируемые искусством образы социальной реальности, ее художественная интерпретация и отношение к ней, идейно-эмоциональные акценты, всё расставляющие по своим местам» [5, с. 42]. Цепная реакция политизации общественной жизни, затронувшая, в том числе, и искусство, была запущена событиями конца 1990-х – начала 2000-х гг. Наиболее остро отреагировала на социально-политическую ситуацию рубежа XX–XXI вв. современная российская драматургия. Это обусловлено спецификой самого рода литературы, живо откликающегося на поворотное или кризисное время. М.Н.Липовецкий убежден, что драма «реагирует на отвердение новой социальности, до тех пор казавшейся не-оформленной и открытой для перемен. Драма, находящаяся на подъеме, в сущности, всегда сфокусирована на несбывшихся надеждах» [7]. Политика и ее субъекты, властные отношения становятся предметом изображения в текстах пьес современных российских драматургов и актуализируются театральными режиссерами. Специфика новой драмы, стремящейся к активному вовлечению воспринимающего субъекта в творческий процесс, обуславливает в результате столкновения с художественным произведением возникновение не только эстетических, но и часто социально-психологических эффектов, направленных на личностную, социальную, гражданскую, политическую самоидентификацию.

Идея столкновения искусства и «злободневного социального анализа» [7] получила наиболее яркое выражение в коллективном проекте драматургов и режиссеров Театра.doc, спектакли которого основаны на документальных текстах, интервью и историях, рассказанных реальными людьми, иногда непосредственно на сцене. Используемая драматургами техника *verbatim*, построение спектаклей по принципу социотренинга, «глубокой импровизации», театральной игры создают условия для возникновения «антитеатра», в котором тексты не отображают действительность, а создают микромир, где проживают свои жизни, проговаривают свои мысли и те, кто существует на условной сцене, и те, кто находится в зале. В таком театре «проживается» и «проговаривается» все то, что по разным причинам невозможно «прожить» или «проговорить» в повседневности.

Теме политических гонений посвящены спектакли: «Двое в твоём доме» (автор Е.Гремина, 2011) – о домашнем аресте белорусского поэта, баллотировавшегося в президенты Белоруссии; «Час 18»

(автор Е.Гремина, 2012) – о мучительной смерти юриста Сергея Магницкого в СИЗО; «Болотное дело» (автор П.Бородина, 2015) – об осужденных за участие в акции протеста «Марш миллионов». В разное время на сцене Театра.doc были поставлены спектакли о проблемах националистических настроений в обществе и о личных и социальных катастрофах, к которым они приводят: «Сентябрь.doc» (автор М.Угаров, 2005) – о теракте в Беслане и реакции на него людей разных национальностей; «РАСА, или Разговоры ночью на кухне за три часа до ареста» (автор С.Соколов, 2014) – о молодой паре, совершающей убийства по идейным фашистским соображениям, в том числе обвиняемой в убийстве правозащитника Станислава Маркелова и журналистки Анастасии Бабуровой. Многие спектакли Театра.doc осмысливают настроения отдельных групп граждан, заявляющих о себе в социально-политическом пространстве: «Униженные оскорбленные» с подзаголовком «Кантата/оратория Алексея Сысоева по документальным текстам людей с оскорбленными религиозными чувствами» (автор А.Сысоев, 2015); «Акын опера» (идея спектакля – Всеволод Лисовский, 2012) о жизни в Москве мигрантов из Азии.

Формированию гражданского самосознания посвящен спектакль «150 причин не защищать родину» (Е.Гремина, 2013) – о том, как найти причины и решимость защищать Родину ценой собственной жизни. И хотя автор использует в качестве основы историю падения Константинополя в 1453 году, данную в записках янычара, свидетеля событий, стихах султана Мехмета Фатиха и суфийского поэта Юнуса Эмре, высказывание легко соотносится с современными реалиями, вскрывая проблему персонального самоопределения человека по отношению к государству и Родине. В практике Театра.doc используется и чистая рефлексия, направленная на прояснение или даже воспитание гражданской позиции. Так спектакль «Демократия.doc» (2006), не имеющий литературной и вообще текстовой основы, строился по принципу свободного микрофона, доступного всем пришедшим в театр. Он предварялся приглашением к размышлению: «Демократия... 19 августа 1991 мы почти держали ее в руках. Прошло 20 лет. Гражданское общество, свобода, демократия – для многих россиян эти слова стали почти ругательными. Вера в то, что от людей может что-то зависеть, давно потеряна. Но есть ли демократия в нас самих?» [16].

Основной задачей этих театральных проектов становится, очевидно, создание условий для преодоления страха перед социальной реальностью за счет получения экзистенциального опыта, о чем

свидетельствуют многочисленные отклики на спектакли. Для режиссерской и драматургической практики Театра.doc характерна так называемая «ноль позиция», предполагающая безоценочное высказывание автора, дающая возможность зрителю самостоятельно выработать отношение к увиденному и услышанному. Такой прием рождает ситуацию активного диалога зрителя с самим собой по поводу происходящего, делает зрителя со-участником творческой рефлексии, включает его внутренний голос в полифонию общественно-политического дискурса.

Практика Театра.doc, включающая зрителя в социально-политические процессы путем «проживания» и «проговаривания» острых, саднящих индивидуальное сознание ситуаций, безусловно, отражает общую тенденцию современных театральнo-драматургических процессов. Подобные же опыты реализовались и реализуются в театре «Практика», театре «Балтийский дом», в «Политеатре», формируя современное понимание политического театра. Это словосочетание, вброшенное в начале XX века в историко-литературный контекст Э.Пискатором, актуализировалось в 2010–2011 годах в российском медийном пространстве. Возникло сразу несколько дискуссионных площадок (в «Петербургском театральном журнале», на радио «Эхо Москвы», на телеканале «Совершенно секретно» и др.). К осмыслению этого феномена привлекались драматурги, критики, политические деятели, актеры и режиссеры. В результате в отсутствие художественных манифестов в среде драматургов и режиссеров концепт политического театра начинает формироваться в поле масс-медиа. При этом и режиссеры, и драматурги в большинстве своем довольно однозначно заявляют в беседах с журналистами о значимости театральнo-драматургических экспериментов в политических процессах и в формировании активной гражданской позиции. Так Эдуард Бояков, художественный руководитель театра «Практика» и «Политеатра», отвечая на вопрос журналиста о том, как соотносится театральное искусство и протестные митинги на Болотной площади и проспекте Сахарова, утверждает что «смыслы рождаются не на митингах, на митингах они произносятся <...> Нужны лаборатории смыслов. И театр является одной из важнейших антропологических практик» [17].

Е.Строгалева в статье «Моя «Война»» приходит к мысли о стирании границ между политикой и искусством: «Имеет ли что-то общее современный политический театр с одноименным явлением, которое провозгласил и проповедовал Э.Пискатор в 1930-е в Германии? Или ему ближе постмодернистская веселость Сергея Ку-

рехина с его телеминиатюрой «Ленин – гриб»? Кем считать в этом случае, к примеру, Ивана Охлобыстина – гениальным актером, которому принадлежит лучший актерский сольный номер прошлого года под названием «Я хочу быть президентом», или честным гражданином? Границы размыты, и нынче группа «Война», устраивавшая в свое время дерзкие хэппенинги в Зоологическом музее, внезапно оказывается среди тех, кто преследуется по политическим мотивам силовыми структурами и чьи имена знает молодежь обеих столиц. Художник превращается в идейного лидера, желая или не желая того» [9]. Таким образом критик задает довольно широкие границы для определения явления политического театра, включающие в себя и собственно театральные проекты, и политические акции, инициированные политиками и реализованные с использованием театральных средств.

Следуя этой логике, к явлению политического театра можно отнести и творческий проект А.Васильева, Д.Быкова и М.Ефремова «Гражданин поэт» (с 2013г. – «Гражданин хороший»). Это театрализованный фельетон, который, в отличие от спектаклей Театра.doc, рассчитан на отстраненное наблюдение зрителя/читателя за событиями политической жизни в стране, он может лишь следовать за автором, который не только выбирает форму высказывания, но и прямо выражает свою оценку. Авторы явно обращаются к искусственному зрителю/читателю, знакомому с индивидуальной манерой, поэтическими интонациями русских поэтов.

В большинстве текстов Быкова слышны только ритмы, размеры стихов поэтов прошлого, но нет слов, почти нет цитат. Цитаты он берет из настоящего, улавливает риторику власти, интеллигенции, народа. Проект «Гражданин поэт» работает как парабола, на ритмическом уровне уводя зрителя, слушателя в прошлое, для того чтобы отстраненно посмотреть на настоящее.

Большинство названных проектов Театра.doc, творческого союза Васильева, Быкова и Ефремова имеют протестную направленность, обусловленную отсутствием реальных дискуссионных площадок в политическом и медийном поле. В сложившейся социально-политической ситуации возникают иные коммуникационные каналы, которые дают возможность высказаться «молодым рассерженным» [см. 13]. Так в 2005 году публикуется сборник «Путин.doc. Девять революционных пьес», что видится критику неким манифестом, выражающим социально-политическую позицию значимой части социума: «Этот сборник написан не для праздного словца, если и в жанре “пьес для чтения”, то только для публичного чте-

ния. Пусть кому-то эти девять пьес покажутся удалыми, левацкими и даже “оранжевыми” — уже совершенно ясно, что это не прихоть сытых столичных драматургов, но унисонная стенокардия всей страны» [13, с. 8]. В пользу скорее акциональной, а не эстетической природы пьес, говорит принцип их отбора для публикации — обязательность соответствия темы, но не обязательно высокое качество литературного текста. О революционности этих пьес говорить можно условно, поскольку они не обозначают плана действий, не предлагают альтернативной реальности. В них звучит лишь протестная нота, обозначается конфликт человека и системы. В пьесах можно выделить две основные темы: тема власти, или, как называет ее Руднев, «путинская тема» и военная, «чеченская тема». Тема власти проникнута сатирическим пафосом, «чеченская» — трагическим.

В частности пьеса В.Тетерина «Путин.doc» имеет авторское понимание жанра «Реалистическая пьеса в одном действии с элементами абсурда». Действие пьесы развивается по принципу анекдота: поспорили полковник Министерства обороны Петр Иванов и чиновник городской администрации Иван Петров, кто больше любит Президента, и стали доказывать свою любовь самыми абсурдными делами. Вдохновение для подвигов персонажи черпают из официальных текстов В.В.Путина: телевизионных интервью, предвыборных программ, текстов посланий Федеральному Собранию 2003 и 2004 гг., выдержки из которых приводятся в пьесе с документальной точностью. Авторская стратегия доведения до абсурда программных документов политического лидера и моделирования на их основе мира политической борьбы реализуется в провокационном высказывании, заставляющем оценить современные автору политические процессы.

Переключается с ней драматургический памфлет Д.Быкова «Медведь», написанный в 2009 году и опубликованный в одноименном сборнике пьес, открывающемся коротким авторским предисловием: «Всякий русский литератор мечтает о пьесе даже больше, чем о романе. Потому что это не только массовый успех и прямое обращение к огромной аудитории, но и начало времен, когда твое слово что-то значит, предвестие общественного подъема <...> Пьесы мне заказывали, одобряли и не ставили. То ли они оказывались несценичными, то ли желанный общественный подъем никак не наступает. Угадайте, какая версия мне ближе» [3, с. 5]. Ирония, звучащая в этом предисловии, так же как и в предисловии к сборнику «Путин.doc», указывает на место произведения в социальной ком-

муникации. Однако автор использует иной, нежели в пьесе «Путин.doc», материал для реализации своей стратегии исследования политического времени и пространства. Отправной точкой исследования становится не документ, а политический миф, сконструированный политтехнологами. Быков исследует технологии создания политического мифа за счет эксплуатации образов исторического прошлого. При этом его пьеса построена по принципу деконструкции политического мифа.

Исследуя активистские возможности искусства, Ален Бадью заключил, что оно тогда становится политическим, когда тесно связано с локальными протестными движениями, разрабатывает идеологическую базу и является авангардным по форме [см.: 1, с. 52]. Все три составляющих можно обнаружить в деятельности группы художников, поэтов, философов, солидаризирующихся вокруг проекта «Что делать», созданного в 2003 году с целью формирования «единого пространства политического взаимодействия между теорией, искусством и активизмом». В манифестах и научных текстах авторов проекта Кети Чухров и Адександра Скидана теоретически осмысляются политические функции театра, а также художественные средства и формы передачи смыслов. Кети Чухров понимает театр как коммуникационную модель, «некий антропологический и политический режим, который возникает как способность артистически исполнять саму трансформацию», «в режиме не ставшего, но становящегося действия он обращается к тому, чего еще нет — в обществе, жизни, искусстве: он не просто проживает время, а исполняет время — т.е. способен иметь дело с настоящим, как если бы оно могло быть будущим» [18]. Формулируемая таким образом идея театра соотносится с идеей постдраматического театра Х.-Т.Лемана, театра, как места «собрания воедино» («Realen Versammlung»), в котором осуществляется «материальная коммуникация», противопоставленная нематериальным, технически сложным и опосредованным коммуникациям, менее приспособленным передавать социальные смыслы. Такой театр — «это пространство людей, а не пространство художников», такой театр «способен говорить и разыгрывать идею без редукции к голой форме или нейтрализованному концепту. Ибо идея в театре разворачивается как живая материя отношений — в режиме нередуцированного многолюдия и многоголосия» [6, с. 17].

Такой театр может существовать почти в любых условиях, там, где художник готов разворачивать свой многоликий мир, а люди готовы включиться в этот мир. Так возникает концепт «передвиж-

ного театра коммуниста». При этом всякое искусство Чухров определяет как коммунистическое, то есть направленное на социальную коммуникацию, стремление человека к человеку. Театр в этом случае стремится решать не столько эстетические, сколько социальные задачи: фиксировать проблему, взаимодействовать, преодолевать, рефлексировать. Для выполнения этих задач в современной театральной практике используются выработанные еще Б.Брехтом художественные приемы: остранение, фрагментарность, дробление нарратива, а также сложившуюся в рамках документального театра практику рефлексии, что, по мнению А.Скидана, позволяет «обнаружить асемантические зазоры, складки смысла, еще не захваченные идеологией», в этом значении политизированное искусство, по мысли поэта, не следует путать с агитацией или пропагандой; поскольку это искусство, которое втягивает зрителя и читателя в «процесс сотворчества-становления» и, как следствие, «подводит к пониманию того, что он связан с телами и сознаниями других» [15].

Манифесты проекта «Что делать» находят прямое отражение в литературной и театральной практике, в инсталляциях и перформансах, видеофильмах. Наиболее крупные проекты: мюзикл «Русский Лес» – перформанс, прошедший на сцене ДК им. В.А.Шелгунова 2 мая 2012 года в Петербурге по сценарию О.Егоровой и Д.Виленского, «Уроки несогласия» – концерт в Баден-Баденском-Кунстхалле 28-ого октября 2011 года и спектакль, перформанс «Афган» – Кузьминки» К.Чухров и А.Паршикова (куратор проекта). Важной стратегией авторов проектов, видимо, преследующих одновременно цели массового распространения и популяризации социально-политических и художественных идей, является тиражирование продуктов творчества и их подробное концептуальное обоснование. Так, например, по сценариям перформансов «Русский Лес» и «Урок несогласия» сняты видеофильмы, которые размещены на сайте проекта «Что делать» и снабжены подробными концептуальными комментариями: «<...>Миф наступает! Он опутывает своими щупальцами все сферы нашей жизни, не давая развиваться ничему новому. Как бороться с ним? И нужно ли с ним бороться? Это вопрос. А ответ мы должны придумать все вместе. Участвуют: Двуглавая курица, Дракон-нефтекачка, Русалка-нефтепровод, Церковнебоскреб, Оборотни в погонах, Шоу Медведей «Народный фронт», Белый Дом на Курьих ножках и другие, известные всем герои». Здесь явно использован художественный метод, сложившийся в традиции советских агитплакатов, – обозначение социальных групп через символические карикатурные образы [14].

Особого внимания заслуживает проект Чухров и Паршикова «Афган» - Кузьминки». Во-первых, потому, что этот проект имеет литературную основу — одноименную «драматическую поэму», написанную Чухров, а во-вторых, потому что был реализован не только как перформанс во время гастролей на выставочных и галерейных площадках страны, но и как спектакль, поставленный в сентябре 2011 года в Театре.doc.

Сюжетом драматической поэмы становится диалог Гамлета, поставщика оптом и в розницу меховых товаров для вещевого рынка «Афган» в Кузьминках, и Галины, продавщицы, которая стоит за прилавком галантереи: он предлагает ей секс в обмен на работу с более дорогим и престижным товаром — меховыми изделиями. Действие разворачивается в течение нескольких часов на рынке и в квартире Гамлета. Драматическая поэма имеет подзаголовок «Сцена попытки приступить к сексу». Секса так и не случится, хотя оба персонажа будут несколько раз предпринимать для этого конкретные действия. Невозможность, дефектность коммуникации и становится основой конфликта: желание вступить в контакт с подобным себе существом и неспособность этот контакт реализовать. Помехой, коммуникационным шумом для обоих становятся социальные, в том числе гендерные, причины. Гамлет видит предназначение женщины в том, чтобы обслуживать мужчину, служить источником удовольствия, быть атрибутом престижа. Галина воспринимает мужчину как средство распределения благ, а свое тело как средство расплаты. Формально представления героев о мире складываются в пазл картины современного общества потребления. Однако коммуникация не может состояться, поскольку оба персонажа по-разному, но все же ощущают пустоту там, где между людьми зарождаются отношения, эмоции, чувства

В литературном тексте дается объяснение причин разворачивающейся в обществе трагедии, и это политические причины: мать Гамлета жила в Советском Союзе, была швеей высшей категории, любила партию, а теперь любит то, «что ей дают: Ларек, например, свою поставку, лоток, Сожителя Леху». Физический и эмоциональный контакт между людьми возможен только в некоем подобии «социалистического общества», которое прорисовывается в воображении Галины в виде утопии: товарно-денежные отношения уступают место взаимопомощи и перераспределению ресурсов между гражданами.

Утопический образ справедливого мироустройства, свободного от власти угнетателей и основанного на взаимопомощи, — это ско-

рее редкое исключение в совокупности художественных образов мира, создаваемых драматургами и режиссерами начала XXI века. Гораздо чаще встречаются образы жестко упорядоченного тоталитарного мира. В начале XXI вв. пишется довольно много пьес в жанре антиутопии: «Титий безупречный» (2008) Максима Курочкина, «Номера» (2009) Олега Сенцова, «Выбор героя» (2012) Игоря Симонова, «Боевка» (2013) Романа Волкова, «Нурофеновая эскадрилья» (2013) Андрея Родионова, «Проект “Сван”» (2014) Андрея Родионова и Екатерины Троепольской и др. Политическая антиутопия в современной драматургии составляет только часть большого корпуса антиутопических текстов, в которых исследуются разные социальные проблемы. Моделирование художественного мира по принципу антиутопии дает возможность драматургам переломной эпохи рубежа XX-XXI вв. для художественного поиска новых социальных смыслов, исследования новых социальных явлений, требующих объяснения и оценки.

Совместным драматургическим дебютом поэта Андрея Родионова и кинокритика, журналиста Екатерины Троепольской стала пьеса «Проект “Сван”», написанная в 2013 году и в том же году представленная на фестивале «Любимовка». «Петербургский театральный журнал» отметил: «И что-то тревожное носится в воздухе, раз на «Любимовку» пришло такое количество пьес-антиутопий, в которых сквозь фантазмагорию «недалекого будущего» проглядывается наш нынешний общественно-политический уклад» [9].

Действие «Проекта “Сван”» происходит в Лебедянии, «стране победившей поэзии»[12].

В прологе пьесы объясняются обстоятельства, в которых оказываются герои и завязывается конфликт: учитель стихосложения Слава предлагает гастарбайтерам услуги по подготовке к сдаче поэтического экзамена для получения гражданства. Гастарбайтеры предпочли бы откупиться, но внезапно появившиеся Золотые ангелы требуют подчиниться закону и сдать экзамен.

Первые два действия разворачиваются в поэтическом комиссариате, работающем по проекту «Сван» (с англ. — лебедь), куда являются лучший ученик Славы Молдакул, узбек Саид-Шах и цыганка Октавия. Внешний конфликт пьесы между членами поэтического трибунала и приезжими задается обстоятельствами, изложенными в прологе, и обнаруживается в первом же действии, когда пришедшие сдавать экзамен «будущие граждане» останавливаются властным окриком сотрудницы УФМС:

Е.Н.

Закройте дверь! Мы вызываем!

<...> Не станешь с ними строго — они почуют,

Почуют, как волки запах ягненка.

М.А.

А тут не ягнятник, а кабинет 22

Мы с вами должны быть одно единое

Е.Н.

Вас взяли работать на проект «Сван» -

Гадким утятам давать гражданство лебединое [12]

Конфликт переходит в скрытую форму, появляется в пассивно-агрессивном сарказме сотрудниц УФМС, когда приезжие рассказывают о себе и своей семье, но при этом рисуют поэтические образы чужого мира:

Саид-Шах:

Я родился у моря

В маленькой белой комнатке

Со стенами из фарфора,

Вышел на улицу, вижу потом,

Засохло море, в пустыне живу.

Разбился мой фарфоровый дом.

Я сел на поезд, поехал в Москву.

М.А.:

Ну, дом-то у вас был не из фарфора,

Наверно, из глины был дом-то?

Саид-Шах:

Точно, из глины.

М.А.:

И из навоза?

Саид-Шах:

И из навоза, точно.

Клава мягким давлением пытается вернуть экзаменуемого в правильное образное русло:

А как вам нравится русская природа?

Любите ли вы русский лес?

Саид-Шах:

Я косил одуванчики целых два года

Перед подольским уфмс [12].

И совершенно неожиданно одна из сотрудниц УФМС бросается с бритвой на гастарбайтеров и убивает и всех приезжих, и свою

коллегу. Разбирательство ведут Золотые ангелы, которые поясняют Клавдии Петровне, оставшейся в живых:

<...>Острая вспышка неоправданной жестокости

Работниц проекта «Сван».

Одну за другой срывает с катушек<...> [12].

По ходу сюжета проясняется, что есть две поэзии, чиновничья и живая, вторая принадлежит поэтам из Эфиопии, цыганам, узбекам. Конфликт разворачивается, подчиняясь логике метафоры «языковая война». Но это не война разных национальных языков (приезжие прекрасно изъясняются по-русски), это война официального чиновничьего языка и живого «народного» языка. Неслучайна в этом смысле характеристика Лебедянии как страны победившей поэзии, она отсылает к смежной метафоре «языковая политика», подчиняясь которой комиссариат и трибунал являются элементами социального института, осуществляющего эту политику. Поэзия становится формой государственного языка, помогающего осуществлять тоталитарный контроль над гражданами, заставляя мыслить заданными образами-концептами. Социальные симулякры, возникают на базе культурных концептов, возведенных в степень абсурда. Картина русского мира собрана из хрестоматийных концептов,ступающих в поэтических опусах членов поэтического трибунала, сотрудников УФС и гастарбайтеров: березы, русский лес, лебеди, цыганка, Иван Сусанин, большая и сильная держава, русское хлебосольство... И совершенно естественно вплетается в русский мир Эфиопия как родина прадеда Пушкина, а также поэта и учителя стихосложения Славы Родина, который, таким образом, оказывается в родстве с великим поэтом.

В третьем действии ситуация переворачивается: чтобы угодить Славе и его друзьям, Клава вынуждена играть в ту же игру, что на официальном экзамене, но по другим правилам – темой для стихосложения становятся не русская природа, а дети мигрантов, попавшие в тюрьму, войны за нефть, цены на картофель, виски, работа дворником. И, выполняя задание рассказать о русской природе, Клава создает поэтический образ отнюдь не в духе официальной поэзии:

Средь белых льнов и черной нефти

Народы дружат,

А серый волк и белый лебедь

Им верно служат,

Им васильки цветут в пшенице,

И вслед за радостью растений

*Огнями полыхают василиски
Из нефтегазовых месторождений [12].*

В последнем действии Клава и Слава возвращаются из дома-посольства Эфиопии обратно в пространство великой державы, чтобы «бракосочетаться». А для этого они должны пройти проверку на поэтическую совместимость. Эта процедура предполагает совместное сочинение стихов «о русской природе». В результате рождается рифмованная переключка фраз, сотканная из классических поэтизмов:

Слава:

(Начинает декламировать)

В роще по вечерам перестуки

Затеяли пестрые дятлы

Клава:

В золоте и багрянце деревьев кроны...

Слава:

Это осень пришла, очевидно,

А белой зимою большие вороны

Каркают в черных ветвях заунывно.

Клава:

Вот уже просинь и в небесах, и в сугробах.

Слава:

Между корней побежали ручьи.

Соком березовым душу потрогай.

Клава:

В роще защелкали соловьи

Клава падает в обморок [12].

Обморок, агрессия, приступы тошноты — это реакция героев на казенные стихи, на официальную поэзию. В пьесах Троепольской и Родионова обморок становится повторяющимся приемом: герой, «опрокинутый» из мира симулякров в реальный мир, из социально функции превращается в человека из плоти и крови.

Герои Троепольской и Родионова живут в обстоятельствах войны миров (языковых миров, политических миров, социологических миров). Постоянная агрессия мира, в котором они живут, вынуждает уйти в иной мир, но оказываясь в ином мире (экране телевизора, подводном царстве в «Проруби», переехав из Перми в Москву, оттуда в Луганск в «Счастье не за горами», сбежав из большой державы в глухую провинцию у моря в «Проекте “Сван”»), они оказываются просто на другой войне или на другой стороне воюющего мира. Эта мысль предельно точно формулируется в последней пье-

се «Счастье не за горами», когда героем раскрывается настоящий смысл этой поговорки: «Это значит, что и за горами счастья нету».

Если проследить разворачивание политической темы в театральном-драматургическом пространстве в диахроническом аспекте, то можно предварительно заключить, что оно начиналось с обозначения протеста и несогласия, прошло путь от выявления проблемных точек в поле политики, через наблюдение, через самоопределение к прорисовке видения будущего, поиску новых путей. О последнем косвенно свидетельствует факт организации в 2016 году на базе Театра.doc регулярного (во всяком случае, таково намерение организаторов) «Фестиваля утопий», идея которого в том, чтобы любой желающий мог прийти и рассказать о своем видении будущего, прочитать свою утопию, поскольку «с действительностью что-то случилось. Она перестала устраивать всех. Правых и левых, верхних и нижних, красных и коричневых. Все знают, что так, как сейчас, жить нельзя. В принципе эти три слова можно назвать национальной идеей. А вот дальше единства не наблюдается. Вместо того чтобы ответить на вопрос «что тебе нужно?» и вытекающий из него «что делать?», все с пеной у рта выясняют «кто виноват?» [16]. Окажется ли такая работа перспективной, рождающей новые социальные и политические идеи, — покажет время.

Библиографический список

1. Абушкин П.Г. Искусство в поле политики: логика исключения в интерпретации Алена Бадью // Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика: монография / сост. Т.А. Круглова. Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина: Гуманитарный университет, 2015. С. 45–54.

2. Барт, Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 273 с.

3. Быков Д. Медведь: пьесы. М.: ПРОЗАиК, 2010. 272 с.

4. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб.пособие. М.: Флинта: Наука, 2006. 368 с.

5. Закс Л.А. Оппозиция «левое/правое», Советский Союз и искусство (зарубежное, советское, постсоветское) // Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика: монография / науч. ред. Т.А. Круглова. Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина: Гуманитарный университет, 2015. С. 23–44.

6. Леман Х.Т. Постдраматический театр. М.: Фонд развития искусства драматического театра Анатолия Васильева, 2013. 312 с.

7. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27.html> (дата обращения: 11.06.2016).
8. Оляшек Б. Русская современная политическая драма в отношении к традиции // Acta Universitatis odziensis. Folia Litteraria Rossica. 2012. № 5. С. 164–171.
9. Петербургский Театральный Журнал о Любимовке-2013. URL: <http://lubimovka.ru/blog/29-peterburgskij-teatralnyj-zhurnal-o-lyubimovke-2013/>. (дата обращения: 13.08.2016).
10. Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика: монография / науч. ред. Т.А. Круглова. Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина: Гуманитарный университет, 2015. 334 с.
11. Прохорова Т.Г., Шамина В.Б. Театр и политика в советской и постсоветской России: формы интерактивного диалога // Уч. зап. Казанского университета. 2014. –56- 5. С. 299–312.
12. Родионов А., Троепольская Е. Проект «Сван». URL: http://www.theatre-library.ru/authors/r/rodiонов_andrey (дата обращения: 12.08.2016).
13. Руднев П. Этот стон у нас песней зовется // Путин.doc. Девять революционных пьес. Тверь: Kolonna Publications, 2005. 384 с.
14. Русский лес. Музыкальная сказка для его обитателей // Что делать. URL: <http://chtodelat.org> (дата обращения: 14.02.2015).
15. Скидан А. Тезисы к политизации искусства // Что делать. URL: <http://chtodelat.org> (дата обращения 14.02.2015).
16. Театр.doc. Официальный сайт. URL: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about> (дата обращения: 29.07.2016).
17. Театр и политика. Эдуард Бояков на радиостанции Финам.FM. Эфир от 22 марта 2012 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QRVmbDzA15o> (дата обращения: 30.08.2016).
18. Чухров К. Передвижной театр коммуниста. Манифест // Транслит: литературно-критический альманах. 2009. Вып. 5. URL: <http://www.trans-lit.info/5/keti.html> (дата обращения: 16.02.2015).
19. Шамина В.Б. Воплощение политических реалий в российской драме начала XXI века // Филология и культура. PhilologyandCulture. 2014. №3(37). С. 219–223.

«ВРЕМЯ АМАЗОНОК»: ФЕМИНИСТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Формирование гендерного дискурса в русской «новой драме» рубежа XX – XXI веков существенно отличается от аналогичного процесса в прозе: драматурги, в отличие от прозаиков, не объединялись в группы, не писали манифестов, не заявляли о своей гендерной позиции, а значит, словно и не настаивали на гендерной доминанте в своем творчестве. Феминистская драматургия зарождается в России одновременно с появлением гендерных исследований и автоматически превращается в благодатный аналитический материал для первых литературоведческих поисков в этой области: «Дискурс 1980-х, в центре которого находится женщина или ее отличительные особенности, внес коррективы не только в длительную историю андроцентризма в западной культуре, но и в некоторые неудачные аспекты феминистской теории конца 1960-х – начала 1970-х годов. Цели дискурса 60-70-х были следующими: упор на угнетение женщин, или патриархат, в контексте которого женщины рассматривались в качестве жертв; а также упор на гендерную нейтральность и андрогинность – в обоих случаях женщины едва замечали. Благодаря самовыражению в феминистском дискурсе 1980-х, женщины определенно перестали быть незаметными и больше не олицетворяют собой лишь только жертв» [2, с. 184–185].

Пионером в области феминистской драмы становится Мария Арбатова («Уравнение с двумя известными» (1982), «Алексеев и тени» (1984), «Виктория Васильева глазами посторонних» (1985), «Сны на берегу Днепра» (1987), «Семинар у моря» (1989), «Сейшен в коммуналке» (1990), «Поздний экипаж» (1991), «По дороге к себе» (1992) («Пробное интервью на тему свободы» (1993), «Взятие Бастилии» (1994) и другие).

Творчество Арбатовой традиционно относят к «женской драме», но она пишет о женщине принципиально иной, нежели та, о которой говорили представители «женской драмы» «новой волны». Героини Арбатовой, в отличие от героинь Людмилы Петрушевской и Людмилы Разумовской, свободны от всепоглощающей власти быта не потому, что в их жизни его меньше, а потому, что относятся к быту совершенно иначе. Они позволяют себе протестовать против вековых устоев, ломают привычные стереотипы отношений, разру-

шают иллюзорные конструкции, созданные поколениями женщин, верящих в счастливую утопию. Мир, в котором обитают персонажи пьес Арбатовой, — это, в конечном счете, мир каждого, и «отодвинуть» героев Арбатовой, «как принадлежащих к другому социуму, невозможно» [15, с. 184]. Героини Арбатовой разрушают тот стереотип женского счастья, который создан представительницами «женской» драмы «новой волны», и в то же время выстраивают новую модель женского счастья, демонстрирующую иные взаимоотношения внутри семейного круга и совершенно иную роль женщины в обществе. У Арбатовой конфликтная ситуация изначально не имеет никакого отношения к бытовому или семейному полю, а женщина стремится к абсолютной самореализации, к духовному прорыву и миру с собственным «Я». А значит, традиционные семейные отношения разрушаются ею совершенно намеренно как тормозящие процесс самореализации. Она изначально претендует на абсолютную самостоятельность, не ставит перед собой цели сражаться против мужского «шовинизма» и не стремится к борьбе за выживание. Ее идея счастливой жизни создана ею самой, а не продиктована житейскими обстоятельствами. Об этом свидетельствует почти программное заявление Виктории Васильевой, героини пьесы «Виктория Васильева глазами посторонних»: «Какое мне дело до всех? Они так живут потому, что им некогда жить по-другому. Они спешат что-то доказать другим или себе. А я уже всем все доказала. Мне это теперь незачем. Я могу теперь позволить себе роскошь жить, как хочется» [1, с. 246].

Согласно классическим канонам женского счастья, героини Арбатовой не имеют права не ощущать себя счастливыми, обладая всем: домом, семьей, работой, любовью. Но, по мнению Е.Эрнандес, «внутреннее благополучие не есть сумма этих составляющих» [15, с. 185]. Женщина в драме Арбатовой, зная, как можно стать счастливой, тем не менее счастливой не становится, так как окружающий ее мир слишком несовершенен, и одинокая попытка бунта против его несовершенства, скорее всего, обречена на неудачу.

Героини Арбатовой самодостаточны, независимы, талантливы, успешны и свободны. Как правило, это женщины интеллектуальных профессий: Виктория («Виктория Васильева глазами посторонних») — оперная певица; Елена («Сны на берегу Днепра») — теолог; Елена («По дороге к себе») — профессор философии; Маргарита («Пробное интервью на тему свободы») — вольный журналист; Лиля и Ева («Взятие Бастилии») — слависты. Они не сража-

ются за любовь мужчины и не теряют человеческий облик в поисках средств к существованию, но внимание окружающих и отвоеванная ими у судьбы свобода выбора рождает в каждой из них некий комплекс избыточной востребованности. Эти женщины буквально необходимы всем: их любят мужчины, они по-прежнему дороги бывшим мужьям, им завидуют и подражают подруги, их прекрасно понимают дети. Но при этом женщины в пьесах Арбатовой несчастливы, отсутствие гармонии с миром тяготит их, а в поисках этой гармонии они, как правило, постоянно попадают в типовые ситуации и вступают в конфликтные отношения с другими персонажами. И эксцентричные поступки каждой из них – это только форма протеста против несовершенства окружающего мира.

Виктория Васильева, победив на конкурсе им. Чайковского, собирается отказаться от блистательной карьеры солистки Большого театра и уехать с сыном на Север, сама, впрочем, плохо понимая, зачем:

Вика. У меня такое странное ощущение от жизни. Я все время бегу, и скорость такая, что все равно ничего ни приобрести, ни удержать. Поэтому абсолютной ценностью можно считать только умение терять, а все остальные ценности как бы относительны [1, с. 246].

Елена («По дороге к себе») сбегает в Кельн к человеку, позволившему ей через год после знакомства, которому, как ей показалось, она необходима только потому, что когда-то они говорили друг с другом на «линии сердца»:

Евгений. Она уехала... Она села в машину прямо в халате и поехала в Кельн. Она даже не смыла яблоко с лица... [1, с. 748].

Маргарита («Пробное интервью на тему свободы») постоянно провоцирует окружающих, действуя под влиянием минутного импульса. Все ее сумасбродные выходки продиктованы желанием доказать себе самой и другим, что она способна самостоятельно принимать решения и может верить в себя.

Постоянная неуверенность в себе героинь Арбатовой – результат детских комплексов; создавая свой замкнутый мир, они пытаются преодолеть и ее: «Герои М. Арбатовой <...> выполняют даже самые «непортативные» свои желания, позволяют себе бунты, ломают стереотипы общепринятых биографических жестов, однако все это не делает их счастливее, потому что не спасает от бесцельности» [15, с. 185].

Стараясь выстроить свою собственную вселенную, женщина в драме Арбатовой окружает себя мужчинами, которые воспринима-

ются ею как часть вещного мира. Так же легко, как они расстаются с любимыми вещами, Виктория, Маргарита, обе Елены, Лиля и Ева расстаются и с любящими их мужчинами. Бывшие мужья, возлюбленные, восхищенные поклонники и просто случайные знакомые являются для каждой из них только сценической декорацией в театре одного актера. Мужчина в качестве детали сценического интерьера выступает впервые именно в драме Арбатовой. В пьесе «Пробное интервью на тему свободы» друг Маргариты Тимур, неформал и музыкант, на протяжении всего действия не покидает пределов пространства ее квартиры и соответственно воспринимается как неотъемлемая часть этого пространства:

Комната в квартире Маргариты. На полу на матрасе от арабской кровати спит Тимур. Распиленный остов кровати стоит рядом. К нему кнопками приколоты газетные вырезки. С потолка свисают на веревочках глобус Земли и глобус Луны. Цветы в горшках, ворохи газет и журналов, разбросанная одежда [1, с. 7].

В пьесе «Виктория Васильева глазами посторонних» начальная сцена оформлена таким образом, что мужчины, влюбленные в Викторию, — Блондин, Шатен и Брюнет — также выступают в качестве некоего необычного декорационного фона:

<...> Где-то невероятно далеко Брюнет сидит за роялем. Мимо проходит Шатен, углубленный в газету. Блондин стоит посреди комнаты, в которой жуткий беспорядок, и пытается взять себя в руки [1, с. 209].

Ева и Лиля («Взятие Бастилии») проигрывают шахматные партии, в которых мужчины, когда-то игравшие ту или иную роль в жизни каждой из них, являются символическими «шахматными фигурами»:

Лия. Мужчина — это самый простой способ разобраться с проблемами. Вы идете к психоаналитику, а мы идем в новые объятия... Меня волнуют четыре мужчины. Они фиксируют меня в пространстве как четыре стороны света. В снах они сливаются друг с другом, меняются местами, превращаются в одного. Я никогда не чувствовала вкуса измены, потому что они все состоят из одной субстанции... [1, с. 637].

И Маргарита, и Виктория, и Лиля, и Ева, и Елена не позволяют мужскому эгоцентризму распространяться дальше установленных ими границ, каждая выстраивает отношения с мужчиной так же, как в классическом варианте мужчина выстраивает отношения с женщиной:

Елена. <...> У нас разная степень внутренней свободы. В твоей модели любви присутствуют два раба, в моей — два господина. Мы

говорим на разных языках. Тыходишь в пространство моей свободы и устраиваешь там диктатуру любви [1, с. 747].

Конфликт с партнером для героини Арбатовой – это на самом деле только продолжение длительного конфликта с собой. Дистанцируясь от влюбленного в нее героя, она таким образом пытается преодолеть магнетизм любви и не соглашается на предложенный компромисс. Действие в перечисленных пьесах (за исключением драмы «По дороге к себе») сконцентрировано вокруг главной героини, остальные же участники втягиваются в сюжет поочередно, подчеркивая тем самым ее доминирующую роль. В пьесах выстраивается сложная система взаимоотношений центральных персонажей с другими действующими лицами, но именно образ главной героини – женский образ, раскрываясь через конфликт, сюжетную структуру, предметно-вещный мир, является основным смыслообразующим началом.

В пьесах Арбатовой женщина берет на себя инициативу в общении с окружающими: завязывает знакомства, предлагает свой сценарий отношений и, как правило, является инициатором разрыва. Умение легко расставаться с любимыми вещами и близкими людьми – результат определенной неукорененности героини Арбатовой в жизни. И вещи, и люди нужны ей лишь затем, чтобы как-то обустроить очередное временное пристанище для своей души, заблудившейся в бесконечных лабиринтах свободы.

Героини в пьесах Арбатовой выбирают именно свободу, они воспринимают ее как сверхценность:

Вика. <...> Мы другое поколение. Нам ничего не страшно, ничего не больно, мы не хотим ни за что отвечать, раз никто не отвечает за нас [1, с. 254].

Жажда свободы из неосознанного детского желания в каждой героине превращается почти в манию. Страдает Маргарита, чей конфликт с матерью затянулся на долгие годы («Я самая красивая, свободная и правильная! И не смей мне больше говорить, что я бледная и страшная! Не смей!» [1, с. 30]). Продолжает поиски себя Виктория, не сумевшая избавиться от тяжелейшей травмы детства:

Люди тогда были другие <...> Они создавали своим детям искусственную атмосферу своего бедного голодного детства, благодаря которому они, как им казалось, выросли такими замечательными и добились в жизни так много. Они создавали эту атмосферу, не лишая детей пищи, а устраивая вокруг них колоссальное нервное напряжение [1, с. 226].

Пытается избавиться от одиночества Елена («По дороге к себе»), так и не простившая ложь родителям:

Я выросла в самой благополучной семье на улице Ходя Бокрем! Мой отец воевал в Африке, ему казалось, что это сделает его настоящим мужчиной. Это сделало его пошлым бургером. Моя мать всю жизнь ненавидела отца за то, что он женился на ее деньгах <... >. К старости она нашла утешение в антропософии и возненавидела всех, кто живет свободней ее [1, с. 746-747].

Героини Арбатовой выбирают совершенно иную модель воспитания детей, основанную не на диктате, а на свободе выбора:

Маргарита. <...> Для того, чтобы стать мужчиной или женщиной, человек должен преодолеть родительские запреты [1, с. 18].

Сопrotивляясь генетически заложенному в них неумению быть счастливыми и стремясь преодолеть затянувшийся конфликт с судьбой, женщины в драматургии Арбатовой, как правило, становятся еще более уязвимыми, поскольку неутоленной остается их жажда взаимной любви. На пути героини драмы Арбатовой обычно возникает какое-либо препятствие, а обстоятельства неизменно оказываются сильнее чувств к ней ее избранника. Возлюбленный Маргариты, таинственный художник, покидает страну, уезжает в Нью-Йорк; он возвращается в финале пьесы, но, тем не менее, счастливой развязки это возвращение не обещает. Брюнет, к которому глубоко привязана Виктория, не свободен; муж Елены Владимир («Сны в берегу Днепра»), страстно любимый, но невольно эмоционально подавляемый ею, пытается найти выход из сложившейся ситуации и предпочитает любовь другой женщины, уютной и нетребовательной.

Героини Арбатовой не в состоянии преодолеть гнет обстоятельств, и это делает их еще более несчастными. В пьесе «Виктория Васильева глазами посторонних» Виктория читает Журналистке характеристику, данную ей Брюнетом, человеком, который чувствует ее лучше других:

Вика, по-моему, ты талантливая, добрая и внутренне неустроенная девочка. У тебя фламандский рот, волосы, как у Артемиды, и печальные тени под глазами [1, с. 249].

На самом деле, это обобщенный портрет героини Арбатовой, демонстрирующий ее двойственную природу. Женщина, которой удается абсолютно все, сама создающая свой мир как архитектор, по собственному проекту, одновременно оказывается удивленным подростком с детскими комплексами, заблудившимся в собственной жизни и зависящим от обстоятельств. В ней просматривается

внутренняя неустроенность, уязвимость, доброта и природная хрупкость. Роковая, взбалмошная покорительница сердец, «бескорыстная оторва», склонная к разного рода авантюрам, уживается в ней с застенчивой школьницей. Маска суперженщины не защищает ее, и она оказывается лицом к лицу с невозможностью понять самое себя.

Героини в пьесах Арбатовой сочетают умение манипулировать людьми с совершенно искренним желанием им помочь: участие Маргариты в судьбе завистливой подруги Гали, ее стремление продемонстрировать уставшему «хозяину жизни» Вадиму Петровичу его истинную сущность, ее сочувствие романтику Дубровскому («Пробное интервью на тему свободы»); страх Виктории за отправившихся на совместную прогулку мужа Блондина и «злого гения» Шатена, ее трепетное отношение к сопернице – жене Брюнета Журналистке («Виктория Васильева глазами посторонних»); материнская жалость Елены к надломленному войной юноше Никите, благодарность влюбленному в нее блестящему плейбою Артуру («Сны на берегу Днепра»); бескорыстная помощь Елены Евгению, вошедшему в дом ее родителей по фальшивому письму («По дороге к себе»); умение Лили прощать слабость и жестокость Георгия и предательство Алика («Взятие Бастилии»).

В пьесе «По дороге к себе» потерянный, разочарованный нищий эмигрант Евгений говорит «Вы не должны обижать Елену» [1, с. 740] о внешне уверенной в себе, состоятельной, преуспевающей женщине, которую очень легко обидеть, потому что такие, как Елена, Виктория, Маргарита, Лиля, слишком ранимы.

Героиня Арбатовой – охотница с детской улыбкой и именем, возвышенным и трагическим одновременно: Маргарита – героиня романа Булгакова, а до этого – нежная Гретхен Гете («Фауст»); Лилит (Лиля) – первая женщина во Вселенной; Ева – великая Праматерь; Виктория – Победа; Елена – первая красавица Эллады, возлюбленная Париса, борьба за которую привела к гибели Трои. В структуре замысловатой мозаики жизни женщины у Арбатовой многие звенья так и остаются незаполненными, и ее не отпускает чувство вины за эту пустоту.

Принципы создания женского образа, воплощенные в драме Арбатовой, являются во многом новаторскими: драматургом предпринимается попытка продемонстрировать независимый женский характер, амазонку, вступающую в открытое противоборство с вечными мифами общества. Таким образом, можно утверждать, что пьесы Арбатовой формируют особый тип героини, созвучный но-

вому времени. Образ трогательной и одновременно роковой женщины, которая может шокировать, рассмешить, потрясти, восхитить, не случайно появляется на стыке столетий, в период смены культурных парадигм и абсолютной переоценки ценностей. Этот образ знаменует собой странный синтез незащищенности, чистоты и женской агрессии, традиционно подавляемой обществом. Героини драматургии Арбатовой не просто живут по инерции, они, в отличие от своих предшественниц, чувствуют вкус жизни. Их сверхзадача заключается в том, чтобы не только выжить в холодном мире схем, но и, освободившись от трагического гнета предшествующих поколений, преодолеть диктат устойчивых гендерных стереотипов и научиться, наконец, быть счастливыми.

В пьесе «Уравнение с двумя известными» героиня, работающая врачом-гинекологом, почти равнодушно воспринимает неприглядную реальность, погружающую в транс ее спутника и бывшего возлюбленного. Она соглашается с тем, что давно перестала ощущать в себе женское, заплотив своим гендерным предназначением за счастье быть на своем месте:

Она. <...> *А я не ощущаю себя женщиной. Когда я не вижу себя в зеркале, я ощущаю себя броневиком как минимум. Зеркало меня одергивает, но ненадолго [1, с. 152].*

Героиня, которая по вине героя, будучи по сути еще ребенком, проходит через испытания советской женской медициной, в красках рассказывает бывшему возлюбленному о том, что с ней произошло, заставляя его тоже почувствовать боль.

В драме Арбатовой герои говорят об ответственности общества перед женщиной и спокойный диалог постепенно перетекает в глубокий и принципиальный спор двух непримиримых оппонентов:

Она. *Человек становится взрослым, когда полностью осознает разницу между мужчиной и женщиной. Большинство людей так и не становятся взрослыми [1, с.123].*

Телесное особо акцентировано в пьесе: героиня самоидентифицируется, прислушиваясь к своим ощущениям. Глубочайшие физические и нравственные потрясения позволяют ей выбрать другую жизнь и попытаться скорректировать свое мировосприятие. Но, перевоплотившись из романтической барышни в прагматичного профессионала, она тем не менее продолжает чувствовать обиду, по-прежнему переживает трагедию прошлого и не прощает героя даже через пятнадцать лет:

Ее голос. *Мне не хватит всей жизни, чтобы забыть и простить тот кошмар и позор, который мне пришлось вынести, благодаря тебе.*

К счастью, это кончилось, и лучшее, что ты можешь сделать для меня, это никогда больше не появляться в моей жизни [1, с. 126].

В драме «Уравнение с двумя известными» идеологические феминные установки близки эстетике «новых амазонок». История героини пьесы становится индикатором постепенного пробуждения феминного сознания именно через проявления женского как маргинального. «Новую постсоветскую дихотомию в производстве женского, таким образом, можно обозначить через следующий парадокс: с одной стороны, в постсоветских условиях действительно становится возможной и прямо артикулируется новая женская идентификация в форме, использованной Арбатовой, “я – женщина” (или “я сама”), проявлениями которой является уникально-женское, или женское-симптомальное (партикулярное, экзистенциальное и т.п.), с другой – женская идентификация строится по традиционной для русской культурной традиции мифологической схеме универсального в виде женского универсального, подчиненного известной лакановской формуле “субъект больше, чем он есть”» [4, с. 72-73].

Таким образом, героини феминистской драматургии Арбатовой, находясь в поисках самоидентификации, осознанно противостоят дискриминационным гендерным канонам. В текстах Арбатовой создается новый гендерный дискурс и преодолевается сложившийся диктат маскулинных стандартов, традиционно существовавших в позднесоветском литературном пространстве.

Драматургию Елены Исаевой также можно назвать феминистски ориентированной. Ее героини находятся в поисках своей гендерной идентичности, что способствует созданию в ее пьесах новой модели взаимодействия феминного и маскулинного дискурсов. Корпус текстов Исаевой «Юдифь» (1992), «Две жены Париса» (1995), «Убей меня, любимая!» (2000), «Шестикрылая Серафима» (2002) посвящен сильным женщинам, способным на поступок. Ее героини воспринимают своих партнеров-мужчин как конкурентов и даже врагов. Так, Юдифь («Юдифь») отправляется в стан ассирийского полководца Олоферна для того, чтобы спасти Ветилую от завоевателей:

Олоферн. Твой Бог жесток, раз он на эти плечи /Взвалил такой удел нечеловечий. / Не женский [6, с. 516].

Юдифь обезглавливает Олоферна и обеспечивает победу соплеменникам, но, выполнив свой долг, навсегда обрекает себя на одиночество. Юдифь, освободившая Ветилую, но отказавшаяся от люб-

ви, свободу так и не обретает. Она до конца дней остается заложницей своего чувства к Олоферну:

Юдифь. Жду не дождусь я праздничного дня, / Когда, Господь, Ты призовешь меня. / И я достигну тех незримых сфер, / Где ждет ждет меня, я верю, Олоферн. / Я верю, что Ты спас его, Творец. / Я верю: смерть — начало, не конец. / И мы с ним не расстанемся уже. / И потому спокойно на душе [6, с. 524-525].

Текст пьесы «Убей меня, любимая!» может быть рассмотрен сквозь призму гендерной проблематики, поскольку центральной становится идея гендерного противостояния. «История великих покушений и большой политики, представленная как история женской мести за поруганную любовь, — это все тот же способ Исаевой возвращать любой сюжет к главной теме: «про любовь» [5, с. 12]. Появление на сцене Фанни Каплан, Шарлотты Корде и Юдифи, явившихся в этот мир для спасения жизни мужчины и искупления собственных грехов, сопровождается энциклопедической информацией о положении женщины в историческом и географическом контекстах:

Юдифь. На острове Рапа все мужчины считались для женщин священными <...> [7, с. 141];

Юдифь. На Маркизских островах женщине не позволяется входить в лодку, считается, что она своим присутствием пугает рыб.

Шарлотта. В Новой Каледонии женщина при встрече с мужчиной обязана была уступить ему дорогу и жить могла только в изолированном помещении.

Юдифь. У древних иудеев женщине под страхом смертной казни запрещалось надевать мужское платье [7. С 142];

Шарлотта. В Древнем Риме употребление женщиной вина наказывалось — смертной казнью. В Китае женщина не имела права есть вместе с мужчиной, а в Бирме — входить в храм и в места судилищ [7, с. 150].

Театр воспринимается каждой героиней пьесы как единственно возможные настоящее и будущее. В комедии «Убей меня, любимая!» две сюжетные линии мести героинь премьеру-любовнику и одновременно партнеру по сцене Сергею и искупление греха убийства вернувшимися с того света Юдифью, Фанни Каплан и Шарлоттой Корде — пересекаются, а оппозиция «мужчина — женщина», выстраивающаяся в игровой системе координат, перетекает в центральную оппозицию пьесы «игра — жизнь», обуславливающую особую сюжетную структуру текста. Реальная жизнь актеров протекает в игровом пространстве: действие комедии разворачивается в теат-

ре, и даже возникающие отношения героинь с людьми, не связанными со сценой, замыкаются в границах театра. Так, например, состоятельный поклонник Наташи является меценатом.

***Наташа.** Мне – грех жаловаться. Он мне квартиру оплачивал... И декорации к спектаклю оплатил. Ты в театре не говори, что у меня с ним все, а то еще с роли снимут. До фестиваля бы продержаться. Бадягин меня на эту роль взял только из-за декораций [7, с.119].*

Героини влюблены в актера, любовная история каждой из них разыгрывается в пространстве театра, но любовь превращается в ненависть, необходимость убийства партнера по сцене (Олоферна, Ленина, Марата) перерастает в игровой эпизод с символическим убийством в жизни. Выбирая прекрасную иллюзию, продолжая играть вне сцены, изменяя свое настоящее имя и предпочитая сценический псевдоним, актер позиционирует себя как новую личность и театрализует пространство реальной жизни. Месть Сергею трех его возлюбленных имеет комедийную игровую установку:

***Ляля.** Теперь ты для нас – мертвый. Тебя нет. Понял? [7, с. 159].*

В сцену казни героя вмешиваются явившиеся из небытия Юдифь, Фанни Каплан, Шарлотта Корде. Они предотвращают настоящее убийство, не понимая его актерской, символической природы.

Мотивы любви и смерти в пьесе Исаевой переплетаются. Актеры – добровольные заложники театра, привыкая жить иллюзиями, утрачивают способность адекватно оценивать действительность:

***Наташа.** Природа та же самая – женская. Желание бесконечно покорять и нравиться... Жизнь – вширь, а не вглубь: покорил, пошел дальше, от других подпитываться... [7, с. 119].*

Способность погружаться в игровое пространство, отказываясь от обыденности (нормы), позволяет актеру менять свой жизненный хронотоп; вследствие этого концептуально доминантным в пьесе становится мотив игры. В комедии «Убей меня, любимая!» в поединке «мужчина – женщина», заставляя Сергея следовать разработанному ими сценарию, побеждают актрисы, однако своим сценическим успехом Ляля, Наташа и Анна обязаны сумасшедшей идее Сергея и режиссера Бадягина:

***Сергей.** Чтоб я с каждой из вас завел роман, столкнул вас лбами, чтобы вы меня по правде возненавидели и сыграли бы хорошо (Пауза). Театр – это святое [7, с. 159].*

В inferнальной комедии Елены Исаевой в мир являются три демонические личности: Юдифь, Фанни Каплан и Шарлотта Корде. Их задача – спасти мужчину от смерти и вернуться уже не в

черно-белое, а в цветное пространство небытия. Но тени великих женщин посещают вовсе не реальный мир, а страну «зазеркалья», где убийство – лишь фрагмент спектакля, импровизированный акт возмездия, а актеры – на первый взгляд обычные люди – на самом деле существа из мира иллюзий, в котором все иначе, нежели в действительности.

Еще в мифологической культуре Древней Греции зародился идеал героя-еретика, способного противостоять олимпийским богам. Но в литературе и кинематографических произведениях Нового времени, посвященных Троянской кампании, персонажи, идущие наперекор воле богов, зачастую женщины. Таким образом, воплощая протестную эстетику, авторы современных мифов о Трое ориентируются именно на доминантное женское начало, поскольку женский выбор в троянском конфликте определяет исход внутреннего, духовного противостояния воюющих сторон. Обращение современных драматургов к теме Трои обусловлено антропоцентричностью троянского цикла, органично вписанного в мировое культурное пространство. Сегодня происходит отчетливая демифологизация феномена Троянской войны, переориентация мифологического контекста и замена традиционных сакральных смыслов, связанных с этим культовым событием. При этом женское начало является наиболее значимым в современных текстах о Трое, а роль женщины в троянском конфликте представляется доминантной. В лирической драме Елены Исаевой «Две жены Париса» любовь для Елены Прекрасной – воплощение смысла жизни, основной инстинкт, но ее любовь к другому человеку неизменно оборачивается более страстным чувством к себе самой. Восхищение Елены собственной красотой и стремление нравиться окружающим лишают ценностных ориентиров ее отношения с Парисом, а значит, обесценивают и великую Троянскую кампанию:

Елена. Человечий век мой слишком краток, / Чтоб растратить всю мою любовь! / И не Менелая гневной кровью / Подняты ахейские войска, / А моей нерозданной любовью, / Вдруг войной прорвавшейся в века. / Если все они на битву встали, / Если каждый поднял по мечу, / Это значит – мне любить не дали / Сколько, и кого, и как хочу! [8].

Вопреки канонической трактовке образа Елена в пьесе Исаевой не просто прекраснейшая из женщин, она наделяется внутренней твердостью, характером, силой духа:

Эфра. Да... Где нас только не носило / Приходится платить сполна. / Зачем в тебе такая сила? / Нужна ли женщине она? [8].

Сильная, независимая, самостоятельная Елена словно бросает вызов одновременно и троянцам, и ахейцам. Она сражается с мужчинами за право любить, за возможность самостоятельно принимать решения. Елена становится своеобразным символом Троянской кампании, но эта война не является для нее смыслом жизни, вопреки традиционной мифологической установке она не гордится своей исторической ролью. Героиня несчастна именно потому, что отказывается быть трофеем победителя и игрушкой в руках богов: *Страдают все — и стар, и молод — / Страданий их не умалю./ / Прекрасный город ...Страшный город.../ И ненавижу, и люблю...* [8].

Так в лирической драме «Две жены Париса» представлена абсолютно новая художественная трактовка троянского мифа и явлены образы исключительных женщин, способных спровоцировать военные действия.

В пьесе Елены Греминой «Глаза дня» (1996) объективирован еще один образ сильной женщины — знаменитой дамы «полусвета», танцовщицы и куртизанки Мата Хари. Гертруда Зелле (таково настоящее имя знаменитой шпионки) наивно полагала, что может играть роль двойного агента. Однако разведывательная деятельность Мата Хари, воспринимаемая ею как способ обогащения, была лишь фикцией, но наказание оказалось более чем суровым: 24 июля 1917 года Маргарета Гертруда Зелле предстала перед судом. Вердикт, вынесенный присяжными, приговаривал подсудимую к смертной казни за «шпионаж и секретное отношение с врагом», а через три месяца приговор был приведен в исполнение. Героиня пьесы Греминой Гертруда Целле, в отличие от прототипа, с блеском выполняет свои обязанности агента Н-21: взрывает субмарины, топит эскадры и губит целые армии. В драме Греминой образ Мата Хари мифологизируется. Она обладает невероятными талантами, абсолютно уверена, что смерти не существует, а человеческие возможности безграничны. Мата Хари в пьесе — идеал женщины, хотя вся ее жизнь, по сути, один глобальный обман: она создала себе биографию, имя и, используя интерес европейцев к экзотике Востока, превзошла популярность многих своих современниц.

Образ Востока становится чрезвычайно востребованным накануне Первой мировой войны, и хрупкое очарование восточной сказки завораживает, поскольку для нее характерен эскапизм, столь необходимый в суровых предвоенных реалиях. Таким образом, личность и искусство Мата Хари привлекли максимальное внимание. Но сюжет Греминой построен таким образом, что все достижения

героини – только результат унижений, которым ее подвергал муж, капитан Мак-Леод, а вся дальнейшая жизнь Гертруды – попытка доказать свою состоятельность. Шпионка Мата Хари борется за собственную свободу, за возможность самостоятельного выбора:

***Гертруда.** Деньги мне платят мужчины... но вовсе не за любовь. Скорее, за презрение. За то, что я презираю их убогую политику... их бездарную войну...их жестокие государства... За то, что Мата Хари – сама по себе и не играет в их скучные игры <...> Они думают, что это я, Мата Хари, на службе у них. На самом деле это они служат мне... Вся эта идиотская толпа глупых и озабоченных государственными делами мужчин! Таинственный агент “АШ-21” дурачит спецслужбы двух разведок! [3].*

Отстаивая свое право на независимость, символ женственности Мата Хари становится символом возмездия. Именно это противоречие объективируется в тексте Греминой. Стремясь доказать всему миру, что для нее нет невозможного, героиня даже создает двойника. Маленькая мешанка Ханна Виттинг становится фильмовой дивой Клод Франс и полностью меняет свою жизнь. Ничтожество и унижение, которые ассоциируются в сознании Мата Хари с любовью к мужчине, может победить женщина, выбрав для себя новую независимую жизнь:

***Женщина** (возникает. Доверительно) Моя дорогая, ты просишь, чтоб я научила тебя любить мужчину. Это просто. Это самый прямой путь к ничтожеству у унижению [3].*

Мата Хари не берет револьвер в руки, напротив, у кирпичной стены расстреливают ее, а в финале предавшая Гертруды Ханна Виттинг, будучи уже Клод Франс, стреляет в себя. Но именно Мата Хари становится в драме Греминой человеком, сумевшим изменить действительность, восставшим против тотальной гендерной дискриминации:

*«**Гертруда** (низким, волнующим голосом). Мое имя Мата Хари. По-малайски это означает «глаза дня», иначе солнце. Солнце, которое восходит и заходит, и будет и впредь восходить и заходить... [3].*

Таким образом, Мата Хари, женщина, вступившая в пространство «мужских игр» (война, шпионская деятельность) и в конечном счете уничтоженная мужчинами, в пьесе Греминой явлена как воплощение феминности и символ борьбы за свободу угнетенных женщин.

Драматургия рубежа XX–XXI веков достаточно четко гендерно дифференцирована. Гендерный «конфликт драматургий» в этом

дискурсе носит, по существу, мировоззренческий характер и не сводится только к системе традиционных ментальных мужских и женских программных установок. В новейших драматургических текстах не демонстрируется распространенная упрощенная модель гендерных отношений, основу которой составляет лишь вечное противостояние мужской и женской ментальностей, а рассматривается иной, более высокий уровень их взаимодействия. Возвышенное, ясное, светлое, рациональное мужское начало (*ян*) и тайное, темное, иррациональное, алогичное женское (*инь*), согласно китайской мифологии доконфуцианской эпохи, сталкиваясь и дополняя друг друга, образуют единое целое. Соперничая друг с другом в жестокости, депрессивности, бескомпромиссности и находясь в скрытой оппозиции, «мужские» и «женские» пьесы современных драматургов создают сложный симбиоз, основанный на поиске переживающими кризис героями собственной гендерной идентичности. Драматургия *тольяттинской* школы номинативно обозначена как «мужская» и, соответственно, предельно жесткая, но творчество Юрия Клавдиева в контексте этой драматургии занимает особое место, поскольку представлено в специфической гендерной проекции. Драматург, предпринимая попытку репрезентировать женское стремится маркировать его не как бессмысленное, вероломное и непредсказуемое, концентрирующее в себе мировое зло явление, а напротив, как нечто прекрасное, правильное, безгрешное и, безусловно, дискриминированное. В текстах Клавдиева перформативное моделирование гендерного *Другого* представлено как осознанное обыгрывание альтернативных гендерных ролей, позволяющее автору последовательно позиционировать жизненную программу своих героинь. В «Новой драме» рубежа XX–XXI веков стремление драматургов экспериментировать в чужом гендерном пространстве воспринимается как новация, а значит, освоение женских ролей, принятие и демонстрация женской жизненной концепции – своего рода эксперименты в «неженском» по своей природе тексте – истолковываются как осмысленное проявление авторской позиции. В драме «Анна» (2004) одна отдельно взятая деревня живет по собственным правилам. Основным закон – Кодекс Отцов – принимается обитателями поселения для того, чтобы изменить существующий порядок вещей:

Деревня всегда была сама по себе. А в последние годы особенно. Нам, наверно, всегда этого хотелось. Быть совсем свободными. К нам приезжали и поселялись жить люди, имеющие мало представле-

ния о другой жизни. Бывшие зеки, пэтэушники, неудачники, сдвинутые мечтатели, романтики, мистики, сумасшедшие проповедники, сектанты... Наверное, в какой-то момент деревня стала местом, где сошлись люди, не представляющие для себя жизни без насилия [9, с. 166].

Именно эти люди создают общество вольных стрелков и начинают убивать друг друга, а деревня постепенно превращается в страшный анклав, где процветают узаконенное насилие, дикие патриархальные порядки и непрекращающаяся дуэль всех со всеми:

Выстрелы в этих местах — это, черт возьми, самое главное [9, с. 208].

Пьеса Клавдиева построена как пародия на американский вестерн: сцены из жизни ковбоев, ортодоксальные каноны секты или тайного общества, бунт чужака, расследование шерифа, трагическая гибель проститутки, пожары в пустующих домах, безумный поджигатель. Действие в пьесе разворачивается в контексте жанра, но мистический вестерн перетекает в жесткую драму, а авантюрная коллизия перерастает в глубокий неразрешимый конфликт человека и системы. Борьба стихии и цивилизации завершается победой стихии: в деревне стрелков никто не смотрит телевизор, не выходит на улицу без оружия, дети играют стреляными гильзами, а врачей и учителей заменили знахари и бабки-шептуны. Тем не менее и в этом вольном обществе наличие запретов и неукоснительное соблюдение правил Кодекса Отцов приводят к ограничению свобод и появлению иерархических принципов организации социума. Однако настоящей власти в деревне по-прежнему не существует: местный Председатель («шериф») — фигура скорее номинальная, нежели действительно обладающая реальными полномочиями:

Председатель. <...> я в здешних местах пятый по счету председатель, так? <...> Предыдущего убили в поединке. И того, что был до него, тоже. А до того еще один погиб, когда акимовские пытались у нас табун увести. А того, что был до него, повесили во время бунта грабарей. Их проповедника как раз застрелил следующий председатель [9, с. 165].

Эта пьеса — о ненависти, о тотальном насилии: уклад жизни в одной отдельно взятой деревне явлен как метафора, символизирующая завтрашний день всего человечества, «балансирующего» у края пропасти. В драме «Анна» демонстрируется последовательное уничтожение стереотипов путем доведения до абсурда типичных ситуаций и обыденных обстоятельств, которые на самом деле не только не являются нормой, но даже и противоречат ей. Однако акты насилия обладают символическими, культовыми чертами и превра-

щаются в «увлекательную» игру для жителей деревни. Мужчины играют в войну, но при этом пытаются жить, как им кажется, правильно:

Сергея. <...> Я читал в книгах: все всегда так и было. Ну, может, немного не в том виде... Раньше— смешно сказать!— просто напиивались и протыкали друг друга вилами. И все. <...> Ну, еще женщин били просто так. Не за дело, а просто потому, что они слабее. И не могут дать сдачи. Воровали все, что можно. Даже в церкви. Даже во время похорон. Дрались на свадьбах [9, с. 171–172].

Стараясь изменить мораль и образ жизни, люди создают еще более страшную мораль и годами выстраивают новую жизненную стратегию, созвучную постулатам Кодекса Отцов, но на самом деле ничего не меняется: насилие лишь узаконивается, человеческая жизнь обесценивается и смерть становится только фрагментом мистической картины мира. Насилие в пьесах представителей «Новой драмы» зачастую являясь нормой, воспринимается как некая «форма коммуникации, не замечаемая героями и зрителями» [12, с. 248]. В тексте Клавдиева жестокость усиливается, перформатируется, наделяется символическими коннотациями и создается «магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания» [13, с. 195]. Таким образом, метафоричность картины мира будущего подчеркивает в пьесе Клавдиева абсолютную трагичность мировосприятия героев пьесы. Деревня стрелков— сообщество маргиналов, претендующих на справедливое законотворчество. И если предки стрелков были лишь деклассированными, спившимися безумцами, лишенными всех возможных прав, то новоявленные «ковбои» объявляют себя последователями Кодекса, а значит, превращают насилие в официальную политическую стратегию, оформленную законодательно. «Новая драма», по мысли М.Липовецкого, «представляет собой практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики— *изнутри*, а не *извне* <...>. В ее произведениях коммуникативное насилие, во-первых, выступает в качестве фундаментального социального и культурного опыта не только героев, но и авторов; а во-вторых, оно оформляется как универсальная метафора всех прочих социальных языков и любой иной коммуникации, порождая не только «свою» экономику и политику, но и свою сферу сакрального» [13, с. 200]. Мотив смерти является в пьесе доминантным. Герои легко пересекают границу между жизнью и смертью, поскольку у них отсутствуют укорененность в жизни и они не воспринимают

собственное пространство как пространство живых. Деревня стрелков – это своего рода маргинальный рай, «счастливое» сообщество заранее обреченных людей, для которых утрачивают значимость общечеловеческие ценности, а смысл имеет лишь пресловутый Кодекс Отцов. Женщина в деревне стрелков унижена, абсолютно нивелирована как личность, и автор, стремясь выразить именно женскую позицию, открыто встает на сторону героини и сознательно использует в тексте женские гендерные идентификации. Анна выносит приговор всем мужчинам, поскольку мужское манифестирует себя как бесчеловечное и беспощадное. Героиня считается до определенного момента *виновной и признающей* («мужчина всегда прав»), однако согласие стать помощником Председателя позволяет ей укрепиться в мужском контексте власти.

Анна – главная героиня пьесы – классическая бунтарка. Такого рода персонаж присутствует в любом оригинальном вестерне, но Анна выполняет мужскую миссию – она вынуждена объявить себя стрелком, способным противостоять всей округе. Героиня оказывается единственным представителем цивилизации (она когда-то училась на филологическом факультете пединститута) и одной из немногих, кто знал жизнь за пределами деревни. Анна не стремится добровольно выполнять мужскую работу, она вынуждена это делать, так как, существуя в своем женском ограниченном мире, понимает, насколько жестока окружающая действительность:

Меня зовут Анна. Мне 22 года. Я училась в институте. На третьем курсе поехала автостопом под Москву. На рок-фестиваль. Встретила здесь свою любовь. Осталась здесь жить. Сначала мне все даже нравилось. Похоже на голливудское кино. Потом мой ребенок нечаянно застрелился, играя с пистолетом моего первого мужа [9, с. 166].

Анна переживает страшную трагедию, но не смиряется с гибелью ребенка и потерей первого мужа. Ее решение стать стрелком и вырваться за пределы деревни, уйти в другую реальность связано также с абсолютной невозможностью найти свое личное счастье с Витей Малышом (второй муж представляется героине слабым соперником, несмотря на восемнадцать выигранных им поединков):

Анна. А что ты так беспокоишься, Витя? Ты боишься, что я приму участие в вашей войнушке на равных правах? Как помощник председателя? Или ты боишься, что мне придется сойтись с тобой на улице, перед вашим кабаком и ты окажешься менее быстрым? [9, с. 177].

Анна живет в деревне, как и все женщины, по законам, установленным мужчинами, но, получив наконец возможность самореали-

зоваться в мужском пространстве за счет моделирования мужского поведения (дуэль, нападение, защита), героиня заявляет о себе как о сильном сопернике, равноправном игроке на типично мужском поле. Стрелок в третьем поколении Серега Вяземский вынужден признать Анну равной себе:

Хорошо, мать! Ты— стрелок. Я, Сергей Вяземский по кличке Левша, стрелок в третьем поколении, признаю тебя равным себе и обладающим всеми со мной правами стрелком. Я соглашаюсь на ордалии [9, с. 202].

Каноническое мужское в пьесе отчетливо противопоставлено женскому. Женщина-стрелок— это своеобразный символ победы женского, поскольку гендерные стереотипы достаточно стабильны и в историческом развитии присутствуют устойчивые представления о женском и мужском. Женское традиционно воспринимается как гибкое и зависимое, мужское же трактуется как бескомпромиссное и воинственное. Стрелки уверены, что абсолютно свободны, но Анна убеждена в обратном— она не приемлет синтеза свободы и смерти. Убийства для жителей поселения вольных стрелков— только мужская игра, своеобразная увлекательная «Зарница». Деревня явлена как особая социальная модель, утверждающая приоритет мужчин, поскольку именно в их руках сосредоточена абсолютная власть: они принимают решения и формируют жизненную концепцию в своем маленьком государстве. Таким образом, репродуцируется «основной гендерный стереотип: восприятие женского как второстепенного, несовершенного и слабого, а мужского— сильного и первейшего» [11, с. 90]. Анна, находящаяся в эпицентре катастрофы, стремится разрушить этот сложившийся стереотип и вторгается в мужское пространство. Она оказывается вовлеченной в мужскую картину мира, и ее роль *виновной* и *признающей* сменяет амплуа воительницы. Женщина-стрелок разрушает своеобразную дихотомию «мужское-женское», восстанавливая таким образом гендерный баланс.

Женщины в пьесах Клавдиева всегда креативны и самодостаточны, но их энергетика бывает как созидательной («Анна»), так и разрушительной («Пойдем, нас ждет машина»). Героини Клавдиева в ответ на жестокость, доминирующую в мужском мире, выбирают насилие и натиск, поскольку не видят иного способа доказать свою состоятельность в маскулинно ориентированном социуме. Автор пьесы перформативно репрезентирует женское и высмеивает мужское, пародируя образ жизни и поведение псевдоковбоев, населяю-

щих деревню стрелков. Мужское изначально явлено в пьесе не просто как агрессивное, но как порочное, опасное и беспринципное. Такого рода авторская позиция, безусловно, не типична для драматургов *тольяттинской* школы и жестких текстов «Новой драмы», существующей в дискурсе перформативного языка «ритуалов и заклятий» [13, с. 195]. «Новая драма», не изображающая и не отражающая жизнь, может пародировать вестерн и создавать совершенно новую, альтернативную реальность, в которой женское и мужское меняются местами.

В пьесе «Пойдем, нас ждет машина» (2003-2004) драматург экспериментирует не просто с гендерными установками, а осваивает иной гендерный дискурс. Репрезентация женского начала в пьесе приобретает черты женского биологического, и демонстрируется шокирующая открытая телесность. Женское в пьесе противостоит мужскому не по традиционным канонам, а в совершенной иной проекции: женское позиционирует себя как ненормальное, маргинальное, неадекватное по отношению к нормальному, официальному, правильному мужскому. Героиня пьесы Юля заявляет:

Все! Весь мир должен бояться женщин! А в особенности таких вот молодых девушек, как мы. Потому что мы не имеем ни малейшего понятия о мире. Мужчины не оставили его. Ни капельки [10, с. 109].

Таким образом, женщина, предстающая в пьесе как травмированная и репрессированная, вынуждена отвечать насилием на насилие со стороны мужчин. Героини молоды, энергичны, агрессивны, умны и не готовы мириться с предлагаемыми обстоятельствами. Их основная цель — заставить мужчин считаться с собой. Стремясь создать свой собственный корпоративный мир, Юля и Маша прибегают к реальным убийствам, носящим символический, ритуальный характер. Существовая в жестоком мужском контексте, женщина, призванная дарить жизнь, вынуждена отнимать ее:

Юля. <...> я представляла, как пойду по улице и буду убивать еще. И брать все, что хочу. И убивать. Убивать снова. Как будто весь мир существует только для меня одной. А они все будут ложиться под мой прицел. И умирать, и ничего не соображать — как всегда. <...> Время обалдеть, глядя в дуло винтовки. Или пистолета. Который держит в руках такая вот девочка, как я <...> [10, с. 111].

Женское тело явлено в тексте пьесы как традиционно униженное, ущербное, подавляемое, и автор стремится выявить раздражающую, шокирующую женскую телесность посредством подчеркнуто физиологического монолога.

Героини Клавдиева сопротивляются своей маргинальности, они не соглашаются быть людьми второго ряда и вершат собственный суд, поскольку утрачивают надежду на помощь извне. Девочки Юля и Маша создают некую теорию, обосновывают и оправдывают жестокость, не приемля дискриминационных законов, созданных специально для женщин. И если в драме «Анна» героиня бунтует против канонов Домостроя, воюет с Кодексом Отцов, защищая права женщин (*У меня есть имя. Понял, председатель? Не какую-то там Женщину, субъекта местного права, от...ли вожжами ночью на скамье, а Анну. Меня* [9, с.109]), то Юля и Маша восстают против глумливой повседневности, диктата глянцевого журнала и вечного культа Барби. Оружие становится альтернативой безобидных, не опасных и легкомысленных игрушек для девочек:

Маша. <...> *не надо пытаться. Надо делать. Будешь пытаться— будешь всю жизнь делать только то, чего хочет твой boyfriend и мобильник с космополитеном* [10, с. 120].

Обе пьесы Клавдиева отчетливо и намеренно кинематографичны: драма «Анна» пародирует фильм Сэма Рэйми «Быстрый и мертвый», в пьесе «Пойдем, нас ждет машина» узнаваемы сюжетные линии культового фильма Ридли Скотта «Тельма и Луиза». Героини пьесы «Пойдем, нас ждет машина», подражая персонажам вестернов, играют в «плохих девчонок» и рассуждают о свободе:

Юля. <...>*Ты замечала, как популярны вестерны? <...> Истории о том, как brave парни скачут по прериям и сначала стреляют, а потом спрашивают «сколько время». Если кто и не любит, то никто не ругает. Все мы хотим быть свободными* [10, с. 107].

Анна существует в реальном пространстве вестерна и ненавидит «свободу», о которой грезят Юля и Маша.

В драме «Анна» объективирован хронотоп порога: Анна пересекает свой личный рубеж и совершает все возможные «преступления», которые только может совершить женщина в агрессивном мужском анклав. Героиня, столкнувшись с «кризисом идентичности», начинает создавать новую реальность: отношения с Председателем, дружба с Леной «До свидания», убийство Того-Кто-Слушает-Спящих и, наконец, дуэль с Сергеем Вяземским. Все эти события происходят в течение одного дня, и Анна осознает, что именно этот день, возможно, станет последним в ее жизни, но он уравнивает годы, прожитые ею в страхе и повиновении. Она впервые пытается идентифицироваться как личность и взывает к Божьему суду (*Ордалии <...> Я— стрелок, я требую Божьего суда* [9, с. 181]).

В финале пьесы звучит композиция Егора Летова «Невыносимая легкость бытия», символизирующая возможное обретение Анной, защищающей свое будущее, истинной, безграничной свободы.

Героини Клавдиева существуют, как правило, в закрытом, агрессивном пространстве, там, где присутствует совершенно особая аура псевдосвободы, абсолютного раскрепощения и вседозволенности. Ограниченный мир деревни стрелков («Анна») и мистического города Тольятти — «Нового Вавилона» («Пойдем, нас ждет машина»), построенного на месте затопленного поселения (Ставрополя-на-Волге), наполнен энергетикой разрушения, атмосферой хаоса и неукорененности, бездомности и бесприютности. Рассматривая свой дом как временное пристанище, героини Клавдиева стремятся к какой бы то ни было стабильности, уверенности в завтрашнем дне, а потому безжалостно уничтожают все мгновенное и сиюминутное. Однако разрушительный пафос их борьбы, безусловно, обладает и иными смыслами: отмщение, освобождение, победа. Таким образом, насилие в текстах Клавдиева не стихийно, оно имеет четкие функциональные характеристики. М.Липовецкий отмечает, что перформативность языка насилия удвоена или даже утроена «в эстетической рефлексии авторов “новой драмы”» [13, с. 200]. Контекст вестерна выбирается драматургом не случайно, поскольку это абсолютно мужское пространство. Внедряя травмированное женское в отчетливо мужскую парадигму и позволяя гендерному *Другому* становиться видимым, Клавдиев рассматривает феномен женской агрессии под противоположным углом зрения, отмечая выход феминной ментальности из приватной сферы вынужденного андеграунда: «Участие девушек в насилии затем сопровождается псевдомногозначительными (на самом деле вполне банальными) философскими “озарениями”: очевидно, без насилия, без образа врага <...> негативная идентичность не может осознать какие бы то ни было, в том числе и философские, ценности» [14, с. 252].

Сознательно используя женские гендерные идентификации и моделируя гендерное *Другое*, автор воплощает в своих текстах совершенно новые (не ожидаемые) женские образы. Юрий Клавдиев, экспериментируя с «женским письмом», создает своеобразный прецедент в границах предельно «мужской» драматургии *тольяттинской* школы.

Таким образом, героини русской «Новой драмы» рубежа XX — XXI веков не просто отказываются от амплуа *виновных* и *признающихся*, они конструируют собственное пространство, выстраивают

свой альтернативный мужскому мир, завоеывая при этом мужские территории. Появление в текстах современных драматургов сильных, самодостаточных героинь углубляет антитетичность мужского и женского дискурсов и способствует созданию специфического гендерного пространства, сущностно отличающего феминистскую драму от текстов со стандартной феминной тематикой.

Библиографический список

1. Арбатова М.И. По дороге к себе: Пьесы. М.: Подкова, 1999.
2. Бем С. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов / пер с англ. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004.
3. Гремина Е. Глаза дня. URL: http://www.theatre-library.ru/files/g/gremina/gremina_1.html (дата обращения: 25.03.2016).
4. Жеребкина И. Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует. СПб.: Алетейя, 2003.
5. Забалуев В., Зензинов А. Театр Елены Исаевой // Абрикосовый рай: Пьесы. М.: Новое дело, 2004. С. 7–22.
6. Исаева Е. Юдифь // Исаева Е. Абрикосовый рай: Пьесы. М.: Новое дело, 2004. С. 455–525.
7. Исаева Е. Убей меня, любимая! // Исаева Е. Абрикосовый рай: Пьесы. М.: Новое дело, 2004. С. 114–164.
8. Исаева Е. Две жены Париса. URL: <http://www.isaeva.ru/plays/wife.html> (дата обращения: 25.03. 2016).
9. Клавдиев Ю. Анна // Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др. ордалии. М.: Корова книги, 2006. С. 157–208.
10. Клавдиев Ю. Пойдем, нас ждет машина // Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др. ордалии. М.: Корова книги, 2006. С. 77–122.
11. Коростылева Н.Н. Женщина и мужчина: от конфликта к согласию (Исследование гендерного конфликтогенеза). М.: Библионика, 2005.
12. Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (3). С. 244–278.
13. Липовецкий М.Н. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89 (1). С. 192–200.
14. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012.
15. Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? // Современная драматургия. М.:1992. № 3-4.

ГРОТЕСКО–ФАНТАСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ

В известной работе Э.Ауэрбаха механизмы *мимесиса как формы моделирования универсума* прояснились не только в произведениях, воспринимаемых читательским сознанием в качестве реалистических («правдоподобных»), использующих классическую образность «прямой перспективы», но и в произведениях моделирующих гротескно-фантастический (или гротескный) мир. Ауэрбах весьма аргументировано показал, что представления о «действительности» не являлись на протяжении развития искусства словесного творчества чем-то устойчивым. Происходило их становление, они трансформировались, создавая новые и разнообразные формы и способы художественного моделирования универсума [см. 1].

В современной драматургии «сдвинутая реальность» представлена в пьесах, где конфликт определяется столкновением самоопределяющегося героя с миропорядком, социальной и/или метафизической сферой, и свидетельствует о той форме моделирования сценического мира, которую традиционно принято называть гротескной.

Гротескный тип миметической репрезентации, подразумевающая первичную реальность, представляет ее в обратной перспективе «двутелости» (М.М.Бахтин) – как на уровне устройства представленного мира героев, так и на уровне его сценического воплощения. Зазоры между драматургическим и собственно сценическим здесь в определенной мере преодолеваются или стремятся к преодолению. Примеры такого рода трансгрессий можно встретить в пьесах Вяч.и М.Дурненковых, А.Строганова, Ю.Клавдиева, И.Вырыпаева и др.

Выделим как минимум две возможности трансформации репрезентации «образов действительного» (или две стратегии мимесиса) в гротескной драматургии: одна связана с внешне «реалистически» способами воплощения на сцене действительного, которое, вместе с тем, мыслится читателем/зрителем как субъективно отраженное («Пластилин» В.Сигарева и ряд монодраматических текстов, в которых действительность, представленная на сцене, определяется сознанием и кругозором говорящего героя), другая – со стремлением к мистериальности драматургических дискурсов, ис-

пользующих гротескно-фантастические способы и приемы организации мира в границах авторско-режиссерского кругозора (автор выступает в двух ипостасях: собственно литературно-драматургической и театрально-режиссерской) («Паб» бр.Пресняковых, «Бытие № 2» и «Кислород» И.Вырыпаева).

Попытаемся определить место *фантастического как одной из стратегий мимесиса* в современной драматургии. Прежде всего заметим, что фантастическое (от — «искусство воображать») может быть истолковано как тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ «возможного» и «невозможного» не только в собственно драматическом хронотопе (мире героев), но и в сценическом (мире театральной сцены). Фантастическое по сути представляет креативно-рецептивный «опыт границ» (Ц.Тодоров), создает «морфологическую» пространственно-временную рекомбинацию предметов (Е.Фарино), поступков и сценических контекстов, связанных с нарушениями принятых норм драматургической условности, которые включают в себя эмпирические принципы правдоподобия (естественнонаучные и/или наивно-реалистические). Нарушения такого рода мотивируются столкновением героя (и/или читателя/зрителя) с явлениями, выходящими за рамки той миметической картины мира, которую принято считать «обычной» («объективной», «исторически (или социально) достоверной» и пр.). Фантастическое, как следует из этого определения можно помыслить как «мимесис сдвинутой реальности», экпликацию прообраза «мира без границ возможного».

Многогранность и напряженность рецепции фантастических явлений в драматургии всегда зависит от исторически меняющихся прообразов и кодов репрезентации «возможного» и «невозможного», теоретических рефлексиях о мимесисе как «идеале целостности», принадлежащих конкретной литературной и театральной (как драматургической — литературной и театральной, так и — шире — культурной) эпохе, от связей произведения с традицией, а также в немалой степени от эстетического опыта читателя/зрителя. Трансформация «образа действительного» и художественных способов его изображения в эпике концептуально рассматривалась в уже упомянутой ранее работе Э.Ауэрбаха. К сожалению, трудно назвать аналогичные исследования, посвященные изучению становления «образа действительного» в драме, которые учитывали бы «границы возможного» и их преодоление в драматургических произведениях разных эпох.

Поскольку фантастическое чаще всего определяет «модус» эпического мировосприятия, реже — драматургического и лирического, развитие представлений о фантастическом в литературе до недавнего времени в первую очередь соотносили с жанрами эпики, которые художественно исследуют многомерность, полноту и целостность бытия, включающего в себя элементы не только возможного, но также и невероятного (сказка, эпопея, видение, притча, утопия, антиутопия). Исключение составляет, пожалуй, работа Ю.М. Манна о гротеске, в которой основные примеры гротескного и гротескно-фантастического «образа мира», рассматриваемые исследователем, берутся именно из мировой драматургии [см.: 3].

Попытаемся выделить важнейшие признаки фантастического, по своему проявляющиеся в современной драматургии и создающие свой особый тип мимесиса.

Поскольку внутренняя форма категории фантастического указывает на ее онтологическую связь с феноменом воображения («имажинации»), она может рассматриваться в качестве одного из наиболее эксплицированных видов воображаемого в литературе и культуре в целом. Так Ж.-П. Сартр считал, что воображение является не «эмпирической и дополнительной способностью сознания», а «самим сознанием в целом, поскольку в нем реализуется свобода сознания; любая конкретная и реальная ситуация сознания в мире наполнена воображаемым в той мере, в какой она представляет собой выход за пределы реального» [6, с. 306]. Чтобы сознание могло воображать, необходимо выполнение двух условий: «оно должно полагать мир в его синтетической тотальности и в то же время полагать воображаемый объект как находящийся вне пределов досягаемости со стороны этой синтетической совокупности, то есть полагать мир как небытие относительно образа». Чтобы кентавр возник как нечто фантастическое, нужно «чтобы мир схватывался именно как мир-где-кентавра-нет, а этот последний может возникнуть только в том случае, если сознание в силу различных мотивов схватило мир именно таким, в котором кентавру нет места» [6, с. 302, 304]. Человек, по Ж.-П. Сартру, общается благодаря воображению (но уже вполне сознательно!) к «магической» ментальности сновидца, первобытного дикаря и ребенка, поскольку именно первобытное (=детское) мышление порождает такой «образ мира», в котором граница между «возможным» и «невозможным» отсутствует. Именно поэтому так органичен здесь переход одной формы в другую (закон метаморфозы, модели «двухтелого тела»), соедине-

ние в единое целое — кентавр, сфинкс — элементов, кажущихся несовместимыми с точки зрения «реалистического» (неимагинативного) сознания. Примеры отмеченных Сартром метаморфоз можно найти, например, в пьесах «Я, пулеметчик» Ю.Клавдиева, где переход формы одного сознания в форму другого сознания внешне ничем не мотивируется; или же в ряде пьес М.Курочкина, где изображаются обывоченные формы потусторонней реальности («Щуриков»).

Представление о фантастическом как одной из форм мимесиса — «искусстве воображения» — фиксируется в понятии-метафоре «граница границ», обозначающей «точку, где неразлично сливаются и (или) неслиянно и нераздельно присутствуют разграничиваемые области и противоречия» [8]. Но отмена привычной границы между возможным и невозможным отнюдь не означает, что фантастический образ — чисто внешняя комбинация случайных элементов. По Ж.-П.Сартру, фантастический образ, в отличие от реального объекта, данного в восприятии «первичной» действительности, — это всегда синкретический акт, в котором «репрезентативный элемент и элемент знания» соединяются в единое целое, обладающее своей особой интенцией. Фантастическое означает двоякую визуализацию объекта: «извне, потому, что мы его наблюдаем; изнутри, поскольку это в нем мы воспринимаем то, что он собой представляет» [7, с. 63]. Поэтому, с феноменологической точки зрения, фантастическое — не что иное, как **визуально** постулируемое **полагание смысла**. В драматургии полагание такого рода приобретает особую роль в сценической организации пьесы, требующей не только от зрителя, но и от читателя актуализации визуального потенциала произведения; в этом отношении особый интерес представляет рецептивная стратегия, намеченная в пьесе В.Дурненкова «Три действия по четырем картинам».

Как отмечается в работах, посвященных исследованию фантастического в литературе, смысловая целесообразность сцепления разнородных элементов в единый образ открывает широкие просторы для креативно-познавательных возможностей фантастического в литературе в целом и в драматургии в частности. По Ю.М.Лотману, фантастика прежде всего — разновидность художественного познания жизни, «наиболее элементарный случай перераспределения» явлений окружающей нас действительности с целью «дешифровки» их смысла: «явление реального мира предстает в неожиданных, запрещенных бытовой практикой сочетаниях или в такой перспек-

тиве, которая раскрывает скрытые стороны его внутренней сущности» [2, с. 200]. Фантастический образ «как «невозможное» вступает в немедленное противоречие с «возможным», т.е. с другими объектами и явлениями, что ведет к «цепной реакции пересоздания действительности», которая сопровождает развитие сюжета (Р.Нудельман). Именно в таких случаях разрушение привычного порядка вещей и привычных механизмов его рецепции вызывает у читателя «аффект удивления» (Р.Лахманн). В русской драматургии рубежа XX-XXI вв. «невозможное» вообще изначально может быть дано как нечто существующее «на самом деле», а стало быть, безусловное (см. пьесы А.Строганова и М.Курочкина: здесь перед читателем предстает образ уже тотально «пересозданной» действительности, как «мир без границ возможного» (Н. Д.Тамарченко) (например, «Кухня» М.Курочкина).

Интенции фантастического в литературном произведении обоснованы креативной логикой *допущения*. В данном случае можно говорить о мимесисе допущения, демонстрации-показывании допустимого. По Б.В.Томашевскому, фантастическое реализуется в качестве «иллюзорной гипотезы», «допущения реально не оправдываемых “возможностей”» [10, с.671]. Так, в пьесе М.Курочкина «Кухня» фантастический сюжет основан на допущении немотивированного, на первый взгляд, совмещения кухни современной квартиры со средневековым замком, а в пьесе этого же драматурга «В зрачке» (римейк одноименной новеллы С.Кржижановского) определяется допущением, согласно которому происходит внешнее опространствление частей человеческого организма — «глазное дно» возлюбленной героя материализуется как «низовое» пространство, в котором герой встречается с бывшими любовниками своей избранницы.

Поскольку драма и театр исходят из буквально «зримой ирреальности» (П.Пави) ограниченного времени и пространства, им, на первый взгляд, нелегко противопоставлять «возможное» и «невозможное», «естественное» и «сверхъестественное». Как отмечает П.Пави, с одной стороны, театр не породил, в отличие от эпоса, «великой драматической фантастической литературы»; с другой, «напротив, эффект очуждения, театр чудес, феерия обрели свои сценические приемы, соседствующие с фантастическим» [5, с. 452]. В текстах классической драмы одним из наиболее часто встречающихся носителей фантастического является призрак («Гамлет» и «Макбет» Шекспира, «Дон-Жуан» Мольера) — явный или кажущийся

проводник героя и читателя (зрителя) в потусторонний мир. «Действительность» в таких случаях вмещала в себя и «здешнее», и «запредельное». Появление сверхъестественного персонажа как движителя драматического сюжета, создание общей атмосферы фантастического связано в истории драмы в первую очередь с традициями гротескной фантастики, представленной в жанрах феерии («Золотое руно» Корнеля, «Психея» Мольера), комедии дель арте, комедии-фиабески, гротескно-фантастических драматических сказок и притч (К.Гольдони, К.Гоцци, Е.Шварц, Г.Горин; «Круглоголовые и остроголовые» Б.Брехта). Трагедию же Гете «Фауст» можно в определенной мере считать своеобразной «энциклопедией фантастической драмы», сочетающей в себе целый комплекс гротескно-фантастических мотивов.

В драматургии XIX-XX вв. фантастическое проявляется, когда драматурги обращаются к гротескно-символическому типу условности, который в одних случаях придает пьесе «лирический драматизм» (М.Ме-терлинк, Э.Верхарн, И.Анненский, А.Блок, ранний В.Маяковский, А.Арто и др.), в других — привносит в ее структуру элементы эпической «перевернутой» реальности (Л.Андреев, В.Хлебников, В.Набоков, Д.Хармс, Э.Ионеско, Е.Шварц, М.Булгаков, Г.Горин и др.), в третьих — связывает ее с традициями литургической драмы и мистерии (В.Маяковский, Б.Шоу, Б.Брехт). Так или иначе, драма, использующая элементы фантастического, стремится к изображению вневременных, вечных конфликтов, развивающихся в условном пространстве «внутреннего» и/или «внешнего» миров, где человек противостоит сверхличным силам (Богу, дьяволу, року, судьбе и т.п.). Например, в драме абсурда («антидраме») гротескно-фантастическая образность выполняет функции игрового «раздувания эффектов» (Э.Ионеско), нарочитого искажения стереотипов «правдоподобия» (нарушение принципов «имитации действительности») и, в конечном счете, прояснения природы тотальной обреченности человека на одиночество в мире онтологической бессмысленности (см., например, «Елизавета Бам» Д.Хармса; «В ожидании Годо» и «Игра» С.Беккета; «Лысая певица», «Амедей, или Как от него избавиться» и «Носорог» Э.Ионеско; «Дети у власти» Р.Витрака).

В новейшей отечественной драматургии посредством фантастического, в частности, эксплицируется ценностная структура предельно «остраненного» мира, где привычные (для героя и/или читателя/зрителя) элементы представляемой действительности, а также же речи персонажей сочетаются неожиданным и невероятным спо-

собом. В одних случаях эта категория, как уже отмечалось, проясняет намеренную иносказательность, высокую степень гротескной условности изображенной реальности, необычной с точки зрения внехудожественной (в жанрах, близких мистериальным, и драматических притчам; например, в «Пабе» бр.Пресняковых), в другом — ее онтологическую безусловность (например, в пьесах, использующих мотивы и сюжетные ситуации авантюрно-философской или гротескной фантастики; например, в «Mutter» В.Дурненкова). Между этими эстетическими полюсами свойства фантастической образности проявляются как в отдельных частях «нефантастических» драм (например, появление носорога в пьесе Э.Ионеско или появление призрака мертвого мальчика Спиры в «Пластине» В.Сигарева), так и в произведениях, жанровое и дискурсивное целое которых опознается читателем/зрителем в качестве «фантастики» (см. многие пьесы М.Курочкина, В.Дурненкова, К.Драгунской, «Паб» бр.Пресняковых).

Фантастическое имеет различные художественные функции и модусы. Как отмечал Ц.Тодоров, во-первых, в своей сверхъестественной ипостаси оно «волнует, страшит или просто держит читателя в напряженном ожидании» (прагматическая функция), во-вторых, манифестирует само себя как «инаковое» по отношению к привычной реальности, — «это своего рода самообозначение» (семантическая функция), в-третьих, «служит целям наррации», поскольку «позволяет предельно уплотнить интригу» (дискурсивная функция) [9, с. 122]. Если соотнести эти суждения Ц.Тодорова, имеющие непосредственное отношение к эпике, с некоторыми современными драматическими произведениями, то можно заметить, что в одном случае автор пьесы создает отдельно существующий фантастический мир («Кухня» М.Курочкина), в другом — соотносит два миропорядка — «естественный» и «сверхъестественный» (как, напр., в «Цурикове» М.Курочкина, где со-противопоставлены естественный, «земной» мир и потусторонний мир (ад). Во втором случае важную роль приобретает образ границы (пространственно-временной и ценностной) между семантическими сферами «естественного» и «сверхъестественного».

Фантастическое, с одной стороны, может порождаться «тропеическим механизмом» («овеществлением метафоры», по Т.А.Чернышевой), как это происходит, к примеру, в пьесе О.Богаева «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги», в которой в наше время в квартиру главной героини пьесы Эры Николаевны

приходит «квартет классиков» в лице Пушкина, Гоголя, Льва Толстого, Чехова — тем самым в данном драматическом произведении сюжетно реализуется метафора «бессмертные классики»; с другой — специфическим расположением («обратимостью», по И.П.Смирнову) пространственно-временных «фрагментов» изображаемой реальности, «с преодолением пространственно-временных барьеров и запретов реальности» (Е.Д.Тамарченко)

(к примеру, в пьесе М.Курочкина «Кухня» новости по телевидению сообщают языком древней героической эпопеи).

Появление фантастического в пьесах современной отечественной драмы обусловлено, видимо, главным предметом ее художественного интереса — «кризисом идентичности», являющимся одним из исторических вариантов кризиса частной жизни, репрезентируемого именно драмой как литературным родом. Смещение/совмещение границ возможного и невозможного становится продуктивным при «построении» не только «образа мира», но и образа человека в пьесах современной отечественной драмы, который сознательно выстраивается автором не в соответствии с «эстетикой готового завершенного бытия», связанной «с четкими и неизблемыми границами между всеми явлениями и ценностями» (М.М.Бахтин), в том числе, между возможным и невозможным, а в соответствии с гротескной (гротескно-фантастической) «эстетикой становления». Так, в «Кухне» М.Курочкина некоторые персонажи существуют одновременно и в России XX в., и в мире средневекового героического эпоса «Песнь о Нибелунгах» (уборщица является одновременно Кримхильдой; Татьяна Рудольфовна — Брюнхильдой; актер Ленивец — вождем гуннов Атиллою; мальчик-«дурачок» по кличке Новенький — «безукоризненным героем» Зигфридом и т.д.), причем какой из образов персонажа является онтологически первичным, читателю так до конца и не ясно, поскольку каждая из версий собственного «я», предлагаемая тем или иным персонажем, доводится в пьесе до предела убедительности.

В «Другом человеке» П.Гладилина персонажи — Он и Она — наделены взаимотменяющимися друг друга этапами биографии, интонациями и состояниями, трудно уживающимися в рамках одной личности; в «Чайной церемонии» А. Строганова в персонаже по имени Борис гротескно слиты разные по своей телесности Борис-взрослый и Борис-ребенок, а Нора оказывается одновременно и, видимо, русской, матерью Бориса Майей, и прислужгой женского пола, нанятой Майей после аварии, и любовницей Бориса, и его

бывшей женой, и китайкой, проводившей для Бориса-ребенка чайные церемонии в прошлом. Такие «метаморфозы» персонажей, в значительной степени затрудняющие их визуальную сценическую «конкретизацию», объясняют продуктивность частого уподобления изображенного мира в новейшей отечественной драме хронотопу сна, галлюцинации, видения.

Пример подобного уподобления – пьеса О.Мухиной «Ю», в которой изображенный мир выстраивается как раз в соответствии с логикой сна, видения (как говорит один из героев пьесы Андрей: «ВСЯ ВАША МОСКВА – ЭТО СТРАШНЫЙ СОН» [*здесь и далее выделено автором – С.Л. А.П.*]), приводящей к упразднению ожидаемой границы между возможным и невозможным. Причем происходит это уже в начальной ремарке: «Мимо Маяковского, Пушкина и Гоголя мчатся белые Роллс-Ройсы, троллейбусы и гужевые повозки. Утренние самолеты пролетают над прудами, лошади, велосипедисты и пешеходы сталкиваются с поющими мексиканцами. Цветет сирень, пахнет дождем, хлебом и солью. Над всем городом светит большое солнце. Сева и Андрей идут в сторону Кремля»¹. Как видно из приведенной цитаты, художественное пространство первой картины организуется таким образом, что внутри него гротескно-фантастически совмещаются элементы, по своим качествам менее всего располагающие к подобному хронотопическому совмещению. Так, в поле видения воспринимающего субъекта одновременно (!) попадают памятники Пушкину, Лермонтову, Гоголю (в реальности не находящиеся столь близко друг к другу), по улицам Москвы тоже одновременно (!) «мчатся» Роллс-Ройсы, троллейбусы и гужевые повозки – виды транспорта, относящиеся к разным историческим эпохам т.д. Отметим, что, несмотря на большой размер пространства, открывающегося перед воспринимающим субъектом, оно тем не менее вызывает ощущение тесного в силу его *загроможденности, перенасыщенности* (оно заполнено множеством предметов, в нем практически нет пустот).

Такого рода «странности» в организации художественного мира развертываются и далее. Гротескно-фантастическим предстает драматическое пространство, в котором обитают герои пьесы. Это

¹ Здесь и далее тексты пьес цит. по авторским рукописям, представленным на сайте «Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия». Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/>. При цитировании сохраняется авторская орфография и пунктуация.

пространство также совмещает в себе трудно совместимые друг с другом черты деревенского дома и городской квартиры, причем находящейся явно не на первом этаже. С одной стороны, это «небольшой дом», куда легко можно попасть и заглянуть в окна; позже выясняется, что у этого дома имеется веранда, а вокруг дома, видимо, цветет вишня. С другой стороны, в этом доме-квартире есть балкон, с которого хорошо видна вся панорама Москвы, и звонок — атрибуты городской жизни. Добавим, что свойства дома-квартиры не только оговариваются в репликах персонажей пьесы, но и фиксируются в ремарках, а следовательно, вступающие друг с другом в противоречие свойства этого хронотопа требуют соответствующей визуализации в сценическом пространстве.

Такого рода гротескно-фантастические «метаморфозы» художественного пространства драмы О.Мухиной, делающие его «призрачным», «мерцающим», ускользающим от четкого определения, непосредственно соотнесены с конфликтом пьесы, фиксирующим, с нашей точки зрения, катастрофическую невозможность человека найти свое устойчивое место, ядро (смысловой центр) собственной жизни во внешне переполненном, перенасыщенном мире. Близкая «сновидной» структура изображенного мира, таким образом, призвана фиксировать онтологическую «неустроенность» человека в мозаично-децентрализованном многообразии внешнего мира. Причем в данном случае можно говорить о позиции героя, с одной стороны, и читателя / зрителя — с другой.

С одной стороны, о неустойчивости собственного бытия в Москве рассуждают многие персонажи пьесы (см. реплику Андрея: «СОБСТВЕННОЕ СЕРДЦЕ КАЧАЕТ МЕНЯ ЗДЕСЬ ИЗ СТОРОНЫ В СТОРОНУ»). Отсюда появление в пьесе мотивов шаткости, «качки», «головокружения», пьянства (состояния, приводящего к потере равновесия, устойчивости).

С другой стороны, в состоянии, аналогичном состояниям героев, оказывается и воспринимающий субъект.

Так, уже при рецепции начальной ремарки взгляд адресата скользит по появляющимся в поле его видения предметам, так что не остается *времени локализовать, сосредоточить его на чем-нибудь одном*. При восприятии начального фрагмента голова читателя-зрителя, действительно, может закружиться (поскольку его взгляд не стоит на месте, он постоянно в движении, причем и по горизонтали, и по вертикали).

В дальнейшем же читателя/зрителя, действительно, начинает «качать из стороны в сторону», как и героев пьесы. К примеру, настраиваясь на один регистр восприятия пространства, в котором живут герои, как деревенского, реципиент по истечении небольшого промежутка времени вынужден переключаться на другой — то есть увидеть уже не деревенский дом, а квартиру, находящуюся причем на одном из верхних этажей.

Таким образом, непроясненность пространственно-временных условий происходящего, гротескно-фантастическое совмещение трудно совместимого друг с другом в данном случае фиксируют кризисное состояние онтологической «затерянности» человека в мире, делают ситуацию кризиса «самоидентификации» не просто художественно зримой, но и погружают в кризисное состояние потерянности, неустойчивости, колебания самого воспринимающего субъекта.

Аналогичную художественно-рецептивную функцию «сновидно» — гротескный хронотоп выполняет, видимо, в пьесах А.Строганова («Шахматы шута», «Чайная церемония»), М.Курочкина («Кухня»).

Многие персонажи пьесы М.Курочкина «Кухня» существуют одновременно и в мире Средневекового героического эпоса «Песнь о Нибелунгах», и в современности, а совершенное убийство, являющееся объектом воспоминаний героев, предстает одновременно и как «бытовая драма» («Были Вася и Петя, которые набили друг другу рож...»), и как эпическое событие мирового масштаба (убийство «единственного безукоризненного героя» — Зигфрида).

С одной стороны, может показаться, что культурные персонажи (культурные «другие») открываются и живут в героях современности. «Реалистическая» версия происходящего, предлагаемая адвокатом Плотным: Гюнтер — современный бизнесмен, построивший ресторан в виде средневекового «бутафорского» замка «посреди славянских лесостепей». При таком объяснении происходящего все «метаморфозы» героев (превращение уборщицы Надежды Петровны в Кримхильду) — это игра («В рыцарей играете?»), продукт «расколотого», нецельного, вышедшего «из берегов» больного «сознания».

С другой — мир современности словно возникает из мира Средневековья, из слов Кримхильды: *«Прости жену. Она готова стать торговкой — скифской музою злоречья. Сварливой бабой, грязным помелом, шипящим безобразным крокодилом, чтоб только ты не ездил на охоту».*

В мире современном, действительно, Кримхильда – уборщица («грязное помело»), обладающая «злоречием» («Уборщица. Собралась. Вот мой жених. (Показывает на швабру)»). Татьяна Рудольфовна же неожиданно для читателя/зрителя в финале вспоминает, что она на самом деле Брюнхильда. А в финале «Кухни» Зигфрид, Гюнтер, Брюнхильда и Хаген сидят у костра и восхищаются увиденными ими в современности плодами цивилизации (получается, что в мир современности из мира средневекового эпоса перемещаются именно они).

Такого рода гротескно-фантастические «инверсии», приводящие к «взаимообратимости» названных миров и имен персонажей, по сути дела так же, как и пьесе О.Мухиной, погружают читателя/зрителя в кризисное состояние колебания, неустойчивости, требующее непрерывной собственной самоидентификации по отношению к происходящим событиям.

Помимо «явной» или «прямой» фантастики, связанной с вторжением в обычный ход жизни каких-либо «носителей» фантастического, в пьесах современной драматургии встречается, видимо, и так называемая «завуалированная фантастика», когда, по словам Ю.Манна, «прямое вмешательство фантастических образов в сюжет <...> уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом» [4, с. 58]. Одна из наиболее распространенных форм «завуалированной» фантастики – сон или видение персонажа. К примеру, в пьесе В.Сигарева «Пластинин» явления мертвого мальчика Спиры, превращение на глазах у зрителя комнаты, в которой спит Максим, в гроб, можно, видимо, расценивать и как плод сознания главного героя – Максима, его видений, тем более что мир в пьесе представлен с его точки зрения, через призму его восприятия. Как «явная», так и «завуалированная» фантастика в современной отечественной драме призваны фиксировать принципиальную неготовность как героя, так и изображенного мира в целом.

В произведениях русских драматургов-постмодернистов конца XX – начала XXI вв. фантастическое, как правило, используется с целью десакрализации антропоцентристской действительности и устоявшихся представлений о ней. Так, например, в драматургии В.Сорокина и – особенно – Ю.Мамлеева inferнальные существа погружаются в сферу вполне узнаваемого читателем/зрителем быта.

Таким образом, как мы пытались показать, обращение к гротескно-фантастическому в новейшей драматургии фиксирует одну

из специфических особенностей мимесиса – реализовываться не столько в репрезентативной стратегии «подражания» первичной действительности, сколько в логике прояснения *сути реальности*, завуалированной симулятивными элементами. Гротескно-фантастическое в данном случае выступает как средство осуществления мимесиса, открывающего читателю-зрителю новые возможности для восприятия мира. Гротескно *остраняя* (и фантастически *отстраняя* от читателя-зрителя) «оговоренности» сценически демонстрируемого мира, новейшая драматургия предлагает читателю/зрителю эстетически пережить усиленное действие механизмов его репрессивной – по сути, фантазматической – логики.

Библиографический список

1. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе. М.; СПб., 2000.
2. Лотман Ю.М. О принципах художественной фантастики // История и типология русской культуры. СПб., 2002.
3. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966.
4. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988.
5. Пави П. Словарь театра. М., 1986.
6. Сартр Ж. П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык // Иностранная литература. 2005. № 9.
7. Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения. СПб., 1999.
8. Тамарченко Е. Уроки фантастики. URL: http://royallib.com/read/tamarchenko_evgeniy/uroki_fantastiki___zametki_kritika.html#0 (дата обращения: 10.10.2016).
9. Годоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
10. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

О ПЕРФОРМАТИВНО—РЕЦЕПТИВНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

Прояснение позиции читателя/зрителя, конструируемой в структуре современного драматического произведения, требует специальной теоретической рефлексии. Она позволит глубже осмыслить литературно-дискурсивную специфику новых драматургических явлений, а главное, выявить их коммуникативно-театральные интенции, определяемые в первую очередь перформативными свойствами текста на разных уровнях его организации.

Для начала, видимо, целесообразно обратиться к некоторым значимым для нас теоретическим представлениям о рецептивных особенностях драматического произведения как такового. Одна из основоположниц нарратологии, немецкая исследовательница Кэте Фридеманн в книге «Роль нарратора в эпической прозе» еще в 1910 году утверждала: «Действительным в драматическом смысле является событие, которое имеет место теперь <...> «Действительным» же в смысле эпическом является, в первую очередь, не повествуемое событие, а само повествование» [цит. по: 18, с. 12]. Это замечание Фридеманн соотносится с более поздними наблюдениями автора известной работы по теории драмы В.Е.Хализева: «Ведение речи в драме, — пишет исследователь, — тождественно воспроизводимому действию. Монологи и диалоги протекают здесь в том же самом времени, что и изображаемые события» [17, с. 42]. Очевидно, время изображения в драме совпадает со временем действия и воспринимается в качестве *настоящего*, т.е. *перформативного*: жизнь здесь «как бы говорит от своего собственного лица. <...> Воспринимаемая образы драмы, мы знакомимся не с чьими-то сообщениями о жизненных фактах, а как бы вплотную с самими фактами» [17, с. 42-44]. Именно поэтому речь персонажей воспринимается «по основной своей функции не сообщениями, а действиями. Своими словами герои драматических произведений откликаются на развертывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение» [17, с. 41-42].

Размышления В.Е.Хализева перекликаются с подходом к драматическому произведению, предложенным В.В.Федоровым. Он, в частности, отмечает, что «сцена является необходимой формой развертывания драматического содержания произведения. Но это

не означает, что «сцены» нет в драме как художественном произведении». По мысли исследователя, «*драматической* (видовой) формой изображения является *исполнение* <...> Изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает эффект отсутствия исполнителя» [13, с. 147-149]. «Иначе говоря, — комментирует высказанную мысль Федорова известный российский теоретик литературы Н.Д.Тамарченко, — осуществленное читателем или актером высказывание (реплика диалога или монолог) персонажа пьесы — это высказывание, разыгранное и адресованное зрителю (реальному или потенциальному), который призван видеть одновременно и «реального человека» (изображаемого в произведении персонажа), и эту изображающую персонажа игру читателя и актера» [11, с. 323].

Концепция драматического высказывания и его рецепции, предложенная Федоровым, может быть, в свою очередь, соотнесена с театроведческой позицией П.Пави, которая представлена в его «Словаре театра». С точки зрения театроведа-структуралиста, существуют два полюса *дистанции чтения* в драме: полная идентификация с персонажем («нулевая дистанция») и дистанция вплоть до разрыва иллюзии и утраты интереса к действию («максимальная дистанция») [8, с. 113]. С понятием *дистанции* непосредственно связано понятие *иллюзии (театральной)*, которая «возникает тогда, когда мы принимаем за реальное и подлинное вымысел (фигию), а именно — художественный референтный универсум, который предстает для нас как якобы «наш», возможный мир. Иллюзия связана с эффектом реальности, производимым постановкой; она основана на психологическом восприятии феноменов, уже знакомых зрителю» [8, с. 150].

Неслучайно для Пави принципиальное значение приобретают понятия *сценического* и *драматического* времени. Сценическое время — «отрезок реального времени, в который укладываются события спектакля от его начала и до его конца и свидетелем которого становится публика. <...> Это настоящее, текущее бытовое время, в котором существует зритель»; драматическое время — «фиктивное время, которое соответствует иллюзии того, что нечто произошло, происходит и будет происходить в мире фантазии» [8, с. 70-71]. Поскольку драматическое время — всегда настоящее, то «жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица» [17, с. 43].

Как справедливо отмечает Е.М. Давыдова, автор, пожалуй, первой специальной работы о рецептивной стратегии в отечественной

теории драмы, «хронометраж чтения сценического эпизода не только приблизительно совпадает с ходом разыгрывания того же фрагмента на сцене, но и совпадает с течением времени в художественном мире (в рамках этого эпизода). Очевидно, возникающее таким образом ощущение «непосредственного контакта с реальностью» является еще одним конструирующим началом «иллюзии собственного присутствия» (Хализев).

Таким образом, по мысли исследовательницы, «подвижный дуализм оппозиции «создание иллюзии/рассеивание иллюзии», относящийся к природе восприятия любой художественной реальности, получает в драме свое максимальное воплощение. *Каждой своей фразой* драматическое произведение и рассеивает иллюзию (обозначение имени персонажа перед его репликой, заставляющее вспомнить об условности и представить себе театр), и вновь воссоздает ее (высказывание персонажа позволяет взглянуть на художественный мир «изнутри» и на мгновение поверить в его «реальность»)» [4, с. 25].

Проясняя специфику концепта современного «спектакля», немецкий театровед Э.Фишер-Лихте утверждает, что современный «театр конституируется и самоопределяется» исключительно посредством своей *перформативности*, под которой «подразумевается совершение действий, обладающих самореференциальностью и реально конституирующихся». Театровед выделяет ряд свойств современного спектакля, а именно: «порожденную спецификой перформативных процессов “сфокусированную материальность”»; согласованность отношений между группой актеров и группой зрителей, обусловленную их совместным одновременным присутствием»; и, что особенно важно, «принципиально открытый и нескончаемый семиотический процесс, зависящий от материальных (чувственных) качеств используемых элементов и от того, в каком контексте эти элементы применяются» [14, с. 94].

«Перформативность» в широком гуманитарном контексте — «говорение и действие, взятые в своей одновременности», комплекс «способностей делать», совпадающих в речи говорящего, по мысли Ю.Хабермаса, со структурно-коммуникативным потенциалом приносимого высказывания [см. 16].

Многообразные, пока еще мало изученные формы перформативности, проявляющиеся в структуре современных пьес, могут свидетельствовать как о сознательной, так и о бессознательной тяге новейшей драмы и некоторых актуальных театральных форм к своим «естественным» — «синкретическим», «магическим», «ритуаль-

ным» (в контексте идей Николая Евреинова, Антонена Арто и, отчасти, Ежи Гротовского) – истокам и усилению их рецептивного потенциала.

О перформативности современной русской драматургии одним из первых стал размышлять в своих работах М. Липовецкий. Он, в частности, обращает внимание на особую игру авторов «новой драмы» с читателем/зрителем, провоцируемым, как следует из логики работ исследователя, на метапродуктивное соучастие в драматическом действии. При этом Липовецкий следующим образом определяет перформативный потенциал новейшей драматургии: текст современной пьесы «*кажется несамодостаточным с “нормальной” литературоведческой точки зрения <...> текст в этих случаях <...> выступает в перформативной функции. В точности по Д. Остину: здесь сказанное адекватно сделанному. Слово непременно запускает действие: либо оно воображается, либо буквально совершается на сцене*» [7, с. 194].

Из логики работ Липовецкого следует: перформативность – особая предельная форма театральности и театрализации, активно создающей «магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией» [7, с. 195]. Исследователь настаивает на гипотезе, согласно которой «перформативная трансгрессия находит свое самое обостренное воплощение в жестах насилия» [7, с. 196]. Выдвинутая гипотеза подтверждается серией заслуживающих особого внимания интерпретаций «перформансов коммуникативного насилия», исполнителями которых, как в драмах братьев Пресняковых, являются сами герои. Можно допустить, что отдельный перформанс в этом случае воспринимается читателем/зрителем как вставной эпизод «театра в театре» в серии аналогичных эпизодов – не только как композиционная форма, но и как предмет специального драматургического исследования речи и поступков персонажей.

С одной стороны, предложенный подход к интерпретации перформативной составляющей в современной драматургии нацелен на объяснение некоторых ее весьма значимых художественных (и социокультурных!) особенностей, принципиально отличающих новейшую драматургию от предшествующей традиции. С другой – требует тщательной рефлексии самого явления перформативности, реализующейся на разных уровнях структуры текста современных пьес и различных уровнях их эстетической коммуникации. При этом следует, видимо, принципиально отграничивать понятие «перформа-

тивности драматического произведения» от перформанса как театрального жанра, на что, кстати, специально указывает в своей работе и Фишер-Лихте. Напомним мысль Пави о том, что для перформанса крайне важна тождественность драматического времени (в интерпретации известного театроведа и теоретика драмы времени существования персонажей в «своем» мире) и времени сценического.

Между тем, наряду с пьесами, ориентированными на перформанс в точном смысле этого понятия (тексты Е.Гришковца, И.Вырыпаева, значительная часть пьес, написанных в стилистике вербатима), в современной драматургии читатель/зритель имеет дело с драмами, в которых подобное тождество при всем желании обнаружить трудно — в них либо сценическое время оказывается больше драматического, либо наоборот. В работе Липовецкого принципиального разграничения понятий перформативности и перформанса не проводится. Свойства перформативности напрямую связываются либо с нацеленностью текста-«полу-фабриката» на театральный спектакль в жанре перформанса, либо на демонстрацию «перформансов насилия» в драматическом хронотопе конкретного произведения (своего рода «театр насилия» в театре).

В дальнейшем при экспликации перформативно-рецептивного потенциала современной драмы учитывается теоретическая позиция В.И.Тюпы, согласно которой драматургическая дискурсия в целом является «миметической репрезентацией перформативов». Важным является и положение, согласно которому «драматургический дискурс предоставляет главенствующую свидетельскую позицию зрителю, который призван наделять статусом событийности миметически воспроизведенные драматургом реплики» [12, с. 14]. Представляется, что в разговоре о перформативном потенциале новейшей драматургии следует сосредоточиться на тех свойствах структуры произведений, которые «призваны наделять статусом событийности» не только «миметически воспроизведенные драматургом реплики» (что характерно для драмы вообще), но и иные аспекты драматургического высказывания.

Перечислим и кратко охарактеризуем некоторые из аспектов, определяющих перформативно-рецептивный статус событийности современной драмы.

Вначале обратимся к перформативному потенциалу «паратекста» современных драматических произведений.

Заглавия многих пьес новейшей отечественной драматургии являются образцами одной из векторных разновидностей перформатив-

ности, на которую обращает внимание В.И.Тюпа. В первом случае это побуждение, соотносимое с грамматической парадигмой второго лица («Ю» О.Мухиной, «Пойдем, нас ждет машина» Ю.Клавдиева, «Убей меня, любимая» Е.Исаевой, «Прощай, Манчжурия!» Б.Ширибазарова), во втором – утверждение, соотносимое с парадигмой третьего лица («Божьи коровки возвращаются на землю» В.Сигарева, «Облако, похожее на дельфина» Ю.Клавдиева», «Бедные люди, блин» С.Решетникова, «Выхода нет» Г.Ахметзяновой), в третьем – перформатив самоопределения, связанный (правда, не всегда) с парадигмой первого лица («Как я съел собаку» Е.Гришковца, «Я, пулеметчик» Ю.Клавдиева, «Изображая жертву» бр.Пресняковых). Речь героев, обращенная к своему собеседнику, вынесенная в заголовок, обретает нового адресата – читателя/зрителя.

Заглавие может выступать и в качестве вербальной презентации соответствующего перформативного жеста, адресованного читателю/зрителю и создающего коммуникативные условия его присутствия здесь-и-сейчас: например, заглавия, определяющие жанр драматического произведения («В черном-черном городе» В.Дурненкова, «Я, пулеметчик» Ю.Клавдиева – в первом случае ориентация на жанр страшилки, во втором – на жанр исповеди-самоотчета), или заглавия, являющиеся перформативной доминантой драматургического текста, языковой игрой, в которую предлагает включиться автор (например, «По По», «ОдноврЕмЕнно», «На доньшке», «Не проговоренное», «Облом off», «Дос.тор», «Сентябрь.doc», «Ю», «Mutter», «Три действия по четырем картинам»).

Рецептивно провокативным потенциалом в современной драме обладает и *афиша*. Здесь также укажем несколько наиболее значимых, по нашему мнению, моментов. Так, в пьесах, тяготеющих к монодраме (в которых, по Н.Евреину, действие основано на «тождестве...с представлением действующего» [5, с. 9]), в афишу начинает встраиваться точка зрения «единого действующего», как это происходит в пьесе В.Сигарева «Пластилин».

Список действующих лиц здесь выглядит следующим образом: «МАКСИМ. ОНА. И ДРУГИЕ...»¹. Уже в афише четко просматривается иерархия жизненных ценностей главного героя – 14-летнего

¹ Здесь и далее тексты пьес цит. по авторским рукописям, представленным на сайте «Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия». Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/>. При цитировании сохраняется авторская орфография и пунктуация.

подростка Максима – особое выделение ЕЕ и характерное для возраста Максима восприятие внешнего мира и людей – «других» – как чужой, безличной, противостоящей себе силы. Отметим, что такое «устройство» перечня действующих лиц затем полностью подтверждается сюжетом пьесы В.Сигарева. Вот почему можно говорить о том, что конфликт в этой драме (его можно обозначить как «столкновение героя с социальными Другими» [см. 2]) начинает «как бы прорезать», «пронизывать» и эту часть драматического текста, а потому вводится в поле зрения адресата еще до того, как начнет разворачиваться само драматическое действие. Однако художественно-рецептивная функция такой афиши этим не ограничивается. Благодаря такому списку действующих лиц, для читателя / зрителя еще и актуализируется внутренняя драма героя (что важно как раз для монодрамы), чьими глазами увиден мир в произведении. Афиша в данном случае играет роль рецептивной «настройки», лишая воспринимającego субъекта возможности остаться в состоянии внутренней непричастности происходящему.

В немонодраматических произведениях афиша также обладает своими особенностями, обусловленными, видимо, также главным предметом художественного интереса современной драмы – «кризисом самоидентификации». В целом ряде пьес персонажи в списке действующих лиц имеют два имени, которые затем меняют друг друга в именовании говорящего при соответствующей реплике уже в самом тексте драмы. Например, у М.Покрасса в «Не проговоренном» в афише имеются такие «двойные» номинации, как «мама (Маша)» и «девочка Яна (дочь)». Более сложный случай, видимо, в «Кухне» М.Курочкина, в которой, уже согласно перечню действующих лиц, персонажи оказываются одновременно живущими и в мире современной России (и потому имеют соответствующие имена, прозвища, социальные статусы), и в мире средневекового героического эпоса «Песнь о Нибелунгах». Вот почему в списке действующих лиц появляются: «Уборщица – кримхильда», «Ленивец – аттила», «Новенький – зигфрид», «Татьяна Рудольфовна – брюнхильда». Причем, как следует из приведенных примеров, социальный статус и имя собственное могут провокативно меняться местами («Уборщица – кримхильда»).

Словосочетание-понятие «действующие лица» в названных пьесах М.Покрасса и М.Курочкина расширяет свой смысловой объем и фиксирует в том числе множество «действующих лиц» («гроздь лиц», по определению М.Пруста), которые существуют внутри са-

мих персонажей пьесы (в одном персонаже живет и уборщица, и Кримхильда; в другом – жена современного бизнесмена Татьяна Рудольфовна и супруга короля Бургундии Гюнтера Брюнхильда и т.д.). Тем самым формируется определенная траектория рецептивных ожиданий читателя/зрителя, связанная с восприятием этих героев не как внутренне однородных, а как «вероятностно-множественных».

В качестве третьей специфической черты можно указать частое отсутствие в афише собственных имен, замену их местоимениями третьего лица (ранее в драматургии это было редкостью; в качестве одного из исключений можно назвать «Старомодную комедию» А.Арбузова), однако в дальнейшем то, как зовут героев, обнаруживается либо в «указаниях на говорящего», либо в репликах, с которыми персонажи обращаются друг к другу.

Так, в пьесе «Другой человек» П.Гладилина имя героини «Наташа» всплывает в высказывании героя, однако в списке действующих лиц (как и в обозначениях «носителя» реплик) она остается безымянной и называется просто «Она». Однако в дальнейшем в тексте никаких весомых доказательств того, что это настоящее имя героини, не приводится. Поэтому читатель/зритель пребывает в состоянии постоянного рецептивного колебания относительно того, действительно ли Ее так зовут, или же это всего лишь одна из виртуальных версий ее имени (а соответственно и судьбы). Анализ афиш позволяет сделать вывод о том, что в современной драме «подвижность» номинации персонажа («Уборщица, кримхильда») и – часто – отсутствие у него имени обусловлены, видимо, доведением в этих пьесах ситуации «кризиса самоидентификации» до своего эстетического предела, когда даже имя перестает быть «твердой точкой нашей текучести», «вокруг которой оплотняется наша внутренняя жизнь» и «находит себе объективный устой и неизменное содержание наше Я» (определения П.Флоренского [15, с. 205]).

Именно поэтому не только в афише, но в том, как именуется персонажи в пьесе в дальнейшем, обнаруживаются «странности», погружающие в состояние рецептивного «stupora» читателя/зрителя, однако вполне объяснимые в контексте творческих установок современной драмы. Так, частотными становятся *мотивы придумывания имени* (в «Красной чашке» М.Дурненкова 1-й полярник себе и 2-му полярнику придумывает имена, далекие от человеческих: «Искра электрического света сквозь растаявшую на ресницах снежинку» и «Теплая ладонь, стирающая изморозь»), его *затушевыва-*

ния» для читателя/зрителя (в пьесе Ю.Клавдиева «Собиратель пуль», когда безымянные герои — Он и мальчик — произносят собственные имена в разговоре друг с другом, их речь заглушается писком) и т.д.

В качестве четвертого свойства афиши можно назвать предельную краткость информации, которая дается о персонажах (что не характерно для драматического произведения; в качестве одного из исключений можно указать пьесы А. Вампилова, считающегося одним из «предтеч» современной драмы). Действительно, в целом ряде произведений в списке действующих лиц обозначается лишь то, как персонаж назван в дальнейшем в «указаниях на говорящего» (как правило, либо по имени, либо по фамилии, либо и по имени, и по фамилии, иногда еще и по отчеству) без каких-либо дополнительных характеристик (обозначение социального статуса, возраста, родственных связей и т.д.). Такое имеет место быть, например, в пьесах «Супротив человека», «Кто-то такой счастливый» В.иМ.Дурненковых, «Три действия по четырем картинам», «Ручейник» В.Дурненкова, «Абрикосовый рай, или Сказка о женской дружбе» Е.Исаевой, частично в «Таня-Таня» О.Мухиной и т.д.). Думается, что такое свойство поэтики пьес может быть обусловлено стремлением авторов акцентировать внимание читателя/зрителя не столько на социально-временном измерении жизни, сколько на экзистенциальном.

С нашей точки зрения, лучше всего такой креативно-рецептивный «поворот» можно продемонстрировать на материале пьес В.иМ.Дурненковых,

в которых герои даже на сюжетном уровне часто либо выпадают из готовых, изначально заданных, ролей, главным образом — социальных (Студеникин, Рашпиль в «Супротив человека»; к такому же «высвобождению», видимо, приравнивается поездка в село Агафоновно журналиста «Евразийского обозрения» Андрея, героя пьесы «Ручейник»), либо, будучи внешне благополучными, сами осознают несоответствие со своим общественным (и жизненным — в целом) статусом (как например, успешная актриса смехового жанра Садовая из драмы «Кто-то такой счастливый»: «я уже, честно говоря, не понимаю, чем занимаюсь...»). Можно сказать, что как благодаря «вытряхнутости» за пределы готового, как правило, навязываемого извне, социального образа, так и возникающему у героев чувству неуютности своего пребывания в нем (Гурский из пьесы «Кто-то такой счастливый», становящийся востребованным на телевиде-

нии писателем-юмористом), герои «сбрасывают» с себя груз внешних (жизненных) обстоятельств и тем самым вовлекаются в решение уже не сиюминутных, будничных, поверхностных вопросов, а вечных, экзистенциальных. К примеру, Андрей в пьесе «Ручейник», оказываясь в селе Агафоново, вспоминает (чего, видимо, не делал, когда жил и работал в городе, в редакции) о своем отце и задумывается о смысле жизни.

Ремарки во многих современных пьесах перестают восприниматься читателем исключительно как технические замечания, адресованные актерам и режиссеру, а выполняют подчеркнуто смыслообразующую функцию. В качестве одного из истоков перформативности позиции адресата в современной драме можно назвать трагедию Вен.Ерофеева «Вальпургиева ночь, или шаги командора» с примерами экспликации позиции адресата: «оживление в зале»; «почти всеобщие аплодисменты»; «аплодисменты»; «все на время немеют»; «смех в зале»; «слепцу и зрителю ничего не видно»; «Никаких аплодисментов» (последняя ремарка в пьесе) [см. 9]. Как нетрудно заметить, ремарки, утрачивая в данном случае служебную функцию, направлены на активизацию рецепции читателя/зрителя, «отзеркаливая» его непосредственную реакцию в сценическом хронотопе пьесы. Перформативно-намеренное экспериментирование с имплицитными и эксплицитными позициями адресата в ремарочных высказываниях особенно ярко представлено в драматургии А.Строганова («Удильщики», «Черный, акценту красного, оранжевый» и др.), Е.Исаевой («Мой первый мужчина», «Про мою маму и про меня»), Ю.Клавдиева («Пойдем, нас ждет машина», «Собирает пень»), В.иМ.Дурненковых («Три действия по четырем картинам»).

Именно увеличением смысловых возможностей ремарочных высказываний в современной драме может, видимо, объясняться тот факт, что многие из них не могут быть конкретизированы в сценическом пространстве, а позиция «первичного субъекта речи» (по терминологии Б.О.Кормана) в них активно сближается с позицией повествователя в эпическом тексте. В качестве примера приведем фрагмент одной из ремарок пьесы Ю.Клавдиева «Собирает пень»: *«Наступает ночь, всякая мерзость продолжает происходить в мире, но никому нет до нее никакого дела»*. Аналогичные ремарки (фрагменты ремарок) характерны и для других пьес Ю.Клавдиева, а также становятся частотным явлением в драматических произведениях О.Мухиной («Ю», «Таня-Таня»), В.Сигарева («Пла-

стили», «Черное молоко»). Это позволяет утверждать, что произведения современной драмы предназначены не только для постановки на сцене, но и должны быть обязательно *прочитаны*. Думается, что сами свойства так называемого «паратекста» современной драмы определяют, что одним из самых продуктивных способов их сценической репрезентации становится читка, предполагающая озвучивание перед зрителем/слушателем в том числе тех ремарочных «вставок», которые не могут получить соответствующее материальное воплощение.

Перформативным потенциалом обладают и так называемые **обрамления** – **вводные высказывания** Автора (или рассказчика), которые, на первый взгляд, непосредственного отношения к действию не имеют, однако важны для перформатизации дальнейших драматических событий. Так, например, «перформер» (Автор, рассказчик) в своем вводном высказывании манифестирует собственный кругозор, нарочито сближая его с кругозором читателя/зрителя. Особый интерес с этой точки зрения представляет рамочное предведение от Автора-драматурга в пьесе В.Дурненкова «Три действия по четырем картинам», опознаваемое лишь по внешним признакам в качестве «второстепенного» текста, по сути же – являющееся важной составной частью смысловой интриги пьесы.

Во многих случаях, как, например, в пьесах Е.Гришковца или в пьесе М.Покрасса «Не проговоренное», такое сближение программируется не только в ситуации непосредственного (т.е. собственно театрального) сценического воплощения, но и в тексте самой пьесы. Прямое речевое воздействие, небрежно, как бы случайно выстроенный монолог, слово, «брошенное в зал», с одной стороны, подчеркивает условность всего происходящего, с другой – говорящий (-ая) актерскую позицию своего персонажа напрямую связывает с позицией реципиента: я такой (-ая) же, как и вы, но только я на сцене, а вы в зале, а раз так, то давайте на время предлагаемого действия отделим себя-зрителя от себя же за пределами драматургического пространства и т.п.

Перформативно-рецептивным потенциалом обладает и **композиция произведений современной драмы**, сознательно выстраиваемая автором-творцом предельно провокативно по отношению к воспринимаящему сознанию.

Так, в целом ряде пьес присоединение сценических эпизодов друг к другу подчиняется не столько причинно-следственной логике (что свойственно драме как литературному роду), сколько по

принципу монтажа фрагментов (с ослаблением жестких, «подчинительных», связей между ними). Такая композиция новейших пьес имеет значимый рецептивно-семантический «ореол», поскольку, с одной стороны, также непосредственно обусловлена установкой современной драмы на эстетическое освоение «кризиса самоидентификации»; с другой стороны, способствует погружению самого воспринимающего субъекта в состояние, аналогичное состоянию героя (героев). Можно говорить, видимо, о двух вариантах пьес с композицией такого типа. С одной стороны, это пьесы, в которых действие разворачивается «объективно», где, по словам Хализева, «жизнь как бы говорит от своего собственного лица» [17, с. 43], то есть все происходящее не охвачено сознанием какого-либо одного персонажа («Ю» О.Мухиной, «Супротив человека» В.иМ.Дурненковых и др).

С другой – пьесы, тяготеющие к монодраме («Пластин» В.Сигарева).

И те, и другие произведения художественно демонстрируют невозможность человека обрести смысловой центр («ядро») собственной жизни, найти определенное и устойчивое место в ней. В драме «Ю» это обусловлено столкновением человека с внешней перенасыщенностью жизни, в которой много всего и каждый миг может появиться что-то «еще, еще и еще». Лишенные жестких причинно-следственных связей, сценические эпизоды в этой пьесе проносятся перед рецептивным кругозором воспринимающего субъекта очень быстро – подобно тому, как и сама жизнь скачет с большой скоростью мимо героев пьесы.

В драме «Супротив человека», сюжет которой проблематизирует слова столяра Луки Александровича из пьесы «Каштанка», исполняемой героями на сцене (персонажи данной пьесы В.иМ.Дурненковых – актеры театра), о необходимости человеку найти свое место в жизни (иначе он будет выброшен на ее обочину), «дробность» композиции объясняется тем, что это произведение обозначается в жанровом отношении не как пьеса, а как киносценарий. Членение текста на эпизоды (многие из которых длятся, кстати, всего несколько секунд) обусловлено здесь скорой сменяемостью мест действия, в которых последовательно оказываются герои пьесы. Такое многообразие художественного пространства – показатель жизненной неустроенности персонажей – прежде всего Студеникина и Рашпиля, как раз лишаящихся своего устойчивого (в данном случае – социального) места в жизни, то есть по сути выброшенных на ее обочину.

В пьесах же, тяготеющих к монодраме («Пластилин» В.Сигарева), дробность композиции фиксирует нецельность сознания центрального персонажа (в данном случае Максима, чьими глазами увидено все происходящее в этом произведении: сцены со второй по двадцать девятую представляют собой воспоминания героя), его неспособность в силу своего подросткового возраста «собрать» мир вокруг себя, придать ему (миру) необходимую форму, что также свидетельствует о наличии кризиса самоидентичности у главного действующего лица. Композицию драмы «Пластилин» в данном случае можно рассматривать как способ актуализации жизненной драмы героя для воспринимающего сознания.

Перформативность драматургического высказывания определяется в ряде пьес особым *декупажем* — делением драматургического высказывания на части, своего рода сценические «пазлы», из которых к финалу пьесы зритель должен собрать связную историю (см., например, пьесы Ю.Клавдиева, А.Строганова). Во многих драмах сценические эпизоды обозначаются не с помощью привычных маркировок («Действие», «Акт», «Явление» и пр.), а посредством «сценарной нумерации» пространственно-временных фрагментов, монтирующихся не всегда в хронологической последовательности.

В некоторых пьесах используется кумулятивный принцип нанизывания сцен для актуализации событий, связанных с проблемами этического выбора героев и читателя/зрителя: каждая из представленных «картин» активизирует позицию адресата, уподобляет ее позиции зрителя/слушателя притчевого цикла (например, «Down-Way. Дорога вниз без остановок» О.Богаева, «Люди древнейших профессий» Д.Привалова, «Вычитание земли» В.Дурненкова и др.). В данном случае интересно проследить сходства и отличия таким образом построенных текстов от аналогичных традиций брехтовского «эпического театра».

Особую роль приобретают в композиционном устройстве современных пьес *вставные тексты* и *вводные жанры*. Впервые в драматургии активно используются принципы коллажа — «склеивания» вербальных и визуальных элементов (пьесы О. Мухиной) или вербальных и музыкальных фрагментов («Mutter» В.Дурненкова, «Кислород», «Бытие №2» И.Вырыпаева), активизирующие позицию читателя/зрителя, который должен реанимировать в собственном сознании ряд значимых для драматурга культурных кодов, как правило, интертекстуального характера. Исследования перформативного характера такого рода «вставок» только начинаются [3, с. 281-283].

Перформатизация речи осуществляется как в *диалогах* героев, так и в их *монологах*.

В монодрамах перформатизация позиций героя-рассказчика и читателя/зрителя осуществляется, с одной стороны, в текстах, в которых высказывание драматического субъекта обращено к другому персонажу, выступающему в роли слушателя, часто потенциального (как в пьесе «Дневник Шахида» А.Молчанова записанное на диктофон «звуковое письмо» девушке) или воображаемого («Американка» Н.Коляды); слово может быть адресовано и самому себе как другому (в пьесе «Смерть Фирса» В.Леванова). В этом случае читатель/зритель занимает позицию «сообщника и подслушивающего» (Пави) изображенной на сцене «чужой» коммуникации». С другой – в «монопьесах «прямого общения со зрителем» (П.Пави) (монодрамы Е.Гришковца «Дредноуты» и «Как я съел собаку», «Июль» И.Вырыпаева, а также пьесы-вербатим Е.Исаевой (пьесы документального театра, составленные «путем монтажа дословно записанной речи» (И.Болотян), к примеру, «Про мою маму и про меня» и «Дос.Тор. Записки провинциального врача») и др.

Думается, что современная драма ставит читателя/зрителя также в кризисную ситуацию, а именно *необходимости собственной непрерывной самоидентификации* по отношению к происходящему. Вот почему рецепция произведений новейшей драматургии требует особых усилий восприятия. Причем можно, видимо, вести речь, с одной стороны, о познавательной-этической самоидентификации; с другой – о самоидентификации эстетической.

Начнем с самоидентификации первого типа. Наиболее отчетливо это свойство новейшей драмы обнаруживается в пьесах, относящихся к драматургии-вербатим.

Рассмотрим эпизод из пьесы Е.Исаевой «Про мою маму и про меня», когда юная героиня Лена выбирает, что подарить своей подруге на День Рождения. В это время «все, присутствующие на сцене, начинают предлагать Лене выбрать в качестве подарка что-нибудь, по их мнению, дорогое. Мужчина протягивает гитару, Баба Рая – оставшиеся пирожные, Женщина – коньки, Парень отцепляет от футболки значок с любимым хоккеистом. Когда Лена отрицательно мотает головой, он удивленно пожимает плечами: «Третьяк же!» Мама предлагает любимую книжку – «Дикие лебеди» – и произносит название. Лена все отвергает, идет за мамин диван и оттуда вывозит игрушечную коляску с куклой, вынимает куклу из коляски».

Подробная сценическая «конкретизация» таких, довольно объемных, ремарок пьесы приводит к возникновению пауз. В это время на сцене царит молчание. Это позволяет утверждать, что паузы (а они возникают в «узловых» для взросления героини эпизодах пьесы: первый в жизни выбор подарка подруге; первое любовное письмо однокласснику и т.д.) связаны с выстраиванием определенной позиции воспринимающего субъекта. Эти паузы дают возможность читателю/зрителю внимательно и напряженно «всмотреться» прежде всего в самого себя, требуют от адресата экзистенциальной «отзывчивости», непрерывно провоцируя его в паузах не только на актуализацию в своей памяти таких же этапов собственной жизни, но и на ответственное соотнесение пережитого личного опыта с опытом другого (героя), а иногда даже на принятие определенных решений. Так, «нанизывание» предлагаемых всеми находящимися на сцене персонажами разных вариантов подарка на День Рождения друга стимулирует, видимо, на выдвижение собственной «версии» и читателя/зрителя. Тем самым последний оказывается *внутренне причастным* представленной на сцене ситуации выбора. И хотя в пьесе героиня выбирает вполне конкретный подарок (куклу), сама *возможность иных вариантов* (усиливающаяся этической сложностью ситуации, вызывающей вопросы у самой Лены: «Как же можно дарить то, что дорого?») не снимается, а наоборот, *оказывается сценически спровоцированной*.

Аналогично — в пьесе-вербатим А.Родионова «Война молдаван за картонную коробку». В ней адресованный зрителям рассказ не имеющей дома Галины о своей жизни в коробке на Московском рынке сопровождается вопросами и комментариями двух девушек из зала (являющихся персонажами пьесы):

ДЕВУШКА ИЗ ЗАЛА. *Просто соседи. Вы просто живете в коробке с двумя мужчинами — соседи как бы — и считаете это нормальным?*

ГАЛИНА. *Соседство, а вы, хорошо, хотите, чтобы я, женщина, слабое создание, жила в коробке одна? А ночью пьяные подростки с прутами?*

Как следует из приведенного диалога, оценки, судя по всему, «благополучных» в социальном плане девушек основаны на их внутреннем неприятии жизненного опыта героини и вступают в открытое противоречие с ее «маргинальной» «жизненной правдой», предопределяя двунаправленность внимания читателя/зрителя, сталкивающегося с необходимостью собственной самоидентификации как по отношению к опыту героини, так и к возможным оценкам

этого опыта. Подобного нравственно-этического самоопределения, ответственного соотнесения собственного жизненного опыта с опытом другого требуют и другие произведения современной отечественной драмы (и не только пьесы-вербатим), например, драмы Е. Гришковца. Не случайно в пьесах этого драматурга рассказ зачастую ведется не от первого, а от второго или «обобщенно-неопределенного лица» (С.Н. Бройтман), то есть с помощью обобщенно-личных предложений. С одной стороны, это можно рассматривать как способ лингвистической фиксации явленного в пьесах драматурга переживания себя как другого; с другой — как художественно-рецептивную стратегию на постоянное сближение рассказываемого со сцены с жизненным опытом воспринимающего: *«Ты идешь, вот так, ну, чтобы руки не касались рукавов, а сквозь ветки и снег на втором этаже светятся три окна»* («Как я съел собаку»).

Таким образом, если позиция читателя/зрителя классической драмы в литературоведении метафорически сближается с положением «небожителя» (по словам Тamarченко, «позиция читателя-зрителя <...> аналогична воображаемому нами божественному видению земной жизни и человеческих действий» [10, с. 307–308]), что обусловлено характерной для драмы хронотопической вынесенностью точки зрения воспринимающего субъекта за пределы изображенного мира; благодаря этому, читатель/зритель находится всегда вне жизни героев «и в принципе... вне жизни вообще» [10, с. 308]), то в современной драме читателю/зрителю, можно сказать, возвращается «бремя» его земности, его «человеческости».

Однако современная драма требует от читателя/зрителя не только *нравственно-этической* самоидентификации, но — что важно — и *эстетической* (связанной с завершением судьбы героя пьесы).

Так, финал пьесы «Про мою маму и про меня» (главная героиня Лена исполняет песню, после чего к ней подходит парень) допускает возможность его двоякой интерпретации. С одной стороны, такой конец можно истолковать как сценическую репрезентацию мечты, «фантазии» Лены, успешно выполняющей шестое задание учительницы — сочинение «выдуманного рассказа». С другой стороны — как «претворение» ожиданий героини в реальность. И если первая версия прочтения финала сохраняет драматический «зазор» между словом (мечтой) героини и воплощением чаемого ею в жизни, то вторая версия — устраняет, что свидетельствует об идиллическом, полностью сглаживающем все противоречия, художественном завершении героя и мира в целом.

В «Собирателе пуль» Ю.Клавдиева момент эстетической самоидентификации читателя/зрителя доводится до предела. В самом начале (!) произведения адресату предлагаются разные версии развертывания событий, причем выбор некоторых из вариантов реципиентом предполагает, что пьеса должна закончиться, по сути не успев начаться (в одном, к примеру, главный герой уходит из жизни, засыпая при включенном на кухне газе). В зависимости от того, к какой из возможностей в драме Ю.Клавдиева склоняется воспринимающий субъект, зависит сама форма героя, ценностно-смысловые итоги его жизни (умирает он в начале пьесы или остается жить — а в финале пьесы мы также застаем главного персонажа живым).

Необходимость эстетической самоидентификации адресата произведений современной драмы провоцируется еще и тем, что художественный мир в них строится не в соответствии с «эстетикой готового, завершенного бытия», а в соответствии с гротескной (часто гротескно-фантастической) «эстетикой становления» (М.М.Бахтин). Вот почему можно говорить о **перформатизации** таких аспектов мира героя в произведениях новейшей драмы, как **художественное пространство, художественное время, система персонажей**. Все эти «срезы» поэтической реальности современной драмы организованы таким образом, чтобы спровоцировать активно сотворческое читательское соучастие. Приведем примеры.

Так, в пьесе О.Мухиной «Ю» на переходе границ строится образ художественного пространства. Место, где живут персонажи, соединяет в себе трудно совместимые друг с другом черты деревенского дома и городской квартиры, причем находящейся явно не на первом этаже. Гротескно-фантастические «метаморфозы» художественного пространства драмы О.Мухиной, делающие его «призрачным», «мерцающим», ускользающим от четкого определения («сновидным»), непосредственно соотнесены с конфликтом пьесы, фиксирующим, с нашей точки зрения, катастрофическую «неустроенность» современного человека в мире.

Непроясненность пространственно-временных условий происходящего, гротескно-фантастическое соединение трудно совместимого друг с другом в данном случае фиксируют кризисное состояние онтологической «затерянности» человека в мире, делают ситуацию кризиса «самоидентификации» не просто художественно зримой, но и погружают в кризисное состояние неустойчивости, колебания самого воспринимающего субъекта, сталкивающегося с необходимостью постоянного самоопределения по отношению к тому, где происходит действие в пьесе.

Хронотопическая «мерцательность» изображенных событий, также сближающая изображенный мир со сном, характерна и для драмы А.Строганова «Чайная церемония». Однако, в отличие от «Ю», здесь она осложняется еще и неопределенностью временной и персонажной.

В главных героях пьесы гротескно слиты не только их «я-в-прошлом» и «я-в-настоящем», но и разные персонажи, с которыми они сталкивались на разных этапах своей жизни. Так, в главном герое пьесы, всегда названном «Борис», гротескно «слиты» и Борис-взрослый, и Борис-ребенок, а Нора оказывается одновременно и матерью Бориса Майей, и прислужгой женского пола, нанятой Майей после аварии, любовницей Бориса, и его бывшей женой, и китаянкой, проводившей для Бориса-ребенка чайные церемонии в прошлом.

Приведенный пример демонстрирует, что провокативно по отношению к воспринимаемому сознанию строится в современной драме система персонажей (и их кругозоров). Можно говорить, видимо, о присутствии в новейших пьесах **гротескного субъекта** (в том числе – неосинкретического), чей образ строится «на переходе границ». (Н.Д.Тамар-ченко). Действительно, в пьесах современной драмы художественно продуктивными становятся такие субъектные структуры, в основе которых – исчезновение тех границ кругозоров субъектов, которые бы обеспечивали их идентичность. Такое гротескное «смещение» как раз и можно обнаружить в упомянутой выше драме А.Строганова. Другой пример – драма Ю.Клавдиева «Я, пулеметчик». Ее текст представляет собой высказывание безымянного «парня лет 20-30-и», в котором опять же «слиты» самосознания бандита, персонажа наших дней, и его деда-фронтовика, участника Великой Отечественной войны.

Если «Чайная церемония» и «Я, пулеметчик» демонстрирует неосинкретизм персонажный, то в других пьесах современной драматургии зачастую представлено пересечение субъектных сфер автора и героя. Например, в «Дредноутах» Е.Гришковца находящийся на сцене субъект, с одной стороны, предстает как герой. В начальной ремарке пьесы, к примеру, он увиден «извне»: «На сцене также находится человек. Это мужчина. Он молодой, одет в хорошую, классическую светлую рубашку и простые черные брюки. На ногах хорошие классические не новые туфли, безукоризненно чистые и ухоженные. Он сидит на дальнем от зрителя стуле». С другой – как автор собственной истории, рассуждающий о собственном тексте

как графоманском, и даже как режиссер, рефлектирующий над сценическим воплощением своего монолога и его музыкальным сопровождением.

Необходимость безымянного неосинкретического субъекта в названных пьесах Ю.Клавдиева и Е.Гришковца обусловлена центральным сюжетным событием – приобщением находящегося в ситуации глубокого кризиса идентичности героя (у Гришковца гротескно «слитого» с автором), а соответственно, и читателя/зрителя, к жизненным ценностям, выходящим за пределы какой бы то ни было социально-биографической определенности. В пьесе Ю.Клавдиева «Я, пулеметчик» приобщение к подлинным, с точки зрения автора, героическим, началам человеческого бытия внука-бандита осуществляется еще и через приобщение к сознанию другого (деда-фронтовика).

Такого рода неожиданные переходы границ «я» и «другого» (как вариант – автора и героя) художественно «остраивают» привычный читательский/зрительский рецептивный опыт, ориентированный на эстетику завершенности, разрушая «готовность» не только изображенного мира в современной драме, но и ее **субъектной сферы**. Читатель/зритель, таким образом, сталкивается здесь с образами гротескных субъектов, наделенных «множественными» «реально-виртуальными» сознаниями, в которых взаимодействуют, «мерцают», то сливаясь, то дистанцируясь друг от друга точки зрения («правды») и голоса, принадлежащие различным сторонам социального и ментального миров.

В новой монодраме («Я, пулеметчик», пьесы Е.Гришковца) такая субъектная структура приобретает особое значение, поскольку «встреча» с находящимся на сцене субъектом как главным «носителем» кризиса идентичности [см. 1, с. 35-46] неизбежно запускает «механизм» самоопределения читателя / зрителя, чья позиция тем самым особо актуализируется (чего и должна добиваться, по Н.Еврейнову, подлинная монодрама).

Обратимся к некоторым, с нашей точки зрения, наиболее показательным образцам монодраматических пьес – «Как я съел собаку» Е.Гришковца, «Дос.тор» Е.Исаевой и уже упомянутой «Я, пулеметчик» Ю. Клавдиева – и посмотрим, как осуществляется в каждом конкретном случае механизм самоопределения читателя/зрителя по отношению к позиции героя, смоделированной автором.

В пьесе Гришковца проблема самоопределения героя с его уникальным жизненным опытом вступает в напряженные отношения с

экзистенциально-биографическими «поисками утраченного времени». Читатель/зритель воспринимает их как свои собственные, идиллически самоактуализирует свою встречу с героем как с самим собой; Другой здесь оказывается одним из вероятностных отражений «я» адресата. В драме Исаевой Женщина и Мужчина включены в сознание главного героя как элементы его актуализируемого прошлого. Опыт героя в системе социальных связей, изображенных в пьесе (больница в глубинке, молодой врач-хирург, непредвиденные обстоятельства профессионального труда), при всей своей уникальности оказывается тиражируемым в неразумно устроенном социальном мире — материал опыта, из которого складывается профессиональная биография Хирурга, оказывается, как представлено в последней сцене, полностью тождествен материалу опыта Другого Хирурга, он легко заменяет своего предшественника и занимает его социальное место. Если в пьесе Гришковца через частную уникальную в своем роде биографию героя читатель приобретает к *идиллической* ценности «общих переживаний», то в пьесе Исаевой уникальный социальный опыт, переживаемый читателем, обособляет его вместе с героем от несправедливо организованного миропорядка.

В пьесе Клавдиева читатель/зритель сталкивается с подобием ритуального акта воскрешения мертвых, *безусловной* процедурой, в которой *физическое* и *символическое* полностью совпадают: в финале пьесы внук-бандит отождествляет себя с дедом-пулеметчиком, ведущим свою «самурайскую» Войну за окончательное искоренение любой Войны. Война в интерпретации Клавдиева преодолевает культурно-психологическое время и пространство. В определенном смысле «война» уподобляется «чуме» Антонена Арто: материализуясь, она становится вначале Двойником деда-пулеметчика, затем — его внука-бандита, перерождающегося в момент боя в «война». В своем катартическом пределе война должна стать и Двойником читателя/зрителя. Заголовок драмы «Я, пулеметчик» указывает одновременно на самоидентификацию и деда, и парня, отрицающих социальную и психологическую определенность собственной биографии, и читателя/зрителя, включенного в пространство «жестокости игры», затеянной современным драматургом. В финале пьесы Клавдиева происходит событие, которое аналогично состоянию катарсиса — «преодолению героем и зрителем внутренней двойственности и расхождения изображенного поступка и судьбы с высшей целесообразностью» [11, с.313; см. также 6]. В целом же в сво-

ей монодраме Клавдиев возрождает тип *героического* самоопределения, преодолевающего пределы неправедных (с точки зрения автора) форм человеческого существования.

Приведенные примеры показывают, что проблема преодоления границ между миром героя и читателя/зрителя в каждом конкретном случае осуществляется в современной монодраме по-разному, при этом их авторы сосредоточивают внимание своего адресата на вполне определенных формах художественного завершения, требующей и вполне определенной эмоционально-ценностной реакции со стороны адресата – идиллической, сатирической, героической...

Все вышесказанное позволяет говорить о том, что перформативно-рецептивными возможностями в новейших пьесах «обрастают» и другие аспекты изображенного мира – такие, как *сюжетная ситуация и конфликт*. Остановимся также на нескольких, наиболее значимых, с нашей точки зрения, моментах.

«Перформатизация эго-истории». В сюжетных ситуациях, смоделированных, например, в пьесах Е.Гришковца, «Не проговорено» М.Покрасса, «Про мою маму и про меня» Е.Исаевой, представленный миропорядок «фонит» на периферии сознания героя, акцент в сюжете и речи сделан на универсальном, всеобщем и, одновременно, уникальном опыте, позволяющем герою достичь единения с сознанием читателя/зрителя. Здесь серия рефлексивно-речевых жестов направлена на восстановление и/или пересоздание собственного Я. Сюжетное развитие и смена точек зрения адресата в пьесах с подобным типом сюжетной ситуации полностью подчинены саморефлексии героя.

«Перформатизация социума». Перечислим ряд сюжетных ситуаций в тех пьесах, где изображается, как миропорядок захватывает субъекта, поглощает его и либо трансформирует в одномерное существо, безличную, «бесчувственную» функцию, либо физически уничтожает. При типе сюжета, репрезентирующем «современную социальную действительность», возможны несколько вариаций испытания героя социумом: *«кто-то приходит со стороны и испытывает мир героев»* («Землемер» Н.Коляды); *«герой последовательно исключается из разных социальных институтов и из самой жизни»* (Максима из «Пластилина» В.Сигарева отвергают сверстники, выгоняют из школы, убивают насильники); *«герои сами испытывают судьбу и подвергают себя опасности»* («Выхода нет» Г.Ахметзяновой, «Пойдем, нас ждет машина» Ю.Клавдиева) и др. Структура пьес в данном случае актуализирует для читателя возможность «схлопыва-

ния» реальностей первичной и художественной — перед его взором предстает событийный ряд репрезентаций «ужасов жизни».

«Перформатизация культурного пространства» связана с демонстрацией миропорядка, ограниченного для героя его культурной памятью, в которой перемешаны зачастую не отрефлексированные исторические, мифологические, культурные реалии. Здесь можно выделить следующие сюжетные ситуации: *«культурные реалии становятся предметом рефлексии и/или игры Автора»* («Три действия по четырем картинам», «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Валентинов день» И. Выры-паева, «Кухня» М. Курочкина, «Пленные духи» бр. Пресняковых); *«культурные реалии используются Автором для демонстрации собственных культурологических идей»* (драматические римейки, «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова, «Декабристы, или В поисках Шамбалы» Д. Привалова), либо даже — *«для решения личных проблем Автора»* («Павлик — мой бог» Н. Беленицкой); *«столкновение “обыденного героя” с “культурным” персонажем»* («Лунопат» М. Курочкина) и др.

«Перформатизация «мистериального События» осуществляется в пьесах, где герой противопоставляет «неправильному» («ненормальному») миропорядку собственное самораскрытие, обличающее неправедность «всего сущего». Конфликт, развивающийся на основе такой ситуации, включает в себя несколько уровней «мистериального События»: Бог и сфера сакрального в целом — представления людей о Боге и сакральном (расходящиеся с истинными) — Я, разоблачающий эти представления через глумление, юродство — утверждение опровергаемых ранее ценностей, воскрешение объединяющего всех Смысла. Особенно ярко отмеченный конфликт и его рефлексия представлена в «жестоких» пьесах И. Вырыпаева и (отчасти) Ю. Клавдиева [см. 2].

Таким образом, можно утверждать, что усиление перформатизации драмы на основных уровнях его художественной структуры, становится главным условием существования современного драматургического высказывания не только в театральном сценическом пространстве, но и в пространстве его читательской рецепции, уже предполагающей и моделирующей в процессе чтения различные варианты «театрализации» поведения вымышленных действующих лиц и рецептивной позиции реального читателя/зрителя.

Библиографический список

1. Болотян И.М., Лавлинский С.П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. 2010. № 2 (45)/10. Сер.: «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 35–46.
2. Болотян И.М., Лавлинский С.П. Конфликт драматический // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Кемерово, 2011.
3. Волкова Т. Вставной (вводный) текст // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Кемерово, 2011. Вып. 1–2. С. 281–283.
4. Давыдова Евгения. Рецептивная стратегия в драматургии // Вестник РГГУ. 2010. № 2 (45)/10.
5. Евреинов Н. Введение в монодраму. СПб., 1909.
6. Лавлинский С.П. Жестокие игры с читателем/зрителем в новейшей русской драме // Феномен игры в художественном творчестве, культуре и языке. 2009. С. 27–42.
7. Липовецкий Марк. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89.
8. Пави П. Словарь театра. М., 2003.
9. Разумовская Ирина. Смыслообразующая роль ремарки в неклассической драме // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Кемерово, 2011. Вып. 1–2. С. 40–53.
10. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Пространство-время драматического события и позиция зрителя // Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 307–308.
11. Тюпа В.И. Драма как тип высказывания // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Кемерово, 2011. Вып. 1–2.
12. Федоров В. О природе поэтической реальности. М., 1984.
13. Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведение Германии: система координат: сб. ст. СПб., 2004.
14. Флоренский П. Имена. Метафизика имен в историческом освещении. Имя и личность // Флоренский П. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2). М., 1999. С. 205.
15. Хабермас Ю. Понятие индивидуальности // Вопросы философии. 1989. № 2.
16. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.
17. Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 12.

РЕ–ВИЗИЯ «СЛЕПОГО ПЯТНА»: ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛЬНОСТИ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ

Категория визуальности – одна из наиболее перспективных и активно обсуждаемых проблем в культурологических штудиях. Эстетике зрения посвящены сотни книг на разных языках, поиск и описание разнообразных визуальных доминант, «археология визуальности» – важный тренд научно-исследовательской практики сегодня. Однако, несмотря на разнообразие концепций, описание проблемы пространственно-зрительных форм, «культуры глаза» именно на материале драматургии и, в частности, драмы рубежа XX и XXI веков, насколько нам известно, не получило пока развернутых репрезентаций в специализированных фундаментальных исследованиях (по крайней мере, на русском языке). Разумеется, если не считать довольно большого количества наблюдений над частными особенностями театрально-драматической иллюзии, например, историей сценографии [21, 23]. Или – над историко-литературными тенденциями, когда соотношение вербального и визуального языка в драме квалифицируется как напряжение между словом-действием и словом описательным, как проникновение в драму эпического, нарративного начала.

Авторы статьи не претендуют на целостное осмысление проблемы визуального языка отечественной драматургии. Скорее, это попытка описать возможный теоретический контекст, в котором был бы уместен ряд вопросов о визуальных характеристиках ткани драматического произведения. Вопросы эти и примеры произведений могли бы в будущем послужить основой для словарной статьи, посвященной поэтике драматической визуальности. Как к небольшому конспекту такого предполагаемого раздела экспериментального словаря мы и предлагаем относиться к нашим заметкам.

Вначале в качестве теоретической преамбулы отметим выборочную работу, в которых затрагивается тема визуальных образов в драме. Здесь необходимо назвать те исследования, которые вошли в научный обиход относительно недавно, а если говорить о зарубежных работах, то они или освоены крайне фрагментарно, или вовсе не переведены на русский язык. Исключений крайне немного, одно из них – зацитированный до дыр «Словарь театра» Патриса Пави [22]. Автор рассуждает о зрительных образах спектакля, но, скорее,

как о характеристике организации театрального пространства, нежели как о категории текста.

Новые нюансы в исследовании темы привносит французский театровед Жан-Поль Сарразак, автор концепции «рапсодического импульса»¹: в «Лексиконе новейшей драмы», разработанном под его руководством в Школе театральных исследований, приводятся статьи «Оптическое» и «Точка зрения»². Однако и в этих рубриках приведены, в основном, наблюдения над сценическими характеристиками, говорится о влиянии на театральное действо «камеры обскуры», явления «четвертой стены». «Точка зрения» понимается как «перспектива», в пределах женеттовского понятия фокализации [2, р. 160–164]. Специальной статьи, которая содержала бы систематизированное описание визуальности на материале европейской драмы XIX–XX веков как текстового измерения, мы не найдем, а о влиянии телевидения и интернета на язык драмы сказано весьма бегло. Отмечается, что изменение языка театральной оптики – это обострение интерактивности между зрительным залом и сценой, сдвиг границы между пространством приватным и открытым, интимным и публичным.

В других своих работах Сарразак говорит о «сокровищах визуальных деталей», которыми насыщены мизансцены эпохи позитивизма. Любопытно, что, описывая закономерности изменения театрально-драматического пространства, Сарразак придает особое значение механизмам, которые позволяют организовать рассмотрение сцены как визуальное приключение реципиента, зрительное усилие, которое не сводится только к вуайеризму, но властно

¹ См.: Sarrazac J.-P. L'Avenir du drame. Belfort, 1999. P.23-25. Сарразак использует образ рапсода для описания специфической конструкции драматического сюжета нового времени, в котором оказываются «сшиты» вместе, как в рапсодической песне, разнородные фрагменты: «во многих произведениях конца XIX века проявляется сюжет как бы «расколотый, и драматический и эпический одновременно»). Идея «рапсодического текста» во многом обязана понятию романизации, и книге не случайно предпослан эпиграф из бахтинского «Эпоса и романа». Любопытно, что Сарразак использует для сравнительной характеристики классической и новой драмы пространственно-пластические образы: пьеса «гладкая», «ровная», и – пьеса с «изгибами и складками», «рельефная и многослойная».

² *Lexique du Drame moderne et contemporain*. Dirigé par Jean-Pierre Sarrazac. Assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot. Paris, 2010. PP.138-141,160-164.

включает читателя прозы/зрителя спектакля/наблюдателя внутри тайны, принуждает к расшифровке сюжета [5]. Натурализм и символизм обнаруживают, по мнению ученого, общие корни романного (детективный жанр) и театрального (постановки натуралистического театра Антуана) рас-следования как фиксации мельчайших следов и улик в «старой» новой драме начала XX века. Рождается новая концепция мизансцены: глубины интерьера словно выворачиваются наизнанку, смещаются плоскости, искажаются перспективы, заставляя зрителя смотреть на сцену не фронтально, а иско-са, сбоку и т.д.³ Такая метаморфоза призвана «расчехлить» приватную жизнь, исследовать «футляр частного человека» (Вальтер Бень-ямин). Именно с этого момента, полагает Сарразак, «традиционное разделение между драматическим произведением и *opsis* (*зрелищем*, отнесенным Аристотелем к последней части трагедии) более не дей-ствует. На его месте появляется новое. Постановка более не являет-ся просто «спектаклем». Она захватывает сам текст; она сама может придать драме одновременно и описательное и повествовательное измерение...»⁴. Так «клинический взгляд» (Карло Гинзбург), рас-сматривание пространственно-предметной среды, поиск и расшиф-ровка разнообразных улик (в том числе и абстрактно-символичес-ких) становится, по мнению французского исследователя, фирмен-ным знаком драмы рубежа веков и воскрешает древнее понятие тейхоскопии⁵ как проникновение через границы смотрения.

Важным представляется обнаружение связи между изменения-ми мизансцены, визуальными усилиями зрителя и формированием

³ См. также знаменитое авторское предисловие к пьесе Августа Стрин-дберга «Фрекен Жюли», в котором драматург призывает режиссера и деко-раторов использовать импрессионистическую асимметрию сечений в сце-нографии. Именно этот текст ознаменовал «визуальный поворот» в теат-ральном западном искусстве рубежа XXI-XX вв.

⁴ Сарразак отмечает, что «если театр – согласно своей этимологии, – «место, где мы смотрим», то и натуралистический роман, и современная постановка в своих истоках отдают привилегию взгляду; мы могли бы даже сказать что они «заостряют» взгляд».

⁵ Тейхоскопия – (букв. «смотрение со стены», по названию третьей пес-ни «Илиады») – принятая в истории литературы и драматургии название ситуации разглядывания. К тейхоскопии могут быть отнесены все приемы преодоления пространственно-визуальных границ: «проникновение взгля-да сквозь стену», например, в романном повествовании, «эффект четвер-той стены» в драме. См. также в офтальмологии: сужение поля зрения, перемещение светлых пятен, окаймленных зигзагообразными линиями.

метаязыка драмы. Близки к таким выводам и наблюдения Анна Юберсфельд, которая в цикле работ «Читать театр» пишет о семиотике сцены как школе зрителя, включенного в сложное многоуровневое театральное и сценическое пространство, существующее как некий текст⁶.

Театр, по Юберсфельд, всегда воплощает парадокс, переход границ, преодоление себя. «Слепое пятно» смысла в театральном произведении и позволяет запустить метарефлексию: драма начинает репрезентировать саму себя, комментировать собственное устройство. Вернее, зритель вынужден постоянно участвовать в рефлексии. Однако, хотя Юберсфельд и рассуждает о специфике отождествления и дистанции актера/зрителя в театре, обращаясь к другим зрелищам (пантомиме, цирку, кинематографу, параду и т.д.), но говорит о специфике театральной иллюзии, скорее, в психологическом смысле, не выделяя подробно разновидности визуального.

Классическая французская семиотика изучает театральное пространство и драматическое действие как пространство текста, но почти не предпринимает попыток говорить о визуальном потенциале драматического, литературного текста как такового.

Собственно, даже сценографические категории требуют сегодня гораздо большего внимания с точки зрения визуальной антропологии, чем им прежде уделялось. Частично такой пробел могут восполнить многочисленные исследования последних лет, в которых говорится именно об инженерно-технических способах организации иллюзии. Так, в книге Джонатана Крэри «Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке» (2014) проблема чисто технических изменений оптики выступает «свидетелем» изменений социального поля.

Расхожей цитате Ги Дебора о «спектаклизации», которая, кстати, часто привлекается для характеристики новейших драматических опытов, Крэри противопоставляет контраргумент-заявление Мишеля Фуко: «Наше общество – общество надзора, а не спектакля... Мы находимся не на скамьях амфитеатра и не на сцене, а в

⁶ Anne Ubersfeld. Lire le t evtre (I, II, III). Paris, 1996. К сожалению, книга так и не переведена полностью на русский язык, хотя на родине переиздавалась не менее пяти раз. Небольшие фрагменты помещены в антологии «Как всегда – об авангарде» (М., 1992). См. также комментарии в книге: Ильин И. Анна Юберсфельд и французская школа театральной семиотики. М., 2001.

паноптической машине» [6, с.33], подчеркивая неоднозначность функции медийных образов в социальных практиках. «Надзор» и «спектакль» как формы работы с публичным образом и манипуляции с телесностью наблюдателя способны, по мнению автора, к взаимному пересечению и наложению.

Но на страницах и этой книги только кратко затрагиваются вопросы оформления сценического пространства, как некоего аналога или площадки для визуального эксперимента: «Есть некоторые поверхностные сходства, — пишет Дж. Крэри, — между стереоскопом и классической сценографией, соединяющей плоскости реального пространства в единую иллюзорную сцену. Однако театральное пространство остается перспективным, поскольку движения актеров по сцене рационализируют отношения между различными точками пространства» [6, с. 160].

Не найдем мы каких-либо обстоятельных рассуждений на тему визуального измерения драмы (уже именно как текста пьесы) и в недавно опубликованной солидной монографии отечественного исследователя Константина Фрумкина «Сюжет драматургии: От античности до наших дней» (2014), где представлен подробнейший разбор типологии конфликтов, архетипов героев, событий (преимущественно в трагедиях), но почти ничего нет, например, о зеркальности как о сюжетной или персонажной характеристике.

Частично вопрос драматической оптики затрагивается в книге профессора калифорнийского университета Маркуса Левита «Визуальная доминанта в России XVIII века»: рассматривая категорию театральности и зрелищности в российской культуре Нового времени, Левит подробно анализирует язык отражений и зеркал, прозрения и слепоты, подлинного и мнимого, прозрачности и скрытости, света и тьмы как категории текста русских классицистских трагедий (правда, эти категории следует признать универсальными для всей европейской драмы). Но поскольку исследование ограничено XVIII столетием, то развитие этих понятий в театральнo-драматической плоскости последующих эпох остается за пределами внимания [18]. Это при том, что от созерцания многофигурных композиций, от любования героем, который действует на сцене празднично-зрелищного «театра славы всего света», от изысканных визуальных метафор классицизма совсем недалеко до романтических метаморфоз и знаменитой миражной (то есть визуальной!) интриги Гоголя.

Не случайно современные исследователи обращают внимание на особую, гоголевскую гипертрофию глаза, множественность зеркал, в которых отражается и авторское слово, и персонажи. Приближается к такой тематике ряд статей, посвященных локальным темам, в том числе, например, «Ревизору» [11]. Визуальная метафора зеркала, вынесенная в эпиграф, оказывается своеобразной «обманкой» для многих поколений читателей и исследователей: эта формулировка воспринимается всего лишь как призыв к зрителям узнать себя в персонажах пьесы. Но такая «реалистическая» трактовка существенно обедняет идею изысканной игры многократных отражений, их смысловой объем.

Как и во всем гоголевском творчестве и в его жизнетворческом «тексте», так и внутри пьесы есть множество «своих» зеркал, которые обнаруживают возможность пересматривания, ре-визии, воплощенной и постоянно меняющейся иллюзии. Возникает возможность использовать понятие, параллельное тому, которое предложил Юрий Манн (у Гоголя – не только «миражная, но «оптическая интрига»), и раскрыть его значение на материале, например, сценария Булгакова, который является своеобразным «римейком» гоголевского сюжета. Собственно, само слово «ревизор» раскрывает прежде всего свою визуальную семантику: «ре-визия» – «пересматривание» – становится и обозначением механизма взаимодействия с классическим, в данном случае гоголевским наследием, и указанием на визуальное качество булгаковского текста – на сценарность.

Вот эта фигура «проверяющего/пересматривающего» и сценарная стилистика окажутся ключевыми для многих драматических экспериментов уже в наше время – как воплощение невиданной прежде авторской активности.

Здесь мы вынуждены сделать своеобразный скачок к концу XX и началу XXI века и отметить некоторые нюансы на материале современных отечественных пьес.

Драматургия нового рубежа веков аккумулировала явления разных художественных языков, создала поистине алхимический сплав мировоззренческих и стилистических тенденций. В арсенале новейшей драмы, как зарубежной, так и русскоязычной, тема визуальности требует привлечения обширного творческого материала разных эпох: и восемнадцатый век, и аллюзии к Шекспиру, и римейки классических текстов, и арт-социология могут существовать в новейшей драме одновременно.

Назовем некоторые категории драматической поэтики⁷, которые могли бы быть проанализированы через призму визуальности, и приведем несколько ссылок на тексты.

Визуально-пластические искусства и сценарность

Визуальные эксперименты в пьесах отечественных драматургов находят немало текстов-предшественников: схожие функции ремарки мы находим в пьесе Тома Стоппарда «Художники» (1973).

В этой пьесе проблематизируются и становятся основой драматического текста сами механизмы зрительского восприятия сценического действия. Словесный образ здесь сталкивается со всевозможными его пластическими воплощениями, попытками главных героев подобрать визуальный, телесно выраженный аналог слову. «Художники» начинаются с традиционной для детективного сюжета завязки – неизвестным образом погибает один из трех художников, друживших многие годы и вместе работавших в одной студии. Свидетелей, видевших обстоятельства смерти, нет, но есть запись магнитофона, на которой есть звуки происшествия. На протяжении всей первой картины один из художников, которому и принадлежит магнитофон, раз за разом прокручивает запись, предлагая тем самым и своему другу и зрителям всего лишь из нескольких звуков составить цепь событий. Мы «видим» на сцене только декорации, а действие разворачивается в нашем воображении, мы его представляем мысленно, словно «накладываем» его на описанный/разыгранный интерьер [25].

Художники пытаются передать облик некоей девушки Софи в словесной картине и скульптурном изображении (героиня, кстати, слепа). Но желаемого эффекта персонажи достичь не могут: словесная репрезентация, которая должна отражать прекрасное, максимально приближенное к набору литературных клише («золотистые волосы цвета спелой ржи», «взгляд, полный трагизма, бездонной глубины», «подобные жемчугу зубы», «бледно-рубиновые губы»). Скульптурное, пластическое воплощение вообще лишает образ какой-

⁷ Здесь мы опускаем объемный фрагмент о понятии «точки зрения», границах зрительского восприятия в новой драме и отсылаем читателя к другим публикациям: Семеницкая О.В. Точка зрения // Материалы экспериментального словаря русской драматургии рубежа XX-XXI веков // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: Сборник научных статей. Кемерово, вып.1, 2 (2011). С.380-383. Там же, вып.4 (2015): Синицкая А.В. Метадрама. С.211-218.

либо метафорики, в нем все предельно предметно, конкретно, но при этом нелепо, абсурдно, странно. В итоге получается статуя с пучком волос из спелой ржи на голове, зубы из искусственного жемчуга, губы из искусственных рубинов, грудь – из натуральных фруктов, а для лебединой шеи используются перья. А уж «бездонные глубины» глаз оказываются и вовсе непредставимыми.

Отметим, что в зарубежных исследованиях обобщен именно тот опыт художественного языка, который и выражен в стоппардовой пьесе: «Художники» написаны в те же годы, когда появляются классические работы о театральной семиотике. Но расставленные Стоппардом акценты можно увидеть, пусть в косвенном и отраженном виде, и у представителей отечественной новейшей драмы.

В пьесе Александра Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый» на протяжении всего действия пьесы в глубине сцены на экран без перерыва проецируются фотографии, фотографические этюды, контрольные отпечатки. Акторов на сцене нет – только силуэты и голоса, причем голоса, по замечанию в ремарке «не театральные – любительские, совсем как представленные фотографии». Именно голоса и нечеткие силуэты начинают действие в пьесе.

Сцена в этой пьесе – это совершенно белый лист фотобумаги, живое и животворящее пространство. Поэтому отдельные картины представляют собой созерцание абсолютно пустой сцены.

Картина организует действие – оно представляет собой описание работы фотографа, сам процесс фотографирования, когда в объектив фотокамеры попадает череда событий; другая часть – это непосредственно уже готовый снимок. Например, картина с почтальоном:

Почтальон на велосипеде. В черном. В черном картузе. С сумкой через плечо. Чудаковат. Это сразу же бросается в глаза. Чудаковат и черен. Делает несколько кругов по сцене, с грохотом роняет сверкающий свой велосипед и замирает по стойке смирно, рука под козырек.

Улыбка чудака.

Ослепительная улыбка счастливейшего из смертных.

Некоторое время остается в позе «под козырек», после чего вновь усаживается на велосипед, делает несколько кругов на сцене, с грохотом роняет сверкающий свой велосипед и замирает по стойке смирно, рука под козырек [26].

Один из главных героев, фотограф Плаксин, или Мастер Света, как его называют, говорит о том, что его сын когда-то сделал за-

мечательный снимок почтальона, и этот почтальон еще себя *покажет*. Но показывает себя почтальон не в поступках, не в действиях, а буквально, представляя собой ожившую фотографию на сцене.

Ремарка

Ремарки могут становиться реализацией авторской внутренней точки зрения, совпадающей с ощущением событий персонажами, маркирующей их пространственно-временной континуум, атмосферу хронотопа персонажей («Чайная церемония», «Дивертисмент», «Крысолов», «Нравы цветов», «Запах каштана» Александра Строганова, «Полонез Огинского» Николая Коляды). Ремарка может фиксировать и внешнюю точку зрения, находящуюся вне пространства-времени персонажей, из краткого обозначения места действия может оформиться в самостоятельный нарративный пласт, иногда сближаться с точкой зрения персонажа.

Описательность, избыточность ремарок – одна из важнейших характеристик новейшей драмы. Конкретный вопрос о предметности, вещности именно как категории драматического текста/изображенного мира возникал, скорее, факультативно, внутри общих характеристик так называемого «художественного мира» писателя. Например, если сложилось определенное понимание того, что есть вещь в мире прозы Гоголя, то и в его пьесах эта категория будет анализироваться, вероятно, почти так же [9]. Но все же приходится учитывать и особое качество мира драмы, в котором вещь, в отличие от эпического произведения, обладает потенциальным онтологическим статусом, ибо предметный мир, описанный в пьесе, может быть действительно воплощен на сцене и вовлечен в действие. В эпике описания вещей, героев, событий – в одинаковой степени всего лишь слова. Для преодоления их вымышленной, бумажно-письменной природы требуются несколько иные усилия, нежели для сценической интерпретации.

В современных пьесах мы встречаем изобилие описательных ремарок, предметы обладают своей, театрально-фантазмагорической, жизнью и создают особый пространственно-пластический сюжет. Можно отметить особую визуальную стилистику пьес: облик персонажей, события, сюжет становятся, прежде всего, как нам уже приходилось писать, «визуальным приключением читателя».

Например, строгановские развернутые ремарки представляют собой самостоятельные тексты и посвящены, как правило, описаниям интерьера. Улика как предмет выступает знаком театральности, механизмом метадрамы и сценографической игры. Так, в пьесе

сах «Кода», «Черный, белый, акценты красного, оранжевый» – это освещение, в пьесе «Ломбард» – обилие ненужных вещей, гигантская кунсткамера, в которой действующие лица – и предметы, и персонажи-маски, в «Интерьерах», вполне в соответствии с названием, стержень событий – это движение зрительского взгляда по обстановке, в пьесе «Реализм, или Нечто, принадлежащее нам» за основу взят именно детективный сюжет, который постепенно превращается в театральный. Улика как ребус, который движет сюжет, выступает и в своей буквальной функции, усиливая «узнавание» детективной модели. Главное в пьесе – интерьер и появление требующих расшифровки деталей.

Персонаж/читатель/зритель должен следить за нужными линиями описания (фотографиями, моментальными снимками реальности). Иногда из детали разворачивается цепочка неких мнимых событий, иногда формируется игровое пространство (в пьесе «Карманный хаос» герой рассказывает историю о закатившемся под стол кусочке сахара. Далее выясняется, что «роль» сахара выполнял мел, с помощью которого «рисует» новый облик интерьера; в пьесе «Мойра, или Новый Дон-Кихот» развернутая ремарка организует с помощью оптической игры «театр вещей» [26].

Для того, чтобы последовательно вообразить, о чем сообщает ремарка, читатель должен представить себе некую череду метаморфоз.

Пьеса «Запах каштана» открывается пространной авторской ремаркой, которая представляет нам диалог не героев, а их жестов и поз – поз намеренно статичных, созерцательных, напоминающих скорее фотографический снимок, нежели театральную мизансцену. Ситуация намеренно разбивается автором на множество практически одинаковых кадров. Читателю и зрителю представляется череда изображений, в которых статика «кадра» подчеркивается однообразием положений героев на сцене и отсутствием реплик. Это взгляд кинокамеры, где чередуются кадры крупного плана, поочередно переключая наше внимание то на одного, то на другого героя и определяя наше зрительское восприятие, нашу точку зрения.

«Светлана Сергеевна за столом с гигантской лупой в руках. Она занята изучением альбома репродукций.

Дмитрий Демьянович, спиной к зрителям поживает на диване. Он неподвижен.

Светлана Сергеевна низко склоняется над заинтересовавшим ее фрагментом и надолго замирает.

Дмитрий Демьянович неподвижен.

Светлана Сергеевна, морщась, распрямляется и откладывает лупу.

Дмитрий Демьянович по-прежнему неподвижен.

Светлана Сергеевна вновь берет лупу и прицеливается.

Дмитрий Демьянович неподвижен.

Светлана Сергеевна меняет решение и вновь откладывает лупу.

Дмитрий Демьянович по-прежнему неподвижен.

<...>Светлана Сергеевна низко склоняется над заинтересовавшим ее фрагментом и надолго замирает» [26].

Метафорическое, но при этом детализированное, разработанное вплоть до маньеристически назойливых подробностей описание обращено к глазу – зрителя и читателя, который должен почувствовать атмосферу (сам автор вполне оправданно считает, что его пьесы – это картины настроения, которые требуют погружения в музыкально-лирические ассоциации). Пьесы, которые содержат сложно организованные переключения статики и динамики, способность персонажей к внезапным трансформациям или метаморфозам, получили название *фотодрам*⁸.

Сценарность: визуальное vs медийное

В российской новейшей драме, наследующей и традиции чеховской драматургии, и экспериментальным наработкам западной драматургии, ремарка полностью меняет свою природу [12, 14, 23]. В отличие от чеховской поэтики, герой, напротив, может оказаться слишком «определен» авторским словом. Такая перестройка важнейших компонентов пьесы приводит к явлению сценарности: активизируется специфическая характеристика, «завершающая» мир героя. И это овнешняющее, ограничивающее персонажа в действиях влияние: читатель превращается в зрителя, которого словно принуждают наблюдать с определенной точки зрения. Эта точка определяется гораздо более четко, если не сказать, агрессивно.

Сюжеты пьес могут строиться как проблематизация медийного пространства, в том числе и как чисто тематическое указание технических средств, будь то телевизионная картинка или фотография.

Многие авторы отечественной новейшей драмы сами же причастны к созданию медийных продуктов и существуют, так или иначе, в сфере виртуального. Это обстоятельство и определяет некоторую запрограммированность читательской реакции, поэтому многие сюжеты новейшей драмы вряд ли могут быть верно прочитаны без учета медийности. Отсюда, вероятно, ярко выраженная сценар-

⁸ Обоснование этого термина принадлежит С.П. Лавлинскому.

ность, «фильмичность» многих современных драматических текстов, включающая совсем иные режимы восприятия и позволяющая говорить о некоей новой антропологии чтения/смотрения пьесы и спектакля.

Любопытно, что сценическое воплощение современных пьес, даже с откровенно эпатажным, «чернушным» сюжетом, часто воплощается современными режиссерами в яркой, даже праздничной визуальности. Например, постановка пьесы Юрия Клавдиева «Развалины», осуществленная режиссером Кириллом Вытоптовым, во многом основана на проблематизации кошмара жизни — и театральной красоты [24]: организованные художником-декоратором оптические эффекты (проекции голландских натюрмортов, персонажи-инсталляции) выстраиваются на сцене в самостоятельный параллельный сюжет, противоречащий, казалось бы, антропологической катастрофе представленных событий. Однако это противоречие мнимое, потому что именно текст и провоцирует такой слом: в ремарках пьесы невероятно много описаний и почти кинематографических кадров, которые растворяют внутри себя трагическую «людоедскую» историю семьи, переживающей ленинградскую блокаду. Перед нами — одновременно и утоление некоего визуального голода зрителя, и блистательная реанимация формулы старого доброго натурализма: герой — это и есть натюрморт, всего лишь часть пространства, кусок предметной среды. Поэтому Развалины — это и место, и фамилия героев.

Иначе рамки реальности обыгрываются в пьесе Вадима Леванова «Про коров» (2011). В основе сюжета, на первый взгляд, изображение «служебного пространства»: будни провинциального ГТРК. Производственная тематика (сам автор так и обозначает жанр: «производственная пьеса») в истории литературы, как известно, весьма благосклонна к вещам, в основе своей любой производственный сюжет — история рождения нового космоса. Тем интереснее эксперимент автора: «вещь» в современном информационном мире — это реализация медиапроекта, бесперебойные блоки новостных программ, где приватное, личное и публичное, медийное перетекают друг в друга. Пространство одновременно разомкнуто на улицу, телевизионному «глазу» доступны любые, самые отдаленные точки, но при этом оно ограничено, сконструировано кадром.

Сама речевая ткань пьесы строится по монтажному принципу. Якобы «документальный» стиль, имитирующий реальные видео и аудиозаписи многоголосицы, включает в себя и вполне реальные

детали, хорошо известные жителям Самары, и притчевое начало (вертикаль задается и эпиграфом из суры Корана о коровах, и лейтмотивом «Божьего мессиджа», который транслируется телеэкраном («*А мне Бог говорит из телевизора!... А у Него много возможностей достучаться до человека!*»

И Он все использует!.. Вот и телевидение тоже, да!» [17]).

Парадокс заключается в том что, хотя сама тема и располагает к разнообразию визуальных трансформаций, в пьесе почти нет специфических сценарных приемов. И зрители, которые хотели бы себя увидеть «в телевизоре», и сами работники телевидения, и герои новостных сюжетов лишены видимого «образа», так же, как и события, и вещи: никто и ничто не обладает в пьесе осязаемостью, предметной конкретикой, есть только информационное эхо.

Художественное решение в пьесе Леванова основано на визуальности как «минус-приеме». Монтажность здесь – не кинематографическая, а слуховая, текст легко представить себе как радиопьесу, сотканную из потока голосов, мы слышим гул толпы, но почти ничего не видим, хотя, казалось бы, ничто не ограничивало автора в создании свободного зрительного ряда, в ссылках на новейшие мультимедийные приемы, принятые сегодня в театральной практике. Такая проекция возникает только в самом начале. Персонажи – всего лишь часть телевизионной картинке, а в потоке мелькающих новостей трудно воплотиться настоящему Событию. Жутковатая история о гибели коров на местной ферме дает шанс на некое потрясение общества, но тонет в информационном потоке. Героем или хотя бы эпизодическим персонажем телесюжета может стать любой прохожий, но его образ не будет совпадать с его же «я», а будет раздроблен на тысячи кадров.

Подведем предварительные итоги. Сдвиги фикциональных границ и освоение языка «остранения» в драме начала XXI века проявляют себя в процессе визуализации, влиянии живописно-пластического и кинематографического искусства, в том числе в экспликации события рассказывания (рассказчик-герой-режиссер-актер) или в театрализации традиционно бессобытийных фрагментов, в «скольжении взгляда», в организации рамки восприятия (описательные ремарки).

Категория визуальности может быть описана, по крайней мере, в двух основных регистрах.

Первый регистр – это сценарность, однако особого рода. Пьесы предстают вариантом специфической кинопрозы, хотя это назва-

ние не исчерпывает сути явления: перед нами не просто текст, построенный по законам кинематографа. Классический сценарий, при всей своей (все же относительной) литературной самостоятельности, выступает в некоей служебной функции, и словесная основа обычно предназначена для воплощения на экране игрового кино. Эта проекция подразумевает также, что и в облик персонажей может быть «вписана» пластика ныне здравствующих известных актеров. В современной же драме текст самодостаточен и создается не для проекции в кинематографическую реальность. Скорее, наоборот: кино- теле- или мультипликационный или вообще любой видеосюжет уже существует, он проецируется в словесный нарратив, а текст «помнит» и учитывает возможность узнавания читателем.

Рискнем предложить в качестве рабочего такое определение, как *ретросценарий*: текст содержит визуальный образ-ключ, апеллирующий к зрительскому опыту читателя, который должен воссоздать, пересмотреть при чтении, ре-визовать в памяти уже виденные когда-то кинематографические или мультипликационные сюжеты⁹. Причем, опыт этот может быть самым разным: в роли такого претекста, фона могут выступать и арт-хаусные, и массовые жанры, и советская киноклассика, и европейская (например, итальянский неореализм явно просвечивает в «городском» (якобы «тольяттинском») тексте пьес Вячеслава и Михаила Дурненковых, Юрия Клавдиева, Вадима Леванова), или просто телевизионный поток. Впрочем, проекция такого визуального опыта в текст может быть и неосознанной и принадлежать только сфере авторской интуиции.

Например, в пьесе «Чайная церемония» (2014) Дмитрия Колейчика главные «герои» — это зрительные спецэффекты. Сюжет пьесы опирается на довольно распространенную в современной драме тему наркотических трипов, и в действие активно включаются различные видения, фантазии, галлюцинации, сквозные ассоциативные образы [15]. И в этом случае большой экран, медиаресурс становится необходимым техническим элементом спектакля (в ремар-

⁹ Павел Руднев, говоря о кинематографическом способе конструирования образа в современной драме, предложил определение *киноморфа*: персонаж, который не имеет своего личностного ядра и, соответственно, классической мотивации поступков, действует в соответствии с «наклеенным» на себя типажом того или иного любимого киноперсонажа. Правда, это свидетельство трансформации амплуа героя, нас же интересует кинематографичность, визуальность как качество текста в целом.

ках называются голограмма, рекламные видеоролики чая, фрагменты культовых зарубежных фильмов и т.д.). Знакомый массовому зрителю визуальный поток формирует образность пьесы. Персонажи — это некие абстрактные фигуры, не имеющие ни плоти, ни лица, а внешность репрезентируется через сравнение с известным медийным образом. Лицо официанта, подающего главным героям курительные смеси, напоминает лицо вечно смеющегося доктора Ливси из советского мультфильма «Остров сокровищ», а различные абстрактные понятия, как, например, «осколки красоты», «осколки мира» — опредмечиваются, визуализуются в нарезке клипов рекламного видеоролика, и мир видится фрагментарным, осколочным.

Вообще-то сама по себе проекция (и ретроспекция, поскольку читатель должен ощутить-вспомнить себя зрителем) кинотекста в текст литературный заставляет вспомнить о таком хорошо известном понятии, как экфразис — о приеме словесного изображения, репрезентации визуального артефакта в слове, транспонирования-перевода визуально-пластического образа в текст, приеме «ожившей картины». Проблемы интермедиальной поэтики современного искусства исследуются сегодня активно, однако такие явления, как киноэкфразис или экфрастическая драма [29], слабо изучены. Содержание современных пьес, на наш взгляд, способно добавить к этой проблематике немало нового.

Второй регистр — это специфическая зрительная организация предметной, вещной среды, в том числе и вещи-«улики» в современной и новейшей драме приобретает особую функцию и характеризует самые разные, подчас далекие друг от друга театральнодраматургические явления. С одной стороны, вновь, как и более ста лет назад в натуралистическом театре, насыщенность сценографического пространства интерьерными знаками, гипертрофия внешнего претендует на изображение «правды жизни», «правды вещей». С другой, «новый документализм», построение сюжета на внеэстетическом материале, в условиях современной культуры оказывается оборотной стороной виртуализации: предельная конкретика детали дается в игровом переосмыслении, допускает множество интерпретаций, встраивается в фантазмагориический сюжет и в очередной раз заостряет проблему взаимоотношения реальности и искусства.

И тогда театральная иллюзия, образ «театра в театре», развернутые как ребус (то есть буквально — при помощи видимых вещей), могут — в который раз в истории драмы! — тематизироваться, «цеп-

лять» эмпатию читателя/зрителя, втягивая его внутрь воображаемого мира благодаря узнаваемости или, наоборот, гротесковости деталей. Реципиент, оказавшись на пороге новой эры коммуникации и визуальности, вынужден постоянно преодолевать смысловое «слепое пятно», совмещать и менять роли читающего/слушающего/смотрящего. И мир театральной фантазии, и мир медийных образов смотрятся в современной драме друг в друга, вопрошая о своих границах и о возможностях новой оптики. Здесь привлекается самый разнообразный, даже «архаический» арсенал, в ход идет все, в том числе и притчевые формулы, и модернистские стратегии. А вопрос, какой из этих миров является (или выглядит!) более «настоящим», остается без ответа: оба принадлежат, в первую очередь, тексту на бумаге.

Библиографический список

1. Bibliothéque de théâtre Armand Gatti. Bibliothèque de prêt, de consultation, de conservation Bibliographie théâtrale. Essais, ouvrages théoriques...actualisée au 31 décembre 2010 (Association Orphéon). Paris, 2010.
2. Lexique du Drame moderne et contemporain. Dirigé par Jean-Pierre Sarrazac. Assisté de Catherine Naugrette, Héléne Kuntz, Mireille Losco et David Lescot. Paris, 2010.
3. Mise en crise de la forme dramatique: 1880–1910. Actes du colloque International «Théâtre au Tournant du Siècle»: des 10–11–12 décembre 1998. Institut d'Etudes Théâtrales (Paris) Groupe de Recherche sur la Poétique du Drame Moderne et Contemporain. Louvain-la-Neuve, Centre d'Etudes Théâtrales, Univ. Catholique 1999.
4. Manfred J. A Guide to the Theory of Drama. Part II: of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres. English Department, University of Cologne, 2002. URL:<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> (date of reference: 2.09.2015).
5. Sarrazac J.-P. L'Avenir du drame. Belfort, 1999.
6. Ubersfeld A. Lire le théâtre II: L'«école du spectateur». Paris, 1996.
7. Ubersfeld A. Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre. Paris, 1996.
8. Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004.
9. Еремин М.А. Вещь в пьесах Гоголя // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2005. Вып. 2 (4).С. 114–122.
10. Иваненко Е.А., Корецкая М.А., Савенкова Е.В. Созвездие Горгоны (эссе об эффектах медиа). СПб, 2012.
11. Иванышина Е.А. О коллизии «Ревизора» в творчестве М.А. Булгакова // Литература и театр: матер. Междунар. конф. Самара, 2015. С. 341–348.

12. Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь, 2001.
13. Ильин И. Анн Юберсфельд и французская школа театральной семиотики. М., 2001.
14. Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр II. 2001. С. 5–16.
15. Колейчик Дмитрий. Чайная церемония. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/k/koleychik_dmitriy (дата обращения: 2.10.2015).
16. Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М., 2014.
17. Леванов В.Н. Про коров // Современная драматургия. 2012. № 1. С. 78–90.
18. Левит М. Визуальная доминанта в России XVIII века. М.: НЛО, 2015.
19. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 244–278.
20. Материалы экспериментального словаря русской драматургии рубежа XX–XXI веков // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: сб. науч. ст. Кемерово, 2011. Вып. 1, 2. 2015. Вып. 4.
21. Молодцова М.М. Эволюция сценического пространства // Молодцова М.М. Четыре шедевра итальянского «ученого театра» эпохи Возрождения. СПб., 2011. С. 302–315.
22. Пави П. Словарь театра. М., 1991.
23. Сальникова Е.В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры: дис. ... д-ра культурол. М., 2012.
24. Сизова Мария. В черно-белом городе. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/69/petersburg-moscow-perspective-69/vcherno-belom-gorode/> (дата обращения: 11.10.2015).
25. Стоппард Т. Художники. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/s/stoppard> (дата обращения: 11.10.2015).
26. Строганов А.Е. Пьесы. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/> (дата обращения: 2.08.2015).
27. Тютелова Л.Г. Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы. Самара, 2012.
28. Фрумкин К. Сюжет драматургии: От античности до наших дней. М., 2014.
29. Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002.

НИКОЛАЙ КОЛЯДА – СОЛНЦЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Николай Коляда – самый репертуарный современный драматург, которого по праву можно назвать флагманом современного литературного и театрального процесса. Его творчество активно изучается литературоведами и находится под пристальным вниманием критики.

Коляду можно смело назвать предтечей современной русской драмы. Это, пожалуй, бесспорный факт. Его имя впервые прозвучало в потоке перестроечной драматургии новой волны. Он признавался, что в ранних пьесах подражал Вампилову, Разумовской, Петрушевской. Он не просто стал продолжателем традиций своих предшественников, он выработал свой уникальный творческий метод, создал более 100 пьес и воспитал целую плеяду учеников, среди которых Василий Сигарев, Надежда Колтышева, Татьяна Филатова, Анна Богачева, Злата Демина, Александр Архипов, из нового поколения – Анна Батурина, Ярослава Пулинович, Андрей Григорьев, Катерина Васильева, Валерий Шергин.

В дальнейшем речь пойдет о своеобразии поэтики Николая Коляды, о ключевых особенностях его творчества и его связи как с драматургами-предшественниками, так и с молодыми авторами.

В отличие от многих современных драматургов, настаивающих на своем отличии от «классической» драмы, Коляда всегда сознательно себя вписывает в традицию русской драмы. В частности, он наследует традиции русской лирической драмы, эстетика которой оформилась в XX веке в связи с творчеством А.Блока, А.Чехова, А.Володина, А.Вампилова, Л.Петрушевской.

Жанр лирической драмы, прежде всего, определяет драматургический конфликт и способы его разрешения. В драматургии Коляды представлен конфликт субстанциональный, преобладающий над социально-бытовым и стремящийся к экзистенциальному. Это конфликт неразрешимый, через который ярко выражено авторское присутствие.

Герои пьес Коляды находятся в состоянии духовного кризиса. У них есть определенные мечты, идеи, которые они хотят воплотить в жизнь, но благополучный исход невозможен. Кажется, что разрешение конфликта возможно, если герой, как он хочет, переместится в Москву, Ленинград, Улан-Уде, где «аорта другая». На самом

деле это не так. Герою для разрешения конфликта нужно изменение внутренних, а не внешних обстоятельств. И автор дает героям шанс разрешить свой внутренний конфликт, погружая их в ирреальное пространство «МОЕГОМИРА», где они должны примириться с самими собой.

Можно сказать, что такой механизм псевдоразрешения конфликта роднит поэтику Николая Коляды с драматургическим опытом Людмилы Петрушевской. В отличие от Чехова и Володина, которые не давали герою возможности преодолеть внутреннее противоречие, она снимала конфликт искусственным образом, зачастую выводя героя в ирреальное пространство. Коляда, следуя за ней, тоже дает персонажам преодолеть внутренний конфликт, разрешив его в ирреальном пространстве «МОЕГОМИРА».

Кроме того, для лирической драмы характерно явное авторское присутствие. И перед читателем/зрителем в пьесах Николая Коляды открывается целый ряд совершенно особенных, уникальных способов выражения авторского сознания. Например, для творчества драматурга характерны обширные описательные ремарки и лирические отступления.

Под термином «лирическое отступление» принято понимать авторскую речь в эпическом или лиро-эпическом произведении, в непосредственной форме выражающую отношение автора к изображаемому. Лирические отступления относятся к внесюжетным элементам. Они возникают обычно как эмоциональная беседа автора с читателем, то есть служат способом выражения авторской позиции в произведении.

Стоит отметить, что лирические отступления не характерны для произведений драматических, однако яркой особенностью пьес Н.Коляды является их присутствие. Через лирические отступления напрямую реализуется позиция автора и выражаются особенности его мировосприятия.

В пьесах Коляды перед читателем/зрителем два вида лирических отступлений:

1. Лирические отступления, принадлежащие героям и представленные в виде обширных реплик-рассуждений. Причем, подобные лирические отступления – это не солилокви. Герой обращается к собеседнику, ему важно выговориться кому-то. Лирические отступления персонажей пьес Коляды всегда имеют адресата.

2. Собственно авторские, т.е. те, которые не принадлежат никому из героев и существуют в пьесе в виде обширных ремарок.

Можно сказать, что авторские лирические отступления сравнительно редко возникают в пьесах Коляды. Чаще всего читатель/зритель встречается с рассуждениями персонажей, нежели с авторскими. Такая ситуация обусловлена двумя причинами:

1. Постановочная. Дело в том, что Коляда совмещает в себе все три театральные ипостаси: он драматург, режиссер и актер, поэтому важной для него является возможность сценического воплощения пьесы. Все его пьесы явно театральны, они отличаются от потока «бумажных пьес», существующих в форме читок. Пьесы Коляды требуют постановки, поэтому авторские лирические отступления встречаются реже, ведь они представлены читателю/зрителю в форме ремарок, а соответственно, постановка их затруднена. Когда же перед нами речь героев, то это самое что ни на есть традиционное построение пьесы.

2. Собственно литературная. Автору необходимо показать одиночество героя, непонятость его окружающими, существование в отдельном, замкнутом «МОЕММИРЕ», под критерии которого другие персонажи не подходят. Именно поэтому автор создает ситуацию, когда в процессе развития диалога герой начинает монологически рассуждать о своей жизни, о метафизических вопросах.

Через обширные монологи автор пытается многожды повторить читателю/зрителю, что персонаж постоянно думает только о своем внутреннем замкнутом мире, вспоминает какие-то истории, важные только лишь для него самого, выразить особенности своего мировосприятия. Автор показывает, что люди индивидуальны: у каждого свой особенный мир, свое ощущение происходящего вокруг, непонятое другими и ненужное им.

Ремарка у Коляды часто расширена до повествовательного монолога и подчеркивает лирическое начало пьес. В связи с этим можно утверждать, что ремарка играет не вспомогательную, а, скорее, решающую роль. Она не вытесняет реплики персонажей, но становится главным средством характеристики героев, способом создания эмоциональной атмосферы сцены, способом авторской самоидентификации пьесе.

Основной задачей ремарок, образующих своеобразные лирические отступления, является создание эмоциональной атмосферы пьесы и выражение состояния автора. Таковы авторские фрагменты «от первого лица» о «МОЕММИРЕ» в пьесе «Полонез Огинского», о смерти в «Канотье» и бытии в «Откуда-куда-зачем», выводящие на экзистенциальную, онтологическую проблематику с самых

первых строк, без которых было бы сложно понять не только эти конкретные тексты, но и творчество драматурга в целом. В качестве примера приведу ремарку из пьесы «Канотье», где сделан акцент на философских вопросах о смысле жизни, о неизбежности смерти. И многие герои пьес Коляды так или иначе думают о смерти, живут в постоянном ее ожидании:

... Она гуляет по дворам, по грязным подъездам. Скользит в узкие и темные переулки. Иногда выскакивает на широкие проспекты: задавит, убьет, зубами клацнет, пасть разинет, и снова спрячется. Тварь. Тварь. Рыскает по чердакам и подвалам, камнем падает с крыши высоких домов, заглядывает в пустые черные окна. Пугает, пугает и — убегает, хрипит: «Я здесь, рядом, помните! Не забывают!» [10, с. 142].

Но в пьесах Коляды ремарки носят часто и сугубо постановочный характер и даже пространственные ремарки несут в себе эту информацию: его произведения нуждаются в обязательном сценическом воплощении. Это осознанная авторская установка, если выразиться языком Коляды, то это своеобразное воплощение пространства «МОЕГОМИРА», его видения способа творчества.

Рассуждая о ремарках, необходимо отметить, что Василий Сигарев в своих пьесах тоже использует аналогичный способ выражения авторского сознания. Довольно ярко это проявляется в его ранних пьесах «Пластин» и «Божьи коровки возвращаются на землю»:

Вначале не было здесь ничего. Потом пришел человек и построил Город. Стали дома, улицы, площади, магазины, школы, заводы, сады коллективные. Стали улицы мощеными, а потом асфальтированными с белеными по праздникам бордюрами. Стали ходить по улицам люди, стали сидеть на лавочках, стали чихать от пуха тополиного, стали торговать семечками у заводской проходной, стали влюбляться. Стали рождаться люди — стали умирать...

И стало Кладбище на краю Города. И стали свозить туда люди своих мертвых. Стали класть их в ямы и насыпать в ямы землю. Стали приходить туда в родительское и на годовины. Стали оставлять там печенье и конфеты с белой начинкой. Стали руками выпалывать там траву и садить на ее месте анютины глазки. И стало расти Кладбище...

Но люди не только умирали, но и рождались. Потому рос и Город.

И вот однажды Город и Кладбище встретились. Построили люди дом пятиэтажный у самого Кладбища и стали жить в нем. Сперва жутко всем было, в окна боялись выглядывать. А потом привыкли,

даже гаражи железные стали вдоль кладбищенского забора ставить, машины в них держать, мотоциклы, вещи разные старые. И даже название своему дому придумали с приколом. «Живые и мертвые» назвали. Так теперь и зовут.

А новых мертвых стали хоронить в другом месте.

А про старых вроде даже и забыли. Не стало на Кладбище ни печенья, ни конфет с белой начинкой. Ни анютиных глазок не стало. Ничего не стало. Все травой заросло ненормально огромной, буйной. И утонуло в той траве Кладбище. Исчезло. Нету его больше. Умерло. А вместе с ним и мертвые умерли все. Во второй раз умерли. Навсегда уж теперь... [25].

Аналогичные длинные ремарки, в которых не только подробно описаны детали пространственной организации, но и явно выражено авторское присутствие, можно увидеть в пьесах Ярославы Пулинович, одной из самых известных учениц Коляды. В качестве примера приведу пьесу «Он пропал без вести»:

Большая красивая квартира. За окном идет дождь. Квартира находится в огромном многоэтажном доме, или небоскребе. Напротив дома — торговый центр. Верхние этажи отведены под кинотеатр. Для привлечения внимания потребителей на стену центра через проектор пускают анонсы фильмов, которые идут сейчас в кинотеатре. Получается кино без звука.... Только картинка. И светящиеся многоэтажки, и мерцающие стены мега-центров. В квартире на диване сидит девушка. В коротком платье, оголяющем ноги с ровным загаром. Девушка смотрит телевизор. Долго, не мигая. В комнату заходит Саша. В руке у нее чашка с кофе, она пьет его прямо на ходу, в другой дымится сигарета, просто дымится. Саша редко курит. Саша садится на диван рядом с девушкой, смотрит вместе с ней телевизор. По телевизору гоняют заводную музыку. Саша смотрит телевизор, сидит в одной позе, и смотрит на экран, никак не реагируя на музыку. Затем берет пульт и выключает телевизор. Какое-то время Саша и девушка сидят молча, в открытое окно слышно, что дождь усилился и теперь превратился в ливень [23].

В данном случае, на мой взгляд, проявляется сходство не только в способе построения ремарки, но и в описании пространства.

Кроме того, авторское присутствие в пьесах Николая Коляды реализуется при помощи специфического построения диалогов. Здесь наиболее интересной особенностью, по моему мнению, является отсутствие персонализации. Дело в том, что в пьесах Коляды реализуется неразрешимый экзистенциальный конфликт. И ав-

тор всеми доступными средствами пытается донести до читателя/зрителя эту особенность. Несоответствие своего внутреннего мира внешнему мешает героям полноценно жить и заставляет их существовать в состоянии постоянных душевных мук. Но герои пьес Коляды никогда не молчат об этом. Они стремятся этот конфликт «выговорить» окружающим. Даже в монопьесах герой ищет себе вымышленного собеседника, чтобы донести до него все свои переживания. Таким образом, все персонажи переживают одно и то же. Соответственно, и цель, которую они преследуют, произнося свои реплики, одна и та же.

Практически все персонажи имеют одинаковый культурный уровень. Их речь изобилует просторечиями, необычными выражениями, которые автор виртуозно вписывает в пьесы:

КЕША (Розе). Растегни мне бабочку, едрит твою копалку.

РОЗА Горбиль, макаронина длинна, башка с затылком. Пошел, пошел своим носом нюхать везде. Зачем он сачок взял? Пионер, юный натуралист, мичуринец. Ладно вам с ним носиться. Сроду из говна каку найдут, на божничку поставят и молятся [19, с. 15].

Соответственно, речевое поведение одного героя не будет отличаться от речевого поведения другого. Конечно, в данном случае можно возразить, что в пьесах реализованы герои с различными характерами и различным мировосприятием. Но дело в том, что автор, реализуя конфликт, который объединяет всех героев, не дифференцирует их. Целью автора в данном случае является именно общее выражение конфликта.

А все герои похожи: по происхождению, по уровню образования, по материальному статусу. Они говорят и думают одинаково. Они даже одинаково *не совершают* действие, заменяя его словами. Отсюда и похожие как две капли воды реплики:

АЛЕКСАНДР. Вас всех нужно выкинуть на свалку. Изолировать.

ВИКТОР. Правильно, Сашенька! На свалку истории нас! К черту нас! [10, с. 319].

Речевое поведение, реализуемое в разных пьесах тоже будет похоже. И, если убрать имена персонажей, то далеко не всегда можно понять, кто перед нами. Кроме того, иногда реплика одного действующего лица продолжает реплику другого. Из-за этого может показаться, что перед читателем/зрителем не диалог, а монолог. Намеренно уберу из следующего отрывка имена:

Как писали в финалах советских пьес, чтобы выразить надежду: «Над овином вставало солнце. Занавес». Ага, варианты: «Солнце встало

над зернохранилищем, над зернотоком...» ...Над сараем, над телятником... над тракторной мастерской, над элеватором, над комбайнами.... И так далее до бесконечности. Солнце встает не для нас. Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно [18, с. 55].

Вот тот же текст, но уже с ролевой дифференциацией:

КЕША. Как писали в финалах советских пьес, чтобы выразить надежду: «Над овином вставало солнце. Занавес».

РОЗА. Ага, варианты: «Солнце встало над зернохранилищем, над зернотоком...»

МАША. ...Над сараем, над телятником...

МАКСИМ. ...над тракторной мастерской, над элеватором, над комбайнами....

КЕША. И так далее до бесконечности.

РОЗА. Солнце встает не для нас.

КЕША. Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно [18, с.55].

Здесь высказывается мысль о том, что «солнце всходит не для нас». И автору абсолютно неважно, кто ее произнесет: Роза, Кеша, Маша, Максим или все они вместе. Это то, что переживают все герои, это одна из мыслей, которая так или иначе будет связана с внутренним конфликтом каждого персонажа.

Помимо частого «отсутствия персонафикации» у диалогов в пьесах Николая Коляды есть еще одна особенность. Не буду сразу говорить о том, что это за специфическая черта, приведу пример:

«РОМАН. Мы поедem в загородный ресторан?»

ИРИНА. А?

РОМАН. Мы поедem в загородный ресторан?»

ИРИНА. Что ты сказал?

РОМАН. Милая, мы поедem с тобой в загородный ресторан? [5, с.191].

Героиня не просто не слышит собеседника. Она не хочет его слышать и намеренно пропускает мимо ушей все, что он ей говорит. Создается и такая ситуация, когда персонаж говорит что-то невпопад, когда к нему обращаются. Такой прием наиболее часто встречается в ранних пьесах, например, в «Полонезе Огинского». В ранних пьесах еще довольно явно прослеживается чеховское начало. И, соответственно, наследуется тип конструирования диалогов, когда герои друг друга не слышат.

В пьесах Николая Коляды такая ситуация может складываться в двух случаях. Во-первых, если герой произнес большой монолог,

выговорил свой «МОЙМИР», но еще не вышел из него. Он какое-то время еще пребывает в этом ирреальном пространстве. Правда, длится это до тех пор, пока волею автора он не будет возвращен в реальность. Но сразу после монолога (как в приведенном выше примере) персонаж будет неконтактен. А соответственно, если в этот момент другой герой попытается вступить с ним в диалог, то ответа сразу (а иногда и вовсе) он не получит. Во-вторых, ситуация с «неконтактными» диалогами складывается, если перед читателем/зрителем много героев, которые пытаются высказать свои мысли. Персонажи Коляды не умеют слушать. Они умеют говорить. И их цель – высказать свой внутренний мир. Но пока они не произнесли монолог, они могут в буквальном смысле выкрикивать то, что их волнует.

Такие диалоги на первый взгляд могут выглядеть органично. Однако это диалоги, где собеседники не слышат друг друга. Это роднит пьесы Коляды с пьесами Чехова. И, соответственно, с пьесой Людмилы Петрушевской «Три девушки в голубом», которая явно отсылает читателя/зрителя к «Трем сестрам». И такой тип конструирования диалога у Коляды является одной из форм выражения авторского сознания. То есть автору важны внутренние переживания персонажей, их способ взаимодействия/невзаимодействия с миром.

Впрочем, не стоит полагать, что все диалоги построены по таким принципам. Есть и вполне традиционные. И их намного больше.

Таким образом, с помощью диалогов показывается, что все герои переживают схожий конфликт. Кроме того, своеобразный способ конструирования диалогов помогает читателю/зрителю увидеть, что в пьесах реализуется канон лирической драмы (а это уже один из способов показать жанровую принадлежность произведения).

Продолжая разговор о формах авторского присутствия в творчестве Николая Коляды, следует остановиться на пространственной организации пьес.

Т.В.Журчева в статье «Пространство города» рассматривает феномен «тольяттинской драматургии». Автор отмечает, что яркой особенностью пьес тольяттинских драматургов является «городской текст». Это необычная для драматургических произведений черта, которая больше характерная для повествовательной прозы и лирики. «В драматургии же пространственные образы, как правило, более локализованы (это традиционные хронотопические обра-

зы дома, порога, своего и чужого пространства)» [3, с. 196]. Но при этом драматургический хронотоп более насыщен символически. Т.В.Журчева отмечает, что в пьесах тольяттинских драматургов, кроме зримого сценического пространства, возникает «незримое, но вполне конкретное пространство города». Оно возникает в репликах персонажей, потому что «город — это не место действия, это образ мира, в котором обитают герои пьес, а они в свою очередь — плоть от плоти той среды и того пространства, в котором живут» [3, с. 196].

Автор статьи пишет, что тольяттинская драматургия не специфична в этом отношении и то же самое происходит и у екатеринбургцев. С этой точкой зрения нельзя не согласиться. Действительно, в пьесах Николая Коляды реализуется модель «провинциального пространства».

Почти каждая пьеса начинается с подробной описательной ремарки, где перед читателем/зрителем возникает картина провинциального города или городской окраины. И каждый раз это провинция, до которой «три года скачи, не доскачешь»:

Во дворе трехэтажной дачи на краю деревни, что в ста километрах от большого сибирского города, выстроен Летний Театр. Все как положено в хорошем Театре: тяжелый из красного бархата занавес, на котором вышита золотыми нитками чайка, сцена полметра высотой, лавки-ряды со спинками — десять рядов, а над ними полиэтиленовая пленка на случай дождя натянута [18, с. 7].

Автор использует не только ремарки, чтобы описать место действия. Например, в пьесе «Букет» читатель понимает, что речь идет о забытом Богом провинциальном городке, когда видит реплику экскурсовода:

ЭКСКУРСОВОД (быстро, заученно). ...Уважаемые товарищи гости, продолжаем нашу экскурсию. Сейчас мы, осмотрев три церкви, замечательные творения рук мастеров прошлого, приехали, так сказать, вот сюда. Кстати, должна вам сообщить, что до Великой Октябрьской социалистической революции рабочих и крестьян, главного события двадцатого века, в нашем городе было — угадайте?— не угадаете!— тридцать шесть церквей!.. [7, с. 118].

В данном случае о том, что это не столичный город, можно судить еще и потому, что вводится стандартная схема «осмотра» провинциальной глубинки. Если вспомнить любую экскурсию не по столице, то, во-первых, осмотры начинаются с монастырей и церквей, которые чудом сохранились в советские годы, во-вторых, много

рассказывается о революционерах и советских политических деятелях, в-третьих, нередко упоминаются неизвестные никому – а порой даже самим жителям города – местные «знаменитости» (в данном случае И.Ф.Бородаев).

Часто провинциальному локусу противостоит столица, что делает его границы еще более четкими. В качестве наиболее яркого примера можно привести пьесу «МурлинМурло»:

ИННА. Ага. А понимаю, когда вынимаю. Вот так. Не поймешь ты. Не понимаешь ты! Вот зараза, а? Язык у меня не выговаривает всего того, что думаю... Ты вот мне вот что скажи тогда: Москва-то стоит еще или нет уже, провалилась, может, а?

АЛЕКСЕЙ. Москва? Москва – стоит. И Ленинград – стоит [14, с. 337].

Но столица мыслится ими как что-то абстрактное, непонятное, чуждое, в то время как у их родного города есть вполне четкие и осознаваемые ими границы. Герои просто ощущают, что их город – это ограниченное пространство, за пределами которого существует другой мир.

У провинциального локуса Коляды есть не только четкие границы, но и явная географическая привязанность. В некоторых пьесах можно обнаружить топонимы, свидетельствующие о том, что перед читателем/зрителем уральский город. Например, в пьесе «Мы едем, едем, едем в далекие края» и киносценарии «Рогатая зеленая змеюка» действие происходит в Городке чекистов, который находится в центре Екатеринбурга. Кроме того, понять то, что в драматургии Николая Коляды обнаруживает себя локус уральской провинции, можно и опосредовано, в первую очередь через речь персонажей. И это является более значимым, т.к. топонимы могут присутствовать не в каждом тексте, а речевая стихия реализуется в каждом.

Столь же яркий образ уральской провинции можно встретить и у Василия Сигарева. В некоторых своих пьесах для обозначения места действия он использует топонимы. Например, в «Черном молоке» действие начинается так:

С чего начать-то? Не знаю даже. С названия города может? Так это вроде и не город вовсе. И даже не городского типа поселок. И не деревня. И вообще не населенный пункт это никакой. Станция это. Просто станция. Станция где-то посередине Необъятной Родины Моей. Только посередине не значит, что в сердце. Ведь Необъятная Родина Моя странное существо и сердце у нее, как известно, в голове. Ну да бог с ней. С головой, в смысле. Нам бы, где мы находимся определить-

ся. По моим расчетам это область поясицы, крестца или даже....- Нет, даже не или, а так оно и есть. Именно там мы и находимся. Прямо в самом центре этого. В эпицентре. Уж больно здесь все какое-то не такое... Даже очень не такое. Такое не такое, что кричать хочется, вопить, орать, что бы только услышала: «Ну и засра....Ну и нечистоплотная ты барышня, Родина Моя Необъятная!» <...>

А станция эта называется «Моховое». Как правильно на табличке не указано. Да и за чем? Тут и поезда-то даже не останавливаются. Грузопассажиры только [26].

«Моховое» действительно является одной из станций Свердловской железной дороги и находится близ города Нижняя Салда. То есть в пьесе создается такой же тип провинциального локуса, что и у Коляды. Кроме того, как уже отмечалось, одним из опосредованных способов обозначения того, что действие происходит на Урале, является специфическая речь персонажей. Сигарев использует в своих пьесах и этот прием. В частности, в пьесе «Детектор лжи». Разумеется, во многих пьесах учеников Коляды четко обозначено пространство уральской провинции. Я привела лишь один из самых ярких примеров.

Продолжая речь о пространстве в драматургии Николая Коляды, нужно сказать, что локус провинциального города имеет иерархическую структуру. Он включает в себя два типа пространства – материальное пространство дома и внутреннее «МОЕГОМИРА».

Бескрайнее пространство жизни дробится на маленькие частицы – отдельный мир каждого из героев. Пространство города сужается, и перед читателем/зрителем возникает образ дома, в котором обитают персонажи. Обычно в литературе описание жилища характеризует неповторимую, индивидуальную личность персонажа, то, что отличает его от других. У Коляды, напротив, оно практически идентично во всех пьесах.

Исконно дом представлял собой не только жилище, но и вмещал в себя ценностные смыслы, связанные с воспитанием, формированием личностных качеств. Дом служил вековым оплотом, хранящим в себе семейные традиции, оберегающим от неблагоприятных, заведомо враждебных внешних сил. Дом – модель универсума, которую каждый человек устраивает согласно своим убеждениям и представлениям о гармонии. Дом в сознании каждого связан с образами пространства и времени. Он включает в себя прошлое, как правило, идеальное, настоящее и иногда будущее (при условии того, что герой видит это будущее). В пространственном отношении дом замкнут, недостижим для враждебных ему сил.

В пьесах Коляды дом не несет в себе ни одного из тех смыслов, что были перечислены. В творчестве драматурга он представляет хаотично устроенное пространство, в котором отсутствует гармония. Более того, у героев Николая Коляды нет дома как такового. И в начале практически каждой пьесы читатель видит обширную ремарку, в которой описана обстановка в жилище или то, как выглядит пристанище героев снаружи.

Например, в пьесе «...Нелюдимо наше море...», или «Корабль дураков» действие происходит в большом доме, где живет несколько семей, находящихся в состоянии неустанной вражды. Героям некуда деться из этого дома: они материально несостоятельны, чтобы поменять место жительства. И безысходность их положения подчеркивается при помощи описания самого дома, где они живут. Автор подчеркивает, что выхода из дома (а равно и из ситуации) нет:

Утро только-только началось. Вернее, его еще и нет, а так, какое-то светлое пятно появилось на горизонте, осветило дом. На кирпичном полуподвале громоздится что-то деревянное, большое, с огромными окнами. И крыльцо: оно широкое, с перилами, со ступеньками. На поломанной березе начали чирикать воробьи. Первый лучик солнца принялся ползать по выбеленному туалету с черными буквами «М» и «Ж». Потом по наклепленным сараюшкам (их подпирают поленицы неаккуратно порубленных дров). Потом по клену, стоящему у самого крыльца. Клен вздрагивает и роняет на крыльцо «вертолетики». <...>А теперь — самое главное. Когда становятся различимы многие предметы, мы видим: дом стоит в луже: ни подхода, ни выхода. Даже и не лужа это, а озерцо небольшое и посредине него стоит дом [15, с. 114].

Физическое пространство дома не дает герою ощущения защищенности. Это дом, в котором из-за постоянного подтопления опасно жить. Но самое главное то, что здесь на уровне описания подчеркивается, что из этого жилища практически невозможно выйти — вокруг озеро. То есть герои, живущие в нем, обречены на то, чтобы проводить там максимальное количество времени, стараясь не покидать его без особой надобности.

Обреченность героя проявляется и тогда, когда действие происходит в квартире. В качестве примера приведу цитату из ранней пьесы Николая Коляды «Рогатка». Убогая обстановка подчеркивает то, что персонаж (Виктор) не просто не занимается обустройством

своей квартиры, а наоборот, делает окружающее пространство еще более неприятным для себя же:

Вагончик» — крошечная двухкомнатная квартира Ильи на восьмом этаже нового дома. На окне — тюлевая штора с большой дырой, которая заштопана внахлест черными нитками. Балконная дверь забита матрасом. Так хозяин квартиры зимой спасался от мороза. Уступила одна нога привязана веревкой. У потолка — огрызок плафона, будто кто кусал его. Старое, продавленное кресло много раз чем-то обливали. Так и остались пятна [19, с. 9].

И во многих других пьесах герои совершенно не заботятся об организации гармоничного пространства вокруг себя. Соответственно, они во многом сами создают вокруг себя враждебное, ненавистное пространство. И получается, что, с одной стороны, у каждого героя есть свое жилье, а с другой — дом не является личным пространством героя.

Даже в случае, если у героя собственный дом (=строение), который должен соответствовать таким критериям, как безопасность, традиции, история, семья, очаг, в пьесах создается ситуация незащищенности персонажа.

Здесь нужно вспомнить и еще одну пьесу Николая Коляды — «Дом в центре города». В ней действие происходит в старом деревянном доме¹. Его хозяйка, Татьяна Васильевна (старуха) сдает комнату Виктору — студенту. Неожиданно приезжает Нина (дочь Татьяны Васильевны), а потом уже и бывший сожитель, от которого она сбежала. В доме назревает скандал: выясняется, что Нина украла у своего возлюбленного деньги и скрылась. И теперь он нашел ее в доме матери. В итоге Нина с Олегом (сожителем) начинают вымогать деньги у старухи. Пьеса заканчивается тем, что сама Татьяна Васильевна уходит из дома, закрывает снаружи двери и ставни и поджигает его:

Нина. Она закрыла двери! Она подожгла нас! Она подожгла нас!

Олег. Я жить хочу!

Виктор. Мы горим!

Иван Семенович! Мы горим! Мы горим!

¹ Ветхие деревянные постройки сохранились во многих провинциальных городах, в том числе и в Екатеринбурге. Такие дома никто не реставрирует и не ремонтирует. Они просто дождаются своего часа и в конце концов разрушаются (разваливаются, сгорают и т.п.).

Нина и Олега барабаният в дверь. В окна врываються языки пламени. Корчатся оранжевые обои. Дом горит. Горит быстро, мгновенно [8, с. 47].

Героиня сама избавляется не только от своего дома, но и сжигает заживо тех, кто там находится. Ей проще остаться на улице, чем продолжать жить в доме, где она не чувствует себя защищенной, где происходит то, чему она не может противостоять.

Герои Коляды словно не приспособлены к жизни, они не ощущают гармонии ни внутри себя, ни вокруг, не могут создать настоящего дома. И это отнюдь не следствие социально-экономической обстановки. Причиной этого, на мой взгляд, является «пороговое» состояние героя, когда он стремится разрешить свой внутренний конфликт, а внешняя обстановка становится неважной. Но дело в том, что внешне благоприятные условия во многом способствуют и душевному благополучию. Герой этого не осознает и продолжает влачить жалкое существование в грязной коммуналке, маленькой квартире-гробике. Таким способом автор все более усиливает внутренний конфликт, при развитии которого очень важны внешние обстоятельства, служащие катализатором.

В драматургии Коляды складывается весьма парадоксальная ситуация, когда человек не ощущает себя дома, хотя по сути находится в своем собственном жилище. Он экзистенциально одинок и несчастлив. Тоска по истинному дому, поиск своего дома становится одним из важных мотивов у Коляды.

Ситуацию поиска дома, поиска лучшей жизни можно наблюдать в пьесе «Американка». Елена Андреевна (героиня пьесы) — эмигрантка из СССР, живущая в Нью-Йорке.

Примером судьбы героини из пьесы «Американка» автор утверждает, что бегство от привычной жизни вряд ли может оказаться способом разрешения экзистенциального конфликта. Героиня хотела обрести свой дом, успокоение, но не смогла. И это связано в первую очередь с тем, что внутренний конфликт не разрешен, что человек, который не сумел обрести внутреннюю гармонию и целостность, не сможет построить и гармонии внешней, не сможет организовать вокруг себя пространства настоящего дома. Поэтому и поиск дома, поиск личного пространства, в котором можно быть уверенным и защищенным, не может закончиться успехом. Героям остается лишь мечтать о доме, вспоминать о нем, если таковой когда-то был.

Воспоминание об утраченном доме актуализируется в пьесе «Полонез Огинского», где главная героиня, Таня, возвращается домой, в свою трехкомнатную квартиру в центре Москвы, из Америки². Но героиню ждет разочарование: в ее квартире уже давно живет прислуга ее покойных родителей. Никто из бывшей прислуги, разумеется, не рад приезду Тани. Они считают квартиру своей, а Таня для них — непрошенная гостья:

ЛЮДМИЛА.<...>Новая жизнь. Нам и старая хороша была. Наглость. Приехала, понимаешь, мы ее мебель, шмотки все почти специально продали, чтоб о всей ихней семье тут ничего не напоминало, а она заявляется — здравсте-пожаловали! Вот она сейчас будет орать, злиться, на говно исходить! Вот сейчас!

СЕРГЕЙ. Незванный гость — хуже татарина. Званный гость — лучше татарина. (Смеется.) Шутка. Шут-ка [17, с. 92].

Такое неприятие Тани остальными обитателями квартиры, возможно, обусловлено тем, что каждый из них создал свой мир и не хочет его менять. А у героини есть мечта вернуться в свой дом, в свое прошлое, где ей было хорошо и комфортно. Таня пытается в памяти восстановить образ покинутого ею дома:

ТАНЯ. (легла в чемодан, свернулась клубочком). Мы играли с тобой в прятки, и я залезла сюда, в сундук, который здесь стоял, я помню... Как боюсь я, Димочка, этой двери, о которой я мечтала много лет, вот она рядом, и мне страшно, потому что там за дверью должен быть мой мир, но — там все-все другое... Там были мои улицы, мои дальние страны, игрушки, мои друзья, мои близкие, но кто-то пришел, взломал дверь, все перевернул с ног на голову в моем мире, и теперь я никак не смогу навести в нем порядок, никак и никогда, теперь все нужно строить заново, заново, заново... [17, с. 111].

Но такое восстановление утраченного дома становится невозможным, потому что, во-первых, прислуга давно заняла личное пространство героини, и Тане попросту нет места в квартире, а во-вторых, девушка психически неуравновешенна и неадекватно воспринимает действительность. И утрата своего личного пространства переживается ею очень болезненно. Но все-таки героиня про-

² Здесь нет оппозиции провинция — столица. Но в этой пьесе ярче всего реализован мотив тоски по дому и мотив поиска своего дома, здесь наглядно представлено внутреннее пространство «МОЕГОМИРА», важное для тех текстов, где явно представлен провинциальный локус. И этот мотив явно отсылает читателя/зрителя к творчеству А.П. Чехова.

должит мечтать о собственном доме. И в конце пьесы Таня куда-то уезжает, чтобы его обрести. В пьесе не прописано, куда именно, но читатель/зритель явно понимает, что героиня отправляется в сумасшедший дом. Она мечтает о том, что все будет хорошо, что она обретет свой мир:

ТАНЯ. <...> и я бегу домой, открываю эту скрипучую дверь, там в углу лежат мои старые, грязные и пыльные, самодельные игрушки, тут – мой пыльный и колючий мир, а мать стоит у огня, посередине комнаты и готовит ужин <...>, я сижу и знаю, что скоро из своей лавочки придет сюда ко мне мой отец, он придет ужинать [17, с. 113].

Герои Коляды мечтают, и для них, по сути, неважно, что их окружает. Неважно потому, у них свой «МОЙМИР», в котором и протекает вся их жизнь, в котором они существуют, где свои порядки, люди, отношения.

Именно «МОЙМИР» и является еще одним типом пространства (внутренним), который включает в себя локус провинции. Впервые данное понятие было употреблено в пьесе «Полонез Огинского»:

Улица, улица, улица. Я иду. Смотрю в асфальт. День, ветер, солнце, холодно. Я могу смотреть в асфальт, не на лица. В этом городе меня не знает никто и я не знаю никого. Ни-ко-го. Ни с кем я не встречу, не поздоровуюсь, не поцелуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо?”) Нет. Не встречу. Я и не хочу ни с кем встречаться. Не надо мне никого. Потому что со мной идет во мне Мой Мир, где много людей, с которыми я, встречаясь, здороваюсь и целуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо?.”) Мой Мир. Моймир. Мой Мир. МОЙМИР. МОЙ-МИР [17, с. 85].

«МОЙМИР» является ключевым моментом для понимания специфики драматургии Николая Коляды. Несмотря на то, что происходит творческая эволюция писателя, «МОЙМИР» никуда не исчезает. То есть, у каждого героя есть свое определенное внутреннее пространство.

«МОЙМИР», в котором существуют персонажи, реализуется либо через реплики в диалогах, при этом читатель/зритель понимает, что происходит так называемый «диалог глухих», либо, что более частотно и показательно, через обширные монологи.

Таким образом, нужно сказать, что в драматургии Николая Коляды есть локус провинции, который включает в себя физическое пространство дома и внутреннее пространство «МОЕГОМИРА». Провинциальный локус может быть реализован не во всех пьесах (например, если действие происходит в Москве или же за границей –

такие примеры очень редки), не во всех пьесах есть материальное пространство дома (иногда оно существует, как воспоминание), но в каждом тексте присутствует внутреннее пространство «МОЕГО-МИРА». И если провинциальный локус всегда связан с настоящим (герои находятся в нем здесь и сейчас), то входящие в него пространства — дом и «МОЙМИР» — неразрывно связаны с прошлым. То есть можно говорить о существовании специфического хронотопа, который возникает уже внутри провинциального локуса.

Говоря о формах авторского присутствия в пьесах Коляды, нельзя не остановиться на их речевой организации. Речь героев в драме играет крайне важную роль. Именно через высказывания персонажей в драматургическом произведении развивается действие, раскрываются характеры и обнажается идея автора. Голос и речь являются материальным выражением героя в художественном произведении и формой присутствия автора в произведении, способом моделирования, организации изображаемого им мира и средством создания сверттекстового единства.

Язык, на котором изъясняются герои Коляды, находится под пристальным вниманием критиков. Эта область творчества драматурга нуждается в серьезном изучении лингвистов и литературоведов. Серьезная попытка изучения этого феномена была предпринята Н.Л.Лейдерманом в монографии «Драматургия Н.Коляды» (глава «Поэтика: драматургия слова»). В данном случае речь героев является одним из ключевых способов создания сверттекстового единства по той причине, что именно речевая организация пьес активно работает на узнаваемость творчества, объединяя произведения в некие группы.

Уже в ранних пьесах Коляда продемонстрировал мастерское владение драматургическим словом, сочетающим в себе литературную речь, брань и словотворчество. Коляда заполнил свои пьесы богатейшим, неиссякаемым потоком уличного говора, нынешнего фольклора — от словообразования, до неожиданных присказок, баек и анекдотов. Если в самом начале творческого пути Коляды многие критики обвиняли его в излишнем использовании ненормативной лексики, не видя за этим какого-то глубокого смысла, то ныне эта проблема активно рассматривается и подвергается серьезному изучению. Языковое пространство пьес Коляды действительно необычно и порой шокирует читателя/зрителя.

При первом же появлении его герои «ошарашивают энергией словесных наворотов» [1]. В «МурлинМурло»: «*Ах, пардон, ек-мака-*

рек, не представилась! Инна Зайцева! Советский Союз! Впервые без намордника!» [14, с. 353]. В «Куриной слепоте»: «*Познакомимся. Я начальников начальник и мочалок командир. Зорро. Сам себя так назвал. У богатых беру, бедным раздаю. Жизнь у нас тут ой сладкая в городе: слой повидла, слой говна*» [12, с. 17]. Сам Коляда отстаивал право на грубый язык в своих пьесах. Но такой язык – скорее появление народной живой речи, чем грубая ругань, в нем больше артистизма, чем вульгарности, только такой язык может быть адекватен тому миру и тем героям, о которых пишет драматург. «Коляда, как в свое время Горький, собирает перлы народного остроумия в записные книжки. Он, наверное, практически единственный писатель, который может еще подписаться под словами автора пьесы «На дне»: «Даже дураки в России глупы оригинально, на свой лад, а лентяи – положительно гениальны. Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изворотов, так сказать – по фигурности мысли и чувства, русский народ – самый благодарный материал для художника» («Заметки из дневника. Воспоминания») [1].

«Косноязычие заурядного человека драматургия “новой волны” оознавала для себя как непрекращающуюся тупую муку – муку персонажа, но и автора тоже» [27, с. 218], – пишет А.Соколянский. Людмила Петрушевская с ее чутким и «безжалостным слухом филолога выставила напоказ, как корежится обыденным сознанием строй выражаемой мысли – синтаксис фразы» [27, с. 218].

У Коляды речь, насквозь прожженная штампами и вульгаризмами, течет естественно и свободно. «Автор перекачивает ее на языке с тем же смешливым и радостным удивлением, с каким, должно быть, записывал голоса купеческого Замоскворечья начинающий драматург Александр Николаевич Островский» [27, с. 218].

Лейдерман пишет: «Ему нравятся слова, употребленные для того, чтобы одновременно оскорбить и увеселить слух. “*Деревню – говневню*”, “*Как ни ссы – последняя капля в трусы*”, “*Один палка, два струна, я хозяин вся страна*”, “*Я Ваня, а не Шницельблум*”, “*Магазин „Херни навалом*”. Эти выражения собраны на одной странице пьесы «Полонез Огинского». Однако если заглянуть в любой другой текст, то ситуация будет идентичной, количество незаурядных выражений будет ничуть не меньшим. «Причем все это в диалог вмонтировано слабо, очистить его ничего не стоит, но тогда ничего характерного в диалоге попросту не останется, да и говорить станет не о чем» [27, с. 218].

Н.Малыгина в статье «Откуда придет спасение?» пишет, что талант Коляды раскрывается в мастерском владении языком. «Коля-

да изобрел свой язык, абсолютно адекватно выражающий наше время», — сказала однажды в интервью Лия Ахеджакова, сыгравшая в «Персидской сирени», в одноактной пьесе «Половики и веники» и в «Старосветских помещиках» [22]. «У Коляды драматургично само слово» [21, с. 18], — заметил Н. Лейдерман, увидев своеобразие созданного писателем языка в столкновении литературного и ненормативного стилей.

Язык пьес Коляды особенный, яркий, индивидуальный. Он складывается из разнообразных по своему типу дискурсов (персонажей и автора). Причем, дискурс каждого всегда узнаваем в рамках всего творчества драматурга.

Авторская речь всегда узнаваема. Он предстает перед читателем как некий творец, который не просто стоит выше персонажей, но и способен ими управлять. И он активно об том говорит в ремарках и лирических отступлениях:

Куда их девать? Куда поселить моих героев?

А пусть живут в моей квартире. 18,5 кв.м. Ищу и ищу вот эти 0,5 кв.м. — не могу найти и потому шифоньера не имею [21, с. 115].

Авторская речь дает читателям понять не только то, что в его власти находится все, что происходит в пьесе. Речь автора показывает его отношение к героям, его любовь и бесконечное сопереживание.

Но самое главное, на что нужно обратить внимание, это то, что автор играет с читателями и героями. Он словесно обыгрывает образы, характерные для советского и постсоветского времени. Причем, нельзя обойти и то, что он не просто их описывает, обозначает, что на стене, например, висит коврик с оленятами (в интерьерах советских квартир такое можно было встретить довольно часто), он делает акцент на том, как называлась в обиходе та или иная вещь. Например, когда в начале-середине девяностых годов в Россию хлынуло огромное количество поддельных брендовых товаров, люди стали называть их как попало, совершенно не заботясь о том, правильно это или нет. Именно эта особенность с помощью речи часто обыгрывается в пьесах:

Ольга Петровна — волосы в темно-черный цвет выкрашены и волной уложены на голове, она в свитере с надписью «Кевин Клайн», в тапочках «собака с ушами» [9, с. 242].

Автор активно оперирует советскими образами, тем самым не только создавая определенную атмосферу, но и выражая при этом свое отношение к сохранившимся реалиям того времени. В качестве примера приведу пьесу «Тутанхамон»:

«Куба» — не остров, а полуостров — он клином выходит в городской пруд. Город на другой стороне пруда, светится огоньками; город недалеко, если напрямую, на лодке, не в объезд. А на трамвае (по одной колее ходит трамвай) — полчаса. Хотя зачем ехать в город? На «Кубе» есть все: клуб с прогнившей крышей, кафешка стеклянная — «чипок», церковка маленькая, рядом с ней наркологическая больница — городская, сюда все ездят лечиться из города. Многим больным даже нравится жить тут на стационаре — сосны, тихо, свежий воздух, пляж, а в магазине — десять сортов водки» [20, с. 169].

В данном случае «Куба» — это не дружественная социалистическая республика, с которой активно поддерживали отношения советские политические деятели. Это не страна, где всегда тепло и красиво, где ром и сигары. «Куба» — это часть города, где не только нет хорошего рома, а наоборот, только наркологический диспансер. Правда, в магазинах много водки, опять же, видимо, плохой. Автор переосмысливает советские образы, выражая в своих ремарках свое отношение к ним. Таким образом, создается специфический соцартовский интертекст.

То есть перед читателем автор, который при помощи речи показывает свое всевластие, который имеет достаточную степень образования и воспитания, чтобы не просто упоминать какие-то реалии, но и обыгрывать их, который, кроме того, бесконечно любит своих персонажей.

Речь персонажей кардинально отличается от авторской. Коляда часто обвиняют в том, что его герои шокируют читателя/зрителя ненормативной лексикой, грубыми выражениями, неправильностью своей речи и т.п. Действительно, иногда при первом появлении на сцене персонажи удивляют зрителя изощренными высказываниями:

1. ИННА. (громко). Говорят, сегодня ночью шандарахнет. Всех нас накроет. Давайте, простимся, что ли, по-человечески, хоть вы и суки обе, собаки натуральные [14, с. 353].

2. ВТОРОЙ. (громко). Я говорю ровно час, но вы оглохли будто! Я говорю и говорю! Алле? Слушаем сюда, ну? Алле? Вы, президент котячьей, кошачьей, котянячьей фермы или фирмы! Алле? Проснулись уже, нет? Алле? Повторяю для тугодумов! Говорит и показывает Москва! Алле? Я повторяю вам в пять тысяч семьдесят четвертый раз: я не могу брать кота, так сказать, в мешке! [16, с. 237].

Сам Коляда отстаивал право на грубый и даже нецензурный язык в своих пьесах, его поддерживали многие критики и литературове-

ды. Главный аргумент их в том, что «словесные массивы Коляды – это наша почва, это русский ритм и наша родословная» [2, с. 194].

«Особенно преуспели его герои в ругани, словесных перепалках, опрокидывая на «собеседника» целый поток изощренной брани, не давая опомниться и вставить хоть слово в оправдание, что-то возразить» [2,

с. 195]. Все герои Коляды используют в речи необычные слова, непривычные для слуха большинства людей:

АЛЯ. Масинька моя, перепугалась больше тебя... Да? Да? Больше тетки этой перепугалась, масинька, да? Ты как запалошная, ей-Богу... То сидит – молчит, молчит, то орет дурниной... Ну, ходит, ходит. Пусть ходит. Она тебе мешает, что ли?

ВАРЯ. Мешает! Мешает! Знаешь, как страшно? Как шмыгнула вот, как вот так вот провела по ноге шерстью, у меня аж мурашки по коже пробежали! Идиотка она, твоя кошка! Тьфу! [13, с. 386].

Одна из стихий, в которой герои Коляды активно используют весь богатейший запас русского языка, – это ссоры и склоки. Здесь ярко проявляется авторская позиция: герой создает свой мир внутри себя, проецирует его на других людей, которые не подходят под его критерии, поэтому персонаж совершенно целенаправленно устраивает скандал. Так как персонаж Коляды – обыкновенный человек, порой с недостаточным уровнем образования и воспитания, то именно в процессе ссоры он, переставая себя контролировать, начинает говорить тем фантастическим языком с огромным количеством словесных наворотов, которые мы видим в пьесах:

КАТЯ. (молчит.) Все мужики – сволочи. Через мясорубку бы вас всех пропустить и сделать бы одного, какого надо. Гады. Я из-за этого Вадика Женьку бортанула... Нет, ну посмотри, посмотри, сколько вокруг баб, а?! Ну, пожалуйста, к любой подваливай, ведь только рада будет! А они – нет. Пива надуются и друг дружке в животы морковки засовывают... Каждый раз их обхаживаешь, обхаживаешь, угощаешь, расстилаешься перед ними, рассыпаешься, прям ежа рождаешь, а они... Суки мохнорылые, привыкли с пня по-волчьи. Я наберу его номер – обматери его, он твой голос не знает. Ну?!

ВИКТОР. Ты меня – за-ко-ле-ба-ла [10, с. 148].

Автор эмоционален, и персонажи его пьес эмоциональны. С целью выражения экспрессии и используется огромное количество всевозможной окрашенной лексики:

СЕРГЕЙ. (смеется). Нескладушки, неладушки: поцелуй-балда-кирич [17, с. 92].

Читатель/зритель при знакомстве с этими пьесами следит не столько за развитием диалогов, сколько за полетом языковой стихии, виртуозной организацией речевых партитур. О.Игнатюк говорит о том, что в пьесах Коляды «такие речевые повороты, подходы и решения, такие аллитерации и дух заводящие виражи, такая подвижность и точность словосложения и такой артистизм красок, который требует, знаете ли, отдельного постановочного мастерства (еще никак не развитого и не усвоенного драматической сценой)» [4, с. 212].

Лейдерман пишет о том, что в пьесах Коляды действие часто сопровождается словесная игра. Исследователь обращает внимание на пьесу «Рогатка», где сигналом очищения души героя становится очищение речи (при первой встрече с Антоном Илья говорит: «На кухне кран течет». Антон его поправляет, и позже, после поворотной в развитии сюжета сцены, в которой герои ругаются и спорят о «красоте» самоубийства, Илья в разговоре с Людмилой поправляет ее: «Не “течет”, а “течет”») [21, с. 38].

Еще одна особенность пьес Коляды – «кричащие» персонажи. Герои не просто разговаривают на повышенных тонах, они кричат, их речь становится непонятной, они активно жестикулируют и зачастую просто не слышат друг друга:

АЛЯ. Тихо ты, тихо, ну?!

ВАРЯ. А чего тихо? Никто, что ли, не знает, как у тебя ящик от писем ломился, да? Придумала – сострадание!

АЛЯ. Не я придумала, а люди посоветовали. Люди сказали – так надо написать... Знаешь ведь, знаешь!

ВАРЯ. Какие это люди тебе посоветовали? Дураки какие-нибудь, которые с тобой в автобусе ездят?

АЛЯ. Тихо ты!

ВАРЯ. Что – тихо? Что – тихо? Что – тихо? Чего ты мне рот затыкаешь? Никто как будто не знает, как тебе начали писать, кто способный на сострадание? Все мужики стали думать, что ты в тюрьме сидела, раз понимать тебя надо, да еще стали думать, что у тебя штук десять детей. Бессовестная! Так ведь и писали: ничего, мол, что вы в тюрьме сидели и что детей у вас много, я вас все равно, мол, заранее, мол, люблю!

АЛЯ. Я тебе сказала – тихо, ну?! [13, с. 377].

Персонажи стремятся выговориться, явить себя через собственную речь, донести до окружающих свой «МОЙМИР». Их речь из-за обилия словесных «наворотов», замысловатости выражений, не-

привычности для слуха, с одной стороны, создает комический эффект, а с другой, показывает читателю/зрителю, что персонаж не понят окружающими, что он экзистенциально одинок и несчастлив. Персонаж кричит и находится в постоянном напряжении, потому что пытается донести до окружающих свою точку зрения, объяснить им себя. Отсюда и экспрессивность речи героев. С помощью такой организации языкового пространства пьесы автор добивается того, что обнажается конфликт героя: несоответствия «МОЕГО-МИРА» миру окружающему.

И здесь нужно сосредоточиться на еще одном важном аспекте. Дело в том, что Коляда в своих текстах использует принцип контраста. Довольно часто встречается следующий прием: автор сталкивает в рамках одной пьесы персонажей с разными уровнем интеллекта/образованья/воспитания. Причем, их речь, что вполне логично, отличается. Так в пьесе «МурлинМурло» речь квартиранта Алексея противопоставлена речи Инны и Ольги. Алексей – человек, закончивший университет, а сестры Зайцевы не имеют достаточного уровня образования и воспитания. Квартирант не похож на первый взгляд на обитателей Шипиловска, и его инакость подчеркивается автором, в том числе, и на речевом уровне:

1. АЛЕКСЕЙ.<...> Что можно рассказать вам, девушки, что рассказать? Эх, разве можно рассказать, что такое воздух, солнце, чистое небо, трава после дождя? [14, с. 339].

2. ИННА. Ладно ты, МурлинМурло! Гундосишь! Заткнись! [14, с. 337].

Схожая ситуация складывается и в пьесе «Клин-обоз», героями которой являются Наталья (деревенская женщина) и Ирина (писательница). По мере развертывания действия их дискурсы постоянно сталкиваются, чем подчеркивается то, что речевое поведение персонажей отличается:

НАТАЛЬЯ. Я не поняла. Вы чего пришли, женщина? Вам, может, картошки нужно продать? Дак у меня есть в погребе. Слазить с ведром?

ИРИНА. Да не нужно мне картошки продать. Ничего уже от вас не нужно. Ну что за люди, а? Им за все платить надо. Еще и «е» не говорит, а туда же. Как вы живете, кошмар какой-то. Тоска. Удаться можно. До свидания. До лета [11, с. 139].

Но дальше происходит следующее. Когда героям нужно выговорить свой внутренний конфликт, когда они находятся на пике психологического напряжения, границы между ними стираются. И тогда

выясняется, что изначальное разделение по уровню образования/воспитания больше не работает. Все персонажи будут доносить «МОЙМИР» до окружающих одинаково. Так, в «МурлинМурло» Алексей окажется таким же провинциалом, как и Ольга с Инной («АЛЕКСЕЙ *(лег на кровать)*. *Что ты кричишь, что ты носишься, что ты орешь целый день? Что ты раскомандовалась!*» [14, с. 345]), а речь писательницы Ирины будет максимально схожа с речью малообразованной Натальи.

То есть в пьесах Николая Коляды реализуется два дискурса: авторский и персонажный. Важной особенностью является то, что сначала речь персонажей кажется нам неоднородной: есть какие-то отличия у героев, которые имеют различный уровень образования. Однако в процессе нарастания драматургического напряжения это отличие нивелируется, грани стираются, изначальный контраст утрачивается. И остается только одно противопоставление: автор — персонаж.

Речевая организация пьес Николая Коляды позволяет нам говорить не только о его связи с предшествующей литературной традицией, в частности с творчеством Людмилы Петрушевской. В текстах учеников драматурга тоже можно увидеть нечто аналогичное. Я не привожу примеры сходной речевой организации, ведь пьес у учеников Коляды очень и очень много.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что Николай Коляда в своем раннем творчестве идет вслед за своими предшественниками.

В частности, я обозначила явное сходство на уровне конфликта и речевой организации с пьесами Людмилы Петрушевской. Затем он создает свой совершенно уникальный и удивительный художественный мир со специфическими чертами и закономерностями. В его творчестве можно увидеть уникальные формы авторского присутствия, которые наследуются его учениками. Драматург оказывает колоссальное влияние на современный драматургический процесс. И, по меткому выражению Павла Руднева, «Николай Коляда создал драматургическую школу, на которой, по-видимому, будет держаться российский репертуар в ближайшие десятилетия» [24].

Библиографический список

1. Болотян И. Право писать грубо. URL: <http://exlibris.ng.ru>.
2. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI вв. М.: Флинта, 2006. 368 с.
3. Журчева Т. Пространство города // Современная драматургия. 2008. №4. С. 196–199.
4. Игнатюк О. Грешник // Драматург. 1995. №3. С. 212.
5. Коляда Н.В. Америка России подарила пароход/ «Старая зайчиха» и другие старые пьесы. Екатеринбург: Журнал «Урал», 2007. С. 169–210.
6. Коляда Н.В. Букет / Кармен Жива. Екатеринбург: Уральское издательство. 2002. С.117–168.
7. Коляда Н.В. Дом в центре города / «Старая зайчиха» и другие старые пьесы. Екатеринбург: Журнал «Урал», 2007. С. 35–48.
8. Коляда Н.В. Дураков по росту строят / Уйди-уйди. Екатеринбург: Средне-уральское книжное издательство, 2000. С. 241–302.
9. Коляда Н.В. Канотье / Пьесы для любимого театра. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. С. 141–198.
10. Коляда Н.В. Клин-Обоз / Баба Шанель. Екатеринбург: Журнал «Урал», 2012. С. 137–156.
11. Коляда Н.В. Куриная слепота / «Персидская сирень» и другие пьесы. Екатеринбург: Калан, 1997. С. 7–62.
12. Коляда Н.В. Манекен / Пьесы для любимого театра. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. С. 361–399.
13. Коляда Н.В. Мурлин Мурло / Пьесы для любимого театра. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. С. 353.
14. Коляда Н.В. Нелюдимо наше море / Пьесы для любимого театра. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. С. 199–234.
15. Коляда Н.В. Нюня / Пьесы для любимого театра. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. С. 235–258.
16. Коляда Н.В. Полонез Огинского/ Пьесы для любимого театра. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. С.85–140.
17. Коляда Н.В. Птица Феникс/ Носферату. Урал, 2003. С. 7–58.
18. Коляда Н.В. Рогатка / Пьесы для любимого театра. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. С. 7–46.
19. Коляда Н.В. Тутанхамон / Кармен жива. Екатеринбург: Уральское издательство, 2002. С. 169.
20. Коляда Н.В. Черепаха Маня / Персидская сирень. Екатеринбург: Калан, 1997. С. 114–136.
21. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды. Екатеринбург, 2002. 70 с.

22. Малыгина Н.М. Откуда придет спасение? (Явление Николая Коляды). URL: <http://kolyada.ur.ru>.
23. Пулинович Я. Он пропал без вести. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/p/pulinovich>.
24. Руднев П. Николай Коляда, солнце русской драматургии. URL: <http://www.vz.ru/columns/2006/2/21/23248.html>.
25. Сигарев В. Божьи коровки возвращаются на землю. URL: <http://vsigarev.ru/doc/korovki.html>.
26. Сигарев В. Черное молоко. URL: <http://vsigarev.ru/doc/moloco.html>.
27. Соколянский А. Шаблоны и склоки любви: о пьесах Николая Коляды // Новый мир. 1995. № 8. С. 218.

ТЕАТР ШОКОВОЙ ТЕРАПИИ

1990-е годы были отмечены в Британии бурным всплеском театральной активности. В это время на британскую сцену буквально ворвалась плеяда агрессивных молодых драматургов, чье творчество с легкой руки Алекса Сьержа получило название «театр, бьющий в лицо» (*in-yer-face-theatre*). Согласно *New Oxford English Dictionary*, выражение «*in-yer-face*» означает «нечто откровенно агрессивное и провокационное, что невозможно проигнорировать или не заметить» [30, с. 98]. Свое определение этому явлению дает и Алекс Сьерж — исследователь, который первым дал развернутую панораму этой драматургии: «Это такая драма, которая хватается за шиворот и трясет до тех пор, пока до нее не дойдет ‘message’ — смысл происходящего, зачастую используя тактику шока» [28, с. 4]¹. Удивительно, насколько созвучна эта характеристика той, которую Т.Журчева дала российской «новой драме»: «Лучшие пьесы и лучшие спектакли «новой драмы» — кувалда, которой бьют по головам, чтобы головы начали, наконец, хоть как-то работать» [13, с.79]. Впрочем, неслучайно считается, что в России это явление получило свое развитие после семинаров, проведенных режиссерами театра *Royal Court* с молодыми драматургами в Москве, после чего их пьесы также неоднократно ставились на сцене этого театра. Трудно с уверенностью сказать, насколько сильно повлияли англичане на развитие «Новой драмы» в России, скорее, в обеих странах возникли предпосылки, потребовавшие поиска нового языка и новых отношений со зрителем.

И «дети Тэтчер», как и «дети Горбачева», почувствовали глубокой разлад с тем обществом, в котором им предлагалось жить, и выплеснули свое недовольство на сцену. Как считает Алекс Сьерж, появлению «новой драмы» в Британии во многом способствовало изменение политической ситуации: «Падение Берлинской стены, отставка Тэтчер показали тем, кому не исполнилось еще и 25 лет, что, несмотря на политический консерватизм, изменения возмож-

¹ В своей книге “*In-yer-face-theatre*” Алекс Сьерж собрал и систематизировал высказывания представителей этого движения, а также отзывы прессы на их спектакли. Поэтому многие цитаты приводятся из этой работы, хотя наши комментарии к ним нередко расходятся с мнением исследователя.

ны; окончание холодной войны и идеологическое партнерство раскрепостило молодое воображение» [28, с. 36]. Более того, в это время в театрах, в отличие от телевидения и кинематографа перестала действовать какая-либо цензура. Как отмечает Доминик Дрогул: «В 90-х некоторые театры дали молодым драматургам абсолютную свободу. Не существовало никаких правил – ни идеологических, ни эстетических: авторы были вольны следовать за своим воображением» [цит. по 28, с. 37]. И представители «new writing drama» восполнили дефицит правды техникой вербатим, бескомпромиссно фиксируя непечатные выражения, заменили уютную «кухонную раковину» «рассерженных молодых людей» на отхожее место и продемонстрировали на сцене столько жестокости и извращений, что сам маркиз де Сад, должно быть, поехал в гробу. Действительно, можно увидеть немало сходства между идеями де Сада с его интересом к поведению человека, с которого сняты все ограничения, начиная от социальных, и заканчивая религиозными, с высказываниями некоторых представителей «In-yer-face-theatre»: «Меня завораживает сама природа насилия и то, что заставляет тех, кто его совершает, действовать иначе, чем те, которые на него неспособны», – говорит в этой связи Наги Филлис [цит. по: 28, с. 50]. Не будет преувеличением сказать, что именно насилие в его различных формах, включая самые извращенные, и стало ключевой темой этой драматургии.

Театр «In-yer-face» это шоковая терапия, цель которой вывести зрителя из равновесия и заставить пристально посмотреть на вещи, которых мы, как правило, стремимся избегать или не замечать в силу их неприглядности, табуированности или болезненности, в результате чего, как пишет Сьерж, «зрители, пройдя через ад, очищаются от своих собственных внутренних демонов» [28, с. 10]. Строго говоря, как все новое, подобная постановка вопроса отнюдь не нова. Различного рода жестокостями изобиловали греческая и римская трагедии, где наиболее показательны трагедии Сенеки, демонстрация жестокости на сцене была одним из основных средств привлечения публики в ренессансном театре. Однако фигурой, наиболее близко стоящей к тому, что в 1990-х годах происходило в британском театре, безусловно, является Антонен Арто, который стремился привести зрителя к осознанию вытесненной жестокости и освобождению от нее в процессе спектакля. «Метафоре и другим традиционным приемам художественного произведения, неизменно создающим дистанцию между именем и вещью, Арто противопос-

твояет непосредственное ее (вещи) название. Жестокость— это прямое изображение вещи, собственное ее наименование. И еще один аспект: жестокость с точки зрения катартической структуры воплощает трагическое. Жестокость выступает сама не как факт, а как событие в катартической структуре трагического конфликта» [21].

На спектаклях драматургов «In-yeг-face» зрителя заставляют в шокирующем приближении смотреть на то, от чего в большинстве случаев он предпочел бы отвернуться. Это создает ощущение беспоконьяства, вторжения в ваше личное пространство и, как и в театре Арто, ритуального приобщения к запретному, после чего, по замыслу этих драматургов, должен следовать катарсис. Действительно, финал многих пьес этого ряда содержит эмоциональную разрядку, в которой некоторые критики усматривают катартический эффект. Так, Сьерж, комментируя финал пьесы Нейлсона «Цензор», пишет: «Нейлсон использует насилие не для того, чтобы развлечь, а для того, чтобы сделать моральное заявление (make amoral point)... За откровенной демонстрацией сексуального насилия скрывается мольба о сострадании» [28, с. 88]. Что же касается автора этих строк, то, на мой взгляд, катарсис предполагает трагическое возвышение личности через страдание и через сопереживание этому страданию внутреннее очищение зрителя. Ничего подобного в пьесах этих авторов не происходит, а эмоциональная разрядка возникает в первую очередь как облегчение от того, что демонстрация ужасов закончилась.

«Плохие» мальчики 90-х

Наиболее показательными фигурами мужского крыла этого движения стали уже упомянутый выше Энтони Нейлсон и Марк Равенхилл, пьеса которого «Shopping&Fucking» (в русском переводе «Шопинг и секс»), по мнению многих критиков, стала эмблемой 90-х. Пьеса «Shopping&Fucking» была написана 1996 году и вызвала разноречивые отзывы критиков. Одних шокировала ее откровенная и агрессивная сексуальность, включающая гомосексуальное насилие над несовершеннолетним, других привлек ее черный юмор, третьих «сочетание садизма и марксизма». А исследователь Ханс Бертенс по общему настроению и критической направленности увидел в ней сходство с пьесой «Оглянись во гневе» Дж.Осборна, которая, как известно, ознаменовала собой первую волну разрыва с традицией в английском театре XX века. «Обе пьесы дают картину дезориентированного поколения, которое озвучивает свое недовольство современным обществом и вместе с тем отчаянно ищет точку опоры» [3, с. 47].

Так или иначе, все критики сходятся в одном – пьеса Равенхилла вместе с «Подорванными» Сары Кейн наиболее полно воплотила дух театрального движения «In-yer-face». «Мы просто хотели сочинять пьесы, которые нарушили бы ход мыслей людей, удивили бы их, возможно, шокировали бы – но, хотелось надеяться, так, чтобы этот шок подтолкнул их к новому видению происходящего» – говорил драматург позже в интервью Анне Аслановой [26].

Пьеса была написана во время экономической рецессии, глубокого экономического упадка, характеризовавшего начало и середину 90-х годов. Ее главные герои – люди образованные, выпускники университетов, у них какое-то время была работа, но теперь все рухнуло у них на глазах: карьера, семейные связи... «Эти молодые люди – дети британского среднего класса, и их кризис это отражение процесса переосмысления нацией представления о самой себе», – пишет Серж [28, с. 132]. Название пьесы задает ее основные темы: шопинг и секс в ней неразрывны. Рынок проник во все, даже самые интимные сферы жизни; секс становится сделкой, как и все прочие отношения между людьми. Каждый из героев так или иначе оказывается вовлеченным в какую-то сделку, они пытаются придать какой-то смысл существованию в мире без религии и какой-либо идеологии, а в результате оказываются в моральном вакууме. В то же время, название, безусловно, имело своей целью шокировать обывателя, не случайно, во многих английских театрах на афишах оно было обозначено как «Shopping and ***king». Не менее шокирующим было и самое начало пьесы: в когда-то дорогой, но изрядно обветшавшей квартире мужчина и женщина стараются накормить больного друга, который не может проглотить пищу и отчаянно блюет на глазах у публики. Это становится своего рода эмблемой того, что будет впоследствии происходить в пьесе, включая ее физиологизмы. Впрочем, персонаж, который совершает на сцене столь неприглядный акт, и сам по себе вряд ли мог понравиться среднестатистическому лондонскому зрителю: так же, как и автора, его зовут Марк, он употребляет наркотики, неразборчив в сексуальных связях и предпочитает плыть по течению. В то же время, как справедливо замечает Питер Бьюз, Равенхилл заставляет своего героя блевать на сцене не только с целью шокировать публику [6]. Драматург подводит к выводу о том, что в конечном счете наиболее шокирующим является «Shopping», а не «Fucking». В этом он явно следует за Ж.Бодрийяром, работы которого были ему хорошо известны, считавшим, что отличительной чертой эпохи постмодерна

является потребление. И все, что происходит в пьесе Равенхилла, это изнанка современного общества потребления, где во всем доминируют законы рынка. Рвота персонажа становится, таким образом, наглядным символом отрицания потребления, его антитезой. Это, однако, не означает, что герои Равенхилла не потребители. Напротив, они постоянно потребляют – наркотики, секс, поп-культуру, друг друга; драматург демонстрирует порочный круг купли-продажи, на котором зиждется все современное общество. Сексуальное насилие, происходящее в «Shopping&Fucking», демонстрирует то, что может произойти, если консюмеризм поглотит все прочие моральные установки и в результате все – секс, насилие, наркотики – будет сведено к сделке. И в пьесе мы видим самые разнообразные виды сделок, сплетающих *shopping* и *fucking* в неразделимое целое: куплю и продажу наркотиков, проституцию, все виды секса различной ориентации, включая секс по телефону. Изображая мир как огромный супермаркет, в котором все продается и покупается, Равенхилл, тем не менее, сочувствует своим персонажам и, как сам признается, хотел дать понять, что его герои, возможно, все же разберутся со своими жизнями. [28, с.134]. Устами одного из них – Роби – он буквально цитирует Лиотара, писавшего об утрате «больших нарративов», существование которых помогало найти точки опоры: «Мне кажется, нам всем нужны истории, мы их придумываем, чтобы жить. Мне кажется, много лет назад были такие большие истории, что в них можно было жить <...>. Но они все умерли, или мир повзрослел или сошел с ума, или просто их забыл, поэтому сейчас мы придумываем свои собственные истории. Маленькие истории» [27, с. 335]

Две последующие полномасштабные пьесы Равенхилла «Фауст мертв» (1997) и «Саквояж» (1978) представляют собой вольную интерпретацию классических сюжетов. В первой современный Фауст – Алэн – французский университетский профессор, в образе которого исследователи правомерно усматривают черты Мишеля Фуко, покинув университет, знакомится с побочным сыном компьютерного магната Питером; они отправляются в калифорнийскую пустыню, где принимают наркотики и занимаются сексом. Интересно, что этот эпизод напрямую заимствован из биографии самого Фуко. Драматург признавался, что на создание этой пьесы его вдохновили не столько Марло и Гете, сколько немецкий поэт-романтик Николаус Ленау, который в 1836 году создал своего Фауста. «Ленау начинает с того, что Фауст анатомирует тело и осознает

ограниченность своих знаний», – говорит Равенхилл. «Он видит все органы, но не понимает, как они работают» [цит. по 28, с. 135]. Мотив разрезания тела неоднократно повторяется в пьесе: сначала себя режет, а затем и убивает, чтобы доказать подлинность своего существования экзальтированный чудик Донн, с которым Алэн и Питер знакомятся по интернету, а в конце и сам Фауст-Алэн, который начинает утрачивать чувство реальности. Он видит нож и думает, что это ему кажется и, только нанеся себе смертельный удар, осознает, что все происходит в действительности. Так Равенхилл в своей пьесе воплощает мысль об относительности границ между реальным и представляемым – одну из характерных идей постмодернизма, с которым автор был знаком не понаслышке. Фаустовское начало проявляется в Алэне в том, что он также хочет на время оставить науки и насладиться жизнью. Может даже показаться, что со своими парадоксами, которые он предлагает Питеру, именно он выступает как соблазнитель, но Питер приобщает его к интернету, и они меняются ролями. Это происходит на всем протяжении пьесы: в одной сцене Алэн выступает как Фауст, в другой – как Мефистофель. В целом можно согласиться с Алексом Сьержем в том, что пьеса представляет собой «смесь постмодернистских идей и традиционной морали, что демонстрирует характерную тенденцию десятилетия (90-х) – свободно наполнять старые мифы новыми значениями [28, с. 138].

Пьеса «Саквояж» представляет собой современный ремейк комедии О.Уайльда «Как важно быть серьезным». В ней многочисленные отсылки к Уайльду – как на уровне сюжета, так и на уровне явных и скрытых цитат – сочетаются со злободневной постановкой вопроса об альтернативных семьях и проблемой ответственности за детей. Подобно Уайльду Равенхилл создает сатирическую картину современного общества, в частности, нравов людей нетрадиционной ориентации. В ней мы видим две «семейные» пары: лесбиянок Муретту и Сюзанну, представляющих современный аналог Сесили и Гвендолин, и гомосексуалистов Тома и Дэвида – современных Алжернона и Эрнеста. Эти пары объединяются для того, чтобы воспитать общего ребенка, у которого будет две мамы и два папы. Для этого Том мастурбирует, чтобы дать Муретте свою сперму для искусственного осеменения и стать отцом ребенка. Однако идиллический проект двух пар приводит к печальному концу. Не будучи в состоянии самостоятельно заботиться о ребенке, они нанимают няню Лорейн – современную мисс Призм, которая в данном случае не

теряет, а намеренно похищает ребенка в пресловутом саквояже, чтобы создать свою семью с наркоманом Филом, результатом чего становится непреднамеренное, но от этого не менее шокирующее убийство ребенка. Так автор сопоставляет викторианскую чопорность с современной откровенностью, особенно в вопросах секса, и приходит к выводу, что в обоих случаях это лишь прикрытое цинизма, безответственности и отсутствия подлинных чувств. Пьеса, которая начиналась как остроумная игра с уайльдовским текстом, заканчивается очередным шоком, призванным показать, что в эгоистическом обществе воспитание детей не может быть «самоотверженным актом» (selflessact) [28, с. 143]. Герои Равенхилла не способны к глубоким, длительным отношениям, связанным с бременем личной ответственности. В этом они достаточно похожи на героев Уайльда. Прав Ханс Бертенс, который отмечает: «Образы, созданные Равенхиллом, это радикальная версия уайльдовских. Стремительный нервный ритм пьесы способствует созданию образа мира, в котором герои постоянно колеблются между различными выборами, играют различные роли и в результате полностью утрачивают свою идентичность» [3, с. 53].

В своей пьесе драматург создает постмодернистский мироздание, чему способствует не только сознательная интертекстуальная игра, пронизывающая все действие, но и включение различных медиа, которые контролируют или пересоздают реальность, создавая ощущение ее симулятивности. Постоянно раздаются звонки телефонов и пейджеров, за няней следит видеокамера, сами герои работают на телевидении и в рекламе, они постоянно ссылаются на различные ток-шоу. В частности, Муретта рассказывает историю о потерянной девочке, которую услышала по телевидению. В результате они теряют чувство реальности, и похищение ребенка становится закономерным. В конечном счете все они — и обе гомосексуальные пары, задумавшие идиллический проект, и похитительница Лорейн, возмечтавшая таким образом создать семью, живут в выдуманном мире, не имеющем ничего общего с реальным. Здесь можно опять вспомнить Бодрийяра, так как все это, как и последовательные отсылки к уайльдовскому тексту, способствует созданию гиперреальности, о которой писал французский философ, что в данном случае является не только и не столько характерным признаком постмодернистского языка, но художественным приемом, позволяющим автору создать сатирическую картину английского общества эпохи постмодерна.

Другой характерной фигурой 90-х, чье имя часто упоминается вместе с Равенхиллом, является шотландский драматург и режиссер Энтони Нейлсон, который заявил о себе в этот период тремя экспериментальными пьесами «Нормальный» (1991), «Пенетратор» (1993) и «Цензор» (1997). Во многом они схожи с пьесами Равенхилла и других представителей «In-your-face», так как в них столь же активно используется шоковая терапия, которая проявляется в демонстрации жестокости, откровенно сексуальных сценах и преобладании гомосексуальных отношений. Это позволило одному критически настроенному исследователю – Мильтону Шульману назвать подобное изображение реальности «взглядом через анальное отверстие» (lifethroughanarse-hole) [цит. по: 28, с. 241].

Его первая пьеса «Нормальный» посвящена знаменитому «Дюссельдорфскому Потрошителю» – серийному убийце в Германии 1929–1930 гг. Ее основной посыл заключается в том, что в каждом из нас живет убийца, а «демонстрация ужаса», по мнению автора, «помогает преодолеть границу между актерами и зрителям [цит. по: 28, с. 68]. В пьесе три персонажа – Петер Куртен (Потрошитель), фрау Куртен – его жена и Юстус Векнер – его адвокат, который стремится доказать, что Куртен ненормален. В ходе расследования адвокат узнает не только ужасающие подробности жестоких убийств, но и страшную правду о детстве убийцы. По этому поводу сам автор писал: «Что больше всего меня поразило в Дюссельдорфском Потрошителе, это не то, что он был серийным убийцей, а насколько развитие его характера было предопределено в детстве.... Если воспитывать человека в нечеловеческих условиях, он начнет воспринимать их как норму» [28, с. 72]. В то же время Куртен в пьесе выступает как своего рода бунтарь против моральных устоев общества, которые он осознанно попирает. Нейлсон усматривает прямую связь между моралью серийного убийцы и тем, что будут совершать нацисты: «При нацизме аномальность стала нормой. Пьеса отчасти о том, как любая жестокость может быть рационально объяснена» [28, с. 73].

Пьеса «Пенетратор» первоначально предназначалась для телевидения, но в силу своей брутальности была отвергнута и поставлена на сцене театра, где, как уже говорилось, практически отсутствовала цензура. Нейлсон характеризует эту работу как очень личный проект – не только потому, что пьеса была основана на реальных событиях, но и потому, что была поставлена самим автором и его друзьями: «В результате мы могли свободно вставлять в текст соб-

ственные шутки» [цит. по: 28, с. 74]. Многие из которых, добавим, были вызывающе откровенны. Первое, что воспринимают зрители, это произносимый по репродуктору порнографический текст, процитировать который на страницах данной книги не представляется возможным. На сцене солдат, пытающийся остановить на дороге машину, а затем, как в кино, действие переносится в убогую квартиру, где Макс мастурбирует над порножурналом. Затем приходит его друг Алан, они принимают наркотики, играют в карты и дурачатся. Вскоре появляется Тадж, который демобилизован после иракской войны. Он обнаруживает очевидные признаки нервного расстройства, когда рассказывает о том, как в армии стал жертвой нападения банды «пенетраторов», которые хотели изнасиловать его с помощью деревянного шеста, но ему удалось бежать. Зрителю остается только догадываться, было ли это на самом деле или явилось плодом большого воображения человека, искалеченного войной. После этого Тадж нападает на Алана, которого объявляет одним из пенетраторов и, угрожая ему ножом, вспарывает одного из его плюшевых медвежат, которых тот хранил с детства. Макс старается его успокоить, а тот в свою очередь, заставляет Макса вспомнить их детство, когда между ними завязывалась близость. Между тем Алан старается избавиться от Таджа, но Макс заявляет о том, что ему известно о предательстве Алана, когда тот переспал с его подружкой. В конечном счете Алан уходит, и Макс остается с Таджем, который завершает пьесу словами «Мне нравилось приходиться к вам домой!». Это ключевая фраза пьесы, которая озвучивает ностальгию героев по детству, когда мир был простым и ясным. В то же время этот гуманистический и даже немного сентиментальный пафос буквально тонет в лавине ужасающих подробностей, звучащих со сцены, а эпизод с ножом, когда Тадж потрошит игрушечного медвежонка, призванный символизировать окончательный разрыв с миром детства, взывал у зрителя не шуточные опасения, что актеры реально могут изувечить друг друга. Некоторые зрители признавались Алексу Сьержу, что им хотелось встать и выбежать из зала. Сам Сьерж, описывая свои ощущения от постановки «Пенетратора» на малой сцене Ройал Корт, говорит: «Я вышел пошатываясь, как человек, только что избежавший смертельной угрозы!» [28, с. 75]. Тем не менее, он считает, что все это дает зрителю возможность пережить состояние катарсиса [28, с. 79], в чем по причинам, изложенным выше, автор этих строк не может с ним согласиться.

Комментируя пьесу, сам Нейлсон говорил, что в ее основе лежит собственный болезненный опыт, так как в период ее создания

он переживал разрыв длительных отношений с женщиной и «познал самые темные стороны секса и ревности.... Ничто не может заставить так оценить мужчин, как прекращение длительных отношений с женщиной; у человека возникает желание спрятаться в кокон мужской дружбы» [цит. по: 28, с. 76].

Большинство критиков достаточно высоко оценили пьесу за ее эмоциональный накал и беспощадный реализм. Больше всего, однако, обсуждался и дебатировался гомо-эротический аспект пьесы, так как некоторые сочли пьесу гомофобской, а другие полагали, что автор недостаточно глубоко анализирует те обстоятельства, которые доводят мужчин до такого состояния. Однако самым резким стало заявление Яна Герберта, который писал, что содержание пьесы настолько экстремально, все ужасы так откровенно описаны, что у него возникло сомнение, стоило ли ее вообще ставить. Перечисляя все ужасающие детали пьесы и в особенности финальный монолог Таджа с бесконечным повторением слова из четырех букв, критик признается: «Я не поклонник цензуры, но это тот случай, когда должна срабатывать авторская самоцензура (self-censorship)» [цит. по: 28, с. 76]. И в этом я с ним солидарна.

Следующая сенсационная пьеса Нейлсона «Цензор» получила приз от Гильдии писателей как лучшая пьеса экспериментального театра («fringetheatre»). Пьеса начинается с того, что к цензору, который работает в отделе порнографических фильмов, у которых практически нет шансов появиться на экране, приходит молодой режиссер мисс Фонтейн, которая пытается доказать, что ее фильм это не просто «порнушка», а правдивая история любви. В частности, она объясняет, что когда в первом эпизоде в кадре у героя то возникает, то спадает эрекция, это свидетельствует о том, что пара находится на раннем этапе отношений и только начинает познавать друг друга. Этим и другими аргументами и в еще большей степени личным обаянием мисс Фонтейн удастся убедить цензора помочь ей. Сцены в офисе перемежаются с эпизодами домашней жизни цензора, у которого в силу импотенции отсутствуют интимные отношения с женой, и та вынуждена искать удовлетворения на стороне. Мисс Фонтейн, однако, удастся его излечить после того, как она осуществляет одну из его самых потаенных сексуальных фантазий — увидеть, как женщина совершает акт дефекации. Они занимаются любовью, но вскоре после этого цензор узнает, что мисс Фонтейн была зверски убита в Нью-Йорке. Он тяжело переживает ее смерть, в то время как его жена принимает его слезы на свой

счет и видит в них возобновление эмоционального контакта с ней.

Хотя пьеса изобилует натуралистическими подробностями, в ней, безусловно, присутствует расширительный смысл. Сама фигура цензора призвана символизировать общественные табу и все то, что и мы сами зачастую стремимся «вырезать» из нашего сознания. Мисс Фонтейн призывает цензора увидеть и постараться понять то, что скрывается за видимой поверхностью вещей. И многие критики видят в пьесе призыв к тому, чтобы не отвергать сразу то, что может показаться шокирующим, а попытаться вникнуть, «lookcloser». Так, цензура в пьесе становится метафорой нежелания понять, порождающего отчуждение между людьми. Что же касается откровенных сексуальных подробностей, то сам автор объясняет их важность следующим образом: «Сексуальность содержит ключ к истинной сущности человека – мы потому и окружили ее различными табу, что она слишком много раскрывает нам о нас самих» [цит. по: 28, с. 88].

Рассерженные молодые женщины

Сара Кейн было всего 23 года, когда она буквально взорвала английскую сцену своей пьесой «Подорванные», поставленной в *Royal Court* в 1995 году. По свидетельству Уоррена Ходжа, ни одна пьеса со времен постановки «Спасенного» Эдварда Бонда не вызвала столь бурной реакции [10].

Большинство из них обвиняли Кейн в натурализме и апологетике жестокости. Так, один из них, корреспондент газеты *Independent* описывал свои впечатления следующим образом: «У вас возникает ощущение, что для начала вас ткнули лицом в переполненную пепельницу, после чего погрузили с головой в ведро с помоями» [5, с. 81]. Однако со временем произошла серьезная переоценка пьесы, во многом вызванная трагической гибелью автора – в 1999 г. Сара Кейн покончила собой в психиатрической лечебнице. Так, корреспондент *Guardian* Майкл Биллингтон, давший крайне негативную оценку пьесы в 1995, после смерти Кейн признался, что был неправ, назвав ее «выдающимся талантом» [11], а в 2011 ее пьеса, поставленная в театре *Аффилиэйт*, (*Affiliate Theatre*) была отмечена наградой как «выдающееся достижение» [26]. Таким образом, желание наклеить ярлыки ошельмовать уступило желанию разобраться, что побудило молоденькую женщину создать столь чудовищное по своей жестокости произведение.

Действие происходит в номере дорогого отеля в Лидсе, куда журналист желтой прессы Ян приводит Кейт. Ян козыряет своими ра-

систскими взглядами, гомофобией и откровенной мизогинией. Кейт намного моложе Яна, наивна и простодушна. Ян пытается соблазнить девушку, но она отвергает его поползновения, однако позже, он принуждает ее к оральному сексу, во время которого Кейт кусает его. Когда Кейт уходит в ванную, в комнату неожиданно врывается солдат в полном боевом облачении и обнаруживает, что ей удалось бежать через окно. В это время в отель попадает бомба, которая превращает его в руины. С этого момента действие полностью переключается из реалистического в сюрреалистический план и приобретает черты ночного кошмара. Как выясняется, вокруг отеля бушует кровопролитная война. Солдат рассказывает Яну обо всех ее ужасах, в которых и сам он принимал участие, — насилие над женщинами, пытки, геноцид. В свое оправдание он говорит, что делает все это, потому что хочет отомстить за свою убитую на войне девушку. После этого он насилует Яна, ослепляет его и съедает его глаза, а затем кончает собой. Возвращается Кейт и рассказывает, что весь город наводнен солдатами; у нее на руках младенец, которого она спасла, но он все равно умирает, и она хоронит его под половицами. Последняя сцена состоит из коротких эпизодов-вспышек: оставшись один, беспомощный, доведенный до отчаянья голодом Ян плачет, мастурбирует, баюкает мертвого солдата и в конце концов вытаскивает трупик ребенка и съедает его. Возвращается Кейт, у нее в руках джин и колбаса; кровь, стекающая по ее ногам, дает понять, как ей удалось раздобыть еду. Она ест сама и кормит Яна, который говорит «Спасибо!», что и завершает пьесу.

Замысел пьесы достаточно ясно объяснила сама Сара Кейн. Она рассказывала о том, что начала писать пьесу о паре в отеле в Лидсе, где немолодой мужчина принуждает к сексу молодую женщину, когда включила телевизор и увидела репортаж из Боснии и поняла, что ее пьеса будет о жестокости и насилии. «...какая может быть связь между бытовым насилием в номере в Лидсе и событиями в Боснии? — Одно является семенем, а другое — деревом. Я уверена, что семена полномасштабных военных действий всегда могут быть обнаружены в мирном цивилизованном обществе. Я считаю, что стена между так называемой цивилизацией и тем, что происходит в центральной Европе, очень тонкая и может быть разрушена в любое время» [цит. по: 28, с.101]. Так Кейн бросает вызов островному менталитету и разрушает укоренившееся мнение о том, что в Британии такое невозможно. В ее пьесе это происходит. Один из критиков, который высоко оценил пьесу с самого начала, был коррес-

пондент *Санди Таймз* Джон Петер. Он пишет, что в пьесе Кейн современное общество предстает как «само разрушающее, бесцельное, brutальное, бесплодное, каннибалистическое, похотливое, большое и напуганное». И добавляет: «Нам необходимы подобные моральные встряски» [цит. по: 28. с. 96]. Сама Кейн в этой связи поясняет: «Искусство это не есть потрясение от чего-то нового, но изображение знакомого так, чтобы заставить посмотреть на него по-новому» [1, с. 82]. Более того, Кейн настаивает на том, что насилие и жестокость начинаются в личной жизни, в быту, в семье, а война со всеми ее ужасами есть только логическое продолжение. По мнению Элэйн Астон, Кейн воплощает на сцене свой критический взгляд на жестокость современного мира и на то, какие последствия это может иметь для гендерных отношений. Действительно, после прихода солдата Ян оказывается в положении женщины, над которой совершают насилие, тем более что солдат рассказывает, что все это было проделано с его девушкой. Так предыдущее насилие над Кейт становится предвестником того, что затем репродуцируется в войне. Как поясняет сама Кейн: «Все насилие в пьесе было тщательно продуманно и драматургически выстроено так, чтобы выразить все то, что я хотела сказать о войне. Логическим результатом того отношения, которое порождает единичное насилие, являются групповые насилия в Боснии и логическим продолжением того, как общество воспринимает поведение мужчин на войне» [1, с. 85].

В последней сцене Ян и Кейт меняются местами: он воплощает «феминное» в традиционном смысле начало, ассоциирующееся с пассивностью, а Кейт — активное «маскулинное». Более того, как это не раз было в классической традиции (Софокл, Шекспир), ослепленный Ян прозревает суть вещей. Теперь он по-настоящему «видит» Кейт, нуждается в ней, и его «Спасибо!», завершающее пьесу, наполнено глубоким чувством. Элэйн Астон считает, что в определенном смысле Ян представляет все те негативные черты, которые были характерны для мужчин 90-х: «расизм, сексизм, фашизм, гомофобия и отрицательное отношение к любым переменам, которые требовали феминистки» [1, с. 84]. В то же время, по ее мнению, взгляд Сары Кейн на мир отличается от других феминисток тем, что помимо кризиса маскулинности она видит «искупительную возможность любви» (*redemptive possibility of love*) [1, с. 89].

Ее следующая пьеса «Очищенные», также поставленная на сцене Роял Корт и во многом продолжившая темы «Подорванных»,

вызвала не меньший шквал возмущения по поводу изображения таких страшных вещей, как инъекция героина в глаз, зверская ампутация, кастрация и изнасилование. Она напоминает антиутопию, в которой героини противостоят тоталитарному государству, подавляющему всякую инаковость. Действие в ней происходит в исправительном учреждении, которое названо «университетом», где содержатся молодые люди с девиантным сексуальным поведением. Это учреждение обнесено забором, отделяющим тех, кого следует «очистить» от нормальных граждан. Все здесь строго регламентировано. Здесь есть Белая комната (санаторий), чтобы пациенты были здоровы, Красная комната (спортзал), чтобы они были в хорошей форме, Черная комната (душевая) — чтобы они были чистыми, и Круглая комната (библиотека), где они могут получить образование. При необходимости любая из этих комнат может стать камерой пыток. Так «Университет» здесь становится воплощением общественной морали, которая подавляет, запрещает и карает все то, что выходит за установленные ею рамки. Это касается, в частности, гендерных и сексуальных отношений. Вместе с тем даже под угрозой страшных наказаний, измученные и изувеченные героини Кейн остаются верны себе и отказываются соответствовать общепринятым нормам. Так же, как и «Подорванные», пьеса заканчивается надеждой на то, что любовь и сострадание, несмотря ни на что, способны выжить в современном мире, представленном в пьесе как «жестокая, авторитарная, бесплодная пустыня» [1, с. 93]. При этом, как и у других представительниц феминистского театра, воплощением этого мира становится в первую очередь ортодоксальная мускулиность.

Ее последняя пьеса «4.48 Психоз» была закончена незадолго до ее смерти и поставлена также в Роял Корт в 2000 г. В ней практически нет сюжета, она буквально клинически воспроизводит то состояние глубокой депрессии, в котором находилась сама Кейн. По свидетельству ее друга драматурга Дэвида Крейга, название соответствует тому времени, когда Кейн часто просыпалась на рассвете. Именно в это время она и покончила собой.

Интересно, что в период 90-х на лондонской сцене появляются авторы американского происхождения, которые стали восприниматься как полноправные представители британского театра «In-yer-face». Это Ив Энслер и Филлис Наги.

Ив Энслер получила известность прежде всего как автор пьесы «Монологи вагины», которая была сначала поставлена в Нью Йор-

ке, а затем благополучно перекочевала в Лондон (1999), где ее постановка способствовала созданию организации «День В», целью которой стала защита женщин от насилия. Эта организация создала благотворительный фонд и получила поддержку многих представительниц театральной общественности, в том числе таких известных актрис, как Кейт Уинслет и Кейт Бланшетт.

Это монопьеса, которая может исполняться как одной актрисой, так и разными, в частности, в начале Энслер исполняла их одна. Драматург открыто говорит о своих феминистских взглядах, как и о том, что в детстве она подверглась сексуальному насилию со стороны отца. В основе пьесы интервью драматурга относительно их сексуального опыта как положительного, так и отрицательного, включая свидетельства боснийских женщин, подвергшихся групповому насилию, интимных проблемах женщин и т.д. Показательны названия некоторых монологов: *Моя рассерженная вагина; Женщина, которой нравилось делать вагины счастливыми (make vagina happy); Потому что ему нравилось смотреть на нее* и т.д.

Пьеса вызвала разноречивые отклики, в том числе и крайне отрицательные. Так Роберт Своуп опубликовал статью под названием «В Джорджтауне аплодируют изнасилованию» (первая постановка пьесы была осуществлена в университете Джорджтауна) [29]. Он подверг «Монологи» резкой критике за их ярко выраженный сексизм и «поощрение лесбиянства, садомазохизма и мастурбации». Особенно резко он отозвался об одном из *Мологов*, озаглавленном «Маленькая писька, которая смогла» (The Little Coochi Snorcher That Could). В нем рассказывается, как 13-летняя девочка остается в доме 24-летней женщины, которая заверяет ее мать, что «мальчиков там не будет», и в этом не лжет. Она угощает девочку водкой, после чего укладывает в постель и принуждает к сексу, от которого, однако, девочка получает удовольствие и в заключение заявляет: «Люди говорят, что это было своего рода изнасилование... Если и так, то хорошее изнасилование, которое превратило мою письку в райское место... Теперь у меня никогда не будет необходимости в мужчине» (Now people say it was a kind of rape ... Well, I say if it was rape, it was a good rape then, a rape that turned my sorry-ass coochisnorcher into a kind of heaven... I'll never need to rely on a man) [29].

Автор статьи справедливо вопрошает, почему насилие совершаемое мужчиной, вызывает негодование, а в том случае, когда его совершает женщина – аплодисменты аудитории. За эти высказывания, вызвавшие бурное возмущение феминисток, Своуп был вско-

ре уволен из газеты, опубликовавшей статью. Однако, на мой взгляд, Своупу трудно отказать в справедливости, так как женоненавистничество, в котором так часто феминистски настроенные авторы упрекают мужчин, сменяется в их произведениях ярко выраженным мужененавистничеством. В то же время даже такой про-феминистски настроенный критик, как Элэйн Астон, замечает по поводу *Монологов*, что при таком подходе возникает риск полностью свести женскую личность к вагине [1, с. 57]. В целом можно сказать, что данную пьесу следует рассматривать не столько как художественное произведение, но как социологический проект, имевший серьезный положительный резонанс.

Филлис Наги – еще одна американка, осевшая в Англии и сделавшая стремительную карьеру на британской сцене 90-х, познакомив публику со своими пьесами *Уэлдон Поднимается*, *Поцелуй бабочки*, *Пропавшая и Стрип*. Майкл Ковеней объясняет ее успех тем, что беспокоившие ее проблемы ярче позвучали, будучи вырванными из национального культурного контекста. «Мы в большей степени наслаждаемся ее экзотикой, особенностями языка, топографией» (автор, видимо, хочет таким образом объяснить, почему пьесы Наги до этого не получили признания на родине) [25].

В первой пьесе *Weldon Rising* (1996) Наги изображает застенчивого, закомплексованного гомосексуалиста Натти Уэлдона, который глубоко переживает убийство своего любовника. Действие происходит в центре Нью-Йорка во время катастрофической жары. Герою кажется, что он заперт в духовке, и аномальная жара становится воплощением его эмоциональной и социальной клаустрофобии. Его окружают такие же маргиналы – лесбиянки и чудаковатый трансвестит, который говорит о себе в третьем лице. Многие герои Наги похожи на Натти – разочарованные, несостоявшиеся, ищущие себя. Как и автор этих пьес, они бросают вызов общепринятым нормам, которые сковывают и стремятся подчинить их поведение общественным условностям. Элэйн Астон этой связи замечает, что «ее герои оказываются чуждыми любым сексуальным, социальным, культурным и национальным системам, которые стремятся подвести их под какую-то определенную категорию» [1, с. 111]. Отчасти это, возможно, обусловлено биографией самой Наги, которая, будучи лесбиянкой и эмигранткой, хорошо знала, каково это, быть чужой в системе общепринятых гендерных, культурных и национальных отношений. В то же время ее произведения выходят далеко за рамки автобиографического опыта и ее герои нарушают

общественные условности самыми разными путями. Так, в пьесе *Поцелуй бабочки* (1994), Лили Росс, протестуя против семейного диктата и навязываемых ей родителями норм поведения, в порыве яростного самоутверждения убивает свою мать. В ней на примере трех поколений – бабушки, матери и внучки – показана преемственность авторитарности и тот результат, к которому приводит желание заставить молодую женщину жить и любить вопреки ее личности. Комментируя пьесу, Наги писала, что ей надоело видеть матерей и дочерей, которые так милы друг с другом (so nice to each other) [цит. по: 1, с. 114]. «Здесь семья выступает как основополагающая единица социального давления. Бабушка и мать Лили постоянно докучают ей наставлениями о том, за кого она должна выйти замуж и кем стать» [28, с. 50]. Таким образом, фокусом пьесы становится не столько преступление, сколько его причины – мотивация убийства. Это история, которую Лили рассказывает в тюрьме, подвергая анализу все то, что с ней произошло. Так в пьесе, с одной стороны, используются непосредственные обращения к публике, к которой апеллирует прежде всего сама Лили, а также ее адвокат и возлюбленная Марта, а с другой – наплывы из прошлого со сценами семейной жизни, представленные глазами героини, где ни ее мать и бабушка, ни коллекционирующий бабочек отец непосредственного контакта с публикой не имеют. Так Наги, подобно многим другим американским драматургам, развенчивает миф американской семьи. Этому также немало способствуют и рассказанные в пьесе многочисленные истории об убийствах в семьях. Наги предостерегает, что поступок Лили это вполне закономерный и единственно возможный способ избавиться от связывающего ее семейного диктата, чтобы стать самой собой.

Эта тема продолжается в пьесе «Исчезнувшая», где героиня – Сара Кейси внезапно исчезает и до конца остается неясным, была ли она убита или, как Натти Уэлдон, ушла, чтобы стать другим человеком.

Следующая пьеса Филлис Наги *Стрин* (так названа часть бульвара в Лас Вегасе) в целом была достаточно прохладно оценена критиками, в том числе по причине того, что представляется практически невозможным выстроить события пьесы в логическую цепочку, что позволило некоторым из них охарактеризовать ее как невнятную и лишённую драматического смысла. Элэйн Астон, напротив, считает, что пьеса «драматургически четко выстроена» и сравнивает ее с принципами построения отдельных шекспировских

ких комедий, в которых после серии на первый взгляд не связанных между собой эпизодов жизнь героя изменяется и скрытая связь становится понятной [1, с. 118]. Как мне кажется, сама хаотичная, фрагментарная форма пьесы Наги предельно содержательна и воплощает основной замысел автора. Ее центральный персонаж – Аава Ку, которая зарабатывает деньги, изображая в клубах знаменитых женщин. При этом собственная гендерная идентичность вызывает сомнения: «с грудью, которая выглядит накладной» и телом, «не похожим на женское», она изображает мужчину, который изображает женщину. После неудачного прослушивания в ночном клубе Калвин делает ей комплимент: «Никогда бы не сказал, что ты женщина!» [24, с. 187]. Таким образом, уже сама главная героиня становится эмблемой мира симулякров, и все прочие персонажи пьесы также «примеряют» на себя различные личины секонд-хенд (second hand identities), прежде чем понимают, что они из себя представляют на самом деле. Наги создает мир, в котором все вторично, недаром одной из площадок действия является ломбард, а один из главных героев – его владельцем. Перед нами обанкротившаяся культура, огромный Дисней Уорлд, в котором нет места ничему настоящему. Это бодрийеровская гиперреальность, в которой понятия подлинности стерты в процессе копирования того, что уже является копией. Это мир, в котором фикциональное уже невозможно отличить от реального. Таким образом, в своей пьесе Наги создает картину мира, в целом характерную для постмодернистского искусства конца XX века.

Просто МакДонах

Трудно переоценить вклад ирландцев как в британскую, так и мировую драматургию, достаточно вспомнить имена Б. Шоу, С. Беккета, Ш. О'Кейси. На сегодняшний день этот список пополнился еще одним ярким именем – это Мартин МакДонах, чьи пьесы с большим успехом идут не только на ведущих сценах Лондона, но и во всем мире, включая Россию. Мартин МакДонах родился 26 марта 1970 в Лондоне в ирландской семье рабочего и уборщицы и имеет двойное гражданство – ирландское и британское. На сегодняшний день его считают ведущим из ныне живущих ирландских драматургов. Кроме того, он достаточно громко заявил о себе и в кинематографе, написав сценарии и выступив в качестве режиссера нескольких фильмов. Когда Мартин был еще мальчиком, родители переехали обратно в Ирландию, графство Гэлуэй, оставив его с братом Джоном Майклом, который позже стал режиссером и сце-

нарисом, закончить образование в Лондоне. Летом Мартин постоянно навещал родителей и именно во время этих посещений и познакомился с жизнью ирландской глубинки и, возможно, именно тогда осознал свои ирландские корни, почувствовал привязанность к этому суровому краю, который и сделал местом действия своих двух первых наиболее известных трилогий. Это трилогия Линэна, действие которой разворачивается в городишке Линэн на западном побережье Ирландии – «Королева красоты из Линэна» (1996), «Череп из Коннемара» (1997) и «Сиротливый Запад» (1997); и вторая – трилогия Аранских островов: «Калека с острова Инишмаан» (1997), «Лейтенант из Инишмора» (2001) и «Призрак с острова Инишир» (до сих пор неизданная).

Хотя британские критики называют МакДонаха одной из ключевых фигур театра «In-Yer-Face», на наш взгляд, его драматургия стоит особняком, несмотря на то, что в ней можно найти многие черты, характерные для этого театрального движения – намеренную провокационную двойственность, нарочито шокирующую образность, тематику и язык. Однако пьесы МакДонаха это, прежде всего, хорошая драматургия – многослойная и метафоричная, где в отличие от многих пьес «In-yeer-face», изображаются не типы, а живые люди, которые, несмотря на их пороки, вызывают сочувствие как зрителей, так и самого автора. Остановимся подробнее на первой трилогии драматурга. Действие, всех трех пьес разворачивается в убогих жилищах героев или на фоне сурового пейзажа, даже на кладбище («Череп из Коннемара»). На сцене много пьют – но не пресловутый ирландский виски, а самогон; ругаются, дерутся, едят чипсы и печенье, заваривают чай, что-то жарят на плите, зачастую в разговоре допускают непечатные выражения. Перед нами обыденность во всех ее проявлениях, пугающе узнаваемая, хотя дело происходит в далекой ирландской глубинке, на Западе Ирландии. Это не тот Запад, куда так стремятся жители восточных стран, и не мифологический «дикий Запад» с его романтической маскулинностью, это «сиротливый Запад» (Lonesome West), как удачно обозначил его драматург в одноименной пьесе.

Действие пьес первой трилогии происходит в 1990-е годы, но перед нами мир без времени, задворки цивилизации, так похожие во всех странах. Видимо, именно поэтому наши актеры, играющие МакДонаха, как правило, предстают на сцене до боли похожие на персонажей Шукшина или российских «новодрамовцев». При этом сценическое пространство предельно ограничено, что, с одной сто-

роны, создает ощущение клетки, которая при всей своей кажущейся аморфности очень цепко держит в своих тисках героев, а с другой – способствует нагнетанию внутреннего напряжения. На первый взгляд, в сюжетном плане практически ничего не происходит. Действие сведено до минимума, это в основном, диалоги достаточно косноязычных персонажей, практически не несущие коммуникативной нагрузки, при этом достаточно смешные, однако источником комического здесь выступает печальный сам по себе факт – откровенный дебилизм персонажей. Здесь нет осязаемого сюжетного развития – действие как бы топчется на месте. Несмотря на активное противостояние персонажей друг другу, в конечном счете, они конфликтуют со средой, со своим никчемным существованием и, не умея его изменить, мстят окружающим за свою несостоятельность. Драматургический конфликт в пьесах МакДонаха, как и в пьесах российских новодрамовцев, по определению О. Журчевой, «симулятивен»: герой вроде бы вступает во взаимодействие с другими героями, со средой, но создавшаяся ситуация не имеет продвижения» [12, с. 7].

И все же при всей внешней статичности, здесь есть движение – это движение в прошлое, что позволяет говорить об аналитической композиции пьес МакДонаха. В этом отношении показательна вторая пьеса трилогии – «Череп из Коннемара». В основе сюжета лежит ситуация реальная и в то же время совершенно чудовищная, что и создает характерное для многих пьес драматурга ощущение сюрра: из-за переполненности деревенского кладбища было принято решение об эксгумации останков, захороненных несколько лет назад, для освобождения места новым покойникам. Этим и занимается главный герой – Мик Дауд. Вместе с тем эта ситуация приобретает метафорический смысл и становится реализацией известной английской поговорки о скелете в шкафу. Так, Мику предстоит эксгумировать останки своей горячо любимой жены, в смерти которой повинен он сам, так как она погибла в аварии, когда Мик в нетрезвом виде вел машину. Однако есть и другие мнения – в деревне ходят упорные слухи о том, что Мик сначала в порыве пьяной ярости нанес Уне удар по голове, а уже потом имитировал аварию. Именно поэтому деревенский полицейский-неудачник Том Хенлан похищает череп жены Мика и выпиливает в нем дыру, дабы вновь возбудить дело и получить в свой актив хотя бы одно успешное расследование. Зритель так и не узнает, что произошло на самом деле – это качество характерно для большинства пьес Мак-

Донаха, ясно одно – Мик постоянно ведет диалог со своим прошлым и, разбивая молотком сгнившие кости, как будто хочет уничтожить его.

Есть свой «скелет» и у Морин («Королева красоты»), которая, как злорадно сообщает ее мать, потрясая справкой, в результате нервного срыва лечилась в психиатрической лечебнице. Это в последствие объясняет тот факт, что она придумала себе счастливый конец своих отношений с местным парнем Пато, и только сообщение о его предстоящей женитьбе возвращает ее к реальности. А «скелет» обретает плоть, когда Морин, узнав, что ее мать сожгла письмо Пато, в котором тот предлагал ей уехать с ним из Линэна, обливает ее кипящим маслом, что приводит к смерти, хотя в деревне эта смерть квалифицируется как несчастный случай.

А вот в пьесе «Сиротливый Запад» скелет даже не особенно запятан: и хотя благодаря свидетельству одного из братьев Коннор было признано, что их отец погиб в результате несчастного случая, между собой они не скрывают того, что Коулмен попросту пристрелил престарелого папашу, потому что тот критиковал его прическу, а Вален его покрыл, так как благодаря этому наследовал все деньги старика, о чем в последствии они достаточно спокойно общаются местному священнику Уэлшу.

Как следует из вышесказанного, все пьесы трилогии так или иначе связаны семейной темой, как, впрочем, и многие другие пьесы драматурга. В данном случае трудно говорить о патриархальных семейных ценностях, которые, как принято считать, еще живы в глубинке. В данном случае семья это кровавое поле битвы, где брат поднимает руку на брата, муж на жену, сын на отца, а дочь на мать. Это позволило Майклу Биллингтону написать в рецензии на «Королеву красоты из Линэйна», что пьеса представляет собой «яростную атаку на ирландскую веру в святость семьи» [4]. Впрочем, это характерно не только для ирландской драмы [см. 35]. Да и вся деревня предстает в этих пьесах как одна большая семья, где все про всех все знают, в буквальном и переносном смысле перемывают друг другу кости, любят и ненавидят друг друга. Эти люди способны на варварскую жестокость и в то же время наивны, как дети, что создает особое качество юмора этих пьес. Даже откровенная жестокость и месть здесь зачастую приобретает характер детского садизма: один брат отрубает уши любимой собаке брата, другой – пишет ему в пиво («Сиротливый Запад»), недоумок-подросток жарит хомья и сокрушается, что у микроволновки непрозрачная дверца («Че-

реп из Коннемара»), мать, дабы позлить дочь, выливает ночной горшок в умывальник, а дочь нарочно покупает ей печенье, которая та терпеть не может («Королева красоты»), сын стреляет в отца потому, что тот покритиковал его прическу («Сиротливый Запад»). Все они одновременно и плачи, и жертвы, и все мечтают вырваться, уехать из провинции. Но куда? В Лондон? — где тебя называют «ирландская рожа», или в Америку, где ты просто чужой? Морин («Королева красоты») уже была в Лондоне и не стремится туда еще раз, а ее мимолетная надежда на счастье с Пато в Америке грубо разрушается вмешательством матери. Они все — несостоявшиеся. Неслучайно, в «Сиротливом Западе» сообщается о необъяснимом самоубийстве незадачливого полицейского Тома Хенлана из «Черепа», который посидел на берегу, о чем-то подумал, да и пошел в воду, пока не скрылся под ней.

Единственный человек во всей трилогии, который стремится что-то изменить, это католический священник Уэлш. О нем упоминается во всех пьесах, но во плоти он появляется только в последней — «Сиротливый Запад», которая становится логическим завершением всей трилогии. Он тоже несостоявшийся. Когда он приехал в Линеин, то был очарован тишиной и покоем этого местечка, но вскоре понял, что этот покой обманчив:

«Я — никуда не годный священник, приход у меня никуда не годный, вот и весь сказ», — говорит он братьям Коннор. «На приходе два убийства, и еще никто не исповедовался ни по одному из них. Что я слышу на исповеди от этих вырожденков — только про ставки на скачках, да нечистые помыслы» [20]. В результате он тоже бежит, бежит от жизни, совершая самый страшный для священника грех — самоубийство. Но перед смертью он оставляет братьям письмо, которое звучит, как обращение ко всем персонажам трилогии:

«Уважаемые Вален и Коулмен, пишет вам отец Уэлш. Сегодня вечером я уезжаю из Линеина, и захотелось на прощанье написать вам несколько строчек. Проповеди читать я вам не собираюсь, да и с какой стати? <...> Коулмен, я не буду говорить о злодейском убийстве, хотя оно и касается меня, как священника и человека совестливого. Убийство на твоей совести, и наступит день, надеюсь я, когда ты осознаешь содеянное и захочешь замолить свой грех. Ведь, если кто-то прошелся насчет твоей прически, это ведь никак не повод для убийства.< ...> Попробую-ка я поговорить о другом <....> Почему вы стали врагами? Что нашло на вас? В чем причина? У

меня мнение такое – вы упрятали ваше братское чувство глубоко-глубоко в душе, и остались лишь злоба, ненависть и мелочная зависть. <...> И все-таки я уверен, что в самой глубине души вы любите друг друга, и, готов биться об заклад самым дорогим, что это так, а если нет – пусть мне вечно гореть в аду. Просто вы погрязли в мелочных расчетах, а на душе у вас вечно тоска и одиночество <...> А мужества сделать решительный шаг навстречу друг другу у вас не хватает. Может быть, мое письмо поможет вам сделать этот шаг? Почему бы вам обоим не составить общий список всех обид, недомолвок и недоразумений, которые копились и копились годами, и пункт за пунктом не обсудить их честно и открыто. А потом, сделав глубокий-глубокий вдох, взять и простить все друг другу. <...> И, если вы не сделаете этого ради себя, может быть сделаете ради меня? Ради друга, который переживает за вас и не хочет, чтобы вы проломили друг другу головы. И для меня, священника-неудачника, это было бы самой большой победой за все мое пребывание в Линеине» [20].

Думаю, подобный монолог, в котором отчетливо проступает авторская позиция, просто невозможен в драме «In-yeer-face».

МакДонах драматург не пафосный и далекий от дидактизма. Об этом свидетельствует и иронический финал «Сиротливого Запада», когда братья сначала честно каются друг другу в нанесенных обидах и мелких пакостях, а потом один хватается за нож, а другой – за ружье. Так все приходит на круги своя. И все же, если в британской драме 1990-х все, как правило ограничивается шоком, призванным вывести зрителя из равновесия, то ирландский драматург явно идет дальше и стремится вернуть искусству «созидательную» функцию, пробудив своей лирой «чувства добрые».

В своем пособии для студентов по современной ирландской драме Джеффри Доусон выделил несколько черт, характерных для большинства пьес ирландских драматургов. Вот некоторые из них: холодный, часто печальный и тоскливый ландшафт, характерный ритм речи, прямолинейный юмор, натуралистическая сценография (кухня, часто убогое жилище или бар), всеобщее пристрастие к алкоголю, бытовые действия на сцене, неблагополучные семьи, распад семьи, трагикомическое начало, мечта вырваться из тисков жалкой рутины и начать все заново [9]. Как мы показали, все это в полной мере характерно и для МакДонаха. Казалось бы, это позволяет сделать вывод об очевидной национальной принадлежности его драматургии. Но в то же время образ ирландской глубинки у МакДо-

наха приобретает расширительный смысл, и национальное уступает место общечеловеческому: он изображает задворки современной цивилизации, где живут, задавленные бессмысленностью существования ее не способные повзрослеть дети. В этом, наверное, во многом и кроется успех его пьес на сценах разных стран, в которых зрители без труда узнают свою глубинку.

В двух своих последних пьесах «Человек-подушка» (2003) и «Безрукий из Спокэна» (2010) МакДонах расстается с милой его сердцу и полюбившейся зрителю ирландской глубинкой и переносит действие в условное пространство некоего тоталитарного государства («Человек-подушка») и не менее условную Америку («Безрукий из Спокэна»). И если даже в «ирландских» пьесах автора общечеловеческое явно превалировало над национальным, то в данном случае сам выбор места действия подчеркивает стремление автора говорить о проблемах, не связанных с какой-либо конкретной страной, что имеет прямое отношение к одному из жанровых признаков притчи — пространственной и временной неопределенности.

Остановимся на первой из двух пьес, которая вызывает наибольшее количество споров. Если предшествующие пьесы МакДонаха, несмотря на присутствующую в них интертекстуальность и некоторые другие постмодернистские черты, все же полностью укладывались в эстетику реалистического психологического театра, то рассматривать драму «Человек-подушка» вне постмодернистских категорий просто не представляется возможным. В то же время, архитектура всей пьесы балансирует на двух взаимоисключающих началах. С одной стороны, здесь присутствует достаточно связный, поддающийся пересказу реалистический пласт. В некотором тоталитарном государстве, в городе Каменец (который, возможно, является отсылкой к Восточной Европе) начинают происходить страшные убийства детей, которые, как выясняется, в точности повторяют ситуации, описанные в рассказах писателя Катурыяна. В ходе расследования полицейские Ариэль (молодой, неврастеничный) и Тупольский (пожилой и рассудительный) выясняют, что родители Катурыяна ставили над ним своеобразный эксперимент. Они заметили у мальчика незаурядные творческие способности и решили развить их достаточно своеобразным образом: когда ему исполнилось 7 лет, он каждую ночь слышал за стенкой душераздирающие крики ребенка, в то время как родители уверяли, что это всего лишь плод его воображения. Рассказы мальчика становились все лучше и лучше и все мрачнее и мрачнее. В 14 лет он получил пер-

вый приз на литературном конкурсе, но вскоре узнал, что все эти годы родители в потайной комнате мучили его старшего брата, ставшего в результате творческого эксперимента умственно отсталым. Катурян убивает родителей и берет на себя заботу о брате. В момент действия пьесы Катурян находится на допросе и слышит за стенкой крики своего брата Михаила, которого, как выясняется позже, полицейский Ариэль не бил, но просто просил кричать, как можно громче. Катуряна больше всего волнует судьба брата и своих рассказов, ради них он готов отдать собственную жизнь, но узнав, что именно его недоразвитый брат воплотил сюжеты рассказов в жизнь, убивает его, чтобы избавить его от страданий, берет всю вину на себя и готов принять смерть, умоляя только об одном – чтобы его рассказы были сохранены.

Так в пьесе вполне отчетливо формулируются основные вопросы, достаточно часто звучащие в литературе – моральная ответственность художника за свое творение, равно как ответственность родителей за поступки своих детей, а также правомерность ограничения свободы творчества. Все эти достаточно актуальные вопросы «упакованы» в откровенно условную форму метатеатрального действия. Этому, прежде всего, способствует сама форма допроса, в которой полицейские четко распределяют свои роли – «Я забыл сказать, он – плохой полицейский, а я хороший». «У нас такая игра – мы говорим, «Спасибо, что напомнил» [21]. Так в пьесу вводится одно из ключевых понятий постмодернизма – «игра». Михаила заставляют *играть* – то есть, кричать, *как будто* его мучают, и он очень доволен, что его хвалят за хорошее исполнение. Сам Михаил в свою очередь решил *разыграть* рассказы брата, по его словам, не зная, что получится. Мир-театр сливается в пьесе с понятием мир-текст: «Мы не знаем, что дети умерли, просто об этом *написали* в газете», – говорит Катурян [21]. Реальность мучений брата становится текстами Катуряна, которые в свою очередь материализуются в реальности. Казненный Катурян в финале встает и, снимая с головы мешок, говорит, что в последние мгновения своей жизни придумал интересный поворот истории о своем брате – когда Человек-подушка предложил Михаилу уйти из жизни, чтобы не страдать, тот предпочел мучиться ради того, чтобы его брат в будущем стал хорошим писателем. Так, текст снова приобретает приоритетное положение. Более того, допрос следователей во многом напоминает подход критиков-традиционалистов к постмодернистскому произведению:

Тупольски Эта история начинается так: «Жила-была маленькая девочка, и у нее был отец, который очень дурно с ней обращался...»

Катурян Он избивал ее. Он... <...>

Ариэль Вы сказали «Он...» и замолчали.

Тупольски Что он олицетворяет?

Катурян Он олицетворяет плохого отца. Он был плохим отцом. Почему вам кажется, что он должен что-то олицетворять? <...>

Тупольски <...> в вашем творческом наследии немало историй о том, как с маленькой девочкой или маленьким мальчиком плохо обращались! <...>

Катурян Но это ничего не значит. Я не пытаюсь этим ничего сказать! <...>

Ариэль Не пытаетесь чего?

Катурян Ну...Вы хотите намекнуть на то, что я пытаюсь в своих рассказах сказать, что дети — это что-то олицетворяет?

Ариэль А что вы «пытаетесь сказать», что? [21].

Подобно писателю постмодернисту, Катурян на протяжении всего допроса пытается убедить следователей в том, что «единственный долг писателя — рассказать историю», отстаивая абсолютную свободу автора как в выборе материала, так и от какой бы то ни было ответственности за возможные последствия написанного.

Огромное место в пьесе занимает тема детства. Фактически все рассказы Катуряна связаны с мучениями детей, что, как выясняется, имело место и в детстве полицейских дознавателей: Ариэль подвергался насилию со стороны отца и в итоге, как и Катурян, убил его, именно этим и объясняется его неврастеничность; отец Тупольского был безнадежным пьяницей, правда, сам Тупольски не считает, что вследствие этого тоже должен стать алкоголиком, а если и станет, то это будет «его личный выбор». Облекая в тексты страдания детей, Катурян, с одной стороны, обличает чудовищную жестокость, но с другой — невольно провоцирует ее.

Тема отцов и детей приобретает метафорический смысл, уравниваясь с темой авторства, что в свою очередь, является одной из характерных метафор постмодернизма: постмодернистский художник постоянно чувствует и реализует свою связь с литературными предками, одновременно разрушая и деформируя эту зависимость. Этому во многом способствует сама форма триллера, столь часто эксплуатируемая постмодернизмом — достаточно вспомнить «Парфюмера» Зюскинда или «Декоратора» Акунина. Во всех этих произведениях красота, искусство создается через умерщвление и при-

своеение, что в свою очередь можно интерпретировать как ироничную саморефлексию постмодернистских художников. Да и форма детектива, которая заявлена в начале, также вскоре оборачивается чисто литературной игрой, что, как уже было сказано, проявляется в значительно большем внимании к текстам, созданным Катурианом, нежели к событиям как таковым. Читатель шаг за шагом разгадывает литературные аллюзии, начиная с явной ассоциации с «Процессом» Кафки – когда Катуриан долго не может понять в чем его обвиняют, и кончая пресловутой «слезой ребенка» Достоевского, что также обозначает те противоположно заряженные полюса, соприкосновение которых и порождает невероятное напряжение пьесы. С одной стороны – извечная экзистенциальная вина, довлеющая над всем и каждым, с другой – страстный поиск ответа на вопрос, может ли даже самое прекрасное творение быть оправдано мучением ребенка. Этот последний вопрос получает наглядное воплощение в истории о девочке, возмнившей себя Иисусом, которую вследствие этого родители обрекли на мученическую смерть.

В этой связи неизбежно встает вопрос о нравственной позиции автора. Как известно, постмодернизм отрицает традиционные ценности, что не означает отрицание нравственных категорий как таковых, но знаменует отказ от признания их абсолютности и универсальности в пользу множественности интерпретаций. Все творчество МакДонаха пронизано неоднозначностью, продиктованной противоречивостью человеческой природы и жизни как таковой, и в данном случае практически все, представленное в пьесе, имеет оборотную сторону. Благодаря мучениям брата Катуриан становится хорошим писателем; он пишет хорошие рассказы, но они провоцируют убийства; он убивает своих родителей, но таким образом восстанавливает справедливость; в его рассказе прекрасный образ девочки-Иисуса оборачивается извращением взрослыми общепринятых моральных норм; в благодарность за доброту таинственный странник из другого рассказа отрубает мальчику пальцы ног, а потом выяснится, что это Гамельнский крысолов, который избавит город от крыс, но после того как ему откажут заплатить, уведет за собой на погибель всех детей города, кроме одного хромого мальчика, который не поспеет за остальными и таким образом спасется.

Самым парадоксальным является заглавный образ Человека-подушки. Это благодушное существо, придуманное Катурианом, которое приходит к детям в дни их счастливого детства и предлагает уйти из жизни, пока она не стала кошмаром. Соглашаются немно-

гие, и те, кто отказался, потом горько сожалеют о том, что не вняли уговорам Человека-подушки. Все это, казалось бы, свидетельствует о всеобъемлющем релятивизме, пронизывающем пьесу, и все в конечном счете зависит от зрительской и читательской интерпретации. Прав П. Лонерган, который пишет, что «Зрители, стремящиеся видеть в пьесе одну определенную авторскую интенцию, обнаружат, что должны идентифицировать себя... с Ариэлем и Тупольским — людьми, ограниченными в развитии, жесткими по убеждениям, беспощадными в своем желании упростить все до узко понимаемой «правды» [17, с. 125]. Если долг писателя — рассказать историю, то интерпретировать ее — дело читателей и критиков. Здесь можно также вспомнить и о том, что помимо легенды о Гамельнском крысолове, есть и другие отсылки к сказкам братьев Grimm, которые, будучи заимствованными из фольклора, изобилуют примерами жестокого обращения с детьми, достаточно вспомнить «Гензель и Гретель» и «Безрукую девочку», что также в свое время шокировало читателей и переворачивало традиционные представления о нравственности. В этой связи убедительным представляется рассуждение Жозе Лантера: «То, что иногда понимается как «извращенная» нравственность Мартина МакДонаха, должно быть пересмотрено <...> и определено как его способ выражения нравственности, основанной на условной истине и воплощенной в тексте пьесы, а не той нравственности, что основывается на идее универсальной абсолютной истины» [16, с. 10].

И все же, несмотря на вышесказанное, драматург, выражаясь словами Джоан Дин, «стремится примирить постмодернизм и морализм» [8,

с. 169]. Циничный, скептический МакДонах, как и в других своих пьесах, исподволь выводит своего зрителя к свету. Как выясняется, полоумный Михаил, поняв, чем оборачиваются его игры, не убивает третьего ребенка, он выбирает самый светлый рассказ о зеленом поросенке, который не хотел быть, как все; он красит девочку зеленой краской и отправляет играть с поросятами, а в конце предлагает брату уничтожить все рассказы, которые могут спровоцировать зло. Это возвращает нас к притчевому началу пьесы. По удачному выражению исследователей Э.Бальбурова и М.Бологовой, притча является «палимпсестом нравственной памяти» [2, с. 44], который просвечивает сквозь многочисленные наслоения смыслов пьесы. Как мы попытались показать выше, это вовсе не означает сведения всех этих смыслов к общему знаменателю. Права С.Махотина, ко-

торая пишет, что, «как правило, притча включает в себя не только поверхностный, ситуативный смысл, легко считываемый сразу, но и несколько пластов глубинного смысла, отличающихся, а иногда и прямо противоположных поверхностному» [23, с. 7]. Театральное «воскрешение» Катурияна в финале, когда он рассказывает, что в последние минуты жизни придумал очередной рассказ, вновь стирает грань между текстом и реальностью, превращая все в игру. На этом фоне образ Михаила может быть воспринят как метафора современного человека, заблудившегося в мире симулякров, размытых понятий о добре и зле, ищущего точку опоры и находящего ее в незатейливой сказке, которая учит добру. Так современный художник, используя многослойную метафоричность притчевой формы, создает гипернарратив, который может быть истолкован принципиально шире, чем это позволяют поверхностные элементы текста.

Предварительные итоги

Хотя 90-е это и недавнее, но все же прошлое, окончательные итоги подводить еще рано, как всегда, все расставит по своим местам время, и тогда станет до конца ясно, насколько серьезную роль сыграл театр «In-yer-face» в развитии английской драмы. Пока ограничимся предварительными замечаниями. Это движение, безусловно, выявило немало одаренных драматургов, чье творчество встряхнуло обывателя, заставило его взглянуть в глаза голой (иногда в буквальном смысле) правде и понять, что стены «дома-крепости» можно легко разрушить. В то же время, как мне кажется, это движение закономерно исчерпало себя к началу 2000-х, так как искусство не может существовать только за счет отрицания. Шоковая терапия, как, впрочем, и в медицине, не может применяться многократно. Так же, как шутка, повторенная дважды, становится не смешной, так и повторяющийся шок создает привыкание – вырабатывается своего рода иммунитет, когда люди перестают реагировать на проявления жестокости в реальной жизни, все это мы уже проходили на примере телевидения, кинематографа и компьютерных игр. То, что в начале 1990-х было воспринято как новаторство, к началу 2000-х стало штампом, что признает даже такой адепт этого явления, как Алекс Сьерж (became a kind of orthodoxy). Стало очевидно, что по-настоящему плодотворным путем развития театра является тот, которым пошел Мартин МакДонах с его интересом к человеческой натуре со всей ее сложностью и неоднозначностью, сочетающимся с состраданием и стремлением понять. Не случайно в то время как большинство пьес представителей «In-yer-face» уже

вышли из моды, пьесы МакДонаха с большим успехом идут во всем мире.

В то же время театр «In-yeer-face» стал достаточно характерным явлением эпохи, отразившим процессы, в целом типичные для постмодернистского искусства. Это, прежде всего, деконструкция всех канонов – начиная с эстетических и кончая гендерными, когда в качестве нормы воспринимается маргинальность, а нетрадиционная ориентация становится традиционной, по крайней мере в театре. Отсюда стремление к множественности точек зрения или, скорее, замене одних (привычных) – другими. В то же время в пьесах этих авторов нельзя не ощутить тревогу за судьбу индивида, подавленного антигуманной общественной системой, единственной надеждой которого становится любовь и сострадание – отсюда сентиментальные концовки многих, даже самых жестоких пьес.

Библиографический список

1. Aston E. *Feminist View on the English Stage. Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
2. Бальбуров Э.А., Бологова М.А. Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков // *Критика и семиотика*. Вып. 15. 2011. С. 43–59.
3. Bertens H. *The Idea of the Postmodern / A History* / H. Bertens. London; New York: Routledge, 1995.
4. Billington M. Hallowed myths exposed in humorous dig at life in rural Ireland: “The Beauty Queen of Leenane” // *The Guardian*. 2010. 23 July.
5. Brantley Ben. Humanity Gets Only a Bit Part // *The New York Times*. 2008. 10 October. С. 81–82.
6. Buse P. Mark Ravenhill. *British Council.Literature*. URL: <http://literature.britishcouncil.org/mark-ravenhill> (date of reference: 27.07.15).
7. Галахова О. МакДонах идет по стране. URL: <http://taganka.theatre.ru/performance/inishman/16895>.
8. Dean J. Review of «In Bruges» // *EstudiosIrlandeses*. № 4. 2009. С. 166–169.
9. Dowson J. *Irish Drama*. URL: http://hsc.csu.edu.au/drama/hsc/studies/topics/2759/Irish_theatre.htu.
10. Hoge W. Sarah Kane, 28, Bleak, Explosive Playwright. URL: <http://www.nytimes.com/1999/02/25/theater/sarah-kane-28-bleak-explosive-playwright.html> (date of reference: 2.08.15).
11. Цит. по: Hattenstone S. A Sad Hurrah // *Guardian*. 2000. 1 July. С. 17–19.

12. Журчева О. Драматургический конфликт в новейшей драматургии XX–XXI веков // *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы*. Самара: Изд-во «Смарский университет», 2011. С. 134–142.

13. Журчева Т. Рецептивная природа «новой драмы» как вызов режиссерскому театру в конце XX века / Т. Журчева // *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы*. Самара: Самарский гос. университет, 2011. С. 72–80.

14. Кислова А. Мартин МакДонах-гуманист и учитель жизни. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/53/spb-jam-53/martin-makdonax-gumanist-i-uchitel-zhizni>.

15. Кукулин И. «И говорил с ними...» Три интервью о возрождении жанра притчи в современной литературе. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue2/parables.htm> (дата обращения: 11.03.2015).

16. Lanter J. The Identity Politics of Martin MacDonagh // Russel R.R. (ed) *Martin MacDonagh: A Casebook*. London: Routledge, 2007. С. 9–24.

17. Лонерган П. Театр и фильмы Мартина МакДонаха / под ред. В.Б. Шаминой. Пермь: Астер, 2014. 368 с.

18. Lonergan P. Too dangerous to be done? Martin MacDonagh's Lieutenant of Inishmore // *Irish Studies Review*. 2005. № 1. Vol. 13. URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0967088052000319535#>. UepjfdLibG.

19. Lonergan P. Seven steps to Martin MacDonagh // *Irish Times*. 2013. 3 May. URL: <http://www.irishtimes.com/culture/stage/seven-steps-to-martin-mcdonagh-1.548074> Махотина С. «Яко злато в земли...» // *Притчи человечества* / сост. В.В. Лавский. Мн.: Лотац, 2001. 608 с.

20. МакДонах М. «Сиротливый Запад». URL: http://bookz.ru/authors/martin-makdonah/sirotliv_678/1-sirotliv_678.html.

21. МакДонах М. Человек-подушка. URL: http://bookz.ru/authors/martin-makdonah/4elovek-_309/1-4elovek-_309.html (дата обращения: 11.03.2015).

22. Максимов В. АнтоненАрто, его театр и его двойник. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl/#_Точ134410048 (дата обращения: 27.07.15).

23. Махотина С. Яко злато в земли... // *Притчи человечества* / сост. В.В. Лавский. Мн.: Лотац, 2001. 608 с.

24. Миненко Е. МакДонах в России: дубль первый. <http://ptj.spb.ru/archive/42/festivals-42/makdonax-vrossii-dubl-pervij>.

25. Nagy Ph. *The Strip* / N. Phyllis // *Plays*. London: Methuen Publishing Ltd., 1998.

26. URL: Olivierawards.com.

27. O'Reilly E. Phyllis Nagy. URL: <http://literature.britishcouncil.org/phyllis-nagy> (date of reference: 2.07.15)
28. Равенхил М. Интервью Анне Асланян. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/2125820.html> (дата обращения: 29.07.15).
30. Ravenhill M. *Shopping and Fucking* // *The Methuen Book of Modern Drama*. London: Methuen, 2001.
31. Sierz, A. "In-Yer-Face" Theatre. *British Drama Today* /A. Sierge. London: Faber & Faber, 2001.
32. Swope R. *Applauding Rape at Georgetown* URL: http://web.archive.org/web/20060716122336/http://www.academia.org/campus_reports/2000/may_2000_4.html (date of reference: 2.07.15).
33. *The New Oxford Dictionary of English*. 2nd revised edn, Oxford: Oxford University Press, 2005.
34. Шамина В.Б. Образ ирландской глубинки в пьесах Мартина Макдонаха. *Филология и культура*. 2013. № 2(32). С. 292–296.
35. Шамина В.Б. Семейная драма // Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции. Казань: КГУ. С. 82–101.

ДРАМАТУРГИЯ МАРКА РАВЕНХИЛЛА: ЭТАПЫ, ТЕМЫ, МОТИВЫ, ОБРАЗЫ

Британская новая драма — наиболее влиятельное и основательное движение современного театра, оказывающее неоспоримое (и, как правило, неоспариваемое) воздействие на сходные процессы в других западных странах и в России. Время формирования «новой волны» — середина 1990-х — объективно было связано с эстетическим формированием и утверждением очередной генерации британских драматургов: Сара Кэйн, Марк Равенхилл, Мартин Кримп, Джим Картрайт, Джо Пенхолл, Патрик Марбер, Ирвин Уэлш, Энтони Нилсен в момент выхода нового поколения на сцену зарекомендовали себя как «очень сердитые молодые люди»¹. Заявив о себе более 20 лет назад, «новая волна» не захлебнулась и не сошла на нет, продолжая привлекать все новых, чаще молодых, авторов и вызывать к жизни новые пьесы. Именно количество свеженарисованных пьес (*new writing*) и их подчеркнутую провокативность на уровне формы и/или содержания А.Сиерц, специалист по современному британскому театру, выделяет в качестве специфических черт «нового письма», новой драмы. Выполняющий при текущем театральном движении роль законодателя терминологической инициативы², критик подчеркивает необычайно высокий процент оригинальных пьес, предлагаемых театрам для первой постановки в настоящее время, но и специфический английский колорит самого явления: «Но что такое новое письмо? Это очень британская идея. В США весьма немногие о ней слышали. В Европе

¹ «Очень сердитой молодой женщиной» Сару Кейн назвали в одной из первых же рецензий на постановку «Взорванных»: Bayley C. 'A Very Angry Young Woman' // *Independent*, 23 January 1995. Параллель с «рассерженными молодыми людьми» послевоенного поколения английского театра, тоже именованного «новой волной» (1950-е), в середине 90-х годов символично поддерживалась также совпадением времени рождения новой драмы и даты смерти основоположника «первой новой волны» Джона Осборна [17, p. 2-4].

² Театральный критик Алекс Сиерц, как в свое время Дж. Б. Шоу для новой драмы рубежа XIX–XX вв. или М. Эсслин для «театра абсурда», предлагает и/или поясняет обобщающие термины: In-Yer-Face Theatre [18]; *New writing* [19].

она только спорадически мелькает. В этих странах есть старые и новые пьесы, но статус нового очень невысок, контур слабо очерчен, и никакой истории» [19, p. 16].

При сопоставлении с современной российской театральной ситуацией британский процесс, напротив, и не только количественно³, выглядит сходным и параллельным в своем развитии феноменом. Логично, соответственно, проследить некоторые закономерности английского «нового письма» в драме и в качестве одного из истоков, и в качестве аналога российского новодраматического бума. Однако говорить о британском театре в целом, имея в виду диахронический срез, довольно сложно — в силу обширности явления. Динамику и основные тенденции современной британской драматургии дает возможность проследить творчество признанного лидера новой драмы, чьи произведения имеют в России свою постановочную судьбу, — Марка Равенхилла.

Войдя в литературу автором молодого — провокативного, шокирующего, экспериментального — театра, М. Равенхилл (р. 1966) давно обеспечил себе статус маститого драматурга. К 20-летию с момента первой постановки «Шоппинг & F***» (1996) драматургию Марка Равенхилла имеет смысл анализировать не только в плане эволюции творчества, но и предполагая наличие сложившейся художественной системы — идей, мотивов, образов и приемов, поддающихся классификации и в свою очередь маркирующих этапы творческого пути.

«Возмутителем спокойствия» в британском театре М. Равенхилл не только был в середине 90-х, но до определенной степени и остается — как активно экспериментирующий драматург, чье творче-

³ Посвященные новой драме в Великобритании и в России книги А. Сиерца, с одной стороны, и М. Липовецкого и Б. Боймерс, с другой, сходным образом начинают характеристику современного театрального процесса с описания «новодраматического» бума: “This boom depended on a critical mass of new writers. In the past decade, more than 300 playwrights have made their debuts... As a proportion of the repertoire, new work likewise grew substantially <...> It has also been calculated, that between 500 and 700 writers make a living out of stage plays, radio plays and TV drama in Britain” [19, p.16]; «Начало ХХI века в русской культуре оказалось отмечено мощным бумом драматургии. Молодые литераторы в конце 1990-х — начале 2000-х активно пишут пьесы...; эти пьесы сотнями... выкладываются в интернете; сплошным потоком сменяют друг друга фестивали «новой драмы»,... возникают целые театры новой драматургии» [3, с.7].

ство и сегодня ассоциируется с драмой непредсказуемых поворотов, вопросов и решений, хотя уже и в меньшей степени направленных на эпатаж. Несмотря на внушительный послужной список автора (несколько десятков пьес и сотни постановок по всему миру; пребывание в должности штатного драматурга в театрах “Royal Court” и “Royal Shakespeare Company”; практически постоянная колонка критика в “Guardian”), с другими ведущими драматургами, ныне живущими классиками британского театра старшего поколения, его сложно спутать. Сопоставления, тем не менее, возникают в связи, например, с политической тенденцией, к которой драматургия Равенхилла проявляет склонность с начала нового тысячелетия: его сравнивают, но не объединяют с драматургами, годами и даже десятилетиями представляющими в Англии политический театр, — Х.Баркером, Д.Эдгаром и Х.Брентоном⁴.

Политизация в качестве тенденции равенхилловского и в целом современного английского театра активно развивается «после 11 сентября», или, другими словами, в 2000-х гг. Тогда как первые — нашумевшие произведения британского автора отличались не политической направленностью, а, скорее, своей воинственной аполитичностью: в пьесах «Шоппинг & F***», «Фауст мертв» (1997), «Четкие полароидные снимки» (1999) рассматривались проблемы молодежи и проблемы культуры — в широком смысле слова. Главу «молодой английской драматургии» 90-х прежде всего, интересовало молодое поколение, не вписывающееся в систему общества потребления, но и немислимое вне этой системы.

Тематически к пьесам о войне и терроризме и пьесам, концентрирующимся вокруг проблем молодежи, можно добавить пьесы, посвященные функциям, судьбам и возможностям искусства в современном мире. Но все три тематических блока не получается рассматривать изолированно, как взаимонепроницаемые: в «Полароидных снимках» герои уже делятся на вовлеченных в политику и не желающих о ней слышать; в «Продукте» (2005) вопросы кинопроизводства презентуются на примере сценария фильма о терроре и террористах. Важнее, вероятно, наличие сквозных для творчества

⁴ В интервью британскому телеканалу BBC — по поводу нового перевода пьесы Б. Брехта «Жизнь Галилея» М. Равенхилла сравнили с драматургами более старшего поколения, зарекомендовавшими себя как последователи Брехта в Англии (Playwright Mark Ravenhill talks about his version of Brecht's “A Life Of Galileo”, URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01qlcb8>).

драматурга мотивов и образов, которые могут по-разному компоноваться, становиться структурообразующими или уходить на второй план, но в целом делают творчество драматурга узнаваемым и неповторимым. Так, культурное противостояние, секс, насилие (не всегда, но часто сексуального характера) и шоппинг на уровне сквозных мотивов организуются в пьесах различными проблемными блоками: война, молодежь, искусство.

В самой известной из работ Равенхилла и теперь уже воспринимаемой как программная пьесе «Шоппинг & Fucking» (*Shopping and F****)⁵ основная тема вынесена в название: молодежь эпохи потребления пытается жить по принципу «все на продажу», так как с другими принципами просто не знакома. Контекстом для пьесы стало не только общество эпохи потребления, но и театральная ситуация 1990-х гг., относительное спокойствие которой уже было «взорвано» постановкой пьесы Сары Кейн «Взорванные» (*Blasted*, 1995), задавшей тон в рассмотрении темы насилия и современных военных конфликтов. Эстетика молодой драматургии последнего десятилетия XX века, прежде всего, связана с жестокостью и театрально тяготеет к «почти не переносимому» натурализму. Для агрессивного театра «раннего» Марка Равенхилла задачей не менее значимой, чем шокирующая презентация молодежной субкультуры «поколения Икс», представлялась собственно провокационность, даже скандальность сюжетов, сцен, самих пьес драматурга. Очевидно рассчитывая, что его первые пьесы произведут такое же впечатление разорвавшейся бомбы, как пьеса С. Кейн, Равенхилл насыщает текст своих произведений ненормированной лексикой, утрирует физиологическую откровенность видеоряда. Однако на фоне «Взорванных» С. Кейн и других «военных» пьес 1990-х гг. жестокость и эпатажность пьес М. Равенхилла казались вызванными к жизни совсем иными феноменами.

⁵ Название пьесы *Shopping and Fucking*, провокативно и ненормативно звучащее в оригинале, переводчики пьесы Александр Родионов и Ольга Субботина в 1999 г. оставили в английском звучании, используя для русского варианта заголовка и кириллицу, и латиницу. Под заголовком «Шоппинг & Fucking» пьеса Равенхилла не раз ставилась в российских театрах. С учетом разницы между английской и русской обсценной лексикой представляется действительно мудрым переводческое решение сохранить в русском тексте английские ненормативные выражения: Равенхилл М. Шоппинг & Fucking / Пер.: А. Родионова, О. Субботиной. 1999. URL: <http://sufler.su/wp-content/uploads/2015/06/Равенхилл-М.-Шоппинг-fucking.htm>.

«Глобализация – тема Равенхилла, и он стремится проследить, что случилось, когда из нации торговцев мы превратились в нацию покупателей» [16, р. X]. Проблему, с точки зрения драматурга, представляет инфантилизм молодого поколения, воспитанного обществом, где «все продается и покупается»: даже торговать (продавать наркотики!) у героев пьесы не получается, Робби с радостью раздаст целую партию экстази бесплатно. Секс и хождение по магазинам в пьесе не потенциально, а наглядно связаны с насилием. И, наоборот, сам «шоппинг» обозначен в качестве проклятия, как в ситуации с шоколадным батончиком, когда героиня, выбирая обычный товар в дешевом круглосуточном магазинчике, становится свидетелем кровавого, но «обычного» преступления и сбегает с места происшествия, не пытаясь помочь жертве и не заплатив за шоколадку.

«Тинейджерские» драмы Равенхилла о шоппинге, безусловно, были и остаются актуальны. Насилие рассматривается как неизбежное зло в мире, где персонажи способны оценивать себя и друг друга исключительно на уровне товарной стоимости. Имена героев произведения также носят «контекстный» по отношению к молодежной культуре характер: выстраивается хорошо понятная потребителям данной культуры параллель за счет переключки с именами музыкантов поп группы «Take That» – Марк, Гэри, Робби. Прототипами персонажей «Шоппинга...» Равенхилла музыканты не являются, но возникающая аллюзия подчеркивает ориентированность пьесы на аудиторию определенного возраста или, скорее, поколения. Любопытно, что распавшаяся в год создания пьесы (1996) «мальчишеская поп группа» «Take That», занимавшая высокие места в национальных хит-парадах и состоявшая из 5 музыкантов (в пьесе Равенхилла 5 героев, правда, в мальчишеском/мужском гей-сообществе присутствует и девушка – Лулу; ее имя также инспирировано музыкальной поп-культурой), воссоединилась несколько лет спустя, имманентно «не позволив» пьесе в ее современном бытовании уйти от исходного культурного контекста. Автор при этом ни в коей мере не фанат молодежной субкультуры, скорее, напротив, и сама культура, и ее представители выступают в его драмах как часть общей системы, где «все на продажу».

Продается и (или, в первую очередь) секс, включая такие «экзотические» виды, как секс по телефону. Один из героев пьесы фигурирует как «мальчик напрокат» и оказывается единственной болезненно реальной жертвой мира денежных отношений: «Потому что

в конце дня, при финальном подсчете, за красотой, за Богом, за раем, отбросьте их и что останется? <...> Деньги» [13, р. 48]. Ни насилие, ни власть денег пьесой, разумеется, не поддерживаются, но герои – выброшенные на обочину защищенной законами и правилами социальной системы, безусловно, способны вызывать сочувствие. В пьесе «Фауст мертв» (*Faust is Dead*) необходимый для театра «раннего» Равенхилла элемент жестокости привносят страдания виртуального мальчика Донни: именно этот живущий в Интернет чате персонаж должен доказывать свою реальность физической болью, нанося себе телесные повреждения, и смертью, наконец. Но то, что молодые персонажи – Марк, Гэри, Робби, Лулу в «Шоппинге...», Донни в «Фауст мертв» – в малой степени оппозиционны именно доминирующей культуре и, будучи «обочинной», остаются потребителями, составляет отдельную, по-разному решаемую автором проблему.

В работах следующего десятилетия консюмеризм, не переставая быть предметом активного неприятия для Равенхилла, распространяет свои черты (а это не только подмена духовных ценностей материальными, но и воинственность, своего рода агрессивность) на персонажей как носителей данной идеологии. Герои лишаются ореола жертвы, и защищать маргиналов, не имеющих ни моральных, ни эмоциональных преимуществ перед «большинством», уже не приходится. Равенхилл уходит, например, от социально значимых в его первых пьесах разграничений героев по типу их сексуальной ориентации: «Для капитализма в его нынешней стадии – стадии консюмеризма – мужчина-гей представляет собой идеал. Он с энтузиазмом делает покупки, с энтузиазмом ходит в клубы, общителен, следит за модой – все это как нельзя лучше подходит консюмеристской версии капитализма. Сделавшись символом современных потребителей, гомосексуалы с легкостью отбросили в сторону всякие заявки на радикализм и без раздумий стали символами этой культуры консюмеризма... Писать об этих людях мне стало неинтересно» [Равенхилл URL:<http://www.svoboda.org/content/transcript/2125820.html>].

Соответственно, степень критичности автора по отношению к персонажам, считающим себя «отверженными» исключительно в силу принадлежности к той или иной субкультуре, постепенно повышается. В пьесе «бассейн (без воды)» (*pool (no water)*, 2006), созданной через 10 лет после «Шоппинга...», но тоже связанной с проблемой исключения молодых людей из «благополучного» обще-

ства (здесь и наркомания, и СПИД, и авангардное искусство, и хосписы), героев М. Равенхилла можно считать маргиналами в противовес не столько официальной, сколько гуманистической культуре и ее традициям. Но сами персонажи не согласны с подобным определением их места в современном мире: они борются за лидирующие позиции, и методы их борьбы далеко не безобидны. Герои пьесы «бассейн...» (“pool (no water)”) – люди, не выброшенные на обочину, а эту обочину выбирающие в плане социальном, нравственном, и эстетическом. То, что в прессе именуют «группой риска», тоже имеет свою культуру, и способно гордиться своей «группой» (творческое содружество герои называют именно группой) и «риском». Речь идет о «культуре» героя, беспорядочных связей, сниженной лексики, даже культуре СПИДа, как ни страшно это звучит. Первоначально может создаться впечатление, что страдание и терпение возвышает героев произведения, и формирует их специфическое, но настоящее искусство; они считают себя личностями творческими, и у них есть своя программа в искусстве: «Мы все очень заняты: выставки в богемном квартале, сбор средств... Если бы только мы могли использовать наше Искусство для чего-то доброго» [14, р. 4, 6]. На сцене на этот раз вполне современные, «продвинутые» люди, не мыслящие своей жизни без компьютера и Интернета. Они не боятся ВИЧ инфекции, но боятся компьютерного вируса и тщательно соблюдают меры предосторожности, чтобы электронная почта не заразила компьютер очередным червем.

В 2000-х гг. эксперимент в пьесах Равенхилла захватывает и саму драматическую форму. Так, в «бассейне...» текст драмы не распадается на реплики и представляет собой форму внутреннего монолога, своеобразие которого обеспечивается множественным числом, неизменно применяемым по отношению к героям – членам «группы». Герой-повествователь не берет на себя ответственность за индивидуальные поступки – свои и каждого из членов группы, причем степень «безответственности» в свою очередь повышается по сравнению с «Шоппингом...», где у маленьких героев были хотя бы игровые имена (тоже заимствованные у творческого коллектива), а в «бассейне (без воды)» персонажи не индивидуализированы, обозначая себя в своеобразном монологе коллективным «мы». Любопытно, что и в более ранних («Фауст мертв»), и в созданных позднее («Стреляй, хватай сокровище и не останавливайся») пьесах Равенхилл использует в качестве обозначения коллективного персонажа Хор, восходящий к античной традиции. Но Хор никогда не

был признаком измельчания коллектива, и «мы» «бассейна (без воды)» к Хору не приравнивается: здесь даже название произведения показательно пишется с маленькой буквы.

В пьесе действуют «мы» и «она», героиня, хозяйка заглавного бассейна, когда-то бывшая членом группы, но добившаяся успеха благодаря самостоятельной карьере. Героиня индивидуальна в своем поведении и образе мыслей, хотя именно ее успех и дом с бассейном кажутся изначально признаками потребительского отношения к жизни. Во время визита «группы» в дом с бассейном происходит несчастный случай. Героиня прыгает с вышки в бассейн, в котором по какой-то случайности спущена вода. Новый проект, ущербность которого они вполне сознают, связан с пониманием героями доброй роли, или выгоды, искусства. Они фотографируют девушку находящуюся в коме, страшно пострадавшую, день за днем фиксируя ее шрамы и раны, выкладывают снимки в сеть. В перспективе – уникальная выставка документального фото. Но, придя в себя лишь месяцы спустя, идею подхватывает и героиня, решительно превращаясь из модели в художника и проводя границу между значительным и мелким – в искусстве и в масштабе характеров.

Если «бассейн» объединяет у Равенхилла размышления об искусстве и потребительской психологии, то в «Продукте» (*Product*, 2005) к обозначенным темам добавляется политический акцент, и злободневность произведения резко повышается за счет внимания к проблеме терроризма в современном обществе. Пьеса представляет собой не внутренний, а «настоящий» театральный монолог единственного героя, причем название монодрамы «Продукт» выглядит для творчества Равенхилла программным, «потребительским». Обозначить пьесу как «военную» сложно, но драматург, стремится не только осмыслить, но и травестировать логику глобальных «вызовов» нашего времени. «Продукты» в пьесе производит современная киноиндустрия, а маркетинговые стратегии и принципы «продвижения» становятся определяющими при создании художественного фильма на «модную» тему терактов. М. Равенхилл очень четко подмечает, что хорошо продаваемым «продуктом» сегодня может быть даже внушающая ужас информация. Протагонист пьесы, кинопродюсер, чьи буйные «террористические» фантазии посвящены будущему успеху блокбастера, мечтает снять действительно захватывающий фильм: «У нас за это будет куча призов, наград – только бы не испоганить...» [15, р. 681]. Среди эффектных сцен фильма, продуцируемых буквально у нас на глазах, – взрывы в Диснейленде

и заключение героя в тюрьму Гуантанамо, упоминаются Усама бен Ладен, Аль Каида, башни-близнецы – все на продажу, все превращается в стереотипы.

Театральные постановки «Продукта» в России – это и исполнение пьесы самим драматургом на фестивале в Москве в 2006 г., и спектакль в ассоциирующемся с «Новой драмой» московском театре «Практика» с А.Филиппенко в главной роли. Вместе с публикацией переведенной на русский язык пьесы в «Антологии современной британской драматургии» (перевод Т.Осколковой), постановки обеспечили произведению популярность у отечественной аудитории – едва ли не самую большую из всех драм М.Равенхилла. Однако «Продукт», несмотря на глобальную «террористическую» проблематику, в нашей стране воспринимается все же как пьеса «про них» – Ближний Восток, Англию, Америку, Голливуд, чужие, пусть и узнаваемые, стандарты...

В этом смысле совсем по-иному актуальной и близкой российскому восприятию несколько раньше оказалась пьеса «Четкие полароидные снимки» (*Some Explicit Polaroids*, 1999). Частично свою роль сыграли имена персонажей – Надя, Виктор – и неоднократные упоминания Восточной Европы, и разговоры про «неблагонадежное коммунистическое прошлое» [Ямпольская URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_push_pol.htm]. Пьеса в подводила итоги «раннего» творчества М.Равенхилла и показывала на примере двух поколений разные уровни неприятия общественной системы и попытки отстоять свою независимость или найти в этой системе свой уровень комфорта. В отечественной интерпретации пьеса «Полароидные снимки» получила дополнительные «политические» коннотации, прежде всего, за счет программной переходности – перехода государственной системы от одних стандартов к другим. Ник, протагонист, наказав идеологического врага в соответствии с принципами, которые исповедовал в юности, провел в заключении несколько лет и «на свободе» не знает, как вести себя в новой обстановке. У Равенхилла «прошлое» – консервативные 80-е: «Тысяча девятьсот восемьдесят четвертый. Ты не был здесь с тысяча девятьсот восемьдесят четвертого» [13, р. 267]. В российском измерении временной разрыв прошел между 1990-ми и 2000-ми годами. Российская критика, рецензируя спектакль в Московском театре им. Пушкина, дружно не заметила подмены в постановке К.Серебренникова 80-х на 90-е. Слишком привычной для 90-х казалась картина: новые русские, новая антикультура, новые лица в политике:

«Измумление автора по этому поводу выражает персонаж, севший в 1993 г. за покушение на убийство и только что вышедший на свободу» [4]. Литературоведческий анализ в свою очередь переносит акцент на проблемы психологии «потерянного» героя в обществе: «Жертва социума легко превращается в агрессора, например, в пьесе М.Равенхилла умирающий Тим, обессиленный ожиданием приближающейся смерти, хочет оборвать страдания, уничтожить и себя, и мир» [8, с.79].

Радикальным поворотом к политическому театру — при той мере обобщения и художественной условности, которую выбирает драматург, — стал цикл одноактных пьес 2008 г. «Стреляй, хватай сокровище и не останавливайся» (*Shoot/Get Treasure/Repeat*); «один из наиболее амбициозных проектов десятилетия» [19, р. 78], драматический цикл тоже ставился в России, но не так активно, как две предыдущие пьесы⁶. Равенхилл обозначает свой «военный эпос» как «эпический цикл небольших пьес»: «Исследуя современное стремление распространять наши ценности и дефиниции свободы и демократии на всю планету, я решил составить большое полотно из маленьких фрагментов» [15, р. 5]. От классических эпосов работу Равенхилла отличает мозаичность, и в качестве образца для построения драматического целого избрана компьютерная игра-квест, название которой зафиксировано в названии сборника пьес, а аналогия обеспечивает «интерактивность» миниатюр при их театральной постановке. Есть, однако, и сходство малых пьес с великими эпическими произведениями — в отличие от предшествующей драматургии самого британского автора. Для работ подобного масштаба амбивалентность уже не характерна. Более того, как и предполагает тенденция в литературе, цикл «Стреляй, хватай сокровище и не останавливайся» дает определенное представление о политических взглядах драматурга. Речь, разумеется не идет о делении современного, разобщенного военными конфликтами мира, на «своих» и «чужих»: напротив, Равенхилл отчетливо демонстрирует, что гуманистические принципы не привязаны к той или иной государственности или религиозной конфессии. Но непрекращающееся противостояние на уровне стран и народов, когда одно насилие

⁶ Постановку «по циклу мини-пьес «Стреляй, Хватай сокровище, Беги»» в петербургском театре «Post» осуществили в 2012 г. Дмитрий Волкострелов и Семен Александровский. Пьесы переведены Т. Осколковой, П. Рудневым.

порождает другое и создает иллюзию существования абсолютно «правой» (правильной, ведущей справедливую борьбу) стороны, драматург не приветствует. Отсюда и призыв Хора, составленного из голосов героев-«освободителей» в предпоследней пьесе сборника: «Не было бы правильнее просто дать этому миру идти своим путем?» [15, р. 186].

Каждая из 16 пьес цикла имеет прецедентный заголовок и задает аллюзию на классические произведения искусства, так или иначе интерпретирующие тему войны или других опасностей для человека и человечности, но вступающих в противоречие с духом консюмеризма. Здесь есть свои «Троянки», «Одиссея», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Страх и отчаяние», «Потерянный рай» и «Возвращенный рай», если иметь в виду прецеденты только из области литературы. В других пьесах название может отсылать к кинофильмам («Нетерпимость» и «Рождение нации» Д.У. Гриффита), мюзиклу («Микадо» У. Гилберта и А.Саливана), песенной композиции («Любовь. Но этого я делать не буду» М.Лоуфа). Изучая «индивидуальное и политическое влияние войны на современную жизнь», Равенхилл понимает под войной, прежде всего, современный терроризм и антитеррористические операции в различных частях мира, не обозначенных конкретными топонимами. Но в пьесах присутствуют угрозы и страхи, порожденные феноменами иного типа, — болезни, социальные и межнациональные урбанистические конфликты. Соответственно, и произведения, служащие «первоисточниками» для пьес британского автора, не всегда имеют сколько-либо явное отношение к рассматриваемым в рамках цикла темам, но Равенхилл вскрывает в исходных текстах новые смыслы.

В пьесах цикла «Стреляй, хватай сокровище...» множество пересекающихся мотивов и повторяющихся образов, даже деталей: вновь и вновь упоминаются ангелы со сломанными крыльями, снится сон про солдата без головы, ведутся допросы населения «освобожденной от диктатуры» страны, появляются женщины, теряющие на войне сыновей и работающие в колл-центрах. Но герои не забывают и здесь о «хорошем» шоппинге, отличном крепком кофе, булочках на завтрак и постоянно работающем телевизоре. Множественность пересечений и переключек между различными частями цикла непосредственно предполагается авторским замыслом: первоначально пьесы-миниатюры ставились попарно или в качестве триптихов («Нетерпимость» и «Преступление и наказание», «Влюбленные женщины» и «Армагеддон», и т.д.), тогда как в печатном собрании ав-

тором предложена общая последовательность произведений. Есть и сходные для ряда произведений композиционные принципы. Несколько пьес, например, можно обозначить как хоровые: это «Троянки» с многоголосым женским хором, не понимающим, почему взрывы бомб уносят жизни «добрых мирных хороших» людей на улицах современного мегаполиса, «Одиссея», где мужской плач исполняет уже хор солдат, воюющих «ради свободы и демократии» в далеких от родного дома и забытых богами уголках планеты, но и — помимо «античных» пьес — «Война миров», в которой хор горожан рассказывает о сострадании — о своем страдании при виде чужих разрушенных войной городов. Тема страдания и сострадания, казалось бы, логична для цикла о никогда не заканчивающейся — навсегда Троянской — войне. Однако, так же как добро и зло для воюющих сторон определяется точкой зрения, а слова «свобода и демократия» звучат словно повторяющееся заклинание и имеют мало общего с подлинно высокими принципами организации общественной жизни, так и сострадание в обществе потребления оказывается недолговечным и включается в череду эмоций, вызванных различными, быстро сменяющимися друг друга зрелищами:

«Я никогда теперь не включаю новости. Я никогда не читаю газет... Война продолжается. Но как-то... лучше, если я не знаю об этом. Происходит так много ужасных вещей. Это нарушает мое спокойствие. А я его ценю. Мое спокойствие. Взгляните, как я спокойна. Я не хочу вас ненавидеть. Я работаю над этим и теперь я не думаю о вас. Сегодня был такой чудный день. И я думаю... завтра у нас тоже будет чудный день. Завтра. Чудный» [15, р. 131].

Пьесы-миниатюры «Преступление и наказание» и «Гибель богов» выстроены как сцены допросов, достаточно однотипных, потому что словесному истязанию подвергаются женщины, представляющие интеллигенцию охваченной войной страны, хорошо знакомые с западными ценностями и — до свержения местной диктатуры — стремившиеся к утверждению демократии на своей родине. Ведущие допрос оккупанты объявляют себя освободителями, а исполняемое поручение воспринимают как «интервью» или «встречу с целью написать доклад о положении местного населения».

«Гибель богов» во многих отношениях становится центральной для всего эпического цикла пьесой. С одной стороны, ее эпический размах достигается за счет множественности аллюзий на Ф.Ницше, Р.Вагнера и Л.Висконти. С другой стороны, конфликт между ценностями потребительского общества и реальными потребностями

ми голодающих жителей «освобожденной» страны формируется здесь вокруг «бублика на завтрак» – своего рода символа потребительской цивилизации. На Эдинбургском театральном фестивале 2007 года утренние спектакли по пьесам еще только складывавшегося цикла игрались в течение 16 дней под рабочим названием «Равенхилл на завтрак», а в качестве реального завтрака зрителям предлагались традиционные бублики с различными наполнителями [10]. Сцена допроса в «Гибели богов» разъединяет двух женщин, принадлежащих к разным культурам – не восточной и западной, а гуманистической и антигуманной. Джейн как представитель новой власти рассуждает о свободе и ответственности, а Сьюзен, когда-то преподававшая в местном университете, терзаема чувством голода и в малой степени способна оценить аргументы собеседницы, не «желающей оставить мир в темноте» [15, р. 165]. Булочка с кофе, которые Джейн приготовила на завтрак для себя, становятся буквально смертоносными для Сьюзен.

Форму допроса, или интервью, Равенхилл будет практиковать и дальше: она используется, в частности, в пьесе «История с привидениями» (*Ghost Story*, 2015), тоже относительно небольшой пьесе, где все действующие лица – женщины. «История с привидениями» – не о войне, но о болезни, и разговор, напоминающий допрос, здесь происходит на приеме у психоаналитика, убеждающего, что раковую опухоль можно победить, настроившись «на позитивное»: «И, если мы отбросим наши негативные мысли, новые позитивные будут нас наполнять, и...» [12, р. 9]. Неизлечимая болезнь занимает в художественном пространстве пьес Равенхилла место сходное с войной: не случайно ей посвящена и одна из частей «военного эпоса» – «японская» миниатюра «Микадо». Болезнь, как война, разрушительна, агрессивна, непознаваема, и она так же мешает «спокойствию» и уверенности современного человека в себе и в своем благополучном, культивирующем безопасность мире. Но болезнь угрожает и тому хрупкому балансу взаимопонимания между людьми, даже близкими, которого в принципе очень сложно достичь. И в «Микадо», и в «Истории с приведениями» из-за болезни одного из партнеров ссорятся однополые пары: в экзистенциальной логике приближение смерти не дает герою сохранить иллюзию общения, и «каждый умирает в одиночку». Причем непознаваемость болезни проявляется и в том, что всегда непредсказуемо, кого и когда она решительно заберет: в «Истории...» призрак болезни уводит из жизни не ту героиню, которая, казалось, в наибольшей опасности с

самого начала. Смертельные болезни, выяснения отношений в однополом союзах – для Равенхилла отнюдь не новые сюжеты: конкретно не называемая или называемая ВИЧ-инфекция была причиной страданий и/или смерти персонажей и в «Шоппинг & Fucking», и в «Полароидных снимках», и в «бассейне (без воды)». Укрупнение темы происходит в данном случае, как ни странно, за счет самого типа заболевания: переключение внимания со СПИДа на онкологию позволяет демаргинализировать персонажа и показать саму болезнь как социально не маркированную. Степень хаотичности мира при этом остается неизменной.

Элемент рациональности в драматургию Равенхилла вполне могла бы привнести брехтовская традиция, на протяжении десятилетий неизменно влиятельная в английском театре. М.Равенхилл – изначально совсем не брехтовский автор, но – вместе с политизацией – в его произведения входит и наследие эпического театра Б.Брехта. Для «Стреляй, хватай сокровище и не останавливайся» подобное обращение особенно закономерно, поскольку цикл объявлен эпическим, и уже подзаголовок объективно актуализирует и традицию «эпического театра» XX века. Пьеса «Страх и отчаяние» в рамках цикла не только заимствует название из «Страх и отчаяния в «Третьей империи» Б.Брехта, но и – вновь – провоцирует на выявление структурных параллелей. Показательно, что брехтовская драма смонтирована как цикл, а пьеса «Шпион», к которой непосредственно апеллирует Равенхилл, на уровне системы образов включает в себя всех необходимых британскому автору «персонажей» – беспокойных родителей, мальчика и подслушивающее устройство. У Равенхилла героям повсюду чудятся угрозы для ребенка: «*На кухне ужинают Гарри и Оливия. Из устройства слежения за ребенком доносится мерное сопение спящего младенца*» [7]. В одноактной пьесе Брехта мать и отец боялись собственного сына: «Что, если он начнет болтать? Ты ведь знаешь, что им вколачивают в голову в “Гитлерюгенде”». От них же прямо требуют, чтобы они доносили обо всем. Странно, что он так тихонько ушел» [1, с. 435].

Брехтовский театр продолжает интересовать М. Равенхилла и в 2010-х гг.: во время работы с “Royal Shakespeare Company” в сезоне 2012–2013 гг. драматург представил новый перевод на английский язык «Жизни Галилея» Б. Брехта и включил брехтианские зонги в свою драматическую версию «Кандида», «по мотивам» вольтеровской повести. В таком персонаже, как брехтовский Галилео Галилей, любовь к жизни и ее бытовым проявлениям британского дра-

матурга уже не смущает: великие идеи вполне согласуются в образе ученого с чувствительностью к комфорту и определенно не превращают гениального астронома в потребителя⁷. В целом же обращение современного автора к Брехту, Вольтеру или к истории французской революции в пьесе «Когда террор заканчивается, жертвы танцуют» (*When the terror has ended the victims will dance*, 2015) знаменуют поворот равенхилловской драматургии от общих вопросов культуры и политики к философии и аксиологии. Нельзя сказать, что философия оставалась вне поля зрения Равенхилла на протяжении раннего периода его творчества: не случайно он играет с литературной, всегда философски значимой, классикой, начиная с самых первых своих пьес, и уже в «Шоппинге...» в исполнении Лулу дважды звучит финальный монолог Ирины из «Трех сестер». Об игре и интертекстуальности речь, разумеется, следует вести в востребованных постмодернизмом значениях, но и в 1990-х гг. постмодерн у Равенхилла работает не как эксперимент, а как рефлексия, столь же ироничная, как и авторское понимание молодежной субкультуры. В «Шоппинг & Fucking» и в «Фауст мертв» активно цитируются собственно постмодернистские труды – Ж.Бодрийяр, Ж-Ф.Лиотар и М.Фуко, а один из персонажей-«покупок» формулирует сентенцию о «великих историях», которые больше не имеют смысла:

Р о б б и. Давным давно были великие истории. Истории такие великие, что вы могли жить в них всю жизнь. Мощная длань судьбы и богов. Век Просвещения. Марш социализма. Но они все умерли, или мир состарился и забыл о них, и теперь мы придумываем наши собственные истории. Маленькие истории [13, р. 66].

Расчетами с постмодернизмом в 1990-х Равенхилл подводил черту под кризисом культуры и (очередным) кризисом философии. И, в конце концов, деконструировав и опровергнув вместе с соратниками по новой драме все ценности, которые только было возможно еще опровергать на рубеже тысячелетий, лидер современного британского театра открывает для себя возможность вновь задавать на сцене вечные – философские – вопросы. Не приходится удивлять-

⁷ О своем понимании театра Б. Брехта и образа центрального героя в пьесе «Жизнь Галилея» М. Равенхилл рассуждает в выше упомянувшейся интервью британскому телеканалу BBC : Playwright Mark Ravenhill talks about his version of Brecht's "A Life Of Galileo", URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01qlcb8>.

ся, что пьесой в буквальном смысле «о философии» (хотя по сравнению с «молодежными» и «военными» пьесами, данная работа Равенхилла — об искусстве, о роли и возможностях литературы, театра, кино) становится «вдохновенное Вольтером» произведение «Кандид» (*Candide*, 2013). Новая, как она обозначена и на обложке издания, пьеса Равенхилла — это не перевод и не инсценировка вольтеровского текста, но самостоятельная драма — многоплановая, многофигурная и многоуровневая. Здесь есть пьеса в пьесе, разыгрывающая собственно историю Кандида из повести Вольтера 1758 г. — перед Кандидом-зрителем, чудесным образом выжившим и не состарившимся за 400 лет. Есть персонажи-спутники Кандида, к которым время не было столь благосклонно, как к центральному герою, но и свидетельница нескольких веков бурной французской истории старушка Кунигунда появляется в финале произведения живой и невредимой и предъявляет на Кандида свои права. Есть совершенно независимый современный сюжет о 18-летней девушке, расстрелявшей почти всех своих близких на собственном дне рождения — чтобы планета могла вздохнуть свободно. Но, анализируя пьесу на жанровом уровне, ее нельзя назвать философской — ни философской трагедией, ни философской комедией. Произведение Вольтера, положившее начало развитию европейской философской прозы, не создает, таким образом, аналога автоматически при переводе на язык драмы. Идея оптимизма, которая на каждом шагу разъясняется, оспаривается и обсуждается в пьесе, не заложена, тем не менее, в основу конфликта произведения. Равенхилл, выведя на сцену даже лично Франсуа Мари Аруэ, спорит собственно не с Вольтером, а с современным миром, который умудряется жить «без философии». Счастливое, не обремененное никакой философией сообщество, как и положено в книге с таким названием, проживает в Эльдорадо. И это жителями Эльдорадо распевается антиутопический брехтианский зонг о беззаботности бытия и равенстве возможностей:

*Для каждого время работать,
Для каждого солнце светит,
Для каждого время танцевать,
И танцевать со всеми.
Для каждого время учиться,
Быть матерью, быть сыном,
Для каждого время увидеть,
Что наша жизнь — для каждого... [11, р. 57].*

Второй вариант тотального «осчастливливания» в пьесе, тоже апробированный антиутопиями XX века, – современная музей-лаборатория Панглоса, трудящегося в своей новой жизни над разработкой «гена оптимизма». Выбором Кандида в этой ситуации становится не хрестоматийное «надо возделывать наш сад» [2, с. 489], но философия, пусть даже философия оптимизма в совершенно для оптимистического восприятия не приспособленном мире, где человек способен не только страдать или радоваться, или «быть собой», но и думать.

Возможно, «рецепты от Равенхилла» должны восприниматься зрителем и читателем с долей иронии, как и «Равенхилл на завтрак». Тем не менее, начав раздавать рекомендации, рассказывать эпические истории и делая акцент на классику, Равенхилл фактически вывел свое творчество за пределы «нового письма», по-прежнему процветающего и производящего новые пьесы и новых авторов. В таком случае историю очередной, сформировавшейся в 1990-х, волны британской новой драмы тоже можно считать завершенной.

Библиографический список

1. Брехт Б. Шпион / пер. с нем. А. Гуровича // Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. М.: Художественная литература, 1972. С. 432–440.
2. Вольтер. Кандид, или Оптимизм /пер. с франц. Ф. Сологуба // Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М.: Художественная литература, 1971. С. 409–489.
3. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
4. Никифорова В. Фотки на память. «Откровенные полароидные снимки» в Театре им. Пушкина // Ведомости. 2002. 10 апреля. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_push_pol.htm.
5. Равенхилл М. «Британский театр похож на советское сельское хозяйство». Интервью с А. Асланян. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/2125820.html> (дата обращения: 12.08.2010).
6. Равенхилл М. Продукт / пер. с англ. Т.Осколковой. // Антология современной британской драматургии. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 651–682.
7. Равенхилл М. Страх и нищета / пер. с англ. П. Руднева. URL: www.theatre-library.ru/files/ravenhill/ravenhill_1.doc.

8. Рогова Е.Н. Тема насилия в новейшей драме // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: сб. науч. ст. / отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. Кемеровский государственный университет, 2012. Вып. 3. С. 7–482.
9. Ямпольская Е. Война миров // Новые известия. 2002. 9 апреля. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_push_pol.htm.
10. Laera M. Mark Ravenhill's *Shoot/Get Treasure/Repeat: A Treasure Hunt in London*. URL: http://www.academia.edu/357572/Mark_Ravenhill_s_Shoot_Get_Treasure_Repeat_A_Treasure_Hunt_in_London.
11. Ravenhill M. *Candide*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013. 78 p.
12. Ravenhill M. *Ghost Story*. London: Samuel French, 2015. 27 p.
13. Ravenhill M. *Plays: One*. London: Methuen Drama, 2001. 314 p.
14. Ravenhill M. *pool (no water)*. *Citizenship*. London: Methuen Drama, 2006. 88 p.
15. Ravenhill M. *Shoot/Get Treasure/Repeat*. An epic cycle of short plays. London: Methuen drama, 2009. 241 p.
16. Rebellato D. Introduction // Ravenhill M. *Plays: One*. London: Methuen Drama, 2001. P. IX–XX.
17. Saunders G. 'Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the theatre of extremes. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002. 207 p.
18. Sierz A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber & Faber, 2001. 274 p.
19. Sierz A. *Rewriting the Nation: British Theatre Today*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2011. 288 p.

НОВАЯ НЕМЕЦКАЯ ДРАМА: НОВАТОРСТВО И ТРАДИЦИЯ

До середины 90-х годов театры Германии практически не проявляли интереса к молодой драматургии — ни к немецкой, ни к зарубежной. Вместо этого «режиссеры пускались во все тяжкие, придумывая все более изощренные интерпретации классических пьес» [3, с. 8]. В середине 90-х о себе ярко заявляет новое поколение драматургов, что заставило театральных критиков заговорить о прорыве. Первыми возмутителями спокойствия стали лондонский Royal Court Theatre и берлинская команда под руководством главного режиссера и интенданта театра «Berliner Schaubühne» Томаса Остермайера. Тогда взгляды молодых обратились в сторону Великобритании и Ирландии, на слуху появились имена таких авторов, как М.Равенхилл, С.Кейн и Э.Уолш. Одновременно обнаружилось много энтузиастов, готовых заняться поисками новых имен и в своей стране. Авторы объединялись и создавали театры для того, чтобы проложить своим произведениям путь на сцену. Так, вокруг Оливера Буковски сформировался театр YAT («Премьер-театр»), а внутри Драматургического Общества по инициативе молодых театральных авторов, заинтересованных в продвижении новой драматургии, был создан форум «Молодая драма». К.Дюрр говорит о настоящем буме, который в последние десятилетия царит на рынке современной драматургии: практически все театры заказывают для себя новые пьесы, проводят дни авторской драматургии, организуют конкурсы, берут в штат модных молодых авторов, и, «если сразу после своего рождения новая драма была полигоном для всякого рода экспериментов и типичным феноменом, рождающимся, как правило, на студийных и экспериментальных площадках, то сейчас молодые, а порой и совсем юные авторы завоевывают и «большую» сцену» [3, с. 9]. Еще никогда немецкие театры не нуждались в легитимации настолько сильно, как сегодня, считает театровед, никогда прежде они не испытывали такой настоятельной потребности в модернизации, не подвергались столь жестким требованиям адаптации к условиям современного общественного развития. Так что новая драма появилась как нельзя более вовремя и стала неким связующим звеном между театром и молодым поколением [3, с. 9].

Талантливых авторов новой волны, очень разных по стилю и характеру дарования, объединяет интерес к современной пьесе,

разворот в сторону действительности, обостренное чувство реальности. Критики и театроведы заговорили о «новом реализме», который пришел на смену «постдраматическому театру», господствовавшему в культурном пространстве Германии конца XX века. Исследователь Ю. Шредер в этой связи отмечает: «Постдраматический театр» <...> это театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времен Аристотеля – мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом, а противоположным паролем, сформировавшимся уже во второй половине девяностых годов, становится «новый реализм» <...>. Обесцениванию символического языка в пользу театра, который путем саморефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную «театральность» ... новый реализм противопоставляет реабилитацию драматического текста, героя и действия»¹ [2, с. 1080]. Говоря о новой немецкой драматургии, Шредер отмечает: «Она все изобретательнее и виртуознее ищет точки пересечения реального и фикционального и тем самым в равной степени миметически и критически реагирует на действительность» [9, с. 1115].

Этого же мнения придерживается и Томас Остермайер. Он считает, что молодые авторы «пытаются восстановить перерезанную пуповину, которая снова свяжет их с действительностью, обращаясь к чрезвычайно актуальным социально-политическим темам, таким как безработица и крушение семьи. При этом новые драмы <...> разворачивают богатую палитру инновативных (пост) драматических форм, смешивая различные жанры и тональности» [см. 10].

Это качество новой немецкой драмы подчеркивает и московский театральный критик Елена Ковальская, говоря об «ощущении реальности, неприкрашенной и честно зафиксированной» [4, с. 13].

Молодые драматурги – А.Остермайер, Д.Лоэр, М.фонМайенбург, Р.Шиммельпфенниг, Ф.Рихтер, Т.Йонигк, О.Буковски, Р.Поллеш, Х.Крауссэр, М.Ринке, И.Бауэршима, И.Лаузунд и другие – пишут о том, что волнует современного человека: о семейных и социальных проблемах, о новых источниках информации и их влиянии на нашу жизнь, о глобализации и давлении конкуренции, о межличностных отношениях, о садизме и агрессии, о страхах и комплексах, об отчуждении и одиночестве. К ним, без сомнения, применимы слова российского драматурга М.Дурненкова: «Новая драма – это абсолютно аутентичная реакция на то состояние и время, в котором мы живем» [2, с. 4].

¹ Здесь и далее перевод мой – Е.Ш.

Пестрая картина современной немецкой драматургии свидетельствует о поиске нового отношения к действительности. Молодые авторы, как правило, прибегают к так называемым стратегиям «обходного пути» (термин Ж.-П.Сарразака), передавая реалии современной жизни с помощью яркой художественной условности. В этом смысле удачным представляется актуализированный Святославом Городецким термин «условный реализм», который он применяет к творчеству драматурга Р.Шиммельпфеннига в своей диссертации «Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига» [1, с. 4].

В качестве примера «обходных стратегий» можно привести технику очуждения в эпических драмах Деи Лоэр, зашифрованный, символический язык Морица Ринке, концентрированную образность пьес Ингрид Лаузунд, использование фантастических и магических элементов в ряде пьес Роланда Шиммельпфеннига и т.д.

Авторы новой немецкой драмы ищут свой индивидуальный художественный язык. При этом они берут на вооружение весь арсенал разнообразных инновативных, экспериментальных форм и приемов, в том числе постдраматических, созданных предыдущей эпохой. При всех новациях современная немецкая драма прочно спаяна с достижениями предшественников. Самыми продуктивными оказались традиции немецкого экспрессионизма и эпического театра Брехта.

Альберт Остермайер (1967) — один из самых значительных и востребованных драматургов современной Германии. Он является автором более чем двадцати пьес, обладателем самых престижных немецких и европейских премий в области драматургии. На фоне радикальных инноваций, деструктивных игр с традиционной драматургической формой, приведших в конце XX — начале XXI вв. к пересмотру базовых понятий и категорий этого рода литературы, Остермайер достаточно традиционен. Причем, как неоднократно отмечали исследователи его творчества, самыми тесными узлами драматургия Остермайера связана с эстетикой немецкого экспрессионизма.

Драматург не пускается в смелые эксперименты с художественной формой, не пытается шокировать зрителя телевизионным «черным реализмом». По этой причине театр Остермайера нередко называют несовременным. При этом пьесы драматурга пользуются неизменным успехом. По-видимому, им присуща актуальность особого рода, — связанная не с кардинальным обновлением художе-

ственного языка, не с жестким препарированием современной действительности, а с бережным отношением к традиции, с продолжением ее в новых социокультурных условиях и с пристальным вниманием к человеческой личности. Радикальные изменения, которым подверглась жизнь человека в конце XX века, – крушение общественных формаций и государственных систем, изменение шкалы ценностей, одновременное действие центростремительных и центробежных сил, проявляющееся в процессах объединения и глобализации, с одной стороны, распада и разобщения, с другой, – выдвинули на передний план проблему идентичности. Остермайер глубоко проникает в сознание современного человека, вскрывая трагедию его расколотого «Я». Антропоцентричность его драматургической вселенной сродни искусству экспрессионистов, основу которого, как известно, составляло обостренное самовыражение, субъективная передача реальности духовного мира человека. При этом главным драматургическим элементом у автора является слово, что подтверждает, в частности, писатель и драматург Г.Крауссэр. В предисловии к сборнику пьес А.Остермайера он отмечает, что тот принадлежит к немногим авторам своего поколения, кто еще доверяет силе слова, а характерным свойством его драматургии называет «страстный поток речи в духе странствующего проповедника» [5 с. 9]. Надрыв, высокий эмоциональный накал его пьес созвучны экспрессионистской «поэзии крика». При этом музыкально-ритмический строй драм Остермайера воспроизводит звуковую палитру нашего времени, смесь того, что мы регулярно слышим на улицах городов, из динамиков радиоприемников и с экранов телевизоров: «Остермайер полиритмично реагирует на полиморфное время: неоэкспрессионистские залпы слов, ритмы бита и хип-хопа, античные метры и романтическая интонация» характеризуют его театральный язык [5 с. 9]. Таким образом, его театр – это не «театр тела» или «театр жеста», а, прежде всего, «театр слова». В пьесах Остермайера как правило доминирует монолог. Поэтому вполне объяснимо его тяготение к монодраме, которая, с одной стороны, позволяет глубоко проникнуть во внутренний мир человека, вскрыть его диссонансы и противоречия (основная тема драматурга), с другой – зиждется почти исключительно на слове и интонации (главном инструменте автора). И даже дуодрамы Остермайера являются таковыми лишь формально, поскольку зачастую персонажи представляют собой проекции противоречивого, расколотого надвое сознания того или иного героя. Более того, и в пьесах с большим

количеством действующих лиц диалог сохраняет черты разговора с самим собой. Герои борются за себя, но язык наглядно демонстрирует, как сквозь их сознание просвечивают культурные мифологемы, коллективная память, настойчиво звучат голоса мегаполиса, рекламные слоганы, речевые клише, причем сами они зачастую не осознают, что являются «проводниками» мощного потока информации. Так автор показывает процесс роботизации человека – мотив, схожий с мотивом механизации индивида в драмах экспрессионистов.

Однако если экспрессионисты используют язык как средство исцеления человека, как инструмент для пробуждения и обновления человеческой природы, как мощное орудие, способное побуждать массы к действиям, герои Остермайера нередко превращают язык в прислужника власти, приспособливают его к потребностям жадной до развлечений публики или делают инструментом смертоносной манипуляции. Так мотив «лживости» языка становится одним из центральных в творчестве драматурга.

Герои Остермайера являются неотъемлемой частью и одновременно жертвами своего времени – времени, которое утратило четкие ориентиры и строгие моральные установки, в котором потоки информации сменяются с молниеносной быстротой, сбивая людей с толку, в котором идеалы для подражания создаются средствами массовой информации, а пущенные ими в ход мифы подменяют реальную жизнь. В этих условиях кризис идентичности, невозможность самоидентификации выдвигается в разряд центральных проблем и становится предметом осмысления в пьесах немецкого драматурга. Это, прежде всего, следующие драмы Альберта Остермайера: «Между двух огней. Топография Толлера» (*Zwischen zwei Feuern. Tollertopographie*, 1993), «Снимаем кино» (*The Making of B.-Movie*, 1999) и «Язык отца» (*Vatersprache*, 2002). Автор обращается здесь как к историческому, так и к литературному и современному материалу. Во всех трех пьесах присутствует конфликт индивидуума с внешним миром, представленным в виде политической реальности или «мира отцов», современного города или порожденной СМИ симулятивной реальности. Но внешний конфликт, как правило, занимает периферийное положение. Гораздо важнее для Остермайера внутренний конфликт, который разворачивается в сознании его героев, диссо-

² Анализ пьес «Между двух огней», «Снимаем кино» и «Язык отца» сделан совместно с Онегиной Т.А. См. библиографический источник № 7.

циация собственного «Я», ведущая к кризису и утрате идентичности и, в конечном счете, к гибели — физической или духовной. Это и становится подлинным содержанием пьес драматурга.

Уже сама по себе тема дуодрамы Альберта Остермайера «Между двух огней. Топография Толлера»²⁶ и выбор им главного героя отсылает к эпохе экспрессионизма. Она посвящена личности немецкого экспрессиониста Эрнста Толлера и явилась результатом многолетнего изучения Остермайером его биографии и творчества. Эрнст Толлер (1893 — 1939) — поэт, драматург, революционер — был антифашистом и главой Баварской Советской Республики. В своих драмах он изображал становление нового человека, утверждал мысль о преступности войны, насилия и несправедливости, описывал страдания отдельного индивида, которые не смогли предотвратить и самые лучшие социалистические программы, призывал к борьбе против угнетения человеческих прав.

В пьесе «Между двух огней» на основе фактов из жизни Толлера Остермайер создает некую «карту души» художника — «топографию», с помощью которой он изображает трагедию поэта. Этапы жизни реального Толлера представлены в названиях отдельных «сегментов», на которые поделена пьеса, и переданы ключевыми словами: «Напор и война», «Арест и революция», «Камера», «Бегство», «Гипсовая маска», «Секс и политика», в то время как содержанием частей является лирическая реакция персонажа Толлера на эти события.

Пьеса Остермайера написана в форме диалога Толлера с его alter ego Толькиршем. В центре внимания оказывается раздвоенное сознание поэта, который накануне самоубийства в нью-йоркском отеле «Мэйфлауер» анализирует свою жизнь и творчество и вступает в противоборство с циничным голосом внутри себя, вновь и вновь подвергающим сомнению дело его жизни [см. подробнее 7]. Действие драмы, построенной в форме боксерского поединка Толлера с самим собой и разделенной на три раунда, разворачивается в воспоминаниях героя и в пространстве ассоциаций.

Толькирш является темной стороной личности Толлера. Остермайер наделяет двойника поэта «говорящим» именем: немецкое слово «toll» означает «безумный, бешеный, дикий», а слово «Kirsch» переводится как «вишня, вишневка, вишневая водка». Таким образом, имя указывает на подступающее безумие героя, с которым он борется всеми силами. Использование «говорящих» имен, как известно, также было одним из излюбленных приемов экспрессионистов.

Основной конфликт выносится в название пьесы: «между двух огней» становится метафорой раздвоенности героя, противоречия между неприятием насилия и невозможностью воплотить в жизнь идеал мирного пути, между борьбой за свободу человека и политической борьбой, связанной не с преобразованием общества, а в первую очередь с захватом и удержанием власти. Пьеса превращается в страстное самобичевание героя по поводу того, что, будучи противником насилия, он не принял участия в войне в Испании, не пошел на фронт. Поэт бросает себе горький упрек в бездействии и осознает трагическое бессилие слов, не способных накормить сотни голодающих в Испании и воскресить тысячи погибших на войне. Толлькирш безжалостно насмехается над революционным пафосом поэта, высмеивает его разбитые надежды, его страдания, провоцирует и дразнит героя, «любезничающего со словами», подталкивая его к смерти. Так в пьесе Остермайера проявляется мотив бессилия слов: слово, вопреки вере экспрессионистов в его действенную силу, не способно изменить ни людей, ни мир.

Развернутые ремарки, выступающие в качестве комментария автора к отдельным «сегментам» пьесы, содержат авторскую оценку героя, причем не реального Толлера, а его образа, созданного биографами. Очуждение автором образа Толлера расширяет конфликт и выносит его за рамки сцены: в противоречие вступают образ поэта, хранящийся в культурной памяти читателя/зрителя, и его авторская интерпретация.

В финале пьесы Толлер душил Толлькирша, однако освобождение от циничного двойника приводит к гибели и самого Толлера. Финал указывает на трагическое разрешение внутреннего конфликта: примирение героя с самим собой невозможно при жизни, оно достигается лишь ценой собственной смерти.

Драма Остермайера «Снимаем кино» связана с проблемой самоидентификации человека в обществе массового потребления продуктов СМИ, в условиях процветания ток-шоу и повышенного интереса публики к скандальным и шокирующим новостям, ко всему, что затрагивает самые низменные человеческие инстинкты. Автор показывает переплетение подлинной и фиктивной реальности, когда игра превращается в действительность, а роль поглощает личность. Пьеса является острой сатирой на многочисленные сфабрикованные на скорую руку, безвкусные и крикливые развлекательные телевизионные программы, рассчитанные на массового зрителя. Сатирический оттенок содержится уже в названии драмы (The Making

of V.-Movie), поскольку «V.-Movie» является обозначением второсортного фильма. При этом пьеса включает многочисленные цитаты из сферы кино, телевидения, театра, отсылает к диалогам из шекспировского «Гамлета» и «Юлия Цезаря», к прологу «Фауста» Гете, пародирует дешевую откровенность участников ток-шоу. Но основой текста выступает драма Бертольта Брехта «Ваал» (1918), на что опять-таки указывает название: V.(Brecht)-Movie. Таким образом, в этой пьесе драматург вступает во взаимодействие с обеими важнейшими традициями немецкого театра.

И Ваал Брехта, и Бром Остермайера аморальны в своих действиях, они – пьяницы, убийцы и развратники. Но если Брехт исследует биологическую природу человека, изображает животное начало Ваала, звериные инстинкты, голосу которых он следует, то Остермайер видит причину жестокости и преступности своего героя в общественных вкусах и требованиях. В отличие от Ваала, который на протяжении всей пьесы одинок и умирает в одиночестве, герой пьесы Остермайера входит в «культурную элиту» в обличье Брома и заключает с ней взаимовыгодную сделку.

Остермайер по-новому интерпретирует сюжет и образ главного героя: драма призвана показать на сцене возникновение V.(Brom)-Movie, отражающего историю восхождения театральной звезды. Уже на этом уровне одна фиктивная реальность переплетается с другой, и обе они поглощают реальность подлинную.

Главный герой пьесы – опустившийся поэт Андре, который по совету своего друга Зильбера сначала становится солдатом-наемником, а затем – скандально известным актером и писателем Бромом. Зильбер пишет для Брома театральную пьесу, в которой хочет разоблачить наносной лоск и духовную нищету высшего общества, так называемой «культурной интеллигенции». С помощью Брома он хочет вовлечь публику в игру, чтобы в финале пьесы обличить ее бездуховность. Помимо этого Зильбер стремится к деньгам, успеху и славе. В результате Бром становится своеобразным брендом, дорогостоящим продуктом. При этом герой не противопоставляется обществу, а является его порождением, выражением его интересов и сущности. План Зильбера не достигает своей цели, поскольку Андре, играя роль, в итоге перевоплощается в Брома и убивает своего друга. Причем общество с восторгом воспринимает убийство Зильбера как остроумную театральную находку.

Таким образом, в центре драмы «Снимаем кино» – конструирование, искусственное создание личности писателя.

Два персонажа — Бром и Зильбер — тесно взаимосвязаны: их можно рассматривать как две стороны одной личности, — эта связь прослеживается на метафорическом уровне драмы: серебро (Silber — серебро) и бром — два важнейших элемента фото- и киноиндустрии. Бромсеребро — химическое соединение, которое используется в фотографии в процессе экспонирования или выдержки. Процесс экспонирования в драме производится над личностью Андре. В фотографии — это процесс облучения фоточувствительного материала, в ходе которого изменяются его физико-химические свойства. Не приметный, никому неизвестный поэт Андре превращается в скандальную знаменитость — Брома. Химический бром — это резкая, дурно пахнущая жидкость, таков в переносном смысле и характер поступков Брома. В обществе он играет роль провокатора и циничного насмешника, но само общество поощряет его и нуждается в нем, поскольку видит возможность сделать выгодное капиталовложение и извлечь для себя из новоиспеченной сенсации максимальную пользу.

Конфликт драмы оказывается разрешенным, но в негативном смысле: роль поглощает личность, безвкусица и китч возводятся в ранг подлинных ценностей, в финале личность деградирует, а вместе с ней и остальное общество, для которого Бром становится новым идолом.

В основу монодрамы «Язык отца» положен конфликт поколений, являющийся, как известно, одним из центральных в драматургии экспрессионизма. Но писатель изменяет характер столкновения отцов и сыновей согласно характеру своего времени: если у экспрессионистов сыновья выступают в качестве провозвестников новой жизни, революционеров, глашатаев всемирных идей братства и свободы, стремящихся стать личностями, если они вступают в борьбу за свои идеалы, даже если те обманчивы и несбыточны, то в пьесе Остермайера поколение сыновей предстает бледным оттиском отцов, проживших насыщенную событиями жизнь. Отцы боролись за свои убеждения, воспитывали в себе политическое сознание, вступали в террористические организации, искали свой путь между авторитаризмом и анархией, в то время как сыновья превратились в «цитаты из жизни отцов» [8, с. 31]. Новое поколение — это представители эпохи постмодернизма без идеалов и четких ориентиров. Идеалы насилия и жестокости, которых придерживались отцы, не оправдали себя, а новые в силу собственной анемичности и бесхребетности они не способны создать. Лозунги отцов сыновья

превратили в логотипы, «на своих футболках они носят символы борьбы отцов, но борются только за то, чтобы цвет одежды гармонировал с цветом нашивок на их обуви» [8, с. 53], а их подлинным идолом является кредитная карта.

Герой монодрамы получает извещение от адвоката о том, что его отец, которого он никогда не видел, умер, и что он получает в наследство его квартиру. Сын в нерешительности стоит на пороге и пытается отыскать в памяти хоть какие-нибудь воспоминания, связанные со своим родителем. Но поскольку ему это не удастся, он вступает в мысленный диалог со своим незнакомым отцом.

Сын пытается понять, кем был его отец при жизни: повстанцем или трусом, приспособленцем или героем? Он бросает отцу горькие упреки в том, что тот не дал сыну тепла, не научил правильно воспринимать мир, не ответил на его многочисленные вопросы, не был рядом в самые важные моменты жизни, не помогал советом и не поддерживал любовью. Отец упустил свой шанс быть отцом, и в этом заключается его тягчайшая вина.

Отец, который в 1960-70-е с помощью террора боролся с несправедливой государственной системой, становится для сына олицетворением жестокости и экстремизма. Язык отца, который в сознании героя соотносится с языком нацистской Германии, то есть языком насилия, отторгается им и делает невозможным обретение национальной идентичности. Сын отвергает «отечество», «гордостью которого всегда являлось унижение других» [8, с. 55]. В собственной стране юноша ощущает себя бездомным эмигрантом и не знает, с какой культурой себя отождествить. Столкновение сына с отцом перерастает в конфликт героя с самим собой: кризис идентичности, помимо своей национальной, а также социальной окраски, выражается в невозможности определить свою личностную уникальность. Чтобы понять, что является его подлинной сущностью, сыну необходимо знать, какие черты он унаследовал от отца, провести разделительную черту между собой и родителем. Сын вынужден вести воображаемый диалог с умершим отцом. Конфликт с отцом неразрешим в принципе по причине смерти последнего и в финале пьесы остается в качестве устойчивого положения: сын предлагает мертвому отцу сыграть в детскую игру — прятки; для того, чтобы произошло примирение двух поколений, отец должен найти своего сына, что невозможно. Таким образом, речь идет о субстанциональном конфликте: из столкновения сына с отцом как Чужим вытекает сущностный внутренний конфликт героя, связанный с

невозможностью своей персональной, поколенческой и национальной самоидентификации.

Пожалуй, самой «экспрессионистской» является монодрама А.Остермайера «Радио Ночь» (Radio Noir, 1998). В центре внимания автора находится современный город – излюбленный образ поэтов-экспрессионистов. Для них город – это холодный каменный мешок или кровожадный монстр, пускающий снопы огня и фабричного дыма в небо (см. стихотворения «Бог города», «Города», «Демоны городов» Г.Гейма, «Мертвый город» Армина Вегнера, «Крик» Густава Зака и др.). Остермайер рисует схожую картину современного мегаполиса. Пьеса представляет собой монолог ночного диджея по имени Парфенопа. Как известно, Парфенопа в древнегреческой мифологии – одна из сирен, полуженщин-полуптиц, своим голосом зазывавших моряков в опасные, гибельные места. Так и ночная сирена, воплощая фрейдистское единство танатоса и эроса, очаровывает слушателей ночного эфира красивым глубоким голосом, проникает в их дома, в их одиночество и постепенно подводит к идее самоубийства, соблазняет смертью. Сквозь полифонический поток сознания, льющийся из микрофона, встает образ современного большого города. Это враждебная человеку бетонная клетка с огромными жилыми блоками, неоновой рекламой, светящимися вывесками баров, многополосными автобанами, не затихающими даже ночью. Красной нитью проходит по тексту мотив одиночества, затерянности человека в пресловутых каменных джунглях.

Парфенопа убеждает слушателей ночного эфира в том, что только смерть для них – шанс быть услышанными, стать частью некой общности, освободиться от ужаса анонимности. Драматург не столько разъясняет, сколько внушает, суггестивность – одна из важнейших характеристик его творческой манеры. Как заклинание, как зловещий рефрен звучат слова «позвони мне» («ruf mich an»), «поговори со мной» («talk to me»), с регулярной периодичностью повторяющиеся в тексте, – позвони мне, и я скажу тебе, как нужно умереть.

Как мы видим, в своих монодрамах Остермайер, отдавая дань Брехту и эпохе fin de siècle с ее ницшеанско-шопенгауэровской «симпатией к бездне», ведет диалог, прежде всего, с традицией экспрессионизма, проявляющийся в обращении к излюбленным экспрессионистским темам, образам, мотивам, типам конфликта, в тяготе к монологу как способу обнажения духовного мира человека, в использовании соответствующих художественных приемов. При этом

драматургия Остермайера неразрывно спаяна с эпохой последнего порубежья. И, как некогда экспрессионисты, автор мастерски передает атмосферу современной жизни, ощущение времени, трагедию мятущейся личности, утратившей идентичность, неспособной понять себя и внести гармонию в агонизирующий, хаотичный, враждебный человеку мир.

Дея Лоэр (1964) – одна из наиболее серьезных и успешных драматургов новой волны, заявивших о себе в 90-е годы. Она была удостоена многочисленных литературных и театральных премий, а за пьесу «Левиафан» (Leviathan) получила звание лучшего молодого драматурга 1993 года. Драммы Д.Лоэр переведены на английский, французский, испанский и русский языки и с успехом идут не только в Германии, но и во многих европейских странах

Самыми солидными исследованиями творчества Лоэр являются вышедшая в 2006 г. книга Биргит Хаас «Театр Деи Лоэр: (бес)конечность Брехта» (Das Theater von Dea Loher: Brecht und k(ein) Ende) и статья профессора германистики Университета г. Трир Франциски Шлесслер «Очуждение очуждения или постдраматические трансформации? Бертольт Брехт и Дея Лоэр» (Die Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher), последовавшая как отклик на книгу Хаас. Уже название книги Биргит Хаас говорит о том, что предметом ее исследования является брехтовская традиция и ее преломление в творчестве Лоэр. Но сама по себе постановка вопроса «Театр Деи Лоэр: (бес)конечность Брехта» носит полемически заостренный характер. Автор, по всей видимости, не вполне убежден, идет ли в пьесах Лоэр речь о следовании идеям и эстетическим принципам Брехта или, напротив, о некоем тупике, в который эта традиция заходит. В результате Хаас настаивает на «гибридном» характере драматургии Лоэр, балансирующей, по ее мнению, между эпическим и постдраматическим театром.

Первое, что обращает на себя внимание в пьесах Д.Лоэр, это эпизация драматического текста. Обратимся к драме Лоэр «Комната Ольги» (Olgas Raum, 1990). Она основана на реальных событиях и описывает судьбу Ольги Бенарио, немецкой еврейки-коммунистки, погибшей в концлагере Равенсбрюк. Драма представляет собой воспоминания Ольги, сидящей в одиночной камере концлагеря. В первом монологе героиня говорит о своем решении: «Не позволить вытравить воспоминания. Только если мне удастся воспроизвести

прошлое с абсолютной точностью, я смогу увидеть будущее <...>. Я разговариваю с собой, чтобы не сойти с ума <...>. Вспоминать каждый день одно событие и точно его воспроизводить» [6, с. 11].

Все последующие события представляют собой воспоминания Ольги. Название пьесы символично. В немецком языке слово «Raum» имеет несколько значений: «комната», «помещение» и «пространство». «Raum» в данном случае это и камера, в которую заточена героиня, и пространство ее воспоминаний. В финале Ольга «рассказывает» свою смерть, констатируя: «Я делаю последний вдох» [6, с. 63].

Таким образом, Ольга, в традициях эпической повествовательной драматургии, выступает и как рассказчица, и как действующее лицо своего рассказа, который представлен зрителю, с одной стороны, в форме монологов (их 9, на них и приходится основной акцент), с другой – в форме собственно сценического действия и диалога. Но действие сведено к минимуму, а диалог также тяготеет к эпосу. Так, в сцене «Дуэт I: инвенция» разговор заключенных женщин – Ольги и Женни, ее соседки по камере в бразильской тюрьме, – не является диалогом в полном смысле этого слова, не представляет собой акт подлинной коммуникации. Не случайно автор называет его «Инвенция». Инвенция – форма имитационной полифонии. Сцена представляет собой полифоническую разработку темы Ольгиной жизни. Ольга рассказывает правду без прикрас, а Женни – красивую легенду, созданную в народе. В обоих случаях речь идет о рассказе. Слово «инвенция» переводится как «выдумка». В этой сцене разоблачается красивая легенда и раскрывается правда о женщине, принесенной в жертву политической борьбе, которая подчинила ее чувства, ее женскую суть и, в конце концов, лишила жизни. К подобному диалогу скорее применим термин Э. Елинек «пересечение семантических полей», которым она охарактеризовала вид коммуникации, пришедший на смену диалогу в постдраматическом театре.

Этот принцип характерен и для сцены «Дуэт II: Negatio», в которой Женни отказывается верить в подлинную историю, рассказанную Ольгой, обвиняя ту во лжи.

Эпическими элементами являются и названия сцен, передающие как суть происходящего, так и отношение автора: Монолог I, Дуэт I: инвенция, Монолог II, Па де де с дьяволом I (так назвала Лоэр сцены допроса Ольги палачом Филинто Мюллером), Монолог III, Триолет I: Accusatio (Обвинение), Монолог IV, Па де де с

дьяволом II, Монолог V, Па де де с дьяволом III, Монолог VI, Дуэт II: Negatio (Отрицание), Монолог VII, Триолет III: Dementia (Безумие), Монолог VIII, Квартет, Монолог IX, Exitus (Финал).

Названия сцен относятся к сфере музыки и танца, что лишний раз подчеркивает «искусственность» текста, вызывая тем самым момент очуждения.

Особенностью творческой манеры Лоэр является и способ написания текста: он располагается столбцом, знаки препинания отсутствуют, деление на строки произвольно. В результате при чтении трудно выделить начало и конец предложения, а при произнесении текста возникает несовпадение синтаксических и фонетических границ, что порождает специфическую, непривычную экспрессию и очуждение текста. Разрушается иллюзия подлинности вполне в духе Брехта, но другими способами.

Названные приемы эпизации Лоэр использует и в пьесе «Татуировка» (Tätowierung, 1993), основная тема которой – насилие в семье. Здесь названия сцен являются еще более метафоричными, эмоционально окрашенными и тем самым более явственно дают почувствовать отношение автора («Время спать», «Свет мой, зеркальце», «Молитва черному богу потерянного детства», «Татуировка» и др.)

Наиболее интересна с точки зрения диалога с Брехтом пьеса «Ливиафан» (1993). Она написана на основе реальных событий и изображает переломный момент в жизни известной немецкой журналистки Ульрики Майнхоф, в пьесе – Марии, которая вместе со студентом Андреасом Баадером в 1968-70 гг. создала ультралевую террористическую организацию РАФ (RAF – Rote-Armee-Fraktion). Целью РАФ было свержение существующего государственного строя Федеративной Республики путем развернутой в городских условиях партизанской войны. На счету организации были покушения с человеческими жертвами, налеты, похищение оружия и т.д. В 1972 были арестованы и предстали перед судом лидеры организации (У.Майнхоф, А.Баадер, Г.Энсслин, Й.Распе и Г.Майнс). В ходе процесса Майнс умер в 1975 году в результате голодовки, Майнхоф покончила с собой в тюрьме Штутгарт-Штаммгейм в 1976г. Оставшиеся в живых заключенные попытались установить контакт с единомышленниками на воле. 28.4.1977 Баадер, Энсслин и Распе были осуждены на пожизненное заключение и после неудавшейся попытки товарищей освободить их, взяв в заложники Г.-М.Шляйера и угнав самолет Люфтганзы, покончили жизнь самоубийством.

В пьесе показан момент, когда Мария после тяжелой внутренней борьбы делает выбор в пользу насилия и терроризма. В центре пьесы – вопрос об оправданности насилия, в том числе по отношению к невинным, ради будущей победы гуманизма, о принесении себя в жертву благородной идее. Тем самым Лоэр возвращается к проблеме, поставленной в пьесе Брехта «Мероприятие» (*Die Massnahme*, 1930). Это типичная «учебная» или «поучительная» пьеса (*Lehrstück*), написанная в особом драматургическом жанре, созданном Брехтом с целью наиболее полного осуществления социально-педагогических задач искусства. По словам И.М.Фрадкина, в пьесе «Мероприятие» «Брехт сконструировал свою абстрактно-рационалистическую геометрию «революционной» морали» [11, с. 617]. Он обезличил своего героя, лишил его права на добрые чувства и в конечном итоге вынес ему смертный приговор за человечность, не подчиняющуюся рационалистической дисциплине. «Исповедуемые в этой «поучительной пьесе» относительность и необязательность всех нравственных принципов, – пишет Фрадкин, – философия допустимости любого зла во имя конечного торжества добра, презрения к человеку для блага человечности, ледяной пафос жертвоприношения личности на алтарь коллективизма» [11, с. 617] – таково послание Брехта, заключенное в этой пьесе. Написанный через 40 лет после этого «Маузер» Хайнера Мюллера, который, кстати, тоже вырос на учебных пьесах Брехта, но со временем отказался от уроков своего великого учителя, является своего рода ответной репликой, перевернутой проекцией пьесы «Мероприятие»: Мюллер показывает весь ужас и абсурд бессмысленного насилия, революционного террора, уничтожения тысяч невинных и человека в себе ради грядущего счастья человечества.

Дея Лоэр равно далека и от революционной дидактичности раннего Брехта, от прикладной морали его «поучительных пьес» и от черного пафоса Мюллера. Ее пьеса совершенно неидеологична. Автора интересует человек на распутье. Что толкнуло талантливую журналистку, сделавшую блестящую карьеру, интеллектуалку, жену и мать на путь терроризма? Зритель видит героиню в тот момент, когда в ходе запланированной акции случайно оказывается ранен невинный человек. Мария стоит перед выбором: сдать полицию, покаяться, отречься от соратников, вернуться к мужу и детям и зажить обычной жизнью, то есть совершить предательство, или уйти в подполье, стать человеком вне закона, встать на путь террора, сохранив верность идее и товарищам. И она после долгих колеба-

ний выбирает второе. Лоэр не берется судить свою героиню, молодым автором движет желание разобраться, что происходит в мире, как становится возможным то или иное решение. Отсюда открытость ее пьес, отсутствие обобщений.

Диалог с Брехтом носит очевидный характер. Его пьеса даже цитируется в финале: когда Вильгельм, муж террористки Луизы, покончил с собой после неудачной попытки образумить любимую жену, террорист Карл (прототипом которого является А.Баадер) называет акт самоубийства «мероприятием». Что касается элементов эпической драматургии, то «Левиафан» помимо обычных для автора пространных монологов и названий сцен содержит и так называемые хоры («Хор на тему освобождения», «Хор: о товарищах», «Хор: о вынужденных мерах», «Хор на тему народной войны»). Партию хора исполняют те же персонажи, но при этом они рассказывают предысторию или важные дополнительные эпизоды, излагают подробности случившегося или делают прогнозы на будущее, комментируют происходящее. Но это скорее все-таки лишь некий способ расширения эпического пространства, а не знаменитый брехтовский «несостоятельный» комментарий, опровергаемый действием, когда эпический и драматический планы не совпадают, пробуждая активное соучастие зрителя.

Таким образом, правомерно говорить о важности эпических элементов и приемов очуждения, используемых Д.Лоэр в ее драматургии, о таком ее качестве как статичность, когда саморефлексия и рефлексия героев, облеченная в форму рассказа или комментария, преобладает над сценическим действием. Но последнее связано уже не с эстетикой Брехта, в лучших пьесах которого средства и возможности эпоса помножены на выразительность и силу воздействия драмы, а скорее с перформативным характером театрального текста в эпоху постдраматизма.

Мы рассмотрели только два примера трансформации традиции в новейшей немецкой драме, но они, как нам представляется, отражают существенные процессы, происходящие в драматургии Германии конца XX – начала XXI века.

Библиографический список

1. Городецкий С.И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига: автореф. ... канд. филол. наук. М., 2011.
2. Дурненковы В.и М. Культурный слой. М.: Эскмо, 2005.

3. Дюрр К. Новые театральные тексты // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. С. 8–11.
4. Ковальская Е. Ощущение реальности // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. С. 12–13.
5. Krausser H. Vorwort // Ostermaier A. The Making Of. Radio Noir. Frankfurt am. Main: Suhrkamp Verlag, 1999. S. 9–11.
6. Loher D. Olgas Raum. Tdtowierung. Leviathan. - Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2003.
7. Онегина Т.А., Шевченко Е.Н. Кризис идентичности в драматургии Альберта Остермайера // Филология и культура. 2012. № 1(27). С. 118–124.
8. Ostermaier A. Vatersprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
9. Schröder J. “Postdramatisches Theater“ oder “Neuer Realismus“? Drama und Theater der neunziger Jahre // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Мьнchen: Verlag C.H. Beck, 2006. S. 1080–1120.
10. Schussler F. Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher. URL: <http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Schoess>.
11. Фрадкин И.М. Брехт (до 1945 г.) // История немецкой литературы. Москва: Наука, 1976. Т. 5. С. 559–637.

«ПЬЕСА ПО ПЬЕСЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ Х.МЮЛЛЕРА И П.ХАКСА

Пьеса, написанная «поверх» уже известного сюжета, — явление для XX века не новое. В немецкой литературе были великие классические образцы, в которых игра с классикой становилась способом наглядно представить, как поменялся мир одних героев и остался неизменен для других, какие ценности великих эпох сохранили актуальность, а какие канули безвозвратно. Однако вопрос, являются ли они самостоятельными текстами или представляют собой перевод и адаптацию инокультурного и иноязычного материала возник лишь в XX веке.

«Эмилия Галотти» Г.Э.Лессинга, написанная с оглядкой на историю Тита Ливия, наглядно демонстрирует величие «народных» характеров и низость придворного мира за счет культурной памяти о римлянке Виргинии и оскорбившем ее патриции. Страсть приводит героиню трагедии «Золотое руно» Ф. Грильпарцера к ощущению потери свободы, утраты своего предназначения, в то время как важнейшие для его античного предшественника — Еврипида — мотивы дома, города и надежды менее значимы для автора бидермайера. Самые известные авторы, писавшие в XVIII — XIX веках «пьесы по пьесе», занимались сохранением и пропагандой культуры профессионально: придворный библиотекарь в Вольфенбюттеле Лессинг, завлит театра в Дрездене Тик, директор императорских архивов Грильпарцер — в этом трудно не видеть тенденцию.

Петер Хакс (1928 — 2003) — один из самых известных немецких драматургов середины XX века — делает множество переработок классических пьес, будучи заведующим литературной частью и переводчиком. Источником его творчества стали тексты Аристофана («Мир», 1962, «Денежный бог», 1991), Плавта («Амфитрион», 1968), Мильтона («Адам и Ева», 1972), Гете («Пандора», 1981) и других авторов. В 1996 году написаны «русские» пьесы Хакса: «Самозванец. По мотивам А.Сумарокова», «Битва с боярами. По мотивам Я.Княжина» и «Битва с ордой. По мотивам В.Озерова». Его соратник-оппонент Х.Мюллер (1925 — 1995) воспринимает классический текст, нуждающийся в адаптации, с позиций режиссера, видит задачу не в сохранении и сравнении, а «взрывании» прежних схем и смыслов, отталкивании от традиции. Его источники: античность

(«Филоктет» (1958 – 1964), «Геракл 5» (1966), «Прометей» (1968), «Софокл/Эдип-тиран» (1967), «Гораций» (1968), «Запущенный берег Медея-материал Ландшафт с аргонавтами» (1982)), Шекспир («Макбет» (1971), «Гамлет-машина» (1977) и «Анатомия Тита Случай в Риме Комментарий Шекспира» (1984)), ШодерлодеЛакло, Лессинг, Ч.Айтматов, А.Бек, Ф.Гладков, многие из которых явились объектом его переводческого внимания.

Хакса часто называют неоклассицистом – а Мюллер звал «монархистом» [6, с. 425] – за его приверженность к строгой форме и традиционным сюжетам, позволяющим отразить «великие события и большие характеры» [9, с. 27]. Мюллер – яркий представитель постдраматического театра, предлагающий режиссерам и актерам новый эксперимент в каждой следующей пьесе, которого «интересует возможность вновь выйти <в драме> на эпический уровень» [4, с. 442]. Успех хаксовских «пьес по пьесам» объясняется прежде всего отношением к материалу, тем уважением и дозволенной свободой, какие дают широкое гуманитарное образование, высокая филологическая культура, приобщенность к достижениям старой и новейшей философской мысли, диалектический подход к изучению истории, знание театра и своей аудитории» [1, с. 455]. Для Мюллера история представляет собой «гротескное переплетение элементов драмы и трагедии, гиньоля и трагифарса; это наложило существенный отпечаток на его понимание и конструирование театральных форм и жанров» [3, с. 463]. Драматурги воплощают два разных подхода к решению одной и той же задачи: увидеть в истории повторяемость, сделать выводы из ее уроков и научиться на ее ошибках.

Яркий пример игры с классической драмой представляет пьеса Хайнера Мюллера «Медея. Материал». Это объемный монолог главной героини ритмически разделенный рефреном – напоминанием Ясону о брате и долге перед прошлым и перед Колхидой – на пять частей. Долг – лейтмотив маленького, но концентрированного повествования, актуализирующий и смыслы, связанные с прошлым, и конфликты настоящего. Преступления Ясона и Медеи отяжеляют их совесть, делают трагическими воспоминания, но и сейчас – в ситуации выбора – они готовы забыть о своем нравственном долге ради мести или успеха.

Первая часть – диалог Медеи с Кормилицей и Язоном о положении героини из-за измены мужа – поднимает проблемы плоти и крови. Человек живет телесностью и моралью – и то и другое со-

единяет его неразрывными нитями с родиной: она питала тело и формировала дух, она дала радости пропитания, крова, любви и в то же время связала человека обязательствами родства, города, культуры, религии.

Вторая — представляет собой экскурс в прошлое: воспоминание Медеи о преступлениях и жертвах, принесенных ради царственных амбиций Язона, о пути к власти, по которому они прошли вместе. Эта часть начинается с противопоставления потери и обретения, прошлого и настоящего, долга крови предков и материнской любви:

«Медея. Язон ведь у меня ты отнял брата

Язон. Я дал тебе взамен двух сыновей» [5, с. 408] — обретение и потеря представлены, хотя через осознание разных персонажей, но в некотором равновесии.

Ассоциативно Медея связывает два преступления: измена мужа ей и ее измена Колхиде. Однако обрушившееся на нее горе не трактуется как наказание или искупление. Ответственность за раз совершенное преступление человек несет всю свою жизнь — мысль, принципиальная для немецкой литературы, начиная еще с Г. Канта и «Белокурого Экберта»

Л. Тика, с фаустиан Шамиссо, Граабе и Ленау и трагедий Клейста. Мюллер, чей нравственный пафос обогащен опытом нацизма, категоричен: его героиня живет с осознанием: «Предательство моей отчизной стало» [5, с. 410].

Третья часть начинается с переосмысления этого трагического опыта измен, с «возвращения к себе»: «Спасибо за твою измену, муж...» [5, с. 409]. По собственному выражению героини, измена мужа вернула ей зрение и слух — историческую память, осознание собственной ответственности, «вернула мне потерянного брата». Рефрен видоизменяется, строясь теперь на прямом противопоставлении:

«Ты любишь сыновей своих Язон...

Но за тобою долг мой мертвый брат» [5, с. 410].

Обретение больше не компенсирует потери. Дети, «плоды измены», сами предатели, выбирающие «счастье сытых животов» [5, с. 410]. Эта часть — обвинение в наследственной вине, которая ложится на детей проклятых и преступных родителей. Снова, как и в первой части, отчетливо звучит мотив крови, но теперь он связан не с Родиной, а со временем — две главных категории, вокруг которых вращается мысль автора. Кровь трактуется в этой части в мифологическом даже мистическом ключе, как генетическая память,

связующая времена и эпохи. Поэтому третья часть трагедии – по сути, вольное авторское переложение еврипидова монолога «О, дети, дети!...» – отречение осознавшей свою связь с Колхидой варварки-Медее от «коринфских псов», среди которых ее сыновья – «измены дети».

Следующая тематическая часть вновь открывается напоминанием о долге (брате), но теперь ни компенсации, ни альтернативы не предусматривает: «Язон ведь ты мне брата задолжал» [5, с. 411]. Ее основное содержание – месть, смерть, кровь Колхиды, проливающаяся мстительным огнем на Коринф. Медея мечтает соединить будущее и прошлое. Грядущая катастрофа – прямое порождение былых преступлений: «Из ран и шрамов вышел яд отличный» [5, с.411]. Апокалиптические картины гибели города и царского рода сопровождаются сардоническим смехом полубезумной героини: «С детьми хочу я радость разделить... Услышите дети этот крик Засмейтесь Она горит Смеетесь Я хочу увидеть как вы будете смеяться» [6, с. 411]. Готовящаяся трагедия, для Медее, восстановление порядка. Она осознает, что союзом с Ясоном смешала культуры и крови, разрушила гармонию мира. Ошибка неисправима и восстановление порядка станет не меньшей трагедией, чем его нарушение: «Верните кровь мою из ваших жил Вы потроха в мое верните чрево» [5, с. 412].

Наконец, в последней части рефрен приобретает свою трагическую безальтернативность и окончательность:

«Сегодня срок платить по векселям

Язон, верни долги своей Медее» [5, с. 412]

Вершится месть за Колхиду, которая стоит Медее безумия, отказа от человечности, какофонии «лая шипения и свиста», которые окружают ее в полузабытьи.

Уникальность трагедии в том, что, являясь «переделкой» (термин Калязина [3, с. 487]), «адаптацией» (термин Рогановой [7, с. 68]) или «пьесой по пьесе» (термин Венгеровой [1, с. 455]), она сохраняет канон классической пятиактной трагедии. Несмотря на монологическую структуру, отсутствие знаков препинания, ритмическую монотонность, общая логика движения внутреннего действия вполне классическая. Развитие мысли персонажа, его «волевого импульса» происходит по тем принципам, которые были заложены в исходном образце, в то время как действие сменилось волей, конфликт – саморефлексией, событие – самочувствием. Хотя о подобных экспериментах П. Хакс говорил как о «жанре, изна-

силованном концепцией» [10, S. 37], монтажно-фрагментарный принцип построения текста в данном случае дает широкие возможности игры с претекстом, перехода от темы к теме, от состояния к состоянию.

Своего «Самозванца» П. Хакс пишет на сумароковский сюжет, что вынесено в заголовок: «Самозванец. По мотивам А.Сумарокова». Связь последовательная и очевидная: тема тирании и ее разлагающего влияния как на тирана, так и на граждан, исходная установка автора на эпичность, «интерес к сознанию множества, к жизни сообщества» [2, с. 15], система персонажей, воплощающих различные социальные силы: тиран – Дмитрий Иванович, «освободители отечества» – Шуйский, Галицкий, Ксения, народные массы, говорящие устами то Юра, то Начальника царской охраны, приносящих новости во дворец.

Власть и аморализм снова, как и в варианте Мюллера, неразделимы. Мюллеровская Медея «грязью натирала для тебя <Ясона> Ступени лестницы ведущей к славе» [5, с. 409]. «Благие намерения хаксовский Дмитрий воплощает через насилие и угрозы, а если «я не могу ... ни колесовать, ни четверговать, ни посадить на кол, то могу задушить в своих объятиях» [8]. Возмущенный шум толпы для царя настолько привычен, что он принимает его за «обман слуха», «свист чайника, который вот-вот закипит». В своем всевластии он замахивается даже на веру, прямо сравнивая себя с Христом: «Я восстал из гроба, воистину как Избавитель» [8]. Конфликт героев и у Мюллера, и у Хакса тесно связан с конфликтом религий и цивилизаций, которые они воплощают: варварка Медея против цивилизованного грека, «папский служитель» Лжедмитрий против православного Шуйского. Хакс, вслед за Сумароковым, пишет о национальной и религиозной самостоятельности страны, его претенденты борются не только за власть внутри России, но и за статус государства в мире: «Запад заполонил этим царем русские просторы» [8]. В то же время рвущийся к власти Шуйский не менее аморален: он не верит в добродетель («Смелость и честность весьма похвальны, но я предпочитаю большинство» [8]), скептичен по отношению к соотечественникам, его соратник Георгий Галицкий констатирует: «Мы стали лжецами... Мы уже виноваты. Мы отбросили правду, а она была нашим оружием» [8].

В общем движении истории, в борьбе за власть добро и мораль неизменно оказываются бессильны, их поражение, показывает Хакс, предсказуемо: любящий Георгий Галицкий готов в итоге пожертвовать жизнью любимой Ксении, утверждавший ценности веры и

национальной независимости Шуйский принимает посланца Папы, все участники заговора понимают: «Русь спасибо не скажет. — С какой стати» [8]. Появление в финале пьесы Архиепископа наглядно показывает двуличность политических союзов и беспринципность правителей. Тщательно сохраняя структуру сумароковского оригинала, Хакс существенно спрессовывает действие, обостряет отношения между героями, наделяя их значительной долей цинизма («Наша царица ведет себя как шлюха» [8]), наполняет текст афоризмами («Умеренность — не признак слабости» [8]).

«Пьеса по пьесе» отличается «абстрактностью» времени, возникающей за счет подчеркнутого анахронизма, смешения примет разных эпох и исторических периодов. П.Хакс создает анахроничный мир, вводя в историческую пьесу современные технические и бытовые подробности (шум толпы, напоминающий свист чайника, бунт, поднятый благодаря «совсем новой вещи, печатным иконам» [8]). Соединение примет разных эпох лишает повествовательную ткань исторической определенности, придает ей надвременное звучание. Черный юмор, соседство — даже взаимопроникновение — страшного и смешного, нарушающая границы эстетически допустимого вседозволенность — общая стихия пьес. Текст П.Хакса полон иронии, переходящей в сарказм, и в этом очевидно сродни мюллеровским текстам.

В обоих случаях «пьеса по пьесе» не является ни переводом, ни адаптацией, а скорее продолжает классицистическую традицию поиска абстрактного образа, способного передать противоречия современности. Литературно-мифологическая основа в этом случае амортизирует острую социальность и позволяет воспринять текст как модель той или иной повторяющейся исторической ситуации.

Библиографический список

1. Венгерова Э.В. Поэтический театр Петера Хакса // Пьесы / под ред. А.В. Карельского. М.: Искусство, 1979. С. 449–483.
2. Головчинер В.Е. Функции протосюжета в русской драме XX века // Сибирский филологический журнал. Новосибирск: НГУ, 2010. № 1. С. 12–18.
3. Колязин В.Ф. Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера — между реализмом и постмодернизмом (этюды) // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / под ред. В.Ф.Колязина. М.: РОССПЭН, 2008. С. 461–480.

4. Мюллер Х. Пока мы верим в будущее, нам не надо бояться нашего прошлого // Проза. Драмы. Эссе. Диалоги / пер. с нем. М.: РОССПЭН, 2012. С. 442–451.

5. Мюллер Х. Литература должна оказывать сопротивление театру // Проза. Драмы. Эссе. Диалоги / пер. с нем. М.: РОССПЭН, 2012. С. 418–431.

6. Роганова И.С. Немецкая драматургия конца XX века. М.: ИПЦ «Глобус», 2007. 88 с.

7. Хакс П. Самозванец / пер. Э.Венгеровой. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/h/hacks>.

8. Hacks P. Das Poetische: Anstztze zu einer postrevolutiondren Dramaturgie. Frankfurt a./M.: Suhrkamp, 1972. 146 s.

9. Hacks P. Das Poetische: Anstztze zu einer postrevolutiondren Dramaturgie. Frankfurt a./M.: Suhrkamp, 1972. 146 s.

МОДИФИКАЦИЯ КОНФЛИКТА В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Тенденции развития родственных литератур – русской и белорусской – справедливо считаются одной из приоритетных проблем современного литературоведения. Особую актуальность она приобрела на постсоветском пространстве, где литературное взаимодействие выразилось в устойчивых контактных (генетических) связях. В советский период они были обусловлены не только исторически (общая картина славянского мира), но и социокультурно (единонаправленность освоения действительности). Однако в конце XX в., вследствие распада советского государства, все более ошутимо расхождение индивидуально-авторских эстетических стратегий.

Вышесказанное иллюстрирует творческий диалог Е.Поповой – ведущего русскоязычного драматурга Беларуси – и представителей русской драматургии «новой волны». Мы попытаемся выделить общее и различное в их произведениях конца XX – начала XXI вв. на уровне конфликта, уделив внимание развитию драматургического процесса Беларуси и России указанного периода.

Общеизвестно, что «новая волна» как особое направление русской социально-бытовой драмы, сформировавшееся в 1970-1980-х гг., объединила различных в стилевом отношении авторов. К данному направлению принято относить Л.Петрушевскую, А.Галина, В.Арро, А.Казанцева, Л.Разумовскую, О.Кучкину, С.Злотникова. В конце 1980-х гг. к нему примкнули ряд драматургов (О.Данилов, В.Рысев, А.Сеплярский, Р.Солнцев, Л.Проталин), среди которых творчески состоялись М.Арбатова и Н.Коляда, чьи пьесы рассматриваются в контексте «новой волны» с определенными оговорками¹.

Подробно не останавливаясь на не менее общеизвестных отличительных особенностях проблематики и поэтики «новой волны», подчеркнем те из них, которые не были присущи белорусской драматургии. Так, проблематика базировалась на деструктивных взаи-

¹ Речь идет о произведениях Н. Коляды конца 1980-х – 1990-х гг., тогда как в целом его творчество многие исследователи предлагают анализировать вне данного направления (Г.Я. Вербицкая, Е.В. Старченко, Н.Л. Лейдерман).

моотношениях человека и социума, выразившихся в тотальной неустроенности героя в быту, творчестве, семье, что позволило раскрыть дисгармоничное мироощущение советского человека: утрату четких аксиологических ориентиров, чувство неукорененности в мире. Это дает основание выделить социально-экзистенциальную авторскую стратегию: способность через положение человека в социуме передать его «большую» экзистенцию. Отсюда — поэтика, выстроенная на сочетании натуралистического изображения с модернистскими приемами, обновлении традиции А. Вампилова, генетически восходящей к чеховской.

Хронологические рамки нашей статьи — конец XX — начало XXI в. — новый этап развития «новой волны», практически не исследованный в литературоведении. В этот период обновилась литературная парадигма, которой стали присущи эстетический плюрализм, разновекторность художественных течений и направлений. Так, активно утверждают себя молодые авторы, названные критикой «новодраматцами» (В. Сигарев, И. Вырыпаев, О. Богаев, братья Пресняковы и др.), в то время как «новая волна» распалась, произошла творческая рокировка ее представителей. Одни — остаются верны реалистической традиции («Чешское фото», 1993 А. Галина, «Конец восьмидесятых, или Сыновья мои Каины», 1987–1990 Л. Разумовской, «Канотье», 1992 Н. Коляды, «По дороге к себе», 1993 М. Арбатовой). Авторские стратегии других тяготеют к модернизму («Трагика и комедианты», 1987 В. Арро, «Сны Евгении», 1990 А. Казанцева, «Бифем», 2002 Л. Петрушевской), постмодернизму («Мужская зона», 1994 Л. Петрушевской, «А. Я.: игра слов», 1997 О. Кучкина).

Однако и на современном этапе их сближает «острота видения окружающей действительности, великолепное знание психики, а также тонкое понимание сценических законов» [19, с. 185], реализуемые одними драматургами (А. Галин, Л. Разумовская, М. Арбатова, Н. Коляда) в рамках жизнеподобия, другими (Л. Петрушевская, А. Казанцев, О. Кучкина) — в русле «нетрадиционного языка мимезиса» (Н. Рымарь).

Выделенные тенденции не получили широкого распространения в белорусской драматургии. На советские годы пришлось активное развитие не столько социально-бытовой (Е. Попова, А. Дударев, Е. Шабан), сколько публицистической (А. Петрашкевич, И. Шамякин, А. Мовзон), исторической драмы (В. Короткевич, В. Быков, В. Халип) и особенно комедии (А. Макаенок, К. Крапива, А. Делендик, Н. Матуковский, Г. Марчук). В тот период близкими «но-

вой волне» оказались лишь некоторые авторы: отчасти А.Дударев и в большей степени Е.Попова. Среди белорусских драматургов, отдавших предпочтение проблемам нравственно-этического плана и национальной самоидентификации, ориентировавшихся на фольклорные традиции (комическое начало, генезис которого – батлейка), их выделяли социально-экзистенциальный подход к миру, повышенное внимание к деструкции общества и дисгармоничному мироощущению человека, раскрытого А.Дударевым в свете национальной специфики, Е.Поповой – как изначальная модель «присутствия-в-мире».

Лишь на рубеже 1980-1990-х гг. белорусская драматургия обретает черты, присущие русской. В жанровом отношении это связано с утратой комедией былого приоритета, в проблемно-тематическом – с изменением проблемного поля, включившего женскую неустроенность («Море, отдай перстенок», 1987 Г.Корженевской), нравственно-духовную неприкаянность человека («И был день.../ Свалка», 1989 А.Дударева). И, наконец, в эстетическом – с обращением белорусских авторов к опыту западноевропейского театра.

Данная тенденция названа белорусским литературоведом П.В.Васюченко «новой волной» отечественной драматургии, что свидетельствует о терминологических расхождениях [4, с. 143]. Так, под «Новой волной» российские ученые понимают драматургов «поствампиловского» поколения 1970-1980-х гг., а их белорусские коллеги – экспериментальную драматургию, более близкую, на наш взгляд, русской «новой драме» рубежа XX – XXI вв. В Беларуси к ней следует отнести авторов, привлечших внимание критиков в 1990-е гг.: Н.Ореховского («Лабиринт», 1997), А.Асташонка («Драматургические тексты», 1997), И.Сидорука («Голова», 1997), А.Богданову («АС-линия», 1997).

В этом русле развивается и младшее поколение новейшей русскоязычной драматургии Беларуси² (Н.Рудковский, А.Курейчик, К.Стешик, П.Пряжко, Д.Балыко, Д.Богославский). Смело экспе-

² На сегодняшний день термин «русскоязычная драматургия Беларуси» является устоявшимся в белорусской науке. Он активно используется для обозначения авторов, живущих в Беларуси и считающих себя белорусскими драматургами, однако пишущих на русском языке. См.: Гончарова-Грабовская, С.Я. Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия) / С.Я. Гончарова-Грабовская. Минск: БГУ, 2015. 220 с.

риментируя в области эстетики драмы, ее представители модифицируют традиции «эпического театра» Б.Брехта (активизация зрительского сознания в пьесе Н.Рудковского «Вторжение»), западноевропейской (отказ от условности изображения в пьесах С.Беккета и П.Пряжко «Урожай») и русской драмы абсурда (инвариант топоса дома дурдом в пьесах В.Ерофеева «Вальпургиевой ночи...» и А.Курейчика «Настоящие»), модернистские приемы (лейтмотив смерти, синтез реального и ирреального времени-пространства в пьесе К.Штешика «Спасательные работы на берегу воображаемого моря»).

Как и русская «Новая драма», их драматургическая практика оценивается белорусскими критиками и литературоведами неоднозначно. Одни видят в ней кризис отечественной драмы, вызванный отходом от национальных традиций, являющихся основным критерием художественности (П.В.Васюченко, С.С.Лавшук, А.В.Соболевский)³. Другие – обновление эстетической парадигмы белорусской литературы, «акцентирование философского, экзистенциального аспектов» [13, с. 18] (С.Я.Гончарова-Грабовская, Е.А.Леонова, Г.Л.Нефагина, И.В.Шабловская).

Что касается творчества Е.Поповой, находящегося в центре нашего внимания, то оно репрезентирует «старшую» русскоязычную драматургию Беларуси (А.Дударев, А.Делендик, С.Бартохова) и в то же время по-прежнему органично вписывается в контекст русской драматургии «новой волны», в отличие от других белорусских авторов.

Избирая произведения этих драматургов в качестве «смотровой площадки» для русско-белорусских литературных взаимосвязей, мы соглашаемся с мнением О.В.Журчевой, что для драматургии, «продолжающей жанровые и стилевые традиции “поствампилсовской”», характерно «вполне традиционное понимание субстанциального конфликта “человек и мир”» [9, с. 23]. Проследим модификацию содержания и сценического воплощения данного конфликта в пьесах Е.Поповой и представителей «новой волны» постсоветского периода.

³ Соотношение национального и инационального в белорусской драматургии и театре конца XX – начала XXI вв. стало предметом размышлений ведущих специалистов в данной области, многочисленных дискуссий и «круглых столов». См. Лаўшук, С.С. Гарызонты беларускай драматургіі / Лаўшук С.С. Мінск: Беларуская навука, 2010. 410 с.; «Современный белорусский театр» и поисках «лица» и «стиля» // Артэфакт. 2014. № 2. С. 82-93.

Доминирующей линией его развития становится «герой – бытие», что отражает вовлеченность человека в хаос кардинального переустройства, ощущение обреченности, социокультурные предпосылки которых – кризис рациональности, интерес к метафизической стороне бытия.

В основе конфликта «герой – бытие» в пьесах указанного периода мы выделяем социально-экзистенциальные (хаос социума предстает как хаос экзистенциальный, что сообщает конфликту социальную обусловленность) и экзистенциальные (нивелирование социального плана конфликта) коллизии.

Актуализация социально-экзистенциальных коллизий связана с усилением кризиса частной жизни, что значительно расширило сферы проявления конфликта, который охватывает все аспекты существования человека: на внешнесобытийном уровне – быт, социум, межличностные отношения, взаимодействие различных поколений, на уровне внутреннего действия – бытие. Это предопределило временные рамки драматической ситуации, развивающейся от настоящего – к прошлому (герой переживает безысходность в настоящем, которое резко контрастирует с прошлым). Отсюда – ярко выраженная психологическая коллизия: утрата самоидентичности, деструктивные тенденции психики, обусловленные неудовлетворенностью жизнью.

В качестве материала для сопоставительного анализа выбраны произведения, сюжетная канва которых раскрывает социально-бытовые перипетии представителей постсоветского социума. Среди них – семья бывшего советского генерала, ныне тяжело больного Старика («Баловни судьбы», 1992 Е.Поповой), интеллигенты Тимошины, не способные справиться с тяготами быта («Мы идем смотреть “Чапаева”», 1992 О.Данилова), бывшие друзья Раздорский и Зудин, траектории судеб которых оказались разными («Чешское фото», 1993 А.Галина), бывшие возлюбленные, оказавшиеся на разных ступенях социальной иерархии («Канотье», 1992 Н.Колыды).

Сценическая реализация социально-бытовых коллизий позволяет выделить две тенденции. В одних произведениях конфликт замыкается на уровне «герой – быт», примером чему служит пьеса «Мы идем смотреть “Чапаева”» О.Данилова. Ее конфликт не имеет «выхода» в метафизический план: фатальная безысходность Тимошиных обусловлена стечением неблагоприятных обстоятельств, исход которых видится О.Данилову благополучным (намечено пре-

одоление материальных затруднений, единение членов семьи, ностальгирующих о советском прошлом, символ которого – фильм «Чапаев» 1934 года), что согласуется с жанровыми параметрами комедии.

В других – социально-бытовая действительность становится лишь «условной субстанцией», поскольку, демонстрируя актуальные проблемы современной жизни, драматурги «придают им философское освещение, решая через эту призму вопросы быта и бытия» [6, с. 232]. Так, сюжетная канва пьесы «Баловни судьбы» Е.Поповой воссоздает повседневную жизнь представителей бывшей социальной элиты, безысходность которой резко контрастирует с благополучием в прошлом, что создает коллизию двух временных пластов, способствует развитию драматической ситуации из настоящего – в прошлое. Однако причины фатального неблагополучия видятся Е.Поповой не столько в неспособности «вписаться» в постсоветский социум (Ирина уволена, окончена партийная карьера Славы, теряет рассудок Старик), сколько в глубоко укорененном, субстанциональном противостоянии человека и жизни, что свидетельствует о развитии конфликта по линии «герой – бытие». Его реализация отсылает к традиции А.Чехова: как и герои его пьес, персонажи Е.Поповой приходят к пониманию того, что жизнь изменить не просто не удастся, но «не дано» – таков объективный закон бытия. Отсюда – их апатия, равнодушие к жизненным переменам: «Мне, собственно, все равно» [15, с. 215], – лейтмотивом звучит из уст Ирины, «Я прекрасно уже пожил» [15, с. 248], – объясняет Слава свою неспособность утвердиться в новых условиях.

В качестве антагониста, с которым сталкиваются герои, выступает Время, органично связанное с концептом Судьбы, что выражено на уровне языка через размышления Ирины о силе их воздействия на человека: «разверзлись хляби небесные» [15, с. 221].

Специфика авторского видения конфликта «герой – бытие» – в нежелании строго судить героев, толерантной позиции, отражающей как национальную ментальность⁴, так и онтологические взгля-

⁴ Сошлемся на труды современных философов и социологов, считающих толерантное отношение к жизни одной из основных черт белорусского национального характера. См. Акудовіч, В.В. Код адсутнасці. Асновы беларуская ментальнасці. Мінск: Логвінаў, 2007. 216 с.; Сячко, Н. М. Стратэгіі сацыяльнай адаптацыі насельніцтва Беларусі // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманіт. навук. 2010. № 4. С. 14–21.

ды, ориентир на чеховскую традицию. Как следствие – атмосфера сочувствия, лирическая тональность пьесы, делающая ее художественную структуру полифоничной.

Подобная реализация субстанционального конфликта становится в русской драматургии «новой волны» магистральной. В этом отношении близок Е.Поповой А.Галин, также выведший в качестве антагониста концепт Судьбы, понимаемой как жизненные обстоятельства, неподвластные человеку. В пьесе «Чешское фото» ими является публикация эротического фотоснимка в журнале «Чешское фото», определившая «фиаско» героев в настоящем (талантливый Зудин получил тюремный срок и не смог реализовать свой потенциал, Раздорский разбогател, но не обрел покой). Анализируя причины их внутренней дисгармонии, А.Галин приходит к мысли о фатальной неспособности изменить судьбу: «в одну и ту же реку нельзя войти дважды!» [5], что близко идейно-философской концепции Е.Поповой. Однако, в отличие от белорусского драматурга, он осложнил финал пьесы явным трагическим аккордом (уход героя из жизни).

Если в пьесах Е.Поповой и А.Галина Судьба понимается как жизненные обстоятельства, то в произведениях Н.Коляды – как неумолимый Рок, что привносит экзистенциальный лейтмотив Смерти. В пьесе «Канотье» он выражен на нескольких уровнях художественной структуры: языка (развернутая авторская ремарка), системы персонажей (Старуха-Соседка), пространственно-временного континуума (гиперболизация деструктивного быта), экзистенциальной ситуации (столкновение Саши со смертью). Предложенное драматургом разрешение данного конфликта в целом благоприятно, что связано с преодолением психологической коллизии, переходом от духовного коллапса к чувству сопричастности Другому.

Таким образом, в плане семантического наполнения конфликта «герой – бытие» пьеса Е.Поповой сближается с произведением А.Галина, а в плане авторского видения перспектив разрешения психологической коллизии – с произведением Н.Коляды. Подчеркивая ее неразрешимость, А.Галин показывает хронический духовный кризис героев (смерть Зудина, неприкаянность Раздорского). В отличие от него, Е.Попова и Н.Коляда допускают благополучное решение психологической коллизии: нравственное просветление героев, переход к новому мироощущению, что, однако, демонстрирует различные «модусы проблемы бытия» [1, с. 126]: верность собственной судьбе (Е.Попова) и «пороговое сознание» (Н.Л.Лейдерман) (Н.Коляда).

Герои русского драматурга ощущают себя на краю «бездны», приходят к прозрению близости смерти, в свете которого им открывается «Идея Жизни как высшей ценностной меры» [12, с. 575]. Прозрение персонажей Е.Поповой – иного свойства: стоически мудрое отношение к жизни, принятие обстоятельств такими, каковы они есть, без иллюзий и самообмана.

Как видим, Е.Попова выстраивает многоуровневый конфликт, доминирующая линия развития которого «герой – бытие» осложняется психологической коллизией, в то время как ее младшие коллеги, представители современной русскоязычной драматургии Беларуси, данную коллизию акцентируют. Яркими примерами являются пьесы Д.Балько «Белый ангел с черными крыльями» (2005), К.Стешика «Мужчина – женщина – пистолет» (2005), герои которых не стремятся преодолеть неблагоприятные обстоятельства, но переживают трагическую отчужденность от самих себя и мира. Она присуща Нине, молодой женщине, после столкновения с проблемой ВИЧ осознавшей бесперспективность собственной жизни (непонимание в кругу внешне благополучной семьи, иллюзорность любовных взаимоотношений), приведшую к мысли о самоубийстве («Белый ангел с черными крыльями» Д.Балько). Она же аккумулирует суицидальную идею безымянного героя, испытывавшего глобальную неудовлетворенность жизнью: «... Я просто остро очень чувствую, что мой фильм закончился... все... конец уже был...» [17] («Мужчина – женщина – пистолет» К.Стешика).

Последнее из названных произведений на уровне развития психологической коллизии близко пьесе Н.Коляды «Канотье» (от потребности изменить жизнь герой приходит к осознанию тщетности усилий), однако решению данной коллизии иное. Так, Виктор («Канотье») в конечном итоге испытывает духовное «обновление» через сострадание, выход к Другому (сцены с сыном, Катей), тогда как безымянный герой К.Стешика не стремится восстановить разорванные взаимоотношения, выбирает самоубийство.

Подобный исход психологической коллизии характерен для русской «Новой драмы» конца XX – начала XXI вв., демонстрирующей самоубийство или насильственную смерть героя: Максима («Пластин» В.Сигарева), Андрюшки («Лето, которого мы не видели вовсе» Ю.Клавдиева), представителей различных слоев постсоветского социума («Терроризм» братьев Пресняковых). С нашей точки зрения, данная тенденция в русской и белорусской (русскоязычной) драматургии выражает крайне дисгармоничное мироощу-

щение молодого поколения, обретающего надежду не в реальности, а в потустороннем мире, лишенного просветленного осознания хрупкости земного бытия, которое присуще поколению старшему (Н.Колыда, Е.Попова).

Резюмируя вышесказанное об эстетической реализации социально-экзистенциальных коллизий в произведениях Е.Поповой и представителей «новой волны» русской драматургии, отметим значимое отличие русской и белорусской литератур. Развитие конфликта по линии «герой – бытие» не получило широкого распространения в пьесах белорусских драматургов старшего поколения. Доминирующей линией становится здесь «герой – социум», а сюжетообразующей коллизией – социально-нравственная («В сумерках», 1997 А.Дударева), часто осложненная любовной («Ким», 2001 А.Дударева, «Яблочный спас», 1996 А.Деленди-ка), что предопределило жанровые параметры пьес, в большинстве своем являющихся мелодрамами.

Их сюжет выстроен на несоответствии нравственно-духовных запросов героев состоянию постсоветского социума с его искаженными аксиологическими ориентирами, фактической социальной анархией, маркеры которых акцентируются драматургами. В пьесах А.Дударева – это насильственное расформирование Дома Героев, где доживают свой век участники Великой Отечественной войны, организованное их дочерью ради успешного бизнес-проекта («В сумерках»), борьба за сферы влияния полукриминальных бизнесменов Королева и Холдеева («Ким»). В пьесе А.Делендика – бюрократия, тормозящая развитие отечественного производства, экологические проблемы вследствие Чернобыльской аварии («Яблочный спас»).

Социально-нравственные коллизии, связанные с данными факторами внехудожественного ряда, осложняются коллизией любовной. Она находит сюжетное воплощение в линиях Королев – Юля («Ким» А.Дударева), Майкл – Мария («Яблочный спас» А.Делендика).

При этом усиление конфликтного напряжения вызвано активными действиями героя – носителя нравственного идеала, близкого авторскому. Таковы полковник Леонов, противостоящий замыслу дочери («В сумерках»), подросток Ким, сумевший изменить мировоззрение Королева («Ким»), этнический белорус Майкл, считающий своим долгом помочь бывшим соотечественникам («Яблочный спас» А.Делендика). В большинстве произведений их актив-

ность приводит к благополучному разрешению как социально-нравственных, так и любовных противоречий.

В этом ряду выделяется пьеса А.Дударева «В сумерках», которую завершает трагический аккорд: как отмечено в ремарке, после отъезда дочери Леонов «затихает» в кресле, будучи не в силах изменить обстоятельства, что можно интерпретировать как смерть героя. Подобная трактовка представляется оправданной этологическим заданием пьесы, в подтексте которой – мысль о сложностях человеческой судьбы, о необходимости построить дом в собственной душе:

«Мария. Дом собственный построить надо было, а мы всю жизнь воевали с кем-то, всю жизнь боролись за что-то и сейчас никому... Никому не нужны» [8, с. 120].

Тщетность попыток героя – носителя нравственно-духовного идеала – противостоять неблагоприятным обстоятельствам свидетельствует о неразрешимости конфликта «герой – бытие», доминирующей в пьесах русских драматургов: Н.Коляды «Персидская сирень» (1995), Л.Разумовской «Владимирская площадь» (1997). Основное отличие данных произведений от пьесы А.Дударева в том, что герой белорусского драматурга наделен способностью к поступку, что позволяет выделить на сюжетном уровне линию развития конфликта «герой – социум», тогда как персонажи представителей «новой волны» русской драматургии от него уклоняются, реализуя линию, условно обозначенную нами как «герой в социуме».

В отличие от рассмотренных социально-экзистенциальных коллизий, противоречия экзистенциальные воплощают «неустойчивое отношение с бытием» [1, с. 126], дисгармоничное мироощущение постсоветского человека не в повседневно-будничной обстановке, но в экстремальной ситуации, когда мир предстает антагонистом, «явленным в неведомой доселе тревожности и чуждости» [3, с. 60]. Отсюда – нивелирование социальной обусловленности конфликта, актуализация устойчивых мотивов (одинокость, незащищенность, страдание), ослабление психологической коллизии.

Эстетическая реализация конфликта осуществляется здесь как в русле обновленной реалистической традиции, так и в художественном модусе нереалистических систем. Первая тенденция характерна для произведений начала 1990-х гг., конфликт которых выражается, по мнению В.В.Чепуриной, «в сопротивлении персонажей тотальному, вневременному бремени существования» [18, с. 214]. В этом отношении интерес представляют пьесы Е.Поповой «Малень-

кие радости живых» (1989), А.Галина «...Sorry» (1990), Н.Коляды «Мурлин Мурло» (1989) и целый пласт русской драматургии, ставшей логическим продолжением жанрово-стилевых тенденций «новой волны» 1970-1980-х гг.: «На втором этаже трое смотрят на солнце» (1991) А.Сеплярского, «Собачий пир» (1990) В.Мережко, «Ништяк!» (1991) Л.Проталина и др.

Драматическая ситуация, переводящая конфликт этих произведений в сюжетное измерение, ограничивается рамками художественного настоящего времени: герой перестает воспринимать прошлое как утраченный идеал, пытаясь выжить «здесь и сейчас». При этом носителем конфликтного начала, ему противостоящего, выступает хаос социальной действительности, воспринимаемый как вечная дисгармония. Это осознание открывается в экстремальной ситуации, что обусловило введение в сюжетную композицию пьес кульминационного эпизода, несущего данную семантику.

В пьесе Е.Поповой «Маленькие радости живых» это унижение Лили, обнаженное тело которой в мизансцене столкновения с Маргошей подчеркивает трагическую незащищенность человека. В произведениях А.Галина «...Sorry» – признание Звонарева в потере человеческого достоинства. В драматургии Н.Коляды – насилие над Ольгой («Мурлин Мурло»), скандал в ветлечебнице, пренебрежение Риммой («Сказка о мертвой царевне»).

Поставив героев в данную ситуацию, драматурги показывают изменение их сознания, что позволяет отметить психологическую коллизию, являющуюся субдоминантной (приоритет отдан линии «герой – бытие»), но не исключенной из структуры конфликта. Она состоит в переходе героя от психологического коллапса к экзистенциальному прозрению, о чем свидетельствует его готовность к самоубийству: глотает иголку Вовочка («Маленькие радости живых» Е.Поповой), устраивает собственные похороны Звонарев («...Sorry» А.Галина), ожидает землетрясения Ольга («Мурлин Мурло» Н.Коляды), готовится к смерти Римма («Сказка о мертвой царевне» Н.Коляды).

Существенное отличие состоит в авторской интерпретации исхода психологической коллизии. Большинству русских авторов присуще его пессимистическое видение, что обусловило выбор героями «конечной абсурдности» (В.Франкл). Пройдя через «пороговую» ситуацию, они остаются глубоко отчужденными от мира и друг от друга: смиряется с потерей достоинства Звонарев («...Sorry» А.Галина), не уравнивается внутренним «просветлением» самоубий-

ство Жанны («Собачий пир» В.Мережко), Инны («На втором этаже трое смотрят на солнце» А.Сеплярского).

В отличие от вышеперечисленных пьес, в произведениях Е.Поповой и Н.Коляды обнаруживается тенденция к разрешению данной коллизии, симптомом которой становится выбор «высшего смысла». Не допуская реальной победы героя над условиями среды, драматурги отстаивают право на победу духовную, экзистенциальную, открывающуюся в принятии Другого, приобщении к миру через сострадание.

Подобное переживание открывается Ольге («Мурлин Мурло» Н.Коляды) после избиения Алексея, дальнейшая экзистенциальная стратегия которой — эсхатологическое предчувствие: «Бо-о-о-ог!!!! Бо-ог!!!!... Приди ко мне, Бо-ог!!!!» [10].

К состраданию приходят Вовочка и Лиля («Маленькие радости живых» Е.Поповой), осознавшие непреходящую ценность индивидуального бытия — любви, семьи, дома, — концептуализированных в авторском понятии «малые радости», давшем название пьесе. Неслучайно результатом размышлений героев об истоках социальной несправедливости становится просьба Вовочки: «Растите детей, Лиля! Растите!» [15, с. 208] и неожиданное сближение. Однако их мироощущение лишено эсхатологической безысходности, что определяет отличия пьес белорусского и русского драматургов.

Разрешение психологической коллизии через обращение к «приватным, интимным основам самостоянья человека посреди экзистенциального хаоса», по мнению Н.Л.Лейдермана, характерно для мелодрамы [12, с. 581]. Сравнительный анализ указанных пьес Е.Поповой и Н.Коляды, время создания которых совпадает, показал, что интерес к ее поэтике проявился в творчестве белорусского драматурга раньше, чем у русского (исследователи выделяют черты мелодрамы в его одноактных пьесах середины 1990-х, которые будут рассмотрены нами отдельно). Мы считаем, что это обусловлено повышенным вниманием к страданию, «женским чувствованием мира» [11, с. 67], присущим, как отмечает А.Куралех, авторам-женщинам.

Ярким примером, по мысли исследователя, является мировосприятие Л.Петрушевской. Но если русского драматурга оно приводит к мысли о том, что «жизнь беспросветна в любых условиях, одиночество человека изначально predetermined» [11, с. 65] (что отражается в безысходной атмосфере ее пьес, выстроенной на гротеске), то белорусского — к вере в духовные ресурсы человека. Это

делает эмоциональную тональность пьесы «Маленькие радости живых» многогранной: тревожное переживание враждебности мира уравнивается лирической интонацией. Она ощутима в названии, именах персонажей: изначально мелодичных за счет сонорных согласных (Лиля), уменьшительно-ласкательных форм (Маргоша, Вовочка).

Если в произведениях Е.Поповой и представителей «новой волны» русской драматургии столкновение человека с хаосом социальной действительности раскрыто в трагическом ключе, то в белорусской литературе наблюдается противоположная жанровая тенденция – комическая. В качестве примеров можно привести такие пьесы, как «Султан Брунея» (1994) А.Делендика, «Собака с золотым зубом» (1994) А.Саулича, конфликт которых (как и положено комедии) развивается по линии «автор – изображаемое». При этом реалии постсоветской действительности (стремительное обогащение, нравственно-духовная деградация бывших интеллигентов в пьесе А.Делендика, жажда наживы семьи майора Козликова в пьесе А.Саулича) доводятся драматургами до гротеска, подвергаются осмеянию, что дает основание выделить элементы «сатирического абсурда» (П.Пави).

Помимо «традиционного построения миметического образа» (Н.Рымарь), для воплощения экзистенциальных коллизий драматургии активно используются эстетические средства нереалистических систем (драмы абсурда). Экстремальные ситуации, передающие данные противоречия, в сюжетном плане представляют собой парадоксальное событие либо ситуацию, когда герою угрожает опасность (потоп, экологическая катастрофа, заточение).

Парадоксальные события представлены в циклах одноактных пьес Е.Поповой («Истории странного мира», 1992), Н.Коляды («Хрущевка», 1994-1997), Л.Петрушевской («Темная комната», 1988). Их сюжет выстроен на парадоксе: встрече с инопланетянином, явлении реинкарнации, визите посланца «иномира» (Е.Попова), полете на искусственных крыльях, затмении, голосе из небытия и др. (Н.Коляда), встрече матери и сына в тюрьме, беседе смертельно больных женщин, процедуре казни (Л.Петрушевская).

Наиболее органичным видом драмы, давшим сценическое воплощение этим парадоксальным событиям, стала одноактная пьеса, конфликт которой отличается глубиной и емкостью, обусловленных концентрацией действия, «локализацией его внешних параметров» [14, с. 46]. В результате усиливается «степень свободы отображения реальности» [14, с. 98], вскрываются глубоко укоре-

ненные в ней симптомы кризиса бытия, абсурдность. У одних авторов (Е.Попова, Н.Коляда) абсурд возникает только на уровне ситуации, в пьесах других (Л.Петрушевская) — присутствует эксплицитно.

Поскольку одноактные пьесы Е.Поповой и Н.Коляды в жанровом отношении являются комедиями, их конфликт выстраивается по линии «автор — изображаемое», передавая критическое отношение к различным аспектам постсоветской действительности.

Так, каждая пьеса из цикла Е.Поповой «Истории странного мира» (1992) вскрывает аномалии различных аспектов жизни человека: бытовое неблагополучие, (старшее и младшее поколения в одной квартире в пьесе «Дуй!»), социальные иллюзии (группа экскурсантов и обманувший их гид в пьесе «Пещера Циклопа»). В третьей пьесе цикла «Дерево» усиливается экзистенциальный аспект конфликта, связанный с экзистенциальной ситуацией: встречей героев, готовящихся к эмиграции, с посланцем «иномира», который предлагает им перейти в потустороннее измерение.

Парадоксальная ситуация имеет место и в «малоформатных мелодрамах» Н.Коляды, образующих цикл «Хрущевка» (1995-1997). Как и Е.Попова, русский драматург с ее помощью показывает абсурдное содержание постсоветской действительности, что свидетельствует о развитии конфликта по линии «автор — изображаемое». Однако Н.Коляда заостряет внимание на экзистенциальном характере данных ситуаций: герои оказываются на грани небытия (телефонный разговор старых приятельниц завершается смертью, поездка в трамвае — концом света и т.д.), что существенно отличает его пьесы от произведений Е.Поповой. Как следствие — трагическая тональность художественной атмосферы цикла, пронизанной лейтмотивами тревоги, одиночества, смерти.

И все же циклы сближает то, что в структуре их конфликта можно выделить психологическую коллизию, ослабленную (основная линии — «автор — изображаемое»), однако осязаемую, поскольку герои демонстрируют способность к внутреннему сопротивлению абсурду. Они находят спасение в частном мире, «стремясь очеловечить собственное существование внутри самой реальности» [12, с. 580]. Привязанность к дереву, дому помогает духовно выстоять героям пьесы Е.Поповой «Дерево». Данная стратегия присуща и персонажам Н.Коляды: Нина, Миша и Зина устраивают «театр теней» («Мы едем, едем, едем»), пережить смерть подруги пожилой женщине помогают воспоминания («Девушка моей мечты»).

Иная концепция мира и положения в нем человека демонстрируется в творчестве Л.Петрушевской (цикл «Темная комната», 1988), предложившей собственный ракурс «подачи» экзистенциальной коллизии. Она решена драматургом более пессимистично, что обусловило абсурд в пьесах не только на уровне содержания (как у Е.Поповой и Н.Коляды), но и на уровне формы. Как следствие – драматические ситуации теряют реалистические очертания (приметы времени и социума), трансформируясь, по мнению Н.Л.Лейдермана, в «абстрактную экзистенциальную модель» [12, с. 617]; особые сюжетные положения (разговор смертельно больных женщин, свидание матери и сына в тюрьме, казнь); обращение к архетипам (персонажи лишены собственных имен, восходят к архетипам Матери, Сына и др.). Это приводит к нивелированию психологической коллизии.

Схожее видение экзистенциальных противоречий характерно для русскоязычных драматургов Беларуси младшего поколения: К.Стешика («Спасательные работы на берегу воображаемого моря», 2006), П.Пряжко («Трусы», 2006, «Урожай», 2009).

В пьесе К.Стешика «Спасательные работы на берегу воображаемого моря» сценическое решение данной коллизии осуществляется (как и у Л.Петрушевской) в русле эстетики модернизма: отсутствуют собственные имена персонажей (Мальчик-дым, Девушка-спасатель), подчеркнуто условно место непосредственного действия, воплощающее сферу сознания (берег воображаемого моря), синтезируются реальное и ирреальное время-пространство (сюжет выстроен на воспоминании Мальчика о собственной гибели). Однако концептуальное наполнение коллизии, как представляется, ближе Е.Поповой и Н.Коляде, что связано со способностью героя к самознанию вопреки одиночеству и «заброшенности» во враждебный мир. Это дает основание выделить психологическую коллизию в пьесе молодого белорусского драматурга.

В отличие от К.Стешика, П.Пряжко творчески развивает идейно-эстетическую концепцию Л.Петрушевской. Понятие психологической коллизии к его персонажам не применимо: вскрывая автоматизм и «клишированность» их мировосприятия (мастерски выраженные на уровне языка, что было отмечено многими исследователями), драматург «констатирует необратимую редукцию» человека до «простейшего» [7, с. 195]. В пьесе «Трусы» это, с одной стороны, «сужение» сознания Нины до мечты приобрести трусы, с другой – стремление окружающих ее людей уничтожить «инако-

вость» (то, что выходит за пределы их ограниченных представлений). В пьесе «Урожай» — изначальная интеллектуально-физическая ущербность молодых людей (они не умеют забивать гвозди, страдают аллергией, единственный комментарий происходящего для них — «прикольно»), вместо сбора урожая разрушающих сад, что воспринимается (с учетом традиционной семантики топоса Сада) как деструктивные взаимоотношения человека и мира, реализуемые в драме абсурда.

Экзистенциальные коллизии, воссозданные с помощью «нетрадиционного языка мимесиса», наблюдаются и в пьесах, персонажи которых поставлены в условия, когда им угрожает опасность. Такими становятся потоп («Тонуший дом», 2006 Е.Поповой, «Нелюдимо наше море, или Корабль дураков», 1986 Н.Коляды), экологическая катастрофа («Семинар у моря», 1986 М.Арбатовой, «Русскими буквами», 1996 К.Драгунской), насильственное заточение («Завтрак на траве», 1989-1998 Е.Поповой, «Аномалия», 1996 А.Галина). В связи с поставленной задачей интерес представляет последний типологический ряд, потому что в него органично вписываются пьесы молодых драматургов Беларуси: Н.Ореховского «Лабиринт» (1997), А.Курейчика «Настоящие» (2006).

В пьесах Е.Поповой «Завтрак на траве» и А.Галина «Аномалия» выстраивается многоплановый конфликт, социальный план которого проецируется на экзистенциальный и осложняется психологической коллизией (дисгармоническое мироощущение в условиях потери свободы). За ограничением свободы представителями власти прослеживается воздействие на человека абсурдной реальности, выраженное через немотивированные поступки, нарушение коммуникации, пространственно-временные сдвиги, типичные абсурдистские мотивы (ожидание, страх, насилие, смерть).

Так, квинтэссенция размышлений Е.Поповой о социальной и экзистенциальной несвободе заключена в символе-лейтмотиве — картине «Завтрак на траве» — давшем название пьесе. Он «прочитывается» как несовпадение ожиданий героев и жестокой реальности: вместо приятной трапезы на лоне природы они оказались в экстремальной ситуации:

«Евдокимов. Предвкушаю что-то исключительно приятное. Завтрак на траве? Эдуард Мане. И тут — стоп. Приехали! Вырос перед нами этот Харон, посадил в свою ладью и перевез на ту сторону Стикса» [16, с. 62-63].

Раскрытию замысла драматурга содействует указание на авторство Э.Мане, на картине которого — обнаженная женщина и двое

одетых мужчин, что вызвало скандал в современном ему обществе. Однако Е.Попову привлекает не линия взаимоотношений мужчин и женщин, а столкновение человека с «надличной» силой, раскрывающее его трагическую незащищенность, символ которой – обнаженное женское тело. Данная реминисценция проясняет доминирующую линию развития конфликта («герой – бытие»), скрытую в подтексте, тогда как на сюжетном уровне образным воплощением незащищенного тела становится Лора (вступает в интимную связь с разными мужчинами).

На этом уровне конфликт пьесы персонифицирован и органично отражает модель социума. Он выстраивается как противостояние Мостового, олицетворяющего власть, и обычных людей, случайно оказавшихся в лесу, представителей различных социальных слоев (научной элиты, сферы искусства, молодежи).

«Внутренний» конфликт, развивающийся по линии «герой – бытие», связан с психологической коллизией, заключающейся в выборе стратегии поведения: жить по законам абсурда или отстаивать право на независимость. Ее решение неоднозначно. На сюжетном уровне исход благополучен (герои покидают гостиницу, не дожидаясь утреннего автобуса), что свидетельствует о вере в потенциальную способность избрать свободу. Однако финал пьесы открыт, подчеркивает угрожающий масштаб конфликта: молодежь остается в гостинице, погружаясь в онерическое пространство (наркотический дурман Юли, поглощение пищи Люсей).

Сюжетообразующим фактором ситуация заточения выступает и в пьесе А.Галина «Аномалия»: артисты кукольного театра случайно попадают в закрытую воинскую часть, где происходят аномальные явления. В отличие от Е.Поповой, русский драматург раскрывает ее в русле комедии, усиливая социальный аспект конфликта.

Отличия касаются и решения психологической коллизии, связанной с проблемой выбора: сохранить человеческое достоинство или принять нивелировку нравственно-духовных ценностей в социуме как должное. Ее благополучное преодоление (артист Голдин отказывается от выгодного предложения, стремясь сохранить себя) отражает оптимистическое авторское отношение к возможностям человека, однако осуществляется, на наш взгляд, слишком прямолинейно. Позиция автора «открыта» (финальный монолог Голдина, выступающего явным «протагонистом»), в отличие от Е.Поповой, неоднозначное разрешение конфликта в произведении которой составляет чувство тревоги.

Экзистенциальную ситуацию заточения активно используют и белорусские драматурги младшего поколения, пишущие на белорусском (Н.Ореховский) и русском языках (А.Курейчик). Существенное отличие от рассмотренных произведений Е.Поповой и А.Галина состоит в том, что в пьесах «молодых» речь идет не о воздействии «внешнем», а о свободе / несвободе «внутренней»: бессознательный импульс героя приводит к желанию ограничить личное пространство. Отсюда — иная доминирующая линии развития конфликта «я — я», акцент на психологической коллизии, связанный с модернистским эстетическим постулатом «мир — сквозь меня», на который опираются данные авторы.

Так, в пьесе Н.Ореховского «Лабиринт» (1997) моделируется добровольное заточение героя, художника Стаха, живущего в таинственном лабиринте, в который превратилась его мастерская (картины и ширмы ведут в залы, где обитают Существа, Ангел). Причина такого выбора кроется в психологическом противоречии: с одной стороны, герой стремится творить и кардинально изменить жизнь, с другой — результатом его деятельности становится пустой холст, несложившиеся судьбы любящих женщин. Данное противоречие раскрывается автором на речевом уровне через признание героя иллюзорности собственного мировосприятия:

«Стах. Мои живые картины?!.. Я не знаю, как они возникли, но они возникли и заимели надо мной власть. Они меня отлучили от моих настоящих картин, от карандаша, от красок, от полотна, страдающей радости творчества» [2, с. 503].

При этом Н.Ореховский предлагает пессимистическое решение психологической коллизии (герой избавляется от картин, но погибает сам, ибо они — неотъемлемая часть его души), что отличает его концепцию от концепции драматургов старшего поколения.

В данном направлении осуществляет собственные поиски А.Курейчик, смоделировавший в пьесе «Настоящие» (2006) ситуацию освобождения человека (трансгрессивного выхода к себе подлинному, «настоящему»), обернувшегося «псевдосвободой» и реальным заточением в психиатрической клинике. На сюжетном уровне конфликт пьесы выстраивается по линии «герой — социум» и передает (с помощью традиционной метафоры «жизнь — сумасшедший дом»⁵)

⁵ Отсылка к таким произведениям, как «Палата № 6» А. Чехова, «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» В. Ерофеева, «Дисморфомания» В. - Сорокина.

восприятие современным человеком мира как абсурда. Однако нам хотелось бы заострить внимание на коллизии психологической, не менее важной для понимания идейно-эстетического замысла драматурга.

В ее основе — переход героя (условно обозначенного как Он) от бунта и отрицания к добровольному подчинению распорядку психиатрической клиники (в начале пьесы убеждает свою жену сжечь паспорта, отказаться от имен, принуждает родственников жить, как стая горилл, в конце — поет куплеты во время «организованного досуга», соблюдает очередность дежурств и т.д.). Так «внешние» атрибуты «освобождения» не подтверждают свободы «внутренней», недоступной герою в силу его «зацикленности» на утопичной идее преобразования социума, а не себя самого, что дает основание отметить в пьесе А.Курейчика (как и у Н.Ореховского) критическое видение рассматриваемой коллизии.

Анализ конфликта в белорусской и русской драматургии конца XX — начала XXI вв. позволил прийти к следующим выводам. Отражая кризисные реалии постсоветской действительности, он модифицируется, развиваясь по линии «герой — бытие». Драматурги старшего поколения (в Беларуси — Е.Попова, в России — представители «новой волны») реализуют данную линию посредством социально-экзистенциальных коллизий, раскрывая их в русле реалистической традиции, что не характерно для старшего поколения драматургов белорусских, сосредоточивших внимание на коллизиях социально-нравственного плана. Вместе с тем, в некоторых произведениях Е.Поповой и «поствампиловцев» ощутимы экзистенциальные коллизии, обусловившие новые, модернистские, средства эстетического воплощения конфликта. Данная тенденция отчетливо проявилась в пьесах «молодых» авторов: русских «новодраматцев» и белорусских драматургов (в абсолютном большинстве русскоязычных), что свидетельствует о «соприкосновении» драматургии различных поколений.

Библиографический список

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. СПб.: Алетей, 1998. 505 с.
2. Арахоўскі М. Лабірынт // Сучасная беларуская драматургія: традыцыі і наватарства / Усклад. П.Васючэнка. Мінск: Сэр-Віт, 2003. С. 457—506.
3. Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма / пер. С.Э. Никулина. СПб., 1999. 222 с.

4. Васючэнка П.В. Сучасная беларуская драматургія. Мн.: Маст. літ., 2000. 156 с.
5. Галин А. Чешское фото // Современная драматургия. 1996. № 1.
6. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века.: учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2006. 280 с.
7. Гончарова-Грабовская С.Я. Пьеса П. Пряжко «Урожай» в контексте европейской драмы абсурда // Русскоязычная литература Беларуси конца XX — начала XXI века: сб. науч. ст. Минск: РИВШ, 2010. С. 193–198.
8. Дударев А. В сумерках // Современная драматургия. 1997. № 2. С. 105–126.
9. Журчева О. Природа конфликта в новейшей драме XXI века / Новейшая драма XX–XXI вв.: проблема конфликта: материалы науч.-практ. семинара, 12–13 апреля. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В.Журчева. Самара: Универс-групп, 2009. С. 18–27.
10. Коляда Н. Мурлин Мурло. URL: http://kolyada.ur.ru/murlin_murlo.
11. Куралех А. Быт и бытие в прозе Людмилы Петрушевской // Литературное обозрение. 1993. № 5. С. 63–67.
12. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие: в 2 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательский центр «Академия», 2006. 2 т.
13. Лявонава Е.А. Філасофска-эстэтычны пошук у сучаснай беларускай літаратуры і еўрапейскі тэатр абсурду / “Няшжо я памру?...” // Весник БДУ. 1994. Сер. 4. № 3. С. 18–21.
14. Меркотун Е.А. Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской: дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. 288 с.
15. Попова Е. Прощание с Родиной: Пьесы. — Мн.: Мастац. літ., 1999. 442 с.
16. Попова Е. Завтрак на траве // Беларуская драматургія. Мінск: Бел. Навука, 2000. Вып. 6. С.48–90.
17. Стешик К. Мужчина—женщина—пистолет // Современная драматургия. 2005. № 4.
18. Чепурина В.В. Культурная обусловленность драматического конфликта (на материале русской драматургии советского периода): дис. ... канд. культурол.: 24.00.01. Кемерово, 2006. 245 с.
19. Pilat V. Na progę XXI wieku: szkice o wspolczesnej dramaturgii rosyjskiej. Olsztyn, 2000. 192 s.

ПРОЦЕССЫ ПРИРАЩИВАНИЯ СМЫСЛА И КОНТЕКСТНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЬЕС А. МАРДАНЯ

Название пьесы «Ночь святого Валентина» («Потерялась собака...») нацеливает на известный культурный троп или концепт существующий, скорее, как стереотип массового сознания¹. Имея в виду отношение к празднику 14 февраля «Дню святого Валентина» (дню влюбленных) в русскоязычном обществе, можно предположить, что автор сразу же вовлекает читателя (или зрителя) в игру, равным участником которой он является. Подобный троп в названии пьесы служит приглашением к игре, в которой определенная ситуация уже известна, но смысл тропа приращивается в поэтике текста в зависимости от опыта реципиента, его психологического состояния и участия в том или ином дискурсе в повседневной жизни и, конечно, от каких-то значений, идей, заложенных в тексте драматургии и известных, в свою очередь, зрителю (читателю) из собственного опыта. Несмотря на то, что читателю/зрителю предложен некий культурный симулякр «Ночь святого Валентина», сразу же обращает на себя внимание попытка автора обеспечить так называемый «код правдоподобия» в пьесе: точно описывается в ремарке место действия: дачный поселок «Опушка», гостиная богатого загородного дома, в который возвращаются вполне узнаваемые герои (нарядная ухоженная Женщина и некий очень обеспеченный предприниматель, именуемый Хозяин).

Уже с первых слов диалога героев становится понятно, что представленным событиям придает статус правдоподобия целый ряд (ментальных) клише, расхожих фраз, используемых ими. Таким образом, по-видимому, достигается правдоподобие, характерное для современной популярной культуры: в тексте создается вербальный образ современной действительности, отражающий стереотипы

¹ Культурный троп вслед за авторами книги «Tropy literatury i kultury popularnej» / Tropy literatury i kultury popularnej / pod red. St. Buzyiy, L. Gašowskiej, D. Ossowskiej, Warszawa, IBL PAN, 2014, 344 s. понимаем как некоторое «общее место» в культуре популярной, в которых образы, мыслительные конструкции, стереотипы отражают закономерности массового сознания и являются формой интерпретации мира, «следом-знаком» некой культурной ситуации.

массового мышления читателя/зрителя [см. 6]. Формируется некое общее поле («образ действительности»), насыщенный характерными для массового сознания определенной эпохи ценностями, стереотипами, оценками, суевериями и даже, возможно, особенностями проявления психики и мышления [6, с. 69, 70]. Например, приносящая людям во все эпохи вера в чудеса.

Так, например, можно воспринять уверенность Хозяина в том, что подснежники, о которых так мечтает Женщина, обязательно расцветут в лесу в начале февраля.

Женщина: А если не расцветут?

Хозяин: Расцветут! Уплачено!

Женщина: Уплачено? Постмодернизм какой-то.

Хозяин: Постмодернизм — это история про то, как принц живет на деньги Золушки от стирки. А у нас классика. В крайнем случае — модерн. Приходите, присаживайтесь... [1, с. 204].

Эмоциональное впечатление «правдоподобия» усиливает звучащий как фон действия французский шансон (песни Джо Дассена «За тебя...» и Адамо «Падает снег»), поскольку в сознании читателя/зрителя «включается» мелодраматический код возможных надежд, иллюзий на встречу настоящей и вечной любви. Кроме того, задается определенное состояние комфортного релакса, обеспечивающее удовольствие читателя от прочтения текста вследствие погружения в приятно расслабляющий ритм шансона, магию голоса и т.п. В ходе диалога, напоминающего игру в узнавание друг друга (Женщина предлагает задавать вопросы о вкусах и предпочтениях, а Мужчина убеждает ее снимать одну вещь за правильный ответ), становится ясно, что таким образом давно живущие вместе супруги пытаются «обновить» чувства. Этот и другие приемы заявляют про план «мелодраматического воображения», воссоздающий соответствующий уровень эмоционального восприятия, характерный для любителей мелодрам и сериалов. У читателя/зрителя наверняка пробуждаются образно-эмоциональные коннотации, связанные с собственными переживаниями во время просмотра подобных фильмов.

Дальнейшее действие развивается также по законам мелодрамы: из ревности Женщина решается на интригу: вызывает стриптизера во время того, как ее Муж вышел в 12 часов ночи якобы за подснежниками.

Героиня также оказывается объектом манипуляции случая: она принимает за стриптизера некоего Гостя, позже назвавшегося ее соучеником из параллельного класса Валентином Горецким, тайно

влюбленным в нее. Диалог с гостем раскрывает душевный мир Женщины, бывшей учительницы. Образ Гостя окружен тайной: непонятно, как он нашел подснежники, как приехал в поселок и куда едет затем. Он принимает игровую модель поведения, предложенную героиней, которая видит в нем возможный объект ревности мужа. Ситуация позволяет героям (как в новогодних мелодрамах) открыть друг другу истинные нереализованные чувства, иллюзию того, что они могут еще быть вместе, но оба понимают, что их образы, существующие в сознании друг друга – вымышленные, придуманные в детстве. От светлого прошлого остается лишь чувство одиночества, оно неоднократно прорывается в строках стихотворения «Потерялась собака», которое читает героиня. В этом можно наблюдать еще один лирический способ усиления автором мелодраматического воображения реципиента. Развязка этой мелодрамы также типична для подобного жанра: выясняется, что бывший друг героини, неожиданно приехавший и уехавший ночью, назвался именем того, кто несколько лет назад подорвался на mine в Осетии. Автор вновь использует очень правдоподобную мотивацию, объясняющую вымышленный статус Гостя.

Более того, пьесе прилагается ремарка, в которой драматург предлагает достаточно убедительное и вполне правдоподобное объяснение событий:

**«Ее гостя задержали в аэропорту. Фотография на паспорте Горецкого была переклеена. Выяснилось, что задержанный – его друг, подорвавшийся вместе с ним на mine, недавно вышел из психиатрической клиники, где содержался с диагнозом «раздвоение личности».*

Добавлено еще одно уточнение коммуникативного характера: «Фраза, набранная курсивом, предназначена для тех, кто хочет в этой истории определенности» [1, с. 210].

Следует отметить, что голос автора становится в пьесе все более полноправным участником игры, без которого многое бы показалось совершенно неубедительным, непонятным. Так, в финале пьесы героиня, осознав в результате ссоры с вернувшимся мужем, что она ему совершенно безразлична (муж уверен в том, что в доме разыгрался сценарий неудачного бытового ограбления), отправляется на машине в аэропорт вслед за уехавшим таинственным Гостем.

Авторский Голос (его статус действующего лица подчеркивается, по-видимому, написанием слова с большой буквы) создает и озвучивает еще одну (последнюю) ситуацию в пьесе, которую знает и может представить только он:

«В полной темноте звучит Голос автора:

Ночь не спешила уходить. Из дома с флюгером торопливо вышла Женщина. Она села за руль машины и выехала из поселка.

Машина мчалась все быстрее. Казалось, она вот-вот оторвется от земли и полетит.

На подъезде к аэропорту машина не вписалась в поворот и, слетев с обледенелой дороги, врезалась в дерево. Экспертиза установила, что женщина уснула за рулем... Вскоре пригрело солнце, снег растаял, и в лесу расцвели подснежники...» [1, с. 215].

Пьеса «Ночь святого Валентина», видимо, не дала автору в силу драматической формы (жанра) возможности высказаться достаточно полно и проследить в должной степени за психологией героини, какими-то ее внутренними открытиями, попыткой разобраться в себе и жизни.

В одноименной повести, созданной в 2013 году, главная героиня после аварии (отправным пунктом служит финальная ситуация драмы) находится в полусознании, а точнее, в коме. Потоки воспоминаний чередуются с ее ощущениями, наблюдениями над окружающим миром и людьми, так что повествование от первого лица придает ее высказываниям особую интимность и достоверность. В ее полусне проявляются некоторые знаки и значения, которые приобрели в повести определяющее значение. Едва намеченный в пьесе мотив сказки «Двенадцать месяцев» всплывает в ее памяти как что-то очень важное. Объединяющим началом калейдоскопа воспоминаний является не только фабула сказки про «милую девочку, которая ищет подснежники в зимнем лесу» и готовых прийти на помощь двенадцать братьев-месяцев, а осознание веры в то, что будет кому прийти на помощь. Это психологическое подсознательное чувство придает восприятию женщины новые оттенки.

Воспоминания героини сотканы из запахов, вкусов, звуков шансона, чувств, которые они с мужем переживали вместе во время путешествий по Европе. Особым мазком краски становится вернувшееся из прошлого осознание его измены и своей опустошенности. Повесть позволяет показать динамику этого состояния, оценить его с точки зрения нынешнего состояния, причем фрагментарность воспоминаний способствует их остранению и переосмыслению.

Отсутствие в пьесе потока рефлексий, объясняющих мотивы ревности Женщины, пытающейся вызвать ответную ревность мужа и для этого пригласившую стриптизера, делает ее действия немоти-

вированными а развитие действия, возможно, надуманным. Фрагментарный поток воспоминаний, голоса и действия людей, приходящих в больничную палату, позволяют, конечно, подробнее представить, все, что привело героиню к аварии. Благодаря ее отдаленности от событий, людей, прошлого и настоящего все приобретает иную значимость и смысл:

«Вот оно! В вино он подмешал снотворное и уговаривал меня выпить и спать лечь, чтоб самому спокойно уйти до утра... Поэтому я и уснула за рулем. На такой скорости... Странно, что еще жива.

Ему нужно было уехать любой ценой. И получается, что эту «любую цену» заплатила я. Вроде ничего плохого не хотел — так, усыпить, чтоб под ногами не пугалась, а получается, убил... Почти... Из-за того, что живет со мной, а хочет другую. А может, не просто хочет...

Из спящей красавицы я перешла в состояние мертвой царевны» [2, с 45].

Сама ситуация повествования (полусознательные рефлексии и наблюдения приходящей время от времени в себя героини) создает эффект отчуждения субъекта высказывания от себя в наррации (как от почти умершей). Эта дистанция по отношению к настоящему, прошлому и, возможно, будущему позволяет сосредоточиться не только на событиях испытания героини, ее попытке обрести утраченное «равновесие противоположных мировых сил», попытке удаления от себя настоящей и возвращения к себе², но и на авторской нацеленности на возможность получения жизненного опыта из фрагментарно изображенной действительности, состоящей из воспоминаний и уроков [5, с. 86–88]. Каждая переосмысленная ситуация побуждает героиню сделать для себя вывод и осознать (как в процессе просмотра сериала) саму логику движения жизни. В калейдоскопе всплывающих событий из своей жизни она улавливает закономерности, позволяющие переоценить всю предыдущую жизнь.

Осколки воспоминаний об аварии по дороге в аэропорт, о катании с дочерью Юлей летом на американских горках, воспринимаемый ею голос просящего прощение мужа складываются в определенный пазл-картину, содержащий психологическое объяснение всего того, что ее привело в больничную палату. Женщина осознает

² См. подход к повести как к жанру, в противовес роману стремящегося реализовать потребность в традиционной каноничности в монографии «Теория литературных жанров» [5].

истинные причины катастрофы: муж планировал провести вечер с другой и подсунул ее снотворное в бокал с вином.

Характер наррации в «Ночь святого Валентина» все больше напоминает построение внутреннего детективного сюжета: в голове детектива сходятся в единую картину происходящего все наблюдения, факты, обрывки фраз, жесты. Так, в полусознании героини изображенная действительность становится изображающей. Ее «открытия», ведомые только ей, проговариваются, делаются объектом внешнего опыта, на первый взгляд, нужного только ей, но, в то же время, служащего уроком (некоторым приглашением к совместному сопереживанию с читателем).

Постижение-открытие того, что она нужна дочери, заставляет героиню (в прямом смысле) открыть глаза и выйти из состояния спящей красавицы и мертвой царевны. Это финальное событие (героиня открывает глаза в момент появления дочери в палате) позволяет читателю переосмыслить ход событий в целом и, возможно, несколько по-другому воспринять написанную пятнадцать лет назад пьесу с тем же названием.

В контексте анализа пьеса приобретает некие смысловые дополнения, легко достраиваемые в сознании читателя/зрителя благодаря фрагментарности высказываний. Реализуемый в крайне дискретной форме мелодраматический эпизод романсовой ситуации, случайный характер которой оставляет впечатление незавершенности размышлений героини, ее попытки осознать и обрести себя, вызывает потребность усилить план закономерности случившегося. Картины, уже появившиеся в восприятии читателя после его знакомства с повестью, заставляют образ Автора (или Голоса Автора) сместиться и занять место традиционных ремарок. Происходят некие достраивания в читательском (или зрительском) со-творчестве, также оправдывающие тот игровой посыл, который распознается в обоих текстах.

Приглашение к диалогу содержит и пьеса А.Мардяня «Борщ в четыре руки» (Чет-нечет) (2009), которая имеет жанровый подзаголовок «монолог на двоих». Автор предпослал ей уточняющий эпиграф: «Монолог – когда слышишь только себя» [3, 145].

В разделенном на две части условном пространстве сцены-квартиры попеременно звучат монологи героев, бывших супругов. Эти монологи во многом похожи: состоят из почти, а иногда и одинаковых фраз, замечаний, общих воспоминаний, оценок и т.п.

Монологи героев адресованы зачастую самим себе, но есть у них и формальный собеседник. У Женщины 42 лет – это кукушка из

настенных часов, у Мужчины 47 лет – изображение Монны Лизы на плакате. Оба во время своих монологов варят борщ, каждый – свой. Образ борща присутствует во многом, о чем говорят и думают герои. Так, рассуждая вслух об интересе одиноких женщин к нему, Мужчина замечает: *«Один буряк сказал капусте: «А мы тебя в наш борщ не пустим!» А кто, его, буряка, спрашивать будет?»* [3, 160]

Высказывания героев обнаруживают фигуру Присутствия каждого из них в речи другого. Вспомним, что, по мысли Р.Барта, любая фигура «любовного дискурса» основана на феномене «отсутствия» (напр., разлука становится активной практикой, во время которой вырабатывается языковая сцена, исполненная сомнениями, упреками, желаниями, меланхолией).

Мужчина, например, говорит о жене так, будто бы они по-прежнему живут вместе.

Мужчина: Обиды глупые... Я же ее знаю! Пару раз давал руль, за городом, на проселочной дороге. Координации никакой, сконцентрироваться не может (Пауза)... [3, 169].

У обоих (в большей степени, наверное, у женщины) в речи присутствует образ «Другого» (Монны Лизы, Алена Делона, воображаемого «мужа на час», соседа подруги, которого та приведет для знакомства...). Героиня задумывается о том, как отличить «своего» мужчину от «чужого» и, тем самым, возвращается к мысли о муже. Именно ее жизненный опыт составляет тот репертуар ожиданий, из которого она постоянно черпает эмоции, оценки, рефлексии.

Общей для обоих является и некая мечта об идеальном месте для влюбленных – Париже, куда они волею судьбы и попадают на уик-энд, о чем свидетельствует авторская ремарка и небольшой эпилог, в котором также звучит тема борща.

Мужчина: Хороший ресторанчик.

Женщина: Хороший. Только жаль, что у них нет борща. Я соскучилась.

Мужчина: Настоящий борщ надо есть дома, под водочку. А в Париже... [3, с. 194].

Как и в случае с пьесой А.Марданя «Ночь святого Валентина» сюжет «Монологов на двоих» также был еще раз переосмыслен в форме двух рассказов. Первый (монолог Женщины) назван «Вдвоем с одиночеством», второй (монолог мужчины) – «Отдельная история». Автору понадобилось развести и самостоятельно представить каждую из монологичных историй, заявив про свои стратегии в рассказах (наррациях) двумя эпиграфами. Историю женщины

предваряет эпиграф: «Хорошо знать своего противника – значит, наполовину победить его» (кто-то из военных) [2, с. 57].

Более подробно в этом рассказе (по сравнению с женской партией монологов в пьесе) прослеживаются рефлексии героини о своих чувствах к мужу, точнее, подробно фиксируется характер женской логики, мышления. Героиня отслеживает эмоции и постоянно анализирует их для себя, что, конечно, трудно представить себе в пьесе.

Например, *«...Выходила замуж за настоящего мужчину. Идеал, солидный, не болтливый, спокойный. Прошло десять лет, и я возненавидела его тупое молчание, непробиваемое спокойствие...»*

Кажется, я все-таки волнуюсь. Нет, не волнуюсь. Боюсь? Между прочим, я в таких ситуациях всегда себя веду по-дурачки. Неестественно» [2, с. 64].

В репликах Женщины появляется тема запахов (феромонов как индикаторов подходимости партнера). Эта теория вызывает у нее решительный протест и выявляет доминирующую в речи феминистскую потребность права выбора: «Как это, от меня ничего не зависит? Я тут решаю, хочу знакомиться или нет, а придет Геракл засушенный – и я в него влюблюсь, потому что он с одеколоном угадал!...» [2, с. 64].

Такой типичный для современной массовой культуры несколько агрессивный феминистский способ наррации в этом рассказе проявляется на всех уровнях поэтики: героиня стремится убедить себя в собственной активной наступательной позиции.

Мужской рассказ «Отдельная история» предваряет авторская ремарка-эпиграф «Некоторые так громко думают, не захочешь, а услышишь» [2, с. 81]. Собственно авторский голос (или, точнее, голос рассказчика) выполняет роль инициатора, задающего характер повествования.

Дальнейший монолог мужчины состоит из фрагментарных реплик-воспоминаний, суждений, реакций на расхожие фразы, стереотипы мышления, вопросы, адресованные самому себе. В процессе приготовления борща герой, обращаясь к Джоконде, все время артикулирует тему одиночества («Вырываешься на свободу, а попадаешь в одиночество») [87, с. 49]. Этот лейтмотив обрамлен поэтическими признаниями все к той же Моне Лизе, хотя, каждая женщина готова принять их на свой счет: «Вы сотканы из взглядов, как простыня из льна, как ласковый платок из шелка. Улыбка скромная загадочно-грустная, как-будто восхищениях нету толка» [2, с. 88].

В высказываниях героя прослеживается стратегия убегания от себя нынешнего, одинокого. Создается идеальный образ возврата к прежней семейной жизни и к себе прежнему («*Пойду вторую половинку искать. Цельность надоела, опять в дробь потянуло*») [2, с. 102].

В этом можно усмотреть некий регулятивный механизм: ведь массовая культура не только отражает тенденции общественного поведения, но и в определенной степени, моделирует и даже создает их. В этом смысле трудно не согласиться с тем, что популярная литература и сама формирует некоторые представления о мире и языке его изображения. Опираясь на позиции И. Саморукова, можно отметить, что в процессе коммуникации со зрителем реконструируется тот социокультурный контекст, который воспроизводится в высказывании популярной драмы, причем этот контекст, в то же время, и создается благодаря взаимодействию авторских стратегий читательской/зрительской рецепции и самого предмета репрезентации [4, с. 6–7].

Можно предположить, что этот социокультурный контекст вводится популярной литературой в культурное поле или поле литературы в процессе таких тенденций массового культурного производства как глобализация, коммерциализация, конструктивизация. Вместе с тем, эскапизм массовой литературы, ее способность к стиранию границы между реальностью и вымыслом способствует тому, чтобы конструктивно-коммуникативные механизмы ее самопрезентации и закреплялись в сознании реципиента в качестве художественных смыслов.

В рассказах А. Марданя «Вдвоем с одиночеством» и «Отдельная история» такими механизмами можно считать идентификацию и отчуждение условного реципиента от иллюзии внесемейной свободы, стратегию ориентации на европейский культурный мир (со всеми модуляциями этого явления в современном массовом сознании), репрезентации фрагментарного мышления в состоянии культурной трансгрессии, стратегии присвоения оценочных значений, согласования картины мира (и языка) участников коммуникации, игровые стратегии, формы воздействия на сознание через эмоциональную сферу с помощью вербальных и невербальных средств.

Поскольку рассказы концентрируются на высказываниях одного лица, предметом художественного осмысления становится в них индивидуальная частная жизнь, адресованная условному слушателю (будь-то деревянная кукушка из настенных часов или изображение Монны Лизы на плакате). Можно увидеть в этом соответствии коммуникативным стратегиям литературного рассказа [5, с. 73].

Как и предполагает жанровая природа рассказа, в поэтике высказываний обнаруживается «взаимодополнительность» между общепринятой нормативной жизненной позицией и индивидуальным выбором героев, который их подталкивает вновь друг к другу [5, с. 74].

Представлена ситуация из жизни героев, наделенных индивидуальным видением, не только в плане ее возможностей репрезентации каких-то общих процессов общественной жизни. Выделены зоны самосознания, откровений героев, в связи с чем заявлено их пространство частного мира в высказывании пересекаются компетенции и кругозоры условного наратора-рассказчика, чаще выполняющего функцию передачи голоса героя; самих персонажей, в речи которых различаются стереотипы и клише массового сознания, определенные идеологические корреляты, соотносимые с постсоветской эпохой, дискурсивные практики современного реципиента, интertextуальные компоненты, адаптированные высказывания, и неадаптированные, а значит, предложения для читательского восприятия (и зачастую для самоидентификации).

Если вновь обратиться к пьесе А.Марданя «Борщ в четыре руки» (чет-нечет), монолог для двоих, можно отметить, что текст в ней практически идентичен с текстами двух рассказов. Хотя в рамках героев пьесы отсутствуют некоторые расхожие суждения (о запахах (ферромонных) и отношениях между Дубровским и Марьей Кириловой, напр.). Можно предположить, что в написанных несколько позже рассказах отразился речевой дискурс массового сознания, звучащие на улицах фразы, шутки, каламбуры. Возможно, сместились некоторые акценты: в пьесе представлен (прежде всего, в развернутых ремарках) авторский речевой, в рассказах же высказывание насыщено стереотипами массового сознания, растворенными в репликах героев.

Библиографический список

1. Мардань А. Десять пьес, которые потрясут мир. Одесса, 2012.
2. Мардань А. Ночь святого Валентина. Киев, 2013.
3. Мардань А. 4 + 2 = 19. Одесса, 2010.
4. Саморуков И.И. Массовая литература. Проблемы художественной рефлексии: автореф. дис. ... канд. фил. наук, Самара, 2006. С. 6–7.
5. Теория литературных жанров / под ред. Н. Тамарченко. 2-е изд., М.: Академия, 2012. С. 86–88.
6. Martuszevska A. Prawda w powiesci. Gdąnsk: Słowo/obraz terytoria, 2010, 220 s.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В НОВОМ «ДРАМАТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ»: «РУЧЕЙНИК» В.ДУРНЕНКОВА И «РУЧЕЙНИК, ИЛИ КУДА ДЕЛСЯ АНДРЕЙ?» С.АЛЕКСАНДРОВСКОГО

Современная драма входит в новый драматический дискурс. «Новая драма», меняя модель традиционного драматургического текста, взяла на себя функцию, ставшую в российском театре последних десятилетий доминирующей, – изменение театральной эстетики. Новая дискурсивная форма, по словам Х.-Т.Лемана, «движется по направлению к постдраматической. Этот «внезапный порыв» к образованию постдраматического дискурса в театре может быть описан как серия последовательных стадий *саморефлексии, деконструкции и разделения элементов* драматического театра. Путь ведет от великого театра конца 19-го века через многообразие современных театральных форм в историческом авангарде прошлого к нео-авангарду 1950-х и 1960-х годов, а затем и к постдраматическому театру конца 20 века» [2, с. 78].

В. Дурненков после спектакля «Ручейник, или Куда делся Андрей?», поставленного по его пьесе в новосибирском театре «Старый дом» С.Александровским, на этот феномен указал сразу: «Такой нормальный постдраматический европейский спектакль, после которого зритель остается в недоумении».

В новой ситуации перед филологией, занимающейся драматургией, встает новая аналитическая проблема – осмысление «новой драмы» в купе с новой театральной эстетикой. В этом аналитическом пространстве в зону исследования «Новой драмы» одной из первых попадает *проблема восприятия*, и не только ученым, режиссером, актером, но, в первую очередь, зрителем. Об этом заговорили сами режиссеры. Иван Вырыпаев: «*Нашему зрителю трудно пробиться к содержанию через эстетику. Он смотрит «Кислород» и видит только видеоклип... В этом одна из проблем в России восприятия...*» [1, с. 42–43].

Проблема восприятия зрителем новых переходных форм волновала эстетиков и художников всегда.

Введенная Аристотелем в «Поэтику» эстетическая категория *катарсис* была описана через драматическое искусство не случайно. Именно в театре благодаря особой структуре диалога с партнером,

в которую зритель легко вовлекался посредством идентификации себя с героем, возникал эффект катарсиса. В нем Аристотель, во-первых, *увидел коммуникативную функцию искусства как инструмент суггестии, внушения*. А во-вторых, хотя по важности, возможно, и, во-первых, способность через эстетическую форму защитить «тонкую душу греков» от страха перед неотвратимостью Рока.

Выделенная Аристотелем в искусстве коммуникативная функция – этическая и эстетическая способность театра воздействовать на зрителя через чувство – долгое время, вплоть до Брехта, использовалась идеологами и политиками разных эпох.

Б.Брехт увидел в эпоху фашизма изощренный способ внушения с использованием искусства самых изуверских идей политиков. Результатом наблюдений и драматических испытаний Брехта стал созданный им «антиаристотелевский» театр с антикатартическим эффектом «очуждения». Драматургом и режиссером в полной мере была выделена и использована наряду с коммуникативной функцией искусства, другая – *«смыслообразующая функция, выступающая уже не в качестве пассивной упаковки данного смысла, а как генератор смыслов»* [3, с. 80].

Современный театр сегодня выделяет в искусстве функцию смыслообразования как определяющую, главенствующую.

Благодаря неоднородности, самопротиворечивости театрального текста, вбирающего в себя элементы разных художественных кодов, театр, как никакое другое искусство именно в современную эпоху с появлением нового типа драмы оказался способным к новому диалогу со зрителем. Это привело к появлению целой плеяды драматургов и режиссеров-экспериментаторов. «Сложные диалогические и игровые отношения между разнообразными подструктурами текста образуют внутренний полиглотизм и являются механизмом смыслообразования» [3, с. 82].

В современную эпоху, по мысли Вырыпаева, – «мы переходим на новый вид коммуникации. Я бы назвал это духовной коммуникацией между энергией и сознаниями» [1, с. 42]. Театр перестает внушать, настаивать, подчинять себе сознание зрителя. Слово теряет функцию указателя, современный герой перестает быть объектом подражания, а спектакль не обязательно сопровождается пониманием зрителя.

Изменяется сама природа драматизма. Возникающая в прежней драме как результат конфликта, драматическая коллизия в современных драме и спектакле остается в глубине действия; конфликт

не выходит на поверхность, теряется в отсутствии конфликтующих сторон и, как следствие, утрачивает традиционного героя, занимающего в традиционном конфликте основную позицию. Ставка делается не на отдельного индивида, с четко проявленной психологической индивидуальностью, а на некую функцию, которую персонаж должен выполнить. Исчезает функция — исчезает герой. Представление политического, морального, этического содержания жизни людей происходит посредством драматизации коллизий жизни, в которых сообщество, группа занимает большее место, чем герой. Спектакль С.Александровского «Ручейник, или Куда делся Андрей?» оставил зрителя в недоумении: «А куда делся Андрей?» — первый вопрос на обсуждении спектакля¹.

«В фабуле пьесы лежит абсолютно документальная история, — пытался развеять непонимание Вячеслав Дурненков. — Мне ее рассказала родня из Рязанской области. Там во время войны действительно упал самолет, но летчик выжил. Он прятался от немцев в бане, проштудировал хранившуюся там Библию, стал самопровозглашенным проповедником для сельчан, но, в конце концов, его упрятали в психушку».

Пояснение продолжил режиссер: «Мы работали с текстом Вячеслава Дурненкова как с документом. В пьесе рассказывается история журналиста Андрея, который поехал в деревню собирать материал о некоем святом старце. Мы предположили, что главный герой собрал какой-то материал, есть его блокнот, диктофон, камера, стол, а самого Андрея нет, только артефакты его жизни. Человек пропал, остались только его вещи и документы. Но возникает вопрос: не куда он делся, а где он потерял себя».

В сюжете пьесы В. Дурненкова «Ручейник» двигатель запутанной фабулы — тема времени. Эта тема постоянна в драматургии Дурненковых, достаточно вспомнить пьесу «Культурный слой», где сами «слои культуры» стали временными и временными, меняющими смысл и значения условиями происшедших изменений. Историческое время, внутри которого происходят все существующие в бытии процессы, рассматривается драматургами в пространстве феноменологии — через опыт познающего и воспринимающего сознания. Процесс его восприятия формирует субъективный образ мира через наблюдение за отдельными явлениями и объектами, лишь через рефлексию обретая целостный образ. Но события пьесы и

¹ Далее цитируется стенограмма обсуждения.

спектакля не копируют жизнь в причинно-следственной последовательности. В пьесе нет четкого конфликта, в спектакле происходит «отказ от единого момента возникновения дискурса..., что ведет действие к “рассеиванию”, “распространению” и одновременно, плюрализации мгновений его передачи на сцене..., что и приводит к новым способам восприятия» [2, с.52].

Но воспринимающей фигурой в пьесе оказывается не сам герой, а некто, наблюдающий извне, в спектакле этим наблюдающим становится *зритель*. Сюжет пьесы В. Дурненкова «Ручейник» фиксирует процесс восприятия мира субъектом. Драматург, а за ним и режиссер, художественно деконструируя и разделяя целостный образ на элементы, извлекающиеся из разных пространств, разных временных слоев, умножают точки зрения наблюдения, передавая рефлексию зрителю. Таким образом складывать (или не складывать) мир в целостную картину посредством смыслообразования представляется зрителю.

Пьеса В. Дурненкова «Ручейник», на первый взгляд, построена в традиционной драматически-диалогической форме.

Вот самое начало пьесы, ее экспозиция:

— Коля, что он ему сказал?— Он его на <...> послал... — Так это что же творится-то! — Ну, все! Живой отсюда не уедет! — Гнида!

— и через пробел — завязка:

АНДРЕЙ. Ну что, Коля, из водителя в вертухаи перешел или всегда им был?НИКОЛАЙ. Полегче выражайся родной, а то ведь еще раз приложу...АНДРЕЙ. Ты же здоровый нормальный мужик, ты почему этому аферисту веришь?НИКОЛАЙ. Я тебе предупредил...АНДРЕЙ. Не ну давай поговорим. Почему Коля?НИКОЛАЙ. Заткнись...АНДРЕЙ. Ты сказать не хочешь, потому что сказать тебе нечего...НИКОЛАЙ. Нечего? Да как бы не так. Ты сука на всем готовом живешь. У тебя все есть. Ты с жиру бесишься. У нас тут только из-за Ильи Сергеевича ничего не развалилось. АНДРЕЙ. А ты по-другому жил? НИКОЛАЙ. Жил. Есть с чем сравнить. И по башке получал и сортиры драил. И когда тебя за твою правду гнобят не из телевизора, знаю. АНДРЕЙ. Значит, по-твоему я враг народа? Против вашего Сталина попер, так Коля? НИКОЛАЙ. Да мне плевать на тебя. Ты мне никто. АНДРЕЙ. А он отец родной... НИКОЛАЙ. Можно и так сказать. ... А будешь воду у нас мутить... АНДРЕЙ. Что будет? НИКОЛАЙ. Не найдут тебя. АНДРЕЙ. Так серьезно? НИКОЛАЙ. Серьезней некуда. Ну, ладно сиди, думай... Время у тебя пока есть...

Но традиционный диалог оказывается в общей конструкции пере-крестком стилей, форм, хронотопов: драматическая форма переби-

вается повествовательной, диалог персонажей пьесы завершаются вставкой из чужого текста – гайдаровского «Чука и Гека», указательная ремарка замещается «повествовательной», которая реальность переводит в сновидение:

ИЛЬЯ СЕРГЕЕВИЧ. Так у нас допрос не получится. Господин Соловьев, не желает указывать причину своего приезда. Значит, будем решать его участь без предварительного следствия. Николай, уведи его... Николай подходит к Андрею, тот встает, и они выходят из клуба. Николай и Андрей сидят за столом. Перед ними бутылка водки, рюмки.

Тогда Гек не вытерпел, спрыгнул с крыльца и, зачерпывая снег валенками, помчался навстречу высокому, заросшему бородой человеку, который бежал впереди и кричал «ура» громче всех.

Совмещение и перемешивание этих слоев не знает временной логики, кроме логики художественной. Время может идти вперед, опережая события, которые станут фабулой позже. Так сошедший с ума летчик (но, может быть, и потерявшийся журналист Андрей) оказывается на городском вокзале раньше, чем на самом деле сходит с ума:

Железнодорожный вокзал. Зал ожидания. В проходе между рядами появляется всклокоченный мужчина, одетый в застиранную футболку и тренировочные штаны, на ногах клеенчатые тапочки, наподобие тех, что выдают в больницах. Мужчина держит в руках небольшой бумажный пакет.

СУМАСШЕДШИЙ (громко). Здравствуйте русские люди! Православные! Я обращаюсь к вам! Вчера я разговаривал с Богом! С нашим русским Богом! Вы можете не верить мне! Вы думаете, что я сумасшедший! (Начинает смеяться.) Но это не так! У меня есть доказательство! Вот оно! (Разворачивает пакет, достает наполовину оплавленную аудиокассету, поднимает ее над головой.) Я записал разговор с Богом!.. (Увидев милицию, приседает и на корточках быстро удаляется из зала.) Прощайте, русские люди...

А время в повествовательной ремарке смешивает и переворачивает физические объемы, деконструирует объекты, родовые связи и рождение сына происходит раньше, чем его отца:

Андрею снилось дерево, стоящее во дворе его дома. На самом деле его давно уже не было. С десяток припаркованных машин, разбросанные части скелета детской площадки, какие-то невнятные кусты вдоль тротуара, вот унылое лицо его двора. Но во сне было огромное, мощное дерево, с корнями, взорвавшими асфальт, словно плитку ста-

рого шоколада. Дерево существовало настолько спокойно, властно и уверенно, что окружающие его предметы казались мотыльками-однодневками, даже дом выглядел спичечным коробком, поставленным рядом для наглядности размера. И еще дерево звучало. Андрей знал, что внутри ствол полый, там сновал небольшой хорошо смазанный подъемник, работу которого выдавало негромкое жужжание мотора. Ночью, если, запрокинув голову, взглянуть в крону, то можно было заметить слабое свечение, наподобие огней появляющихся на заброшенных монастырских помойках. От дерева пахло арбузом и чем-то еще, напоминающим запах старых виниловых пластинок.

Отец родился ночью, и только днем, ближе к обеду Андрею позволили взглянуть на него. Отец лежал под портретом Набокова, туго спеленатый, беспомощно щурясь от яркого света настольной лампы. На кухне бабушка и мать в четыре руки гремели посудой, ожидался приезд делегации из мэрии. Под дерево надо было вылить воду после первого купания, Андрей с полным ведром, осторожно спустился во двор. Дерево перестало гудеть, пеннистая мыльная вода мгновенно впиталась, не оставив даже мокрого пятна. Андрею показалось, что где-то в пространстве с треском разошлась какая-то складка, какая-то...

Подвергается фабульной инверсии и сюжет: в «деревенские» диалоги летчика Ильи Сергеевича с односельчанами неожиданно монтируются «городские» вставки: сначала отрывок разговора с невидимым собеседником Бергера, пересказывающего диалог с кем-то. Затем монолог Бергера прерывается диалогом Маши и Тони, деревенских женщин, которые рассказывают о сбитом в войну летчике и просят прислать к ним в село журналиста для спасения гуру — летчика. Следом вновь идет прерванный монолог Бергера, из которого выясняется, что он и есть, очевидно, редактор городской газеты, а сама ситуация, развернувшаяся в редакции, предшествует описанным в начале пьесы событиям в деревне, куда журналист Андрей, посланный редакцией позднее, уже прибыл:

ИЛЬЯ СЕРГЕЕВИЧ Сегодня я хотел поговорить с вами. Поговорить на тему последнего выбора. Вот пришло время умирать. Что делает человек? В ожидании смерти человек начинает прокручивать пленку своей жизни назад, он торопится и особенно всматриваться времени нет. Ему кажется, что иногда он видит очень важные кадры. Как светит сквозь листву солнце, как висит на стуле чье-то платье, или как кто-то первый раз с ним заговорил или последний раз обнял на прощание. И человек думает, что в его жизни что-то было. Все-таки что-то было. Потом приходит пустота. После этого он умирает.

Обычно происходит именно так.

БЕРГЕР ну как это было, я ему говорю Ну что, по домам? а он Ты через центр поедешь? я говорю угуа он Подкинешь меня? я говорю Да запросто. он говорит Вот и славно. я говорю Слушай, ты не знаешь где ручейника купить можно? он спрашивает Кого? я говорю Ручейника. Ну, личинка мотыля. Вот, думаю, на выходные, на рыбалку смотаться. а он говорит Да я ведь не рыбак. Ну, думаю, что в тех местах, где все для рыбалки продается. ну я ему говорю Да не так просто. Он зараза только в чистой воде живет. Аристократ блин. Проще какого-нибудь мадагаскарского таракана найти. Загадили все что могли, а клев на него знатный, мне тесть из Саратова привозил коробочку...

МАША. Здрастете. *ТОНЯ.* Нам это... В газету надо. В эту... *МАША.* «Еврасийско обозренье». *ТОНЯ.* Мы сюда из церкви пришли. Отец Дмитрий к вам направил: «Идите, говорит в «Обозренье», там вам помогут». *ТОНЯ.* Мы из-под Кураевска приехали, село Агафоново. У нас вот дело, какое: нам святого человека нашего в святцы занести надо.

В церкви говорят, что нет такого святого, а как быть, ежели святой он и вся деревня на него молится? Старший лейтенант Семенов Илья Сергеевич. Села нашего перед Господом оправдание. МАША. За людей перед Богом сбитый и ранетый. *ТОНЯ.* В сорок втором над селом нашим бой воздушный был, наш-то самолет подбили, он на лес упал, а летчик на парашюте спасся. Мы жители-то летчика нашего подобрали и в бане спрятали. Ну и два года в бане и просидел, сокол наш-то. А в бане-то Библия лежала, он со скуки читать ее начал... (Старушка замолкает.) А дальше святым стал. Потом когда наши-то Агафоново заняли, мы про Илью Сергеича никому рассказывать не стали, власть советская святых не признавала. До восемьдесят восьмого года святой наш-то в баньке от людей хоронился. Потом комиссия приезжала, хотели в дом сумасшедший его свезти, но как он тихий и спокойный, так нам его и оставили. *МАША.* Про всех Илья Сергеевич ведает, все, познавши, за всех нас перед Господом ответ держит. *ТОНЯ.* Во всем свете людей таких нема, как Илья Сергеевич... во всем глубину видит. Мил человек, помогни нам его в святцы записать, мы тебя всем селом благодарны будем. Продуктов привезем, молочка, творожку. Вона, какой у тебя помощник бледный, поди, внутри все от «дошираку» склеилось.

БЕРГЕР я сказал Я митрополиту звонить буду! Ну почему они постоянно ко мне сумасшедших направляют? Я что, мать Тереза, чтобы всех выслушивать? а Андрей говорит- Но это ведь, правда, инте-

ресный материал. а я ему говорю Ой, да брось! Ну, хорошо. Сбили летчика, прячут в бане, кругом немцы. Наверняка, когда прыгал, стресс там, невроз. А делать нечего, постоянное напряжение, здесь же Библия лежит, стал читать – атеизм начал кусками отваливаться. Дальше – больше...а андрей говорит- Странно, меня зацепило. я ему говорю Поработаешь с мое. Кого только не видел, каких только телег не слышал. Да и сколько ему лет сейчас должно быть? Ну, было ему в войну двадцать, так значит сейчас восемьдесят с чем-то, наверняка уже из ума выжил. В общем клиника это...а он к карте подходит, смотрит Кураевск... Агафоново... и говорит Слушай, а ведь у меня скоро отпуск. Давай я за свой счет съезжу? Вдруг там, правда, что-то необычное?

В этом целостном фрагменте попали в художественную воронку времена, исторические факты, прошлое и настоящее, наконец, появились *ручейник*, давший название пьесе, и Андрей, портрет которого, видимо, и описала Тоня: «Вона, какой у тебя помощник бледный, поди, внутри все от «дошираку» склеилось», – и имя которого режиссер вводит в название спектакля.

В пьесе деревня Агафоново, город, куда и откуда приезжает журналист в поисках сбитого в войну летчика, это одновременно судьба страны советской эпохи, в которой легко было затеряться физически и где «человек может пропасть, и останутся только его вещи и документы. Но возникает вопрос: не куда он делся, а где он потерял себя».

Пьеса, в которой герои философствуют, исповедуются, спорят и матерятся, не имеет ярко выраженного конфликта. Андрей, поехавший за журналистским расследованием, расследует жизнь. Вслед за сбитым в войну летчиком он начинает переосмысливать себя, но в отличие от Ильи Сергевича, не только не находит себя нового, но теряет себя, физически исчезая из действия пьесы, которая заканчивается символически:

ЭПИЛОГ Из окна кухни видно большое дерево и новенькую, выкрашенную желтой краской детскую площадку. Мужчина с озабоченным выражением лица крутит ручку настройки старенького транзистора, напротив него раскачивается на табуретке мальчик лет пяти.

МУЖЧИНА. Да, сдохло, похоже, наше радио. Все, с зарплаты возьмем хорошую радиолу. Поможешь выбрать?

Мальчик кивает.

МУЖЧИНА (продолжая крутить ручку). Интересно, оно нам что-нибудь напоследок сыграет? Какой-нибудь похоронный марш... Видно,

нет. Отдадим дяде Лене на запчасти. Так, постой-постой, что-то там все же хрипит. (Прижимается к транзистору ухом.) Эх ты! Вот это песня! Андрюша, сынок, иди сюда.

Мальчик подбегает к отцу и вскарабкивается к нему на колени, тот подносит транзистор к его уху.

МУЖЧИНА. Ну? Слышишь?

Мальчик неуверенно пожимает плечами.

МУЖЧИНА. Эх, жалко. Это, брат, мировая песня. А хочешь я тебе ее сам спою? Мальчик кивает. Мужчина ставит транзистор на подоконник, обнимает мальчика и, раскачиваясь на стуле, вполголоса поет:

*Пора в путь-дорогу В дорогу дальнюю, дальнюю, дальнюю идем.
Над милым порогом Качну серебряным тебе крылом... Пускай судьба
забросит нас далеко, пускай, Ты к сердцу только никого не допускай!
Следить буду строго, — Мне сверху видно все, ты так и знай!*

Режиссер С.Александровский, дополнивший название пьесы вопросом «Куда делся Андрей?», факты физические и метафизические сплетает в причудливом театральном действии, построенном по эстетическим законам современного драматического дискурса. Зритель, привыкший в классическом спектакле к прозрачности смыслов, постигавший их последовательно за героем и вместе с ним, в спектакле С. Александровского потерял привычные ориентиры. Более того, он не смог найти и героя.

Жанр спектакля режиссер определяет как мокументари. Так называют киножанр, в котором розыгрыш сфабрикован под реальную жизнь. Слово «мокументари» происходит от английского «mock», что значит шутка, насмешка. В спектакле С. Александровского и тексте В. Дурненкова комическое предстает в современном варианте «трагической иронии» — персонажи прилагают усилия в поиске «счастья», но терпят в результате катастрофу. Это происходит и с летчиком, и с журналистом.

«Сегодня был редкий случай, когда во время спектакля я вернулся к себе десятилетней давности, в момент, когда писалась эта пьеса, — сказал после спектакля автор пьесы. — Тогда уже было понятно, что происходит в стране, и мне нужно было выразить свое отношение, показать, что Советский Союз никуда не делся, он вцепился в нас мертвой хваткой. И сегодня, когда я смотрел этот спектакль, я понял, что за 10 лет многое изменилось, и той надежды, с которой писалась пьеса, во мне уже нет».

В «иронический» капкан попал и зритель. Привыкший к понятному течению истории, он оказался в паутине нестыкующихся картинок, информации, изобразительных средств.

«На протяжении 40 минут, что идет «Ручейник», зритель методично вовлекается в сети Всемирной паутины, — находит зритель в той же «паутине» отзыв театрального критика Ю.Титаренко. — Актриса читает с большого экрана справку из «Википедии» про ручейников. Затем подключается ресурс «Яндекс. Картинки», когда по очереди открываются фотоизображения насекомых. Через «Яндекс.Карту» идет поиск села Агафоново. Самые важные фразы пьесы из монолога главного героя зачитываются на веб-камеру. Полное впечатление, что артисты разговаривают с публикой по скайпу. И даже программка в финале спектакля подается в режиме слайд-шоу. Театр ведет разговор о сельской глубинке в формате «Мультимедиа». Актеры подходят к микрофону и читают пьесу по очереди. По замыслу режиссера, в этом спектакле действуют актеры-функции». «Спектакль, — дополняет Е. Жукова, — постоянно возвращает зрителей к советскому детству героя через фрагменты фильмов «Чук и Гек», «Гости из будущего», сам вызывает детские ощущения игры с калейдоскопом, когда из маленьких разноцветных осколков можно сложить множество узоров, которые от любого неловкого движения вновь превращаются всего лишь в разрозненные фрагменты».

Подобный «калейдоскоп» рассеивает фокус, дробит общую картинку, затемняет прозрачность смысла. Поэтому на обсуждении спектакля зрители больше слушали авторов спектакля, просили разъяснить непонятое. «Я не хочу решать за зрителя, что главное в спектакле, — откликается Семен Александровский. — Эта постановка может вызвать у человека раздражение, но главное — он получит опыт». Дополняет постановщика главный режиссер театра Тимур Насиров: «Огромное количество информации, которое наваливается на тебя во время спектакля, после начинает распределяться по ячейкам, и после спектакля остается чудесное послевкусие».

Постановщики выходят к зрителю совсем не случайно. Иван Вырыпаев: «Больше всего я хотел бы, чтобы со мной говорили. Я готов ходить на всякие выступления... И это, поверьте, интересно не мне одному. Мне интересна живая коммуникация без пафоса. Сейчас грядет совершенно новый тип интегрального искусства, куда мы только заглядываем и куда некоторые из нас пытаются проникнуть. За этим будущее» [1, с. 43].

Какой же опыт после спектакля и общения с режиссерами получает зритель?

Интересующийся, жаждущий новых впечатлений современный зритель нуждается в общении не меньше, чем режиссер, нуждается в разъяснениях и подсказках, как показало обсуждение.

Спектакль оказался на территории «коммуникации некоммуницируемого», по определению М.К. Мамардашвили. Режиссер создал театральную систему, в которой каждый художественный знак (документальный киноряд, мультимедиа, «очужденные» актеры, разрозненные и незавершенные фабульные фрагменты) имеет свой код. Наложение одного знака на другой «затемнило» смысл литературной истории. Но одновременно сложность театрального языка открыла сложность и труднодостижимость отраженного в нем устройства мира. «Мир не системен, он лишь притворяется системой», — гласит теорема Геделя.

Текст, по Р.Барту, это «то пространство, где запечатляются все до единой цитаты, из которых слагается письмо, обретается единство не в происхождении, а в предназначении». Зритель в этом предназначении — тот, кто сводит воедино все фрагменты и цитаты, образующие спектакль. Сведение разрозненных частей мира и спектакля воедино — не меньший труд, чем труд драматурга и режиссера.

В этом итог спектакля и опыт зрителя по пьесе Дурненкова «Ручейник», название которой в спектакле было дополнено вопросом: «Ручейник. Куда делся Андрей?»

Библиографический список

1. Вырыпаев И. Я хочу, чтобы со мной говорили // Огонек. 2012. № 47.
2. Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.
3. Лотман Ю.М. К современному понятию текста // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002.

«ТОЛЬЯТТИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ» КАК ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЕКТ

*Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ
«Волжские земли в истории и культуре России» № 15-14-63-003*

Слово «провинция» и производное от него «провинциальный» в отечественной традиции в разные времена обрастало разными смыслами. Чаще всего негативными. Появилось даже выражение «духовная провинция». Видимо, для того, чтобы, сохранив привычное обозначение рутинной жизни, не слишком обижать провинциалов, т.е. нестоличных жителей, которых в России значительно больше, чем столичных.

Образ города возник в русской драматургии очень давно. Можно вспомнить и грибоедовскую Москву, и уездный город в «Ревизоре», и город Калинов, город Бряхимов, Замоскворечье – у Островского, далекий от Москвы (и уж тем более от Петербурга) город в «Трех сестрах» Чехова, провинциальные города у Горького («Мещане», «Васса Железнова», «Старик», «Фальшивая монета», «Последние»)… Город возникает как некая среда – конкретная или, наоборот, обобщенно-условная. Но во всех случаях провинция понимается как некая окраина по отношению к настоящей жизни.

В советской драматургии образ конкретного места (города) не является строго обязательным. Хотя место действия по-прежнему соединяется с образом социальной среды. Но, как правило, эта среда не обусловлена тем или иным городом. А если возникает конкретный топоним или иной намек на какой-либо город, то это связано скорее с неким событием или с цепью событий. Так Город в «Днях Турбиных» – это место свершения исторических событий, своеобразный «исторический перекресток». Города в «Беге» – точки временных остановок в безостановочном и бессмысленном движении героев. Леоновский Унтиловск – обобщенный образ провинции как косной среды, не имеющей будущего и способной уничтожить все живое, в метафорически-негативном смысле (until).

В «Шторме», «Разломе», «Любови Яровой» город – как место действия и как обобщенный образ революционной России.

У Арбузова в «Тане» пространство подразделяется на «там» и «здесь». Здесь (в Москве) Таня терпит крах. Уезжая туда (далеко от

Москвы, в Сибирь), она справляется с ситуацией и побеждает ее. В «Иркусткой истории» — нет города Иркутска, а есть пространство гигантской стройки, т.е. как бы пространство будущего.

В поздних пьесах Арбузова — пространство дома, замкнутый мир, мир собственной души. Городу там нет места. Как и в пьесах Розова.

Резко меняется ситуация в пьесах Вампилова: предместье, Чулимск, провинциальный мир, раскрывающийся через гостиницу «Тайга». По сути дела — это первый опыт создания образа провинциального мира. Т.е. образа конкретного места, где само место оказывается чрезвычайно важно и обуславливает развитие событий.

У Петрушевской город опять остается за окном и за дверью жилища, а все внимание сосредоточено на доме, на внутреннем мире. Эту же линию продолжает в своих ранних пьесах Коляда. Однако в ряде пьес более позднего времени мы отчетливо видим уже определенное городское, местечковое пространство. Но это именно маленькие, заброшенные, Богом забытые городки, от которых «три года скачи — никуда не доскачешь».

Екатеринбургская драматургия («екатеринбургская школа»), а по сути — драматургическая школа Николая Коляды) последовательно создает образ провинциального мира, увиденный через отдельные реалии социальной жизни, но и, главным образом, через дискурсивные практики.

«Тольяттинская драматургия» изначально возникла именно как рефлексия по поводу Тольятти как особого мифологизированного городского пространства. Это не просто некая провинция, но провинция, имеющая свое конкретное имя и свою конкретную и уникальную судьбу.

Подобная эксплуатация «тольяттинского мифа» характерна для раннего периода «тольяттинской драматургии», когда под этим наименованием понимали не просто авторов родившихся или живших в Тольятти, а именно четырех драматургов, объединенных общей темой: Вадима Леванова, Юрия Клавдиева, Вячеслава и Михаила Дурненковых.

На самом деле, если взять весь массив их творчества, даже в тот ранний период (2000-е годы), то тематика их пьес, равно как и стилистика, очень разнообразна. Но тольяттинская тема занимает здесь особое место.

В этом отношении можно двояко употреблять словосочетание «провинциальный проект». Во-первых, как осознающее себя сообщество провинциальных драматургов. Во-вторых, как сообщество драматургов, осознанно и целенаправленно разрабатывающих тему

провинциального города. Оба эти аспекта актуальны для того времени (2000-е гг.), когда все они еще жили в Тольятти и объединились вокруг Вадима Леванова, созданного им театрального центра «Голосова 20» и фестиваля современного искусства «Майские чтения». Их пьесы этого времени (не все) можно условно разделить на группы по принципу отражения в них провинциального пространства.

1. Мир Тольятти и тольяттинский миф:

– верbatimный проект «Жить и умереть в Тольятти», пьеса-верbatim «Сны Тольятти» (Леванов, при участии М. Дурненкова);

– Клавдиев: «Пойдем, нас ждет машина», «Собиратель пуль», «Я пулеметчик», «Облако, похожее на дельфина».

2. Косвенно к тольяттинскому миру примыкают пьесы М. Дурненкова «Хлам», В. и М. Дурненковых «Вычитание земли», М. Дурненкова «Синий слесарь».

3. Обобщенный образ провинции: В. Дурненков «В черном-черном городе», «Ручейник».

4. Самара как лирическое воспоминание в пьесах Леванова: «Я умею рисовать лодку», «Парк культуры имени Горького», «Отель «Калифорния», «Шар братьев Монгольфье».

Очевидно, что наиболее выразительной и яркой особенностью этих пьес становится так называемый «городской текст». Вещь сама по себе не совсем обычная, т.к. «городской текст» в гораздо большей степени есть принадлежность повествовательной прозы. Он проявляется и в лирике. В драматургии же пространственные образы, как правило, более локализованы (это традиционные хронотопические образы дома, порога, своего и чужого пространства и т.п.). Вместе с тем драматургический хронотоп и более символически насыщен. Особенно это видно в драме XX века, которая очень активно использует образ условного сценического пространства, играет с этим пространством, трансформирует это пространство по ходу действия.

И Вадим Леванов, и Вячеслав и Михаил Дурненковы (как в совместных, так и в порознь написанных пьесах), и Юрий Клавдиев очень подробно прописывают в ремарках, что представляет собой сцена, как актерам следует осваивать сцену, как зритель должен воспринять сцену. Словом, все очень четко программируется в ремарках, как это принято не только в совсем современной драматургии, этот прием становится, формируется на всем протяжении истории драмы XX века. Зрительный образ пространства сцены задан автором и почти не оставляет места фантазии. Режиссеру остается либо выполнить авторские указания, либо намеренно все переделать. Однако, кроме этого зримого, но вполне условного сцени-

ческого пространства, возникает незримое, но вполне конкретное пространство города. Оно возникает не в ремарках, не в указании на конкретное место действия, а в репликах и монологах персонажей. Потому что город — это не место действия, это образ мира, в котором обитают герои пьес, а они в свою очередь — плоть от плоти той среды и того пространства, в котором живут.

То обстоятельство, что персонажи несут на себе черты породившего их городского пространства, конечно, не есть специфическая особенность «тольяттинской драматургии». То же самое мы обнаруживаем, например, у екатеринбуржцев. Но там это происходит скорее опосредованно: через внутреннее состояние, через психологию, через какие-то способы взаимодействия с миром. У тольяттинцев локус обнаруживает себя в целом ряде пьес непосредственно — через обозначение, название конкретных реалий города, через топонимику.

Собственно «тольяттинский текст», т.е. проявление, прорастание в пьесе именно города Тольятти, присутствует, главным образом, у Ю.Клавдиева. Прежде всего, в его ставших «культовыми», «знаковыми» пьесах «Собиратель пуль» и «Пойдем, нас ждет машина». Город у Клавдиева — это воплощение той среды, которая агрессивно враждебна по отношению к человеку. Среда эта не абстрактна, не умозрительна, а вполне материальна, конкретна. И имя этой среде — город. В пьесах Клавдиева обнаруживает себя именно «тольяттинский миф»¹. Возникает образ выморочного мира, вымо-

¹ «Тольяттинский миф» требует особых пояснений. Здесь я ограничусь только упоминанием о том, что Тольятти — город со сложной исторической судьбой. Существовавший более 200 лет Ставрополь-на-Волге почти полностью был затоплен во время строительства Куйбышевской ГЭС в середине 1950-х годов. Постепенно выросла фактически новый город, который в конце 1960-х годов, с началом строительства АвтоВАЗа получил и новое имя в честь итальянского коммуниста Пальмиро Тольятти (за основу новых советских автомобилей был взят «Фиат» и вся технология производства была закуплена в Италии, отсюда и итальянское название города, хотя и с идеологическим уклоном). «Этот город стоит на пустом месте, там нет никакой подложки <...> Ведь если город появился с нуля, на пустом месте, то культурное пространство вокруг тебя обживается мифами. Даже человек становится притчей. Клавдиев, например, в каждой своей пьесе использует мифологию города, индустриального города, у которого не было в прошлом культуры и истории» — так говорил о Тольятти М. Дурненков в дискуссии «Тольятти — Москва. Тольяттинская драматургия: контекст российский», состоявшейся в 2007 году в рамках фестиваля современных пьесы «Новая драма. Тольятти».

рочного города. Городские реалии в пьесах Клавдиева явно и недвусмысленно отсылают нас к образу мира мертвых. Однако оппозиции ему – мира живых – в сюжете нет. И нет пути, нет выхода, нет альтернативы.

Иначе решается образ города у В.Леванова. Прежде всего, это далеко не всегда Тольятти. В каких-то случаях на уровне ощущений, в каких-то на уровне топонимики – это нередко Самара. Например, в «Отеле «Калифорния» есть точно указанные самарские названия. А в «Шаре братьев Монгольфье» Самара присутствует скорее на уровне ощущения, намека. Хотя, вполне возможно, что это очень субъективное ощущение, и вполне возможно, что у любого жителя крупного города возникли бы сходные ассоциации со знакомым ему миром: там появляется некий условный, обобщенный образ большого города, сопровождаемый еще романтическими образами дождя, автобуса, гостиницы, вокзала... Город в этих пьесах существует не в настоящей, нынешней реальности, а в воспоминаниях, мучительных и сладких этой своей мукой. Герои не только не могут избавиться от них. Они и не хотят от них избавляться. Они как бы проживают свою жизнь назад, возвращаясь к тому времени, когда жили, и для того, чтобы вернуться назад, называют некие места. Т.е. для них возврат во времени обязательно связан с неким локусом. Именно там и тогда, в тех муках и страданиях и была жизнь. А теперь этой жизни нет и нет к ней возврата. Поэтому ни гибель шара («Шар братьев Монгольфье»), ни пожар, охвативший дом («Отель «Калифорния»), не катастрофичны. Жизнь кончилась раньше, а событие, венчающее фабульный ряд, – просто подтверждение того, что она давно завершилась.

В пьесах Дурненковых, написанных как совместно, так и порознь, собственно «тольяттинский текст» практически совсем не выражен. У меня, напротив, возникло ощущение того, что в этих пьесах присутствует желание (не знаю, насколько оно осознанно) – вырваться из тольяттинского или самарского пространства, переместиться в иное. Кстати, самарское пространство, хотя и возникает, например, в «Трех действиях по четырем картинам» В.Дурненкова, однако, представляется, неорганичным, неблизким автору. Оно совершенно условно, только обозначается: неким фабульным посылом, своего рода экспериментальным допущением служат некие картины, якобы хранящиеся в Самарском художественном музее, но все дальнейшее действие связано опять с же с условным пространством дореволюционного Петербурга и еще более условным

пространством дореволюционной же деревни. Такое условное, чисто сценическое пространство очень характерно для драматургии и Вячеслава, и Михаила. А есть пьесы с пространством, напротив, конкретизированным, как, например, в «Ручейнике» (В.Дурненков). И это категорически, намеренно, на топонимическом уровне не тольяттинское, не самарское, вообще не волжское пространство, это какой-то совершенно иной мир (действие происходит сначала в Москве, потом где-то в воронежской деревне).

Однако, при всем различии в способах создания образа пространства, при том, что авторы отсылают нас к разным пространствам, стремление конкретизировать мир в его городских реалиях, в его природных реалиях характерно именно для тольяттинских драматургов. Они осознают себя не только и не столько в абсолютно условном сценическом пространстве, они осознают себя в реальном мире.

Еще одна очень важная особенность, которая объединяет тольяттинских драматургов, — это речевая организация пьес. Это самая неосвоенная область не только «тольяттинской драматургии», и не только «новой драмы», но и вообще всей драматургии последних десятилетий, начиная с «новой волны». Обозначив в свое время язык пьес Людмилы Петрушевской как «магнитофонную правду», критики и филологи успокоились и очень неохотно возвращаются к проблеме языка. Однако без освоения этой области драматургии и вообще современной литературы уже нельзя обойтись. Речь идет вовсе не о пресловутом мате. Абстрактные дискуссии на эту тему уже набили оскомину. Об этом абсолютно нелепо говорить по принципу «можно — нельзя», так же как нелепо, по-моему, ссылаться на «формат новой драмы», потому что если это искусство, то оно не форматно, не форматируемо, а если есть формат, еще вопрос, а есть ли искусство. Безусловно, право художника решать, что и как ему писать — «каждый пишет, как он слышит». А наше право — судить художника «по законам, им самим над собою признанным». И особый принцип речевой организации — один из этих законов. Здесь я обозначу только одно из своих наблюдений. Если сравнить речевой поток в пьесах екатеринбуржцев и тольяттинцев, то сразу видна и даже слышна разница. В екатеринбургских пьесах отчетливо слышен уральский «скороговорочный» говорок: рваные синтаксические конструкции, бесконечные повторы, специфические словечки, словесные формы. И даже когда читаешь пьесу глазами, порой кажется, что не хватает дыхания, потому что темп речи значи-

тельно выше того, к которому мы привыкли. Тексты тольяттинцев обнаруживают здешнюю неторопливую речь, реплики и монологи героев синтаксически простроены гораздо более отчетливо, интонационно выверены. Мат они, правда, используют все по-разному. Пожалуй, только у Клавдиева плотность мата чрезвычайно высока. И у Дурненковых, и у Леванова он очень экономно рассыпан по тексту, вполне деликатно. Соответствующая лексика возникает скорее как знак некой сопричастности — то ли правде жизни, то ли некоему новодрамовскому братству. Но, с матом или без мата, речь героев чаще литературна. Говоря о литературности, я, разумеется, не имею в виду функциональную стилистику. Я имею в виду способ самовыражения, способ вербализации. Каждый человек, владеющий литературной речью, усваивает определенный способ самовыражения — на уровне синтаксиса, интонирования, особого темпоритма. И неважно, матерится он при этом или нет. А человек, не владеющий литературным языком, человек другого уровня мышления и образования, даже если его лексика стерильно лишена грубых слов, все равно совершенно иначе строит фразы, использует средства речевой выразительности и т.д. Так вот, тексты тольяттинских драматургов не только написаны людьми, владеющими литературным языком. Они написаны от имени людей, владеющих литературным языком.

Изучение языка «Новой драмы» важно еще и потому, что она подчеркнута, намеренно исповедальна. Во многих новодрамовских пьесах присутствует этот исповедальный посыл. Правда, присутствует он по-разному и по-разному себя реализует. Есть исповедальность, так сказать, буквальная, лирическая, и соответственно есть пьесы, которые несут на себе отпечаток лирической драмы на жанровом, структурном уровне. Ну, например, тот же «Шар братьев Монгольфье» или «Отель «Калифорния» Леванова, где, накладываясь друг на друга, пересекаясь, почти перебивая друг друга, идут бесконечные исповеди — большие и маленькие монологи персонажей. Но, в сущности говоря, это такой «рассыпанный» один сплошной лирический поток. Есть другой прием: в пьесе

В. Дурненкова «В черном-черном городе» возникают несколько исповедей, но здесь выстраивается абсолютно условный, экспериментальный сюжет, потому что сам прорыв к этим исповедам носит некий полумистический характер. Побуждаемые наивными детскими стихами-обращениями (эта та самая наивность, та детскость, которая, по древнему народному убеждению «глаголет истину»),

люди неожиданно для себя самих раскрываются, вынимают из себя что-то самое сокровенное. Это не вполне лирическая драма, потому что здесь очевидна дистанцированность автора (и биографического, и концепированного) от этих людей, которые изображены даже не драматургически, а скорее эпически. Но речевой поток произносимых героями монологов лиризован, это почти лирическая проза. Сходным образом прием исповедальности —

в мучительных монологах — используется и Клавдиевым. И у него, как у Дурненковых, обнаруживает себя дистанцированность автора от изображаемой ими действительности. Как ни важно для него то, о чем он пишет, как ни болезненно, но автор в этих пьесах не внутри изображаемого мира, а все-таки вне его.

Исповедальность, как прием и своеобразный лейтмотив «тольяттинской драматургии», очень важна. Потому что герои этих очень разных пьес разных авторов испытывают непреодолимую и по сути дела неутолимую потребность выговориться. И независимо от того, возникают ли их высказывания как ответная реплика или как внутренний монолог, все равно по сути своей — это всякий раз солилоквий. Потому что на самом деле собеседник никому из них не нужен. Они выражают сами себя, для себя и через себя. Эта мучительная потребность в самовыражении, потребность выговориться хоть куда-нибудь — очень важна для современного искусства последних десятилетий. Весь XX век существует под знаком кризиса слова, которым отмечен был предыдущий рубеж веков, этим кризисом и спровоцированы были те художественные поиски, которые начинали символисты, продолжали, очень радикально, футуристы, развивали имажинисты и обэриуты (ряд можно продолжить, особенно если выйти за пределы собственно русской литературы). Но кризис этот так и не был разрешен. Новое слово не было найдено. И теперь мы живем в ситуации «безглагольности» — в бальмонтовском смысле, когда все звучит, все разговаривает, а Слова, смысла, истины, диалога, взаимодействия нет. У Л.Петрушевской есть маленькая пьеса «Песни XX века»: молодой человек сидит перед магнитофоном, готовится что-то сказать очень важное для себя, выразить себя; включает магнитофон и молчит. У него нет слов для самовыражения. И их вообще нет, не может быть. Поэтому все герои Петрушевской косноязычны, они явно мучаются тем, что не могут адекватно выразить себя в вербальной форме, мучительно ищут слова, вынимая их откуда-то из недр сознания, из глубин памяти. А персонажи пьес современной «Новой драмы», напротив,

очень многоречивы, они бесконечно много говорят. Плотность текста реплик и монологов — чрезвычайно велика. Вплоть до суесловия, до очевидных словесных излишеств. Это проявляется прежде всего на уровне словесных повторов, смысловых повторов, нерасчлененного речевого потока, который должен выразить личность, но — не выражает. Если сравнить речевой поток современной драматургии с речевой организацией пьес А.Чехова, предтечи многих художественных процессов XX века, то обнаруживается любопытная закономерность. В странных речах его персонажей, в их причудливых параллельных диалогах, в кажущейся беспредметности, случайности реплик возникает то самое «подводное течение», которое делает этих обыкновенных, пустоватых, даже порой пошловатых людей чеховскими героями, т.е. людьми со сложным и глубоким внутренним миром, о сложности и глубине которого они, может быть и сами не подозревают, и именно чеховский подтекст позволяет нам сопрячь обыденную жизнь, в которой люди обедают и носят пиджаки, жизнь пошлую и материальную, с жизнью духа. Речевые потоки сегодняшних новодрамовских персонажей никаких подводных течений не скрывают. Все смыслы остаются на уровне текста, даже не делая попытки уйти в подтекст. А текст оказывается незавершенным, не целостным, т.е. не текстом в его классическом, докомпьютерном варианте. Это текст, который все время рассыпается на какие-то осколки и не складывается в единственно возможный, конечный смысл. И в итоге этот текст не очень понятно на что опирается. Не понятно, чему он адекватен. Мы видим, как люди бьются, мучаются, страдают, они много, практически непрерывно говорят, но между их страданиями и тем, что они говорят, нет того зазора, нет того огромного, сложного внутреннего психологического пространства, которое есть у Чехова и той, первой «новой драмы», которое располагается «между словами». Здесь же между словами не проткнешься, нет зазора. Даже многоточия не спасают. А какую адекватность, какую самоидентификацию пытается выразить через этот текст автор и, соответственно, его персонаж? Это проблема еще не решенная, но, думается мне, заслуживающая самого пристального внимания.

Интересно обратиться к структуре тольяттинских пьес. Леванову близок Чехов. Он более классичен, просматриваются какие-то элементы традиционного классического сюжета, есть попытка выстраивания внутреннего действия, которое компенсирует частичное или полное отсутствие действия внешнего. Наиболее структу-

рен из всех тольяттинских драматургов Клавдиев. Но это структура не действия, а формирования отношений, выявления эмоционального состояния. Это эмоциональное состояние сразу задается на форте, а потом идет крещендо и в конце концов обрывается в финале даже не на выдохе, а на разрыве. Эта динамически развивающаяся – по нарастающей – эмоция и задает структуру пьес Клавдиева. А вот пьесы Дурненковых – и Вячеслава, и Михаила, и совместные – они по сути своей не структурны, хотя внешняя структура – структура текста – задана очень четко. Но возникает ощущение симулятивности этой структуры. На самом деле сюжет нигде не начинается, нигде не кончается, никуда не идет. Есть некий условный «вброс» в какую-то ситуацию и такой же условный «выброс» из нее. Совершенно очевидно, что это намеренный прием. Он тоже несет за собой поиск каких-то новых формальных структурных элементов.

Конфликт на структурном уровне трудно определяется внутри сюжета. Но та конфликтная ситуация, та предпосылка, которая становится точкой отсчета, это, конечно, современный вариант субстанционального конфликта. Потому что есть некая агрессивная среда (почему я и начала с «городского текста»), которая чаще всего либо заявлена на словесном уровне, либо опосредованно выражена через ощущение города, и эта среда съедает человека, не оставляя ему возможности самореализации.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Болгова Светлана Михайловна, аспирант Самарского государственного социально-педагогического университета.

Болдырева Татьяна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент Самарского государственного социально-педагогического университета.

Доценко Елена Георгиевна, кандидат филологических наук, доцент Екатеринбургского государственного университета.

Журчева Ольга Валентиновна, доктор филологических наук, профессор Самарского государственного социально-педагогического университета.

Журчева Татьяна Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева (Самарский университет).

Кислова Лариса Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент Тюменского государственного университета.

Лавлинский Сергей Петрович, кандидат педагогических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета

Лепишева Елена Михайловна, старший преподаватель Белорусского государственного университета .

Малютина Наталья Павловна, доктор филологических наук, профессор Одесского национального университета им. И.И. Мечникова (Украина), pr.UR. dr. hab. Uniwersytet Rzeszowsky, Polska.

Павлов Андрей Михайлович, кандидат филологических наук, доцент Кемеровского государственного университета.

Сейбель Наталья Эдуардовна, доктор филологических наук, доцент Челябинского государственного педагогического университета.

Сизова Мария Ивановна, кандидат искусствоведения, преподаватель Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, театральный критик.

Семенецкая Ольга Владимировна, кандидат филологических наук, преподаватель Самарской государственной академии Наевой.

Синицкая Анна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент Самарского областного института повышения квалификации и переподготовки работников образования.

Старова Елена Александровна, кандидат филологических наук, старший преподаватель Самарского государственного социально-педагогического университета.

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, профессор Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева (Самарский университет).

Шамина Вера Борисовна, кандидат филологических наук, доцент Казанского (Поволжского) федерального университета.

Шатина Лариса Прокопьевна, кандидат филологических наук, доцент, завкафедрой истории театра, литературы, музыки Новосибирского театрального института.

Шевченко Елена Николаевна, кандидат филологических наук, доцент Казанского (Поволжского) федерального университета.

Научное издание

**НОВЕИШАЯ ДРАМА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ:
ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ**

*Коллективная монография
под общей редакцией Т.В. Журчевой*

Публикуется в авторской редакции

Оформление выходных данных *Л. А. Кнохиновой*
Компьютерная верстка, макет *Л. Н. Законовой*

Подписано в печать 01.12.2016. Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Печать оперативная. Печ. л. 18,5.
Тираж 200 экз. Заказ . Арт. 9/2016.

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени академика С. П. КОРОЛЕВА»
(Самарский университет)
443086, САМАРА, МОСКОВСКОЕ ШОССЕ, 34.**

Изд-во «Самарский университет».
443011, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.