

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР:  
МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Материалы IV Международной  
научно-практической  
конференции-фестиваля «АРТсессия»  
(Челябинск, 14–16 ноября 2011 г.)

Челябинск 2011

ББК 8:792  
УДК 83:85.33  
Л 64

Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 14–16 ноября 2011 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011.

ISBN 978-5-91274-142-5

В сборнике представлены итоговые материалы IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия»: «Литература и театр: Модели взаимодействия», проводившейся в ноябре 2011 года в Челябинском государственном педагогическом университете. В статьях, составивших сборник, рассматривается феномен современной драмы в ее развитии, а также проблемы «театрализации» прозы и «постдраматического» театра.

Книга адресована филологам, культурологам, искусствоведам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также читателям, интересующимся проблемами современной драмы.

*Рецензенты:*

Доктор филол. наук, зав. кафедрой немецкой филологии,  
профессор Елабужского государственного педагогического  
университета (ЕГПУ) Е.М. Шастина

доктор филологических наук, зав. кафедрой истории,  
философии, литературы профессор Российской академии  
театрального искусства (ГИТИС) А.Л. Ястребов

Тираж 500 экз.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>К читателю</b>	<b>6</b>
<b>Бочкарева Н.С.</b>	
Поэтика экфразистической драмы	<b>11</b>
<b>Палий А.А., Седельникова М.А.</b>	
Повтор и его функции в драмах Ю. О'Нила ("Долгий день уходит в ночь") и Т. Уильямса ("Орфей спускается в ад")	<b>21</b>
<b>Доценко Е.Г.</b>	
Малые пьесы о большой политике: специфика современной британской тенденциозной драматургии	<b>32</b>
<b>Шилова Е.Н.</b>	
Жанр метадрамы в пьесах Кэрил Черчилл	<b>43</b>
<b>Седова Е.С.</b>	
Феномен творческой индивидуальности Сары Кейн	<b>57</b>
<b>Цветков Ю. Л.</b>	
Жанровая специфика современной монодрамы: «Контрабас» П. Зюскинда	<b>68</b>
<b>Сейбель Н.Э.</b>	
Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера	<b>80</b>
<b>Шевченко Е.Н.</b>	
Проблема сценичности новейшей немецкой драматургии	<b>91</b>
<b>Голованов И.А.</b>	
Фольклорные мотивы в пьесах А. Платонова	<b>103</b>

<b>Вербицкая Г.Я., Сафина Э.И.</b>	
Герой в отечественной драматургии 70-90-х годов XX века	112
<b>Загороднева К.В.</b>	
Квадратура круга в пьесе Ю.М. Полякова “Левая грудь Афродиты”	124
<b>Кубасов А.В.</b>	
Образ patchwork family в пьесах Л.Петрушевской	135
<b>Четина Е.М.</b>	
Актуальные проблемы отечественной драматургии 2000-х годов	145
<b>Селютина Е.А.</b>	
«Дачный триндеж» как жанр современной драмы: интертекстуальность хромотопических решений	157
<b>Якушева Л.А.</b>	
Поколение NEXT в произведениях В. Арро и В. Дурненкова	168
<b>Михина Е.В.</b>	
Диалог с А.П. Чеховым в драматургии О. Богаева	178
<b>Улюра А.А.</b>	
Робота воспоминания во «взрослых» пьесах Киры Малининой	188
<b>Кислова Л.С.</b>	
Рецептивные стратегии в документальном проекте Галины Синькиной "Преступления страсти"	200
<b>Стрелец Л.И.</b>	
Несовременные современные пьесы К. Скворцова: специфика жанра	209
<b>Гадальшина К.В.</b>	
Маленький человек в большом городе: Герой пьесы Е.В. Гришковца «Город» (Опыт анализа в «технике медленного чтения»)	218

<b>Литовская М.А.</b>	
Советское в инсценировках Сергея Довлатова	<b>226</b>
<b>Бодрова Л.Т.</b>	
Театральность малой прозы В.М. Шукшина как художественный феномен: замысел и реализация «порождающей эстетики»	<b>238</b>
<b>Маркова Т.Н.</b>	
Драматургия последней трети XX – начала XXI века	<b>248</b>
<b>Садовникова Т.В.</b>	
Рецепция спектакля как форма работы с художественным текстом	<b>259</b>
<b>Порошина А.Н.</b>	
Проблема выбора в спектакле Русского государственного академического драматического театра Республики Башкортостан (РГАДТ РБ) «Луна и листопад» по мотивам повести М. Карима «Помилование»	<b>266</b>
<b>Сведения об авторах</b>	<b>274</b>

## К ЧИТАТЕЛЮ

Международная конференция-фестиваль «АРТсессия» четвертый раз проходит в Челябинском государственном педагогическом университете (ЧГПУ). Идея мероприятия в таком формате возникла из уникального соединения, которым обладает ЧГПУ: шесть активно развивающихся кафедр, специализирующихся на филологических дисциплинах, и уже существующий пятнадцать (!) лет студенческий театр – действительный член Ассоциации студенческих театров России (АСТР). ЧГПУ – одно из крупнейших высших учебных заведений Уральского региона и России в целом, готовящее высококвалифицированных педагогов. Вуз представляет прекрасную базу для апробации креативных идей, одна из которых – конференция-фестиваль «АРТсессия», проводимая двумя учредителями: ЧГПУ и АСТР.

Задачи просвещения, координации и совместного творчества студенческих театров, стоящие перед возникшей в 2009 году Ассоциацией студенческих театров России, успешно решаются в ходе таких мероприятий как «АРТсессия». Главная цель АСТР – установление связей между студенческими театрами, работающими с молодежной аудиторией, а следовательно, решающими насущную проблему формирования единого духовного и культурного пространства России. В соответствии с основными направлениями деятельности, Ассоциация осуществляет как «разовые» творческие акции и проекты (например, акция «Письма войны», проведенная 7 мая 2010 года в честь 65-летия Победы в Великой отечественной войне, или готовящийся в данный момент совместный спектакль

театров-членов АСТР по рассказам А.П. Чехова), так и регулярные, ставшие уже традиционными мероприятия. Два самых масштабных проекта АСТР на сегодняшний день: режиссерско-актерская лаборатория, проходящая дважды в год, и «АРТсессия», работающая в режиме конференции-фестиваля и проводимая ежегодно.

«АРТсессия» направлена на то, чтобы обеспечить условия для обмена мыслями, идеями и творческой энергией между людьми науки и искусства. Её главная цель – спровоцировать диалог ученых, представляющих академическое литературоведение и профессионально занимающихся проблемами современной драмы, режиссеров и завлитов студенческих и профессиональных театров и актеров, пытающихся осмыслить те же тексты практически.

14–16 ноября 2011 года в Челябинске прошла IV Международная научно-практическая конференция-фестиваль «АРТсессия» на тему: «ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – XXI ВЕКОВ: МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ».

Учредителями и организаторами конференции-фестиваля «АРТсессия» выступили Ассоциация студенческих театров России (АСТР) и Челябинский государственный педагогический университет (ЧГПУ). Партнерами в организации конференции-фестиваля стали Челябинское областное отделение Союза театральных деятелей, кафедра русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета, Центр современной драматургии в Челябинске.

В конференции приняли участие 28 ученых из Челябинска, Екатеринбурга, Киева, Астаны, Иванова, Москвы, Казани, Перми, Уфы, Тюмени, Самары, Новосибирска. 11 из них – доктора филологических наук. В фестивальной части программы 8 студенческих театров из Москвы, Новосибирска,

Томска, Екатеринбургa, Кирова, Нижнего Тагила и Челябинска показали 9 спектаклей.

«АРТсессия» в формате конференции-фестиваля состоит из научной части: докладов, обсуждений, круглых столов, в которых участвуют исследователи литературы, чье направление научных поисков совпадает с объявленной темой; фестивальной части: программа включает показ спектаклей, прошедших предварительный отбор и, часто, являющихся лауреатами других фестивалей; и дискуссионной: разговора о показанных спектаклях не только (и не столько) с точки зрения постановки и исполнения, но в большей степени о замысле, отношении к автору, форме работы с текстом, внимании к автору.

Научная и фестивальная программа согласованы так, чтобы «работать» друг на друга. Например, в первый день конференции в докладах по зарубежной драме под разными углами было освещено творчество Сары Кейн (доклады доктора филол. наук, проф. Е.Г. Доценко, асп. Е.Н. Шиловой и канд. филол. наук Е.С. Седовой), после чего кировский театр «Драматическая лаборатория» (ВятГГУ) показал спектакль «4.48. Психоз» по ее пьесе. При всем внимании к тексту, постановщик (Б.Д. Павлович) и актриса (Е. Черезова) сознательно дистанцировались от описанной С. Кейн реальности. Они определили отношения с материалом и зрителем по принципу: «Я – актриса, играющая спектакль», а три лица кейновской героини – жертва, экзекутор, свидетель – объединяет сочувственное стремление понять их мотивы, движущее исполнительницей.

Сделанные доклады по драматургии М. Вишнека (асп. А.Н. Омельченко) и Х. Мюллера (доктор филол. наук, проф. Н.Э. Сейбель) стали прамбулой к показанным далее спектаклям «Замечательное путешествие медведей панда, рассказанное саксофонистом, у которого была подруга во Франкфурте»



(театр «Галерка» Екатеринбург) и «Война и мир: Метаморфозы». Последний – эксперимент по мотивам и темам современной западноевропейской драматургии хозяев фестиваля – народного студенческого театра ЧГПУ «Профиль». Его основу составили драмы Т. Бернхарда «О пакойник (Драмолетка для двух актрис и сельской улицы)», П. Хандке «Время, когда мы ничего друг о друге не знали» и М. Вишнека «Считай, что ты Бог», кроме того в спектакле использованы мотивы романа В. Маканина «Асан», пьесы Х. Мюллера «Анатомия Тита». Весь этот «микс» объединен одной общей темой: конфликт, его происхождение, возможности его ликвидации, устранения, неучастия.

Главный интерес конференции составили содержательные и профессиональные доклады, в которых анализировался материал принципиально новый и мало освоенный: канд. филол. наук, доцента Четиной Е.М., доктора филол. наук, проф. Кубасова А.В., канд. филол. наук, доцента Кисловой Л.С., канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Улюры Г.А., доктора филол. наук, проф. Литовской М.А., канд. филол. наук, доцента Стрелец Л.И. Уникальность ситуации в том, что, помимо традиционно «филологических» вопросов, докладчики должны были включиться в обсуждение возможностей постановки того или иного текста, ценности его для театральной аудитории, зрелищного потенциала, заложенного в пьесах.

Спровоцировал активную дискуссию и спектакль студии-театра «Манекен», показанный во второй день фестиваля. Работа над текстом П. Шеффера «EQUUS» шла в театре больше двух лет и в результате возникла умная и тонкая притча о том, насколько ответственен старший и «нормальный» наставник (в данном случае психиатр Мартин Дайзерт) перед отданным в его руки юным, напряженно ищущим себя, оступившимся человеком. Главной темой «EQUUSa», традиционно трактуемого как

приговор семье Алана в духе психоанализа, в прочтении режиссера спектакля (рук. студии-театра «Манекен», доцент ЧГАКИ В.Ф. Филонов) стала возможность (или невозможность) преодоления человеческого и профессионального кризиса доктором Дайзертом (Д. Малышев), вынужденным вести жалкую и неинтересную жизнь и в какой-то мере завидующим раздираемому страстями пациенту Алану (Н. Маньлов). Необходимость потрясений, радости, искренности, единственно и придающих жизни смысл – открытие, на пути к которому зритель сопровождает психиатра на протяжении всего спектакля.

В целом, прошедший фестиваль показал, что подобный, абсолютно новый для нашей страны, формат работы не просто жизнеспособен, он открывает новые формы взаимодействия таких далеких друг от друга сфер, позволяя каждому взглянуть на свою работу с новой точки зрения. Равновесие науки и творчества, заложенное в самой идее «АРТсессии», способствует выполнению задач, которые ставит перед собой Челябинский государственный педагогический университет в процессе подготовки квалифицированного учителя и ради которых создана Ассоциация студенческих театров России, объединяющая театры больше, чем из сорока городов.

Ректор Челябинского государственного  
педагогического университета  
В.В. Садырин

Президент Ассоциации студенческих театров России,  
профессор РАТИ (ГИТИСа)  
М.Н. Чумаченко

**Н.С. Бочкарева**

*г. Пермь*

## **ПОЭТИКА ЭКФРАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ**

Исследование выполнено в рамках проекта №1.1.10. 2010-2011 гг. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков» по тематическому плану научно-исследовательских работ, проводимых по заданию Минобрнауки.

### **1. Определение экфрасиса**

В современной науке можно выделить два подхода к определению экфрасиса:

– в риторике (в широком значении – описание вообще как форма речи; в узком значении – «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление (Labre, Soler)» ([цит. по: 4, 5]);

– в семиотике (в широком значении – «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [4, 13]; в узком значении – включение произведения одного вида искусства в произведение другого вида искусства).

Еще Лессинг указывал на то, что предмет в литературе изображается через действие, и выступал против длинных описаний. Если произведение искусства представлено не в описании, а в других формах речи (или только упоминается его автор или название) – это экфрасис или нет? В середине 1990-х гг., исследуя образы произведений визуальных искусств в литературе [2], я обнаружила, что они не всегда создаются

посредством описания, поэтому отказалась от использования термина «экфрасис». После того, как в 2002 г. были опубликованы материалы Лозаннского симпозиума, значение термина «экфрасис» чрезвычайно расширилось, хотя слово «описание» в его определении часто остается (например, Л. Геллер определяет экфрасис как «иконический образ» и «словесное описание»). При этом даже в текстах Филострата картины представлены не столько в описании, сколько в рассуждении. Значит, экфрасис – это не только описание, но и представление, что особенно важно для драмы. Использование разных определений термина, на мой взгляд, во многом зависит от материала исследования.

## 2. Экфрастические жанры

Н.В. Брагинская на примере картин Филострата рассматривала экфрасис как особый жанр, подчеркивая его диалогическую форму [3]. М. Рубинс считает, что «говорить об экфрасисе как о жанре допустимо только в применении к риторическим описаниям произведений пластических искусств» [9, 16]. Мы выдвигаем предположение, что экфрасис – это тип дискурса, который может выполнять разные функции в литературном произведении, в том числе жанровую. По отношению к «первичным» жанрам (см.: [15]) экфрастический дискурс выполняет «вторичную» жанровую функцию, образуя «субжанры» [16, 112]: экфрастический сонет [14, 67], экфрастическую драму [5, 204], экфрастический роман, или роман-экфрасис [10, 50]. Кроме того, эту функцию экфрастического дискурса можно определить как метажанровую по аналогии, с одной стороны, с «философским метажанром» [11, 13], с другой стороны, с «метатекстом» [6, 298].

### 3. Функции экфрасиса в драме

В драме, как в новелле или романе, экфрасис может выполнять различные функции. Например, в комедии О. Уайльда «Идеальный муж» представлен вариант «экфрастической экспозиции»: через аллюзии к произведениям изобразительных искусств дается первая (авторская) и, пожалуй, самая точная и глубокая, во многом ироническая, характеристика действующих лиц. Венчающий описание восьмиугольного зала «французский гобелен XVIII века, изображающий “Торжество любви” по рисункам Буше» [13, 440], характеризует леди Чилтерн через сравнение с античной богиней любви Венерой. Открывающий действие диалог миссис Марчмонт и леди Бэзилдон предваряется описанием их внешности и манер, которое заканчивается фразой: «Ватто охотно написал бы их портреты» [там же]. Эта аллюзия к французскому художнику раскрывается в диалоге двух женщин, играющих словами и чувствами. Кроме того, упоминание Буше и Ватто соответствует описанию интерьерера.

Лорд Кавершем «напоминает портрет кисти Лоуренса» [13, 441], а «Ван Дейк не отказался бы написать портрет» [там же, 443] Роберта Чилтерна. Упоминание об известных произведениях искусства и здесь завершают портретную характеристику героев. Мейбл Чилтерн «здравомыслящим людям» «не напоминает никаких произведений искусства, но, если разобраться, она похожа на танагрскую статуэтку, хотя такой комплимент вряд ли пришелся бы ей по вкусу» [там же, 441].

Танагрскую статуэтку напоминает и Сибила Вейн в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Исследователи из Владимира рассматривают экфрасис как основное средство создания образа Сибилы. При этом экфрасис они понимают

«расширительно: как описание предмета, персонажа, интерьера, пейзажа, который изображается как артефакт» [5, 294].

Их аргументы кажутся убедительными по отношению к поэтике Оскара Уайльда и применимы к комедии «Идеальный муж». Здесь экфрасис как представление произведения искусства венчает экфрасис как описание персонажа, изображаемого как произведение искусства. Так, описание миссис Чивли заканчивается словами: «В целом она – произведение искусства, но со следами влияния слишком многих школ» [13, 442].

В комедии «Идеальный муж» экфрасис появляется только в ремарках, характеризую образы персонажей и обстановку. В романе «Портрет Дориана Грея» его можно считать жанрообразующим. В этом отношении, думается, интересно рассмотреть и «Саломею» О. Уайльда, выводящую на специфику экфрасиса в символистской драме.

#### 4. Экфрастическая драма Ф. Уорнера и А. Махова

Экфрастический дискурс часто соединяется с историческим и биографическим, что требует от авторов литературных произведений изучения исторических источников, биографии и творчества художника. Главным героем часто становится сам художник – создатель произведения искусства, а другие персонажи выступают «прототипами» в процессе создания или восприятия этого произведения. Присутствие образов визуальных искусств в литературном произведении, как правило, сопровождается обращением к поэзии и/или музыке.

Эти и другие особенности поэтики экфрастической драмы нашли отражение в произведениях «Живое творение» британского драматурга, почетного члена нескольких колледжей Оксфорда и Кембриджа Френсиса Уорнера [17] и

«Микеланджело: Четырнадцать эскизов к фреске “Страшный суд”» [7] русского посла в Италии, переводчика итальянской поэзии, автора книг о Рафаэле, Тициане, Караваджо, Александра Борисовича Махова. Драма Ф. Уорнера, опубликованная в 1885 г. и поставленная в Оксфорде, возможно, была известна А.Б. Махову. Во всяком случае, его драма «Микеланджело», впервые опубликованная в 1993 г., имеет много параллелей с драмой Уорнера, о чем мы писали ранее [1]. Поэтому сейчас коротко обозначим общие черты их поэтики.

Действие обеих драм происходит в Италии в эпоху Возрождения (конец XV – начало XVI вв.). Сюжет связан с историческими событиями и историческими персонажами.

В «Живом творении» правление Лоренцо и Джулиано Медичи символизирует расцвет Флоренции, а приход Савонаролы – ее упадок. Но «драматургической скрепой» (выражение Я. Зелинского) в драме Ф. Уорнера становится судьба художника Сандро Боттичелли и его картин – «живых творений». В действии принимают участие и другие деятели искусства и культуры: живописец Доменико Гирландайо, поэт Анжело Полициано, философ Марсилио Фичино, – по-разному интерпретирующие творения Боттичелли.

В драме А.Б. Махова флорентийский архитектор, скульптор, живописец и поэт Микеланджело Буонарроти находится в изгнании, на службе у Папы Римского в Ватикане, где создает фреску «Страшный суд» и участвует в заговоре с целью освобождения Флоренции от тирании новой власти. Героями произведения являются также поэтесса Виттория Колонна, художник и биограф Джорджо Вазари, живописец Тициан Вечелли и другие художники.

Лейтмотивом обеих пьес становится творчество главного героя, связывающее все события и персонажей. Если Микеланджело принимает непосредственное участие в

политических событиях, то Боттичелли выступает как очевидец, аллегорически отразивший события истории в своем творчестве.

Картины Боттичелли появляются в кульминационные моменты действия: после победы Джулиано Медичи на турнире («Марс и Венера»), после смерти Джулиано и Симонетты Веспуччи («Весна»), после удачных переговоров Лоренцо Медичи («Паллада и Кентавр»), в момент объединения Флоренции («Рождение Венеры»). В драме «Микеланджело» показана история создания фрески «Страшный суд». Первый показ ее предварительного варианта Папе Павлу III становится переломным моментом действия. Упоминание о других произведениях Микеланджело также отражают важные этапы сюжетного развития – влюбляясь в Витторию, он рисует ее портрет, а его собственный автопортрет является кульминацией конфликта художника с обществом.

Если в «Живом Творении» момент создания картин опущен, они предстают перед нами «постфактум» и аллегорически иллюстрируют прошедшие события, предвещая последующие, то в драме Махова важен сам процесс создания картины – фреска рождается на наших глазах, замысел Микеланджело может меняться под действием происходящего.

В творениях обоих художников изображены персонажи соответствующей драмы. Например, читатель узнает со слов самого Боттичелли, что на картине «Весна» Джулиано Медичи представлен в образе Меркурия в крылатых сандалиях, обратившего созерцательный взор в небо, к Богу и как бы разгоняющего облака над Флоренцией; его возлюбленная Симонетта Веспуччи – в образе Флоры, в которую превращается Хлорис, символизируя переход от зимы к весне, надежду на возрождение; а сам художник представлен в образе весеннего ветра Зефира, совершающего это превращение. Микеланджело в драме Махова также населяет свою фреску «Страшный суд»



персонажами драмы, он вершит над ними суд, изображая в муках и корчах, грозя неизбежной карой. Льстивые, двуличные придворные показаны нагишом в аду, например, папский секретарь Бьяджо да Чезена, всячески поносивший самого Микеланджело и его работы, изображен предводителем грешников в образе царя Миноса с ослиными ушами, чьи ноги обвивает огромная змея. Себя самого он изображает в виде искаженного лика на коже св. Варфоломея, которую живьем содрали с него мучители.

Присутствие персонажей одновременно в их «реальной» жизни и на картине создает «эффект зеркала», в котором находит отражение принцип двоемирия. На картинах Боттичелли лица античных богов и героев напоминают представителей Флоренции в окружении символов власти Медичи. На фреске Микеланджело в лицах христианской истории отражаются обитатели Ватикана.

Обе драмы заканчиваются «резкой сменой позиции субъекта» – пуантом, который выполняет функцию катарсиса в классической драме [12, 8]. Последние сцены обеих драм переносят нас на годы вперед, к последним мгновениям жизни героев. Боттичелли мучают душевные терзания, погруженный в религиозные размышления, он отрицает искусство, рвет тетради со своими эскизами. Микеланджело, разочарованный и в жизни, и в творчестве, пытается разбить молотом свои скульптуры.

В последней сцене «Живого творения» появляются две картины Боттичелли на евангельские сюжеты – «Магдалина у подножия Креста» и «Мистическое рождество». Перед смертью Сандро признается, что не понимает своих современников, что даже «вифлеемское дитя» больше не может принести ему надежды на спасение. Последней работой Микеланджело, которая предстает перед читателями пьесы Махова, является скульптура «Пьета». Мастер теряет сознание, но сильные руки

друзей и слуг подхватывают его, повторяя композицию скульптуры, выражающую боль и отчаяние, оплакивание Спасителя. Таким образом, оба драматурга так или иначе соотносят образ художника с образом Иисуса Христа.

В пьесе Уорнера картины Боттичелли сопровождаются стихами Полициано. Так, увидев картину «Марс и Венера», Полициано посвящает ей прекрасные строки [17, 23]. После похорон Симонетты Веспуччи поэт пишет «Стансы на турнир», а живописец – «Рождение Венеры», словно иллюстрирующую стихотворение. Лоренцо Медичи называет такое содружество муз «дуэтом двух родственных искусств, Живописи и Поэзии» [17, 53]. А.Б. Махов, неоднократно переводивший стихотворения Микеланджело, вставил некоторые из них в свою драму, чтобы непосредственно отразить состояние главного героя. Иногда стихи звучат из уст самого Микеланджело, иногда – из уст его друзей и врагов.

##### 5. Экфрастическая драма в сценическом воплощении

Важнейшая проблема переноса экфрастической драмы на театральную сцену состоит в том, как представить произведение искусства, совершить «обратный перевод» экфрасиса с вербального на визуальный язык. В оксфордской постановке пьесы Ф. Уорнера использовались видеопроекции картин Боттичелли, которые одновременно видели и актеры, и зрители. Если картина непосредственно отражает внешний облик и одежду персонажей, возможен прием «живых картин», используемый в эпоху Возрождения (см., например, фильм Д. Джармена «Караваджо»).

Ситуация особенно усложняется, если речь идет о вымышленной картине. Я. Зелинский указывает на два возможных варианта: показать зрителям аналогичную картину или только обратную сторону холста, заставив работать

воображение. Учитывая близость театра и кино, можно вспомнить многочисленные экранизации романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», в которых по-разному решалась проблема визуализации портрета и происходящих с ним изменений.

### **Библиографический список:**

1. Балезина, М.Л. Поэтика живописного экфрасиса в драме Фрэнсиса Уорнера «Живое творение» [Текст] / М.Л. Балезина, Н.С. Бочкарева // *Мировая литература в контексте культуры: сб. ст.* – Пермь, 2008. – С. 148–150.
2. Бочкарёва, Н.С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Н.С. Бочкарева. – М., 1996.
3. Брагинская, Н.В. Жанр филостратовых «Картин» [Текст] / Н.В. Брагинская // *Из истории античной культуры.* – М., 1976. – С. 143–169.
4. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе [Текст] / Л. Геллер // *Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума.* – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.
5. Зелинский, Я. «Беатрикс Ченчи» как экфрастическая драма [Текст] / Я. Зелинский; пер. с нем. И.Рубановой // *Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума.* – М.: МИК, 2002. – С. 199–210.
6. Левин, Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика [Текст] / Ю.И. Левин. – М.: Языки русской культуры, 1998.

7. Махов, А.Б. Микеланджело. Четырнадцать эскизов к фреске «Страшный суд». Изд. второе, испр. [Текст] / А.Б. Махов. – М.: Лествица, 1995.
8. Мещерякова, А.В. Экфрастические основы образа Сибилы Вейн в романе О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» [Текст] / А.В. Мещерякова, О.И. Половинкина // *Мировая литература в контексте культуры: сб. ст.* – Пермь, 2011. – С. 293–297.
9. Рубинс, М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция [Текст] / М. Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003.
10. Сидорова, А.Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук [Текст] А.Г. Сидорова. – Барнаул, 2006.
11. Спивак, Р.С. Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров [Текст] / Р.С. Спивак. – Красноярск, 1985.
12. Тмарченко, Н.Д. Методические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века [Текст] / Н.Д. Тмарченко // *Известия АН РФ. Сер. литературы и языка.* 2001. – Т.60. – № 6.
13. Уайльд, О. Идеальный муж [Текст] // Уайльд О. *Избранные произведения: В 2 т.; пер. с англ. О. Холмской* – М.: Республика, 1993. Т.1. – С. 439–513.
14. Ханжина, Е.П. Экфрастический сонет [Текст] / Е.П. Ханжина // *Романтическая поэзия США: жанры, поэтика, стиль.* – Пермь, 1998. – С. 67–77.
15. Эсалнек, А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения [Текст] / А.Я. Эсалнек. – М., 1985.
16. Fowler, A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genre and Modes.* [Text] / A. Fowler. – Oxford, 1982.
17. Warner, F. *Living Creation.* [Text] / F. Warner. – Oxford: Oxford Theatre texts; Buckinghamshire: Colin Smythe Ltd, 1985.

**А.А. Палий**  
**М.А. Седельникова**  
*г. Омск*

**ПОВТОР И ЕГО ФУНКЦИИ В ДРАМАХ  
Ю. О'НИЛА ("ДОЛГИЙ ДЕНЬ УХОДИТ В НОЧЬ") И  
Т. УИЛЬЯМСА ("ОРФЕЙ СПУСКАЕТСЯ В АД")**

Юджин О'Нил и Теннесси Уильямс – два великих американских драматурга, чье творчество (наряду с драматургией А. Миллера) принесло американской драме мировую известность и мировое признание. Это нашло свое выражение и в присуждении Ю. О'Нилу, первому американскому писателю-драматургу, Нобелевской премии по литературе, и в бесчисленных постановках пьес Ю. О'Нила и Т. Уильямса в театрах разных стран, и в обширной критической литературе, посвященной их творчеству (у нас, например, о них писали А. Аникст, Р. Орлова, В. Вульф и др.).

Жизнь и творчество выбранных авторов не совпадают во времени. Пьесы Юджина О'Нила были написаны и ставились в 1920-40-е гг., а пик популярности Теннесси Уильямса приходится на 1960-80-е гг. Нет сходства ни в темах их пьес, ни в характерах их героев. Объединяет же их обоих одно общее – трагическое восприятие жизни.

Исследователь творчества Юджина О'Нила Джозеф Вуд Кратч убежден, что для понимания и оценки зрелых произведений Юджина О'Нила целесообразнее всего рассматривать лучшие его темы в связи с тем, какими различными способами и убедительными образами пытался он

выразить свою концепцию человеческой трагедии [1, 364]. А Ихаб Хассан, говоря о Т. Уильямсе, замечает, что огромный успех драматурга следует признать порождением его готической фантазии, обуянной неподдельным сознанием беспощадности и ужаса бытия [1, 582].

Стремление воспроизвести трагизм человеческой судьбы вызывало и поиски нужных средств выразительности, важнейшими из которых стали у каждого из драматургов различные виды повтора.

Определение функций повтора в драмах Ю. О'Нила («Долгий день уходит в ночь») и Т. Уильямса («Орфей спускается в ад») как явления, оставшегося недостаточно изученным, и является целью данной статьи. Ее теоретическую основу составляют фундаментальные работы таких лингвистов как И.Р. Гальперин, Ю.М. Скребнев и М.Д. Кузнец, И.В. Арнольд, А.И. Домашнев, В.А. Кухаренко, в которых наряду со многими стилистическими явлениями большое внимание уделяется повтору. В трудах этих ученых описаны все основные виды повтора (лексический, семантический, или синонимический, синтаксический, морфемный, звуковой, обрамление, подхват, полисиндетон, синтаксическая тавтология, хиазм, анафора, эпифора, а также параллельные конструкции). Не меньшее внимание теоретики уделили и функциям повтора. Ю.М. Скребнев и М.Д. Кузнец обратили внимание на зависимость стилистической функции повтора от лексического значения повторяющихся элементов. И.Р. Гальперин доказывает, что важной функцией повтора является выражение психологического состояния говорящего, особенно в момент сильных эмоциональных потрясений. Прибегая к аксиологическому критерию, И.Р. Гальперин утверждает, что любой повтор неоправдан, если он не объясняется художественной целью автора. И.В. Арнольд выделила

полифункциональность повтора, А.И. Домашнев рассмотрел его как средство организации текста.

К числу основных функций повтора относятся функция выделения идеи или темы текста, функция создания экспрессивности, эмоциональности, функция создания языковых лейтмотивов, ритмико-интонационная функция.

Какие виды повтора используют Ю. О'Нил и Т. Уильямс, какова роль повтора в раскрытии характеров их персонажей?

Драма «Долгий день уходит в ночь» отличается камерностью сюжета. В ней четыре действующих лица: Джеймс Тайрон, его жена Мери и два их сына, Джеймс и Эдмунд. Действие пьесы охватывает один день в жизни семьи и происходит в пределах одной комнаты-гостиной их дома. Но ограниченность времени и пространства только усиливает трагическую напряженность отношений и чувств участников драмы.

Оптимистическое начало пьесы, связанное с мнимым излечением Мери от наркомании, постепенно переходит в приобретающее все более мрачную тональность развитие действия. Ход действия в пьесе показывает безнадежность положения Мери, ее поражение в борьбе с самой собой. Трагичны судьбы ее сыновей, выросших в атмосфере скрытого и очень тяжелого семейного конфликта, которые считают, что от тягот жизни можно укрыться в парах алкоголя. И Мери, и сыновья считают виновником всех несчастий главу семьи Джеймса Тайрона. Его скупость виной тому, что сыновья не получили должного образования, а Мери – хорошего лечения. Все обвиняют друг друга, каждый не хочет видеть своей вины, и все-таки все они любят и жалеют друг друга.

Трагизм их чувств и отношений находит свое выражение в многогранном повторении ключевых слов. Так сквозным характером обладает повторение глагола *to lie*, а также

однокоренных слов *lie, liar*. Данные лексические единицы повторяются как в пределах одного смыслового отрезка в непосредственной близости:

«Tygone: That's a lie!

...

Tygone: And I say you're a liar!

...

Tygone: You lie again!» [2, 100 – 101],

так и на протяжении всей пьесы в речи ее персонажей. В приведенном примере Джеймс Тайрон называет лжецом своего сына, обвиняющего отца в несчастьях семьи. Но ложь не является характеристикой только одного эпизода жизни или характеристикой какого-то одного персонажа. Тема правды и лжи является ведущей линией конфликта произведения. Вся жизнь каждого из персонажей пропитана ложью, которая разоблачается другим персонажем. Трагизм произведения заключается в том, что ни ложь, ни правда не являются здесь непреложными и объективными.

С темой лжи связана и другая тема, метафорически выраженная в пьесе и также выделенная многократными лексическими повторами как в пределах определенных смысловых отрезков, так и на протяжении всего текста произведения. Речь идет о тумане, как символе неопределенности, за которой может скрываться ложь. Туман также является сквозным образом пьесы. В третьем акте Мери произносит: «I really love fog» [2, 71]. И Эдмунд в четвертом акте повторяет эту мысль: «I loved the fog» [2, 93].

Герои верят в то, что туман позволяет им оставаться самим собой, позволяет скрыться от постигших несчастий и бед, не осознавая, что главные беды заключены внутри них. В порыве отчаяния Эдмунд восклицает: «To hell with sense! We're all crazy. What do we want with sense?... As if I was a ghost



belonging to the fog, and the fog was the ghost of the sea» [2, 93 – 94]. Употребление в данной реплике такого вида повтора как хиазм, подтверждает всепроникающую власть лжи в жизни героя, подчеркивает его стремление избежать истины, как причины дальнейших бед и разочарований в жизни, его отказ от жизни, наполненной смыслом – он предпочитает бессмысленную, но спокойную жизнь бесчувственного призрака осмысленной, но мучительной жизни одинокого существа.

Стремление каждого персонажа оградить себя от истины, которая может причинить страдания, сопровождается в сознании героев постоянно возникающим вопросом «кто виноват?». Эта тематическая линия выражена в драме повтором таких лексических единиц как *to blame, blame, fault, guilty* на протяжении всей пьесы:

«Mary: ...I blame only myself... I was to blame for his death» [2, 63].

«Mary: It was my fault. I should have insisted on staying with Eugene and not have let you persuade me to join you, just because I loved you. Above all, I shouldn't have let you insist I have another baby to take Eugene's place, because you thought that would make me forget his death.

...

Mary: ...that's my fault. And now, ever since he's been so sick I've kept remembering Eugene and my father and I've been so frightened and guilty...» [2, 64].

Данное скопление семантических повторов, а также повтор форм нереального времени (*should/shouldn't*) создает объективную картину эмоционального состояния героини и ее внутренних переживаний. Постоянное чувство вины сопровождается также обвинениями в адрес мужа, которые не проявляются открыто до тех пор, пока Мери не попадает под действие наркотика. Именно чувство вины является основной

причиной неспособности героини сопротивляться наркотическим препаратам, которые избавляют ее от этого чувства и мук совести.

Одной из сквозных тем пьесы является тема дома. В поисках ответа на вопрос «что является причиной разрушения семьи и кто виноват», дом становится одним из центральных понятий, связанных прежде всего с Мери и Джеймсом Тайроном. Для Мери дом – одно из неосуществленных мечтаний, а его отсутствие – одна из причин ее болезни.

«Mary: He's lived too much in hotels. Never the best hotels, of course. Second-rate hotels. He doesn't understand a home. He doesn't feel at home in it. And yet, he wants a home» [2, 47].

В этой реплике многократное эпифорическое повторение двух лексических единиц – *hotels* и *home* – выражает отношение героини к этим символам обитания. При этом она противопоставляет второсортные отели, в которых так много времени провел ее муж, дому, которого он не понимает и которого он никогда не чувствовал. Мери, утверждая, что Тайрон хочет иметь дом, скорее выражает свое собственное желание и стремление на протяжении всей жизни. Семья, дом – это смысл ее жизни. Дом, которого лишила ее актерская карьера мужа, которого он не смог дать ей даже по окончании из-за своего эгоизма и скупости, дом, ради которого она смогла бы излечиться.

Наиболее реалистично и цельно атмосферу в доме передает его глава и виновник многих несчастий своих близких – Джеймс Тайрон: «Tyron: Filth and despair and pessimism! ...» [2, 96].

Полисиндетон (повтор союза *and*), используемый автором в данной реплике, передает общую атмосферу и настроение героев, отражающие пессимизм и отчаяние.

Не менее трагична и пьеса Т. Уильямса «Орфей спускается в ад».

Завязка действия пьесы связана с появлением в лавке Торренсов американского Орфея – Вэла, предстающего перед нами как воплощение чуткости и человечности, чувственности и чудесной животворности, и одновременным возвращением домой его основного антагониста – смертельно больного Джейба Торренса, законодателя здешних нравов, расиста и убийцы.

Исследователями творчества Т. Уильямса давно отмечено, что он использовал в своей драме мотивы двух мифов (античного об Орфее и библейского о Спасителе), сошествия Орфея и Христа в ад и их победу над силами ада и смерти.

Сложная символика драмы нашла свое выражение в ее сложном стилистическом оформлении, немаловажная роль в котором отводится повтору.

Одним из центральных символов драмы является птица, впервые упомянутая Вэлом, которую упоминают другие персонажи в течение всего действия.

«Val: They just spread their wings and go to sleep on the wind like other birds fold their wings and go to sleep on a tree...» [3, 253].

С образом птицы и свободы связана также цветовая символика драмы. Неоднократный лексический повтор прилагательного blue, а также синонимические повторы оттенков голубого цвета light-blue, color of the sky, sky-blue, в том числе контекстуальные синонимы protection coloring, camouflage представлены на протяжении всей пьесы. Именно Вэл в драме сравнивается с такими птицами в речи Леди: «Lady: I'm sorry for you because nobody can help you. I was touched by your strangeness, your strange talk. That thing about birds with no feet so they have to sleep on the wind? I said to myself: "This boy is

a bird with no feet so he has to sleep on the wind", and that softened my fool Dago heart and I wanted to help you... Fool, me» [3, 279].

Параллельные, практически идентичные конструкции предложений делают аналогию совершенно явной – Вэл и есть та самая птица, у которой нет твердой почвы под ногами, но которая благодаря этому независима от этой почвы. И хотя Леди смущена странными речами Вэла, что подчеркнуто морфемным повтором *strange – strangeness*, она и сама является частью его мира – мира свободы и истины.

Несмотря на то, что герои пьесы стремятся обрести полную свободу и самостоятельность, они все же ищут «родственную» душу, человека, который смог бы понять их непростые многогранные натуры и разделить мечту о свободе и все тяготы, связанные с ее достижением. Однако найти такого человека оказывается нелегко. Вэл, проводивший всю свою жизнь в поисках ответа на вопрос «в чем смысл жизни и для чего жить?» приходит к следующему выводу: «Val: Nobody ever gets to know no body! We're all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life!... I'm tellin' you it's the truth, we got to face it, we're under a life-long sentence to solitary confinement inside our own lonely skins for as long as we live on this earth!» [3, 257].

Метафора (о том, что каждый человек приговорен к пожизненному тюремному заключению внутри собственного я), выраженная повтором выражения *solitary confinement inside our own skins* и синонимичными конструкциями *we're all of us sentenced to – we're under a life-long sentence to – for as long as we live on this earth*, подчеркивает одну из важнейших идей пьесы: все люди по природе своей одиноки и предоставлены только сами себе. Поэтому полная свобода человека и его внутренняя гармония являются условиями его счастья, более важными, чем взаимоотношения с другими людьми, и возможно, поэтому

свободный на протяжении всей жизни Вэл был обречен на гибель, связав свою жизнь с другим человеком, потеряв таким образом свободу.

Идея свободы, однако, связана не только с темой одиночества, но и с идеей, которая представлена автором в противопоставлении двух понятий: жизни и смерти.

Если жизнь для Леди олицетворяет ее будущий ребенок, то смерть – ее муж Джейб Торренс. Это имя в пьесе неоднократно ставится в непосредственной близости от существительного *death*, например:

«Beulah: He has th' death sweat on him! Did you notice that death sweat on him?» [3, 241].

Эпифора, используемая автором, усиливает ощущение неотделимости персонажа от смерти: этот человек всю свою жизнь приносил смерть, будучи главою «Тайного братства», убивающего людей из-за расовых предрассудков, будучи мужем женщины, душу которой он убил, купив ее тело. И теперь он сам, будучи на смертном одре, овеян атмосферой смерти. Но даже это не помешало ему совершить последнее свое убийство.

Убийце Джейбу Торренсу противопоставлен Вэл Ксавьер. Он оценивает и общество и самого себя трезво:

«Val: I lived in corruption but I'm not corrupted. Here is why. My life's companion! It washes me clean like water when anything unclean has touched me...» [3, 250].

«Val: My life's companion?» [3, 254].

Как видно из этих двух реплик, Вэл нашел средство, помогающее ему избежать дурного влияния общества и остаться «чистым» в окружающем мире. Дважды называя свою гитару *my life's companion* герой усиливает утверждение, что главным средством, помогающим сохранить свободу, добро, красоту и истину, является искусство.

Несходство героя с окружающими его людьми, его способность понимать, а не осуждать привлекла Леди. Другим фактором, пробудившим в ней интерес, стала воля Вэла, его способность полностью управлять и контролировать свою жизнь – то, к чему стремилась Леди, и чего она не могла достичь прежде.

Именно любовь к Вэлу возродила в Леди желание бороться, стремление победить и избежать повторного поражения, подарила ей свободу и возможность гордиться собой. Но героиня так долго ждала всего этого и так отвыкла чувствовать себя счастливой, что вновь обретенное счастье «сожгло» ее как огонь когда-то сжег сад ее отца; вновь вспыхнувшая страсть, муки ревности, страх потерять свое счастье обрекли героиню на гибель. Поэтому Джейб, возможно, стал лишь рукой ее трагической судьбы.

Читая драму, читатель испытывает тревогу, напряжение, возрастающее по мере развития действия. Мрачное, печальное, иногда даже зловещее настроение драмы передано автором посредством лексических повторов негативно-заряженных эпитетов, из которых наиболее часто употребляются прилагательные *evil*, *awful*, например: «Dolly: Beulah, that's an evil laugh of yours, that laugh of yours is evil!» [3, 231].

В данном предложении использование хиазма наряду с лексическим повтором усиливает трагическое, мрачное звучание пьесы, а также выявляет аналогию между частным явлением (злым смехом) и всей жизнью героев драмы, над которыми зло «посмеялась» судьба: люди, которые всю свою жизнь провели в поисках счастья и смысла жизни, и обрели то, чего они искали, вынуждены погибнуть, испытав счастье лишь на короткое время.

Ужас и постоянное чувство страха, владеющее сердцами героев, выражено посредством лексического повтора эпитета awful (very bad, causing fear or horror):

«Dolly: An awful thought. ... Most awful thoughts are...» [3, 231].

«Val: You saw awful things take place.

Vee: Awful! Things» [3, 271].

Подводя итоги анализа, мы можем констатировать, что, несмотря на несхожесть материала и индивидуальной манеры писателя, есть в их драмах и общее: трагедийное звучание и поиски нравственных ценностей, наперекор иллюзиям, обольщениям и неудачам. Оба автора используют в основном идентичные виды повтора, выполняющие три основные функции: характерологическую функцию, функцию выделения темы и идеи произведения и эмотивную или эмоционально-оценочную функцию. При этом нужно заметить, что характерологическая функция, недостаточно исследованная в трудах лингвистов XX века, занимающихся проблемой повтора, является ведущей среди функций, выполняемых повтором в данных произведениях.

Использование идентичных лексических единиц и синтаксических конструкций позволило каждому из драматургов обратить внимание читателя на важные для понимания текста детали, помогает читателю прочувствовать характеры, настроения героев, основные линии их поведения, чувства и мысли, занимающие их на протяжении всей пьесы, их отношение к другим персонажам, к себе и к окружающей действительности и посредством этого – отношение самого автора к проблемам и трагедиям современного ему общества. Лексический повтор, часто выстраивая лейтмотив произведения, помогает не только осознать тему и идею, но и создать устойчивую, характерную атмосферу пьесы.

### **Библиографический список:**

1. Литературная история Соединенных Штатов Америки. – М.: Прогресс, 1979. – Т.3.
2. O'Neil E. Long Day's Journey Into Night [Text] / E. O'Neil // Three American Plays. – М.: Progress Publishers, 1972. – P. 9 – 128.
3. Williams T. Orpheus Descending [Text] / T. Williams // Three American Plays. – М.: Progress Publishers, 1972. – P. 221–307.

**Доценко Е.Г.**  
*г. Екатеринбург*

### **МАЛЫЕ ПЬЕСЫ О БОЛЬШОЙ ПОЛИТИКЕ: СПЕЦИФИКА НОВЕЙШЕЙ БРИТАНСКОЙ ТЕНДЕНЦИОЗНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Для британского театра уже в его новейшей истории (с середины XX века и до наших дней) политизация – достаточно частотный феномен: обращение к злободневным вопросам было актуальным и для драматургии 1950-х гг. на фоне утверждения «драматургии сердитых», и для театров фринджа в 1980-х гг., и в связи с «новой жестокостью» или сенсационностью театра второй половины 1990-х–2000-х гг. Особенностью современного политического театра можно считать, однако, не столько акцент, сделанный на жестокости (вполне освоенной брехтианским театром Э. Бонда и Х. Брентона), сколько использование возможностей минимализма, изначально, казалось бы, совсем не совпадающего с потребностями ангажированного искусства.

В искусстве XX века минимализм как самостоятельное течение оформляется в 60-е гг. в связи с деятельностью группы



авангардных американских художников и скульпторов, осуществивших «материализацию априорно существующих в сознании человека геометрических форм» [2, 527]. В других видах искусства – музыке, театре, кино – минимализм часто рассматривается по аналогии с экспериментом в живописи и скульптуре [10, 135–136], но история «минимализации» и эстетизации простейших элементов в каждом случае оказывается вполне самостоятельной. Так, в драме для того, чтобы говорить о минимализме, недостаточно иметь дело с небольшой по объему пьесой, создававшейся для театра с незапамятных времен. «Маленькие пьесы» идеально иллюстрируют высказывания Р. Барта о феномене театральности, как «особой толще знаков... причем одни сигналы длятся (например, декорации), а другие мелькают (речь, жесты)» [1, 276].

Современная драматургия к минимализму приходит благодаря театру абсурда, поскольку и сам термин «театр абсурда» не является единственным для обозначения, например, динамики творчества С. Беккета. В поздних драматических произведениях Беккета объем и «действие» уверенно сокращаются; наряду с «абсурдом» исследователями используются определения «редукция» или «минимализм» [5; 7]. «Ответственными» за утверждение минимализма в англоязычной и уже непосредственно в английской драматургии можно считать и С. Беккета, и Г. Пинтера, к компрессии театрального знака обращающихся практически одновременно, но неодинаково. Пьеса-миниатюра с отчетливым политическим звучанием имеет в этом смысле отношение только к творчеству Пинтера.

Минималистскую поэтику Г. Пинтер отрабатывает на различных этапах своей творческой биографии – не только в драме, но и в поэзии. Хотя драматургию английского автора

можно классифицировать, например, по хронологии или жанровому признаку («комедии угрозы», пьесы-воспоминания и т.п.), обращает на себя внимание способ подразделения его драм по объему – полномасштабные пьесы, миниатюры и пьесы-скетчи. Классикой минимализма в театре стали знаменитые ранние (1968 г.) психологические миниатюры Пинтера «Молчание» и «Пейзаж». Однако пинтереска с ее энигматичностью и фигурами умолчания оказалась способной редуцировать и включать в себя не только психологический план, но и политическую злободневность. В 1980-е годы творчество Пинтера характеризуется преобладанием политических, или полемических, миниатюр: «Один на дороге» (1984), «Вечеринка» (1992), «Горный язык» (1988). Драматург вполне для него традиционно сосредотачивает в данных пьесах внимание на проблемах личности, но подавление личности здесь идет от лица тоталитарного или управляемого иностранными захватчиками, вообще несправедливого государства. «Все три пьесы... были написаны в гневе. Очень холодном гневе. Ледяном» [6, 152]. ,

Вторжение, агрессия, оккупант – понятия, которые можно использовать уже при разговоре о «бытовых» пинтеровских «комедиях угрозы» (таких как «Комната» или «День рождения»), однако эта угроза была неопределенной, допускающей самые разные трактовки. В «политических» пьесах драматурга угроза не просто доминирует, но превращается в институт социального подавления. С. Уотт полагает, что пинтеровские пьесы данной группы следует подразделять по типу режима, представленного в произведении, – колониального («Горный язык») или фашистского («Один на дороге») [11, 106–109]. Учитывая политические взгляды Гарольда Пинтера как известного правозащитника и борца за мир, подобное деление, вероятно, следует считать значимым.

Однако Пинтера-драматурга интересуют взаимоотношения человека и власти в самом общем виде: не случайно в своих «политических пьесах» он отказывается локализовать ситуацию: четкие геополитические координаты отсутствуют. Например, в «Горном языке», где коренному населению провинции государственный закон не разрешает общаться на родном наречии, критика видит художественную проекцию многолетних конфликтов, затрагивающих самые разные народы: «Предполагается, что <персонажи> говорят на гаэльском, баскском, эстонском или курдском языке» [6, 67]. Для драматурга важно само соотношение языка и насилия, а безудержная «официальная» жестокость впечатляет в этих драмах: власть и насилие воспринимаются в качестве синонимов. Представители власти не испытывают чувства вины и никак не стремятся оправдать свою бесчеловечность, зато они любят наставлять, «рассказывать истории», и хотя наставления властей – чистой воды демагогия, само значение нарративного элемента в столь небольших пьесах обращает на себя внимание. Чаще всего те, на чьей стороне сила, не предъявляют осужденным сколь-либо внятных обвинений. Зато преступления власти против подавляемого большинства названы в политических пьесах поименно: речь откровенно идет о физических истязаниях, убийстве невинного ребенка, изнасиловании («Один на дорогу»), массовых расстрелах («Вечеринка»).

В «Вечеринке» присутствует выработанное пинтеровской комедией угрозы деление мира/сцены на «внутри» и «снаружи»: отчетливо выраженные политические коннотации связаны с оценкой каких-то тревожных событий, происходящих «на улице», в то время как на званом ужине в фешенебельном ресторане присутствуют лица власть имущие или лояльно настроенные по отношению к господствующему в

стране режиму. Но угроза охраняемому вооруженными наемниками закрытому пространству государства со стороны «гор» или «улицы» в этих пьесах осознается как правое дело: идет борьба за гуманное или, во всяком случае, открытое общество. Подлинная опасность для свободы и для индивидуума располагается как раз «внутри» и обусловлена не только физическим превосходством властных сил, но и особенностями человеческой природы, которую Пинтер никогда не рассматривает в качестве стабильной или раз и навсегда понятной во всех ее проявлениях. Характеры, благодаря контрастному расположению, оказываются если и не подробно прописанными, то и не амбивалентными, так как любая двусмысленность, по мнению Пинтера, не соответствует работам подобного рода: «Если я решил писать пьесы, как “Горный язык”, где есть армия и есть жертвы, двусмысленностям уже нет места» [6, 152].

В пьесе «Один на дороге» откровенно фашиствующему Николасу, ведущему «допрос населения», противопоставлен Виктор и его семья. Диалога как такового нет; говорит здесь, любуясь собой и собственным садизмом, Николас, ему же принадлежат слова: «с языком нужно быть особенно щепетильным» [9, 50], а его жертвы лишь по возможности скупно отвечают на вопросы. Чуть экспрессивнее в своих высказываниях маленький мальчик – «за это» его и убивают. И по немногословным репликам жертв, и по пространным высказываниям их мучителя можно судить, кто является противником «системы». Семья Виктора – интеллигентные, добрые, внутренне свободные люди, с которыми допустимо идентифицировать всех несправедливо угнетенных, и на их стороне правда. В подобной конкретизации добра и зла, пожалуй, больше, чем в достаточно условной «злободневности»,

заключается тенденциозность пинтеровской политической миниатюры.

Для пьес К. Черчилл тенденция изначально не является редкостью: своеобразие творчества писательницы, как и пришедших в британский театр практически одновременно с ней Э. Бонда, Х. Brentона, Д. Хэара, анализировалось в 1970–80-х гг., прежде всего, в связи с воздействием брехтовской традиции. Собственный активный художественный поиск давно обеспечил К. Черчилл признание в качестве самостоятельного значительного современного автора, а ее политические миниатюры последних лет эпический театр Б. Брехта напоминают уже в весьма малой степени.

Пьесы «Это стул» (1997) и «Семь еврейских детей» (2009), помимо малого объема и заостренной политической проблематики, объединяет показательная фрагментарность. Миниатюры Черчилл распадаются на отдельные сцены-главы, не предполагающие развертывания единой сквозной фабулы. Расшифровка далекого от прозрачности содержания пьес, равно как и возможность его толкования в политических терминах также в обоих случаях связана с названием произведений.

На обложке печатного издания пьесы «Это стул», как и известной работы М. Фуко [4], – рисунок Р. Магритта «Это не трубка». В своей короткой пьесе Черчилл, если можно так выразиться, идет в направлении «эпистемологической неуверенности» дальше и Магритта, и Фуко. У Магритта, – обращает внимание Д. Джениган, – «название “Это не трубка” имеет хотя бы что-то общее с самим рисунком, даже если это что-то – ироническое отрицание» [8, 39]. По Фуко, «название оспаривает заявленную идентичность фигуры и то имя, которое мы готовы ей дать» [4, 43]. Черчилл же обозначает один предмет (трубка) с помощью названия другого (стул), равно не имеющего отношения ни к рисунку, ни к ее пьесе. Эпизоды, из

которых состоит произведение, действительно не связаны друг с другом, но предваряются узнаваемыми газетно-тревожными заголовками 1990-х: «Война в Боснии», «Лейбористская партия уклоняется вправо», «Процесс мирного урегулирования в Северной Ирландии». Боснийская тема, как можно заметить, вообще неоднократно привлекает внимание британских драматургов в 90-е гг. (При этом собственно Босния не обозначена в качестве места действия ни в полномасштабной пьесе С. Кейн «Взорванные», ни в относительно небольшом произведении К. Черчилл «Там вдали»). Заявлена в «Это стул» и тема «Генная инженерия», к которой Черчилл вернется в нашумевшей пьесе 2003 г. «Количество». В пьесе «Это стул» реальное содержание диалогов не объясняет предложенных формул, как и само название «не объясняет» пьесы. Последний из заголовков вообще не сопровождается текстом, словно открытый путь в XXI век: «Капиталистическое воздействие на бывший Советский Союз». Если говорить о динамике минимализма Черчилл на примере одной пьесы, редукция вербальной части произведения кажется очевидной уже при движении от первых эпизодов пьесы к последним.

Сами эпизоды представляют собой зарисовки на бытовые темы, обрывки диалогов людей, не просто далеких от политики, но к ней, вероятно, равнодушных. При этом, показательно расходясь друг с другом, означаемое и означающее («стул и пьеса», «политика и быт», «угроза и равнодушие») не лишены смысла и, вероятно, о чем-то предупреждают: «Названия, часто придуманные кем-то другим и задним числом, встраиваются в фигуры, и их сцепление если не специально отмечено, то, во всяком случае, изначально допустимо» [4, 47]. Если заголовки к эпизодам пьесы как прием театральной условности еще отсылают к Брехту, то минимализм (как, впрочем, и абсурдизм) утверждается с помощью

«немотивированных повторов». Так, например, несколько раз (и под разными заголовками) повторяется сценка, где ребенка все уговаривают «скушать еще ложечку за папочку». В предпоследнем эпизоде реплики персонажей деконструируются, превращая в обрывки и сами фразы. Подобная техника не только связывает драматурга с традицией диалога вне партнера, но и предвосхищает будущую отрывистую эмоциональную речь героев более поздней пьесы «Семь еврейских детей».

В 2000-х гг. по мере того, как очаги политической напряженности перемещаются на Ближний Восток, смещаются географически и политические интересы британских драматургов. «Ближневосточный» элемент может быть связан в современных пьесах как с темой терроризма и растущего насилия в обществе, так и с военными конфликтами, разворачивающимися непосредственно в Афганистане, Ираке или Израиле. Среди новейших авторов, отдающих дань политической тематике, – Д. Грейг, М. Равенхилл, Г. Адам. Политический вызов в пьесах К. Черчилл и на этом фоне выглядит чрезвычайно радикальным: «Семь еврейских детей» – пьеса, написанная в 2009 г. по горячим следам событий, связанных в том же 2009 г. с очередной эскалацией насилия в секторе Газа. Место действия (правда, если иметь в виду только новейший ближневосточный конфликт) на этот раз предельно локализовано, хотя к числу новаторских пьеса Черчилл относится благодаря художественному эксперименту, а не за счет исключительной злободневности и провокационности.

В рассчитанной на десятиминутную постановку пьесе «Семь еврейских детей» звучащие голоса распадаются скорее по сценам, чем по репликам персонажей, и количество этих персонажей может варьироваться достаточно существенно. Подобную технику «беккетовского минимализма» в 1990-х использовала С. Кейн в пьесе «Жажда», а уже в 2000-х гг.,

например, М. Равенхилл в произведении «бассейн (без воды)». К. Черчилл в семи эпизодах пьесы представляет не столько историю еврейского народа (хотя многовековая история с библейских времен присутствует в тексте на уровне явных и скрытых аллюзий), сколько крик, эмоциональный всплеск, мотивированный страницами этой истории. Название «Семь еврейских детей» задает счет скорее эпизодам, чем детям, которых нужно спасти от насилия. Семья во время холокоста или в начале XXI века вновь и вновь пытается уберечь своего ребенка от опасности, от угрозы, исходящей от врагов или соседей. К. Черчилл насилие, страх и равнодушие, эгоизм вновь ставит в один ряд: каждый пытается спасти только своего ребенка, оставаясь практически безразличным к жестокости, если она не затрагивает нас лично. Обращение к теме детства как наиболее действенной при разговоре об общественной несправедливости можно связать и с традициями английской литературы вообще, и с традициями политической пьесы – Э. Бонда, Г. Пинтера или С. Кейн. Как и у Пинтера, эмоциональный накал в пьесе К. Черчилл не противоречит драматическому минимализму.

М. Равенхилл и о детях, и – особенно часто – о молодежи пишет постоянно, но гораздо более иронично; драматурга интересуют молодые люди эпохи потребления, которые пытаются жить по принципу «все на продажу», так как с другими принципами просто не знакомы. В сфере внимания оказывается и культура эпохи потребления, и многочисленные субкультуры. К минималистской технике, даже создавая одноактные пьесы, М. Равенхилл в отличие от С. Кейн (если сравнивать творчество лидеров «молодого театра» 1990-х гг.) приходит не в последние годы XX в., а уже в начале нового столетия. Здесь можно вновь упомянуть пьесу «бассейн (без воды)» (название произведения 2006 г. обозначено строчными



буквами), где герои в неразделенном на реплики диалоге осознают себя исключительно как масса, товарищество «с ограниченной ответственностью».

Политическая актуальность – одна из причин популярности монопьесы «Продукт» (2005). Это произведение не о покупках, но о буйных «террористических» фантазиях героя, ориентированных на современное кинопроизводство. М. Равенхилл очень четко подмечает, что «продуктом» сегодня может быть даже самая негативная информация, вызовы, угрозы и страхи современности. Лозунг «все на продажу» в более ранней пьесе Равенхилла понимался как призыв к торговле людьми и их ценностями; в «Продукте» герой произведения кинорежиссер Джеймс готов снять «самый страшный» фильм о терроризме и любви к шахиду, взрывах в Диснейленде и тюрьме Гуантанамо – все на продажу, все превращается в стереотипы. Если для британских пьес о большой политике, даже и лишенных агитационного посыла, характерен имманентный призыв к отказу от насилия любого рода, то в «Продукте» Равенхилла какого-либо призыва в принципе нет, но есть отчетливое разграничение собственно культуры и масскульта, банальности, которая собственно и превращается в продукт. Примеры подобной продукции, бездарной и опасной, можно множить до бесконечности, как это делает, предлагая актрисе свой сценарий-экспромт, герой произведения:

«Эта тюрьма – настоящий ад

Я пришла забрать тебя отсюда. Умоляю, Мохаммед, позволь мне...

Да, любовь моя

И ты вырываешь решетку, и он выходит, твой истерзанный возлюбленный. Как нежно ты его обнимаешь. Как нежен, как бесконечен ваш поцелуй, в котором сливаются ваши души.

(У нас за это будет куча призов, наград – только бы не испоганить...)» [3, 680–681].

Современная политическая пьеса в британской драматургии занимает свою нишу в текущем литературном процессе, апробируя новейшие художественные находки. От дидактики самые значительные авторы оказываются принципиально далеки, однако обращение к возможностям политического театра и сегодня – даже минимальными или минималистскими средствами – позволяет предложить взвешенную гуманистическую систему ценностей миру, настаивающему на амбивалентности ценностных установок.

### Библиографический список:

1. Барт, Р. Избранные работы: семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт; пер. с фр. и сост. Г.К. Косикова. – М.: изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
2. Власов, В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. [Текст] / В.Г. Власов. – СПб.: ЛИТА, 2001. – Т.4. – 864 с.
3. Равенхилл, М. Продукт [Текст] / М. Равенхилл // Антология современной британской драматургии; пер. с англ. Т. Осколковой. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 651–682.
4. Фуко, М. Это не трубка [Текст] / М. Фуко; пер. с фр. И. Кулик. – М.: Художественный журнал, 1999. – 143 с.
5. Brater, E. Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater [Text] / E. Brater. – New York, Oxford: Oxford Univ.Press, 1987. – 209 p.
6. Gussow, M. Conversations with Harold Pinter [Text] / M. Gussow. – New York: Grove Press, 1996. – 158 p.
7. Hauck, G. Reductionism in Drama and the Theatre: The case of Samuel Beckett [Text] / G. Hauck. – Potomak, Maryland: Scripta Humanistica, 1992. – 225 p.

8. Jernigan, D. “Traps”, “Softcops”, “Blue Heart”, and “This is a Chair”: Tracking Epistemological Upheaval in Caryl Churchill’s Shorter Plays [Text] / D. Jernigan // *Modern Drama*. – Vol. XLVII. No 1. Spring 2004. – Pp. 21–44.
9. Pinter, H. *Other Places: Four plays* [Текст] / H. Pinter. – New York: Dramatists Play Service, Inc., 2004. – 56 p.
10. Shepherd, S., *Drama/Theater/Performance* [Text] / S. Shepherd, M. Wallis. – London, New York: Routledge, 2004. – 262 p.
11. Watt, S. *Postmodern/Drama: Reading the Contemporary Stage* [Text] / S. Watt. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. – 220 p.

**Е.Н. Шилова**  
*г. Екатеринбург*

## **ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ПЬЕСЕ К. ЧЕРЧИЛЛ «ЖИЗНЬ ВЕЛИКИХ ОТРАВИТЕЛЕЙ»**

Изменение модуса мышления и мировосприятия в различные культурные периоды нередко обуславливает динамику жанровой системы. Категория жанра действительно является отражением духа времени и тем самым «ключом к тексту», с помощью которого в сознании читателя возрождается образ «сокращенной Вселенной», когда-то запечатленной в произведении конкретного мастера слова. Роль этой исторически подвижной категории точно и поэтично описал Н.Л. Лейдерман: «Жанр процессуален[...]. Извлеченный из культурного арсенала читателя “контур” жанра задает направление и ход чтения, напоминая об условностях и прочих кодах, посредством которых следует переводить буквенный

текст в образ мира, слова – в картины, лица, действия, страдания и поступки, каковые мы, читатели, начинаем лицезреть в своем воображении и со-переживать, словно все это происходит в самом деле» [2, 142].

Метадраму, с нашей точки зрения, вполне правомерно поместить в ряд относительно недавно сформировавшихся жанров. Драмы, выдержанные в этом жанре, наделены следующими параметрами: нарочитая театральность, удвоение (или мультипликация) сценической реальности, открытость границ между миром театра и жизнью, подверженность героев неожиданным метаморфозам, отсутствие стабильных личностных характеристик персонажей.

Эпоха постмодернизма, заострившая проблемы вторичности и плюралистичности современной культуры, не прошла бесследно для системы литературных жанров, в том числе драматических. Современность настойчиво обращается к жанру метадреды, «канон» которого формировался еще в драмах Л. Пиранделло. Один из самых смелых экспериментаторов в современном британском театре, Кэрил Черчилл, изначально вводит метадраму в свои произведения почти в «классическом» пиранделлианском варианте. Позднее, однако, метадрама в пьесах драматурга приобретает дополнительные измерения и становится все более масштабной, выводя эксперимент автора на уровень синтетического театра. Рассмотрим для примера особенности функционирования жанра метадреды в произведении К. Черчилл «Жизнь великих отравителей».

Драматург создала произведение при тесном сотрудничестве с композитором О. Гоугом и хореографом Й. Спинком, что породило «междисциплинарный диалогический обмен, в рамках которого один герой мог участвовать в диалоге вербально, второй – отвечать посредством танца» [3, 92]. Эта

пьеса даже издавалась изначально не как драматический текст, а в виде «досье», в которое были включены и сценарий драматурга, и хореографические комментарии Спинка, и партитура Гоуга.

В небольшой метадраме автору удается соединить реальность и вымысел, античный мир, Францию XVII века и открытия XX столетия. Фактическим материалом при создании пьесы послужили биографические, автобиографические и художественные источники, описывающие жизненные истории «великих» отравителей, которые жили в разные исторические периоды. В пьесе читатель встретит и Медею, подарившую отравленный пеплос более удачливой претендентке на сердце Ясона; и известного в Англии доктора Криппена (1862–1910), якобы отравившего жену ради счастливого будущего с молодой любовницей; и французскую авантюристку маркизу де Бренвилье (1630–1676), признанную виновной в отравлении мужа и двух братьев ради материальной выгоды для себя и своего возлюбленного.

Каждая сюжетная линия развивается в одном из трех актов пьесы, которые называются в честь протагониста, – «Доктор Криппен», «Медея» и «Мадам де Бренвилье». Единственный «сквозной» персонаж, которого автор выводит на сцену – американский изобретатель Томас Мидгли. Открытия химика Мидгли были при его жизни отмечены престижными государственными наградами – глобальное негативное влияние его открытий на окружающую среду было обнаружено гораздо позже. В предисловии к пьесе Черчилл подчеркивает: «Он добавил свинец в бензин и открыл возможности применения хлорофлюорокарбона в системах охлаждения; эти две идеи в свое время были приняты хорошо, но по невнимательности стали причиной выброса ядов в атмосферу. [...] Кроме этих

двух изобретений наш Мидгли не имеет ничего общего с реальным Мидгли» [4, 185].

Метадрама как жанр обуславливает неравномерное сближение основных сюжетных линий. Это воплощается, прежде всего, в творческой обработке фабулы античной трагедии «Медея». По сравнению с произведением Еврипида, в частности, действие в данной части «Жизни великих отравителей» развивается стремительно, а герои, произнося полагающиеся по сюжету речи, придерживаются весьма разговорного стиля, максимально сближаясь с современностью:

**Медея.** Нет уж, лучше / Не изменять пути прямому нам,  
/ И, благо он испытан, – яд на сцену... [...] / Иди на самое ужасное! Ты, сердце, / Теперь покажешь силу. До чего, / О, до чего дошла ты [1, 230]!

**Медея.** Я могла бы остановиться, я могла бы уйти, я могла бы / остановиться сейчас. / Она могла бы жить, ему не придется горевать, я могла бы / уйти. / Но я наделена силой. / Яд, который отравляет мое сознание, устремится в ее тело. / Боль обожжет ее тело, а мой рассудок станет холодным [4, 210].

Из-за этого стилистического решения, однако, пьеса не становится менее выразительной: притом, что герои становятся более «земными», накал страстей переносится из вербального в хореографический план. Стоит еще раз подчеркнуть, что произведение относится к сфере синтетического театра, в котором тексты пьес «демонстрируют континуум лингвистических и перформативных структур, обманывая ожидания и нарушая привычный механизм восприятия» [7, 111]. Отравление и страдания Креусы и Креонта, таким образом, живо представлены на сцене профессиональными танцорами.

Любопытным заимствованием Черчилл становится хор. В «Жизни великих отравителей» это, безусловно, уже не античный хор коринфских женщин, но «хореографический» Хор

Ядов, репрезентирующий в танце смерть каждого из отравленных персонажей пьесы. Благодаря экспериментальному характеру данс-пьесы-оперы появление Хора Ядов, «немиметическое» изображение им смерти является органичным и служит одним из мотивов, объединяющих три эпизода произведения в художественное единство.

В соответствии с указаниями автора главная героиня «Жизни великих отравителей» не просто исполняет несколько ролей, а именно перевоплощается в иного персонажа на сцене, еще до начала следующего эпизода. Например, Медея, жаждущая мести, «врывается» в действие благодаря мгновенному превращению отравленной в первой части супруги доктора Криппена, Кора:

**Кора.** Я больше никогда вас не покину, и вы никогда / не сможете убежать от меня / Вы думали, что я ушла навсегда, но я / отомщу

Все уходят, оставляя Криппена и Этль наедине. [...]

Они обнимаются и медленно уходят со сцены. За ними наблюдает Кора, перевоплотившаяся в Медею [4, 208–209].

В последних авторских ремарках второй части «Жизни великих отравителей» Медея выходит на сцену уже в качестве Мадам де Бренвилье. Исполнение каждым актером нескольких ролей и стремление драматурга вынести сам процесс метаморфозы персонажей на сцену заставляет предположить, что в данном случае метадрама связана с игровым сюжетным решением и сложной системой образов «Жизни великих отравителей».

И. Эстон в одной из работ также комментирует особенности проецирования образов драмы друг на друга. Особенно интересной представляется мысль исследователя, что триада «Кора–Медея–Мадам де Бренвилье» не распадается на три отдельных персонажа, но сохраняет единое начало при

смене личностных позиций: «Женщина, которая является жертвой отравления (Кора), мстит за себя (Медея) и сама становится отравителем и позже наказана за это (Бренвилье)» [3, 93]. Остальные герои, как нам представляется, не создают такого выраженного ощущения преемственности и участвуют в «традиционном» (для Черчилл) множественном распределении ролей (создаются триады «Доктор Криппен–Ясон–Сен-Круа», «Этель–Креуса–Мадам Сен-Круа», т. е. «любовница доктора Криппена–соперница Медеи–подруга Бренвилье» и так далее), которое следует рассматривать как ролевое метадраматическое решение, так как сами перевоплощения не выведены на сцену.

Тесная взаимосвязь между различными воплощениями главного женского персонажа произведения акцентирована многократно. Так, заклинание Медеи об омоложении и возвращении к жизни Эсона, служащее прологом к пьесе, повторяется с некоторыми изменениями Мадам де Бренвилье:

Медея возвращает молодость Эсону, отцу Ясона. Входят помощники Медеи (Хор Ядов). Они несут различные предметы: чашу, нож, металлический контейнер (котел), белену, резиновую жабу. Одной рукой танцоры изображают приготовления к ритуалу: рытье ямы, разведение костра и сбор трав. Входит Медея. Она берет белену, жабу и бросает их в котел. У нее начинается спазм. [...]

**Медея.** Причиняя тебе боль, я исцеляю тебя / Убивая тебя, я исцеляю тебя / Секреты смерти и новой жизни / Целительные яды / Проникают в твою кровь, наполняют твое дыхание / Своим мастерством / Я убиваю тебя и даю тебе новую жизнь [4, 191].

Однако если в начале пьесы яды амбивалентны, то есть наделены и целительным потенциалом, то по ходу развития действия отравление превращается во всеобщую манию, а яд уже только орудие убийства или самоубийства. Показательно,



что де Бренвилье в монологе, вызывающем ассоциации с заклинанием Медеи, меняет всего несколько слов, которые, тем не менее, влияют на смысл высказывания кардинально. По сути, речь идет о вероломном «лечении» посредством ядов, результатом которого является смерть. Согласно жизнеописанию знаменитой отравительницы, подобной практике действительно находилось место в жизни маркизы, которая под покровом ложного милосердия наносила визиты в городские больницы:

**Бренвилье.** Исцеляя тебя, я причиняю тебе боль / Исцеляя тебя, я убиваю тебя [...] / Своим мастерством / я исцеляю тебя и становлюсь причиной еще одной смерти [4, 218].

Параллели между образами Медеи и Бренвилье на этом не заканчиваются – жестокая сцена пытки водой мадам де Бренвилье, в результате которой женщина признается во всех вменяемых ей преступлениях, напоминает то, как Медея вливала зелье в горло Эсона во время сцены магического омоложения в прологе.

Общность воплощений главного женского драматического характера прослеживается и на музыкально-оперном уровне. Так, жена доктора Криппена, Кора, любившая петь, в одной из песен рассказывает о жизненных коллизиях Мадам де Бренвилье; песня, в которой Хор оплакивает судьбу несчастной соперницы Медеи, Креусы, эхом отражается в песнопениях мадам Севиньи по случаю казни маркизы де Бренвилье. В целом, разные образы и сюжеты трех эпизодов «Жизни великих отравителей» оказываются взаимосвязаны (или зеркально отражают друг друга) благодаря «метаидее» постановки. «Взаимные отсылки и параллели между этими тремя историями очень тонко переплетены, а множественное распределение ролей является замечательным намеком на

взаимосвязи между убийцей и жертвой; между тем, кто осуществляет наблюдение, и тем, за кем наблюдают», – высказывает сходное мнение А. Маколи [6, 80].

Как справедливо замечает исследователь английского театра Ш. Рабиллард, «общая жажда отравить сообщается от одного элемента спектакля другому» по ходу развития действия. Если, однако, в частях, называемых «Доктор Криппен» и «Медея» стремление отравить распространяется только на окружающих, то в «Мадам Бренвилье» появляются мотивы самоотравления. В одной из сцен персонаж де Севиньи говорит несколько слов о небезопасных ингредиентах современных ей косметических средств, которые, тем не менее, с удовольствием применяют, наносят и втирают героини эпизода:

**Севиньи.** Что за гадость мы втираем в свои лица? / Жир, собранный с овечьих ног. [...] Мадам Сен-Круа и Дюфэ начинают исполнять танец, в ходе которого они активно массируют свои лица [4, 221].

Более того, от опасных испарений, выделенных в ходе собственных химических экспериментов, умирает муж мадам Сен-Круа, который совместно со знаменитым итальянским отравителем Эксили разрабатывал «неуловимый» яд, не оставляющий следов после совершения преступления, с надеждой завоевать «рынок ядов». Немаловажен тот факт, что именно во время проведения зловещих экспериментов Сен-Круа и Эксили дамы (де Бренвилье, де Севиньи, Сен-Круа и Дюфэ) приступают к туалету, поднимая над сценой целые клубы пудры. Исследователь И. Эстон сравнивает облака пудры, плавно спускающиеся в зал, с «грибообразными облаками ядерного взрыва, которые ассоциативно связывают опасные эксперименты с глобальными катастрофами, влияющими на всех нас» [3, 95].

Наконец, еще одним средством объединения эпизодов пьесы в единое художественное пространство становится «удвоения реальности» – сцены, в которых герои, которые по сюжету должны отсутствовать, смотрят на представление. Например, охваченный горем Креонт, который в прямом соответствии с фабулой классической трагедии умирает и в пьесе Черчилл, обнимая безжизненное тело дочери. Эта сцена в «Жизни великих отравителей», однако, подается и воспринимается «остаренно»: всего несколько мгновений назад Креонт (персонаж? или актер, который играет роль Креонта, вышедший из образа?) с особого помоста молча взирает на танец Хора Ядов и Креусы. Одно это появление Креонта на сцене в «неурочный час», его отчужденное восприятие печальной участи собственной дочери и другие подобные моменты пьесы напоминают зрителю о «фиктивности», театрално-драматическом характере сценического действия.

Метадраматический прием «удвоения реальности» и множественного распределения ролей дополняется в некоторых сценических воплощениях оригинальными режиссерскими решениями, демонстрирующими общность происходящего на сцене: «Мы создавали и интерьер, и экстерьер так, чтобы они были и открытыми, и уединенными. Исполнители ролей могли появляться над стенами или вокруг них, а также в проемах или коридорах между стенами. Они могли быть изолированы в своих отдельных мирах, и в то же самое время другие актеры могли смотреть на них», – вспоминает один из первых режиссеров постановки [5, xvii–xviii].

Даже театральный реквизит «проживал несколько жизней» в ходе спектакля, перевоплощаясь вместе с действующими лицами: в постановке А. Макдональда, в частности, контейнер, который использовался в качестве

шкатулки для драгоценностей Кору, стал ящиком, в который доктор Криппен положил голову несчастной жены; затем он превратился в ларец, хранящий отравленный пеплос для Креусы и, наконец, в ящик для писем мадам де Бренвилле, которые служили одним из доказательств в суде при вынесении обвинительного приговора французской отравительнице.

Символом общности идей, передающихся от одного отравителя к другому сквозь разные эпохи, становится и химик Мидгли, который метадраматически пересекает территориальные, хронологические и культурные границы, участвуя в анахронических обсуждениях: герой говорит о добавлении свинца в бензин и изобретении фреона с греками эпохи античности и французами XVII века.

Американский ученый XX века Мидгли является практически единственным персонажем пьесы, который не помышляет об отравлении, но постоянно тем или иным образом становится причастным к миру ядов: он безоглядно влюбляется в коварную Медею, затем в расчетливую мадам де Бренвилле; когда же химик рассказывает о своих экспериментах, казалось бы, имеющих благую цель, Хор Ядов начинает медленно и зловеще танцевать. Символичным становится тот факт, что из сюжетной линии Медеи полностью исчезают дети героини – вместо них отравленный пеплос Креусе приносит именно Мидгли, слишком поздно осознавший губительные последствия своих действий:

**Мидгли.** Я не знал. Я думал, что все улажу. Если бы я снова мог прожить это утро [4, 216].

Смелый эксперимент, который предпринимает Кэрил Черчилл, вполне мог бы являться целью создания этого произведения, демонстрируя, что театр все еще остался той формой искусства, которая «раздвигает границы воображения и

духа, будоражит человека в моральном плане» [8]. Но в данном случае нельзя игнорировать и идеологическое содержание произведения, его экологическую проблематику. Драматург осуществляет попытку «историзации» настоящего, где ядовитые или просто вредные вещества сопровождают человека в повседневной жизни, и где каждый отравляет других, собственный организм или окружающую среду намеренно (для достижения экономической выгоды) или даже незаметно для себя:

**Мидгли.** Настигает ли людей наказание?

**Сен-Круа.** Только если у них нет связей. [...] Да полно, Мидгли. Это касается не только любовных дел. Вся политическая жизнь страны зависит от ядов. Ришелье держал кошек, чтобы те обнюхивали его еду. Кольбер постоянно болеет. Все, кто вращается в обществе, каждый день принимают противоядия. Так что, конечно, поле для деятельности широкое. Мы с Эксили работаем над созданием неуловимого яда единственный вдох будет смертельным. Людям это нужно, Мидгли, у нас клиенты по всей Европе. Мы заработаем целое состояние [4, 231].

Всеобщая причастность к отравлению и ядам символически воплощена в последней сцене «Жизни великих отравителей», театрализующей казнь мадам де Бренвилье. Эта часть действия основана на историческом факте – тело французской отравительницы действительно после казни было сожжено – но тема казни творчески переработана. В заключительной части произведения мадам Сен-Круа выносит на сцену кофе и амаретти (маленькие миндальные или абрикосовые печенья), завернутые в бумагу. После того, как актеры разворачивают амаретти, Сен-Круа поджигает бумагу, в которую были завернуты печенья, и пепел взмывает вверх, а

затем плавно опускается на сцену или в зрительный зал. Идея отравления, которая «носится в воздухе», таким образом, визуализируется и «ароматизируется» на сцене и подкрепляется словами Севиньи:

**Севиньи.** Она носится в воздухе. Ее тело сгорело, ее прах развеян по ветру. Сейчас мы все вдыхаем ее, и всех нас будет одолевать на удивление навязчивая идея отравления [4, 236].

Механизм отравления в современном мире показан автором как особенно тонкий, а негативные результаты воздействия химических веществ как не всегда предсказуемые (а иногда – намеренно хранимые в тайне). Мы считаем обоснованным суждение Ш. Рабиллард относительно того, что Черчилл в данном произведении стремится воспрепятствовать ходу «антропологической машины». Последняя понимается как совокупность «средств, с помощью которых мы воспроизводим себя в культуре внеположными животному миру и, следовательно, позиционируем себя в качестве пользователей окружающей среды, парадоксальным образом вне системы, которой мы принадлежим и, так сказать, находящейся внутри нас» [10, 95–96]. Всеобщее «заражение» идеей отравления словно предвещает неуютную реальность, созданную драматургом в более позднем произведении «Там вдали», в котором «весь человеческий, животный, растительный и минеральный мир находится в состоянии войны с самим собой» [9].

Показательное и комплексное удвоение, характерное для жанра метадрамы, в рассмотренной пьесе расширяет рамки художественного мира произведения и позволяет рассмотреть его проблематику в более широком контексте. Более того, когда речь идет о сочетании метадрамы и возможностей

синтетического театра, расширение театрального пространства выходит на новый уровень. Этот выход театра за его собственные пределы, впрочем, представляется логичным и обусловленным образом мира в метадраме. Однако выполненные в жанре метадрамы произведения, ставшие важным этапом в творческой эволюции К. Черчилл, не встречаются среди работ автора в последние годы. Возможно, политическая ангажированность драматурга, а возможно и глобальная логика постмодернистского эксперимента подсказала Черчилл иной творческий путь, имеющий более четкую направленность, определяемые самим драматургом рамки и большую злободневность.

### **Библиографический список:**

1. Еврипид Медея [Текст] / Еврипид // Трагедии в 2-х т.; пер. с древнегреч. И. Анненского; коммент. Н. Подземской. – М.: Искусство, 1980. – Т. 1. – С. 60–122.
2. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра. [Текст] / Н.Л. Лейдерман – Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун - т, 2010.
3. Aston, E. Caryl Churchill: writers and Their Work [Text] / E. Aston – London: Northcote House in association with the British Council, 2001.
4. Churchill, C. Lives of the Great Poisoners [Text] // C. Churchill. Plays: Three. – London: Nick Hern Books, 2007. – P. 183–238.
5. Gough, O., Churchill, C., Spink, I. Lives of the Great Poisoners : A Production Dossier [Text] / O. Gough, C. Churchill,

I. Spink ; Methuen Modern Plays Series. – London: Methuen Drama, 1993.

6. Worth, L. On Text and Dance: new Questions and New Forms [Text] / L. Worth // The Cambridge Companion to Caryl Churchill; ed. by E. Aston and E. Diamond. – New York: Cambridge University Press, 2009. – P. 71–87.

7. Machon, D. (Syn)aesthetics and Disturbance: tracing a Transgressive Style in Contemporary Performance Style [Text] : a thesis ... Doctor of Philosophy / David Machon. – Brunel University, 2003.

8. Nightingale, B. An Imagination That Pulls Everyone Else Along / B. Nightingale // New York Times. – 2002. – 10 November. – [Electronic resource]. – Mode of access: [http://www.nytimes.com/2002/11/10/theater/theater-an-  
imagination-that-pulls-everyone-else-along.html](http://www.nytimes.com/2002/11/10/theater/theater-an-<br/>imagination-that-pulls-everyone-else-along.html) (access date 16.09.2011).

9. Nightingale, B. Chairwoman of the Boards / B. Nightingale // The Times. – 2006. – 13 November. – [Electronic resource]. – Mode of access: [http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/  
arts/article633448.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/<br/>arts/article633448.ece) (access date 16.09.2011).

10. Rabillard, S. On Caryl Churchill's Ecological Drama [Text] / S. Rabillard // The Cambridge Companion to Caryl Churchill ; ed. by E. Aston and E. Diamond. – New York: Cambridge University Press, 2009. – P. 87–104.



**Е.С. Седова**

*г. Челябинск*

## **ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ САРЫ КЕЙН**

Я не брендовое имя, я личность.

С. Кейн

Я – эмоциональный плагиатор, похищающий боль других людей, превращая ее в свою собственную до тех пор, пока я не могу вспомнить чья она больше.

С. Кейн «Жажда»

Драматургия Сары Кейн представляет собой новаторское явление в английском театре 90-х годов двадцатого столетия. Творчество С. Кейн, а вместе с ней и остальных представителей новой «молодой драматургии» — Марка Равенхилла, Мартина Кримпа, Джима Картрайта, Ирвина Уэлша, Энтони Нилса и других, – относят к движению «театр вам-в-лицо» (“in-yer-face-theatre”, термин А. Сиерца). За свою недолгую жизнь – 28 лет – Сарой Кейн было создано пять пьес и одна миниатюра. По словам исследовательницы современной британской драматургии Е. Г. Доценко, «драматургия Сары Кейн – явление, которым в Англии закончился театральный двадцатый век» [1, 336].

Сара Кейн (Sarah Kane) родилась 3 февраля 1971 г. в глубоко религиозной семье евангелистов в небольшом городке Брентвуд (графство Эссекс, Англия). До 17 лет она была ревностной христианкой, а затем приняла твердое решение

отвергнуть Бога. По признанию самой писательницы, религиозность семьи была сродни «возродившемуся в вере безумию», принудительное чтение Библии «изобиловало насилием, увечьем, войной и мором» [9]. Сара презирала ценности провинциального юго-востока Англии: «...в Эссексе, как и где-либо еще, такое же количество жестокости и порочности – вот, что я хочу изобличить» [15]. В этом суждении заключена целевая установка автора – вскрыть механизмы того зла, что происходит в мире. Это, безусловно, найдет отражение в ее драматургии.

Любовь к театру обнаружилась у Сары Кейн еще в школьные годы: она была вовлечена в работу школьного театра, в котором ставились в то время пьесы А. П. Чехова («Медведь») и Д. Литтлвуд («О, что за чудесная война!»).

После окончания Шенфилд Хай Скул (Shenfield High School), будущая писательница поступила в Бристольский университет (The University of Bristol), где изучала драматургию. В 1992 г. окончив университет, она продолжила свое обучение на курсе знаменитого британского драматурга Дэвида Эдгара в Бирмингемском университете (The University of Birmingham). Ее итоговой работой стала пьеса «Взорванные» (Blasted), которая сразу привлекла к себе внимание театрального агента. Драма была поставлена на экспериментальной площадке театра Роял Корт в Лондоне (The Royal Court Theatre Upstairs) в 1995 г.

После получения магистерской степени в Бирмингемском университете С. Кейн сотрудничала с Paines Plough Theatre и с The Bush Theatre.

В своих пьесах Кейн будет ориентироваться на традиции Х. Brentona, Х. Баркера, Г. Бюхнера, С. Беккета, Э. Бонда, которых она считала своими учителями.

На протяжении ряда лет Сара Кейн страдала маниакально-депрессивным психозом и несколько раз проходила курс лечения в психиатрической клинике Модсли (The Maudsley Hospital). В 1999 г. она поступила в психиатрическую больницу Кингз-Колледж (King's College Hospital), где в состоянии глубокой депрессии 20 февраля покончила с собой.

Пьесы С. Кейн полны трагизма, что связано с ее трагическим видением и восприятием мира. Отсюда все те ужасы, насилие, страх, психозы, которые встречаются в пьесах драматурга. По словам Марка Равенхилла, который был лично знаком с писательницей, беспредельно восхищался ее талантом, «Кейн создала театр великого периода красоты и жестокости, театр, который может вызывать только чувство благоговения» [15]. М. Равенхилл отмечает, что в ее произведениях есть аллюзии к трагедиям Софокла, У. Шекспира и Ж. Расина, что является непостижимым для большинства критиков. В целом, заключает британский драматург, «строгая красота произведений Кейн была шоком для системы» [Ibid].

Первая пьеса С. Кейн «Взорванные» (Blasted, 1995) оказалась в центре крупнейшего театрального скандала в Лондоне. Перед нами типичный пример театра жестокости, который отсылает не столько к А. Арто, сколько к Э. Бонду и его пьесе «Спасенные» (Saved, 1965). По аналогии со сценой забивания ребенка камнями у Бонда, Кейн показывает умирающего на глазах зрителей младенца, который затем становится объектом каннибализма. Пьеса изобилует натуралистическими сценами и физиологическими моментами, разными формами жестокости и насилия – телесного, духовного и морального. Театральные критики обрушились на С. Кейн, назвав работу молодой писательницы «отвратительным торжеством мерзости» [8] (Джэк Тинкер, The Daily Mail),

«ужасной пьесой» [12] (Чарльз Спенсер, *The Telegraph*); саму постановку сравнивали с «окунанием головы в помойное ведро» [8]. Критик Ч. Спенсер иронизировал, что С. Кейн ошибочно полагает, что «умение вызвать трепет отвращения – это все, в чем нуждается драматург» [12]. На защиту Кейн встал драматург Гарольд Пинтер, который в колкостях критиков увидел их неосведомленность и нежелание обнаружить в драме внутренний смысл, в ней заложенный. Пинтер утверждает, что пьеса изображает «актуальное и достоверное, ужасное и болезненное» [Ibid].

Само название драмы – «Взорванные» – символично и отражает политическую и одновременно психологическую составляющую пьесы. Действие разворачивается в дорогой гостинице в Лидсе (северная Англия) во время бомбардировки города. Круг действующих лиц ограничен тремя фигурами – это журналист среднего возраста Ян, психологически неустойчивая Кейт, чуть моложе его, и Солдат. Ремарки, сообщающие о взрыве, лишены подробных комментариев относительно воцарившегося в городе хаоса: «Яркая вспышка света, мощный взрыв» (конец 1 сцены) [2], «Отель разрушен бомбой. В одной из стен огромная дыра, все покрыто пылью, которая все еще стоит в воздухе» (ремарка ко 2 сцене) [Там же]. Здесь содержится явный намек на потрясшие С. Кейн события в Боснии, но в ее авторскую задачу не входило изображение данного конкретного конфликта. Цель драматурга – это «исследование природы жестокости и войны» [15]. Однако за брутализмом и откровенным натурализмом отчетливо проступают сквозные темы в творчестве С. Кейн – тотального одиночества, желания быть свободным, «жажда смерти», но в то же время ее боязнь.

Вторая пьеса С. Кейн – «Любовь Федры» (*Phaedra's Love*, 1996) – основана на фабуле, пересказанной Сенекой,

Эврипидом и Расином в своих драмах. Внимательный читатель пьесы Кейн М. Равенхилл отмечает, торопливость письма. В пьесе нет того совершенства, которое отличает «Взорванных», но, тем не менее, «Любовь Федры» – это хорошо сделанная работа [15], «это самая забавная пьеса драматурга, в которой дан сатирический портрет разрушенной королевской семьи и ее игривое разъединение античного мира с противоречивой современностью порножурналов и пиццы» [16]. В образе Ипполита Кейн запечатлела ту крайнюю депрессивность, которая будет с все возрастать в ее героях.

Пьеса «Вычищенные» (Cleansed, 1998) задумывалась писательницей как продолжение драматической трилогии, в которой изображается глобальная катастрофа. Автор все более углубляется в исследование проблемы жестокости, трагического бытия как извне, так и внутри человека. Первым произведением этого цикла должна была стать драма «Взорванные». По наблюдению Е.Г. Доценко, пьеса «Вычищенные» «во многом развивает заданную «Взорванными» тематику. Трудно не заметить однотипные названия пьес (триптих эти произведения идеально составили бы вместе со «Спасенными» Э. Бонда: Saved, Blasted, Cleansed)» [1, 342]. В отличие от первой пьесы, в третьей С. Кейн гораздо больше занимают аномалии человеческого сознания и поведения. Удивительно и парадоксально то, что за всем этим слоем аномальности и жестокости скрывается определяющая пьесу тема любви, или, по словам М. Равенхилла, «вера в огромную искупительную силу любви» [15]. Отсюда наличие нескольких «любовных» линий, составляющих сюжет драмы. По классификации А. Сиерца – это четыре партии, каждая из которых символична: «Грейс и Грэм воспроизводят инцестуальную фантазию делящихся идентичностью близнецов; Карл и Род – классическая пара, один участник которой идеалистичен, другой

реалистичен; Тинкер и танцовщица представляют тиранию и отчуждающуюся любовь; Грейс и Робин исследуют отношения учитель – ученик, мать – дитя» [14, 114].

Пьеса писалась в сложный жизненный период, когда С. Кейн «разлюбила жизнь» [15], что стало началом затяжной депрессии, психозов, самоуничужения и госпитализации. Драматурга не покидали мысли о самоубийстве. Не случайно местом действия в драме является замкнутое пространство – университетский кампус, который оборачивается психиатрической больницей; внутри этого пространства можно выделить другие микро-пространства: кабинка для пип-шоу, лужайка, спортзал, круглая комната, красная комната (библиотека) и т.д.

Свою четвертую пьесу «Жаждать» (Crave, 1998) С. Кейн писала под псевдонимом Мари Кельведон, образованным от названия деревушки на юге графства Эссекс Кельведон Хэч (Kelvedon Hatch), где выросла писательница. Желая уйти от имиджа автора «Взорванных» (см. первый эпиграф к статье), она создает вымышленную биографию нового автора: «Мари Кельведон 25 лет. Она выросла в Германии в бараках британских военных и вернулась в Великобританию в шестилетнем возрасте, чтобы закончить школу. Ее исключили из колледжа св. Хильды в Оксфорде после первого семестра по причине вызывающего поведения в столовой колледжа. Свои короткие рассказы она опубликовала в различных европейских литературных журналах. Ею также написан томик поэм «Нечистые» (Onzuiver, Impure), опубликованный в Бельгии и Голландии. В 1996 г. состоялся ее дебют на Эдинбургском Фриндже. Это было спонтанное представление через отверстие для подачи еды для единственного зрителя. После освобождения из тюрьмы Холлоуэй она работала водителем такси, администратором в группе «Безумные уличные

проповедники» и ведущей прямого эфира на радиостанции BBC World Service. Сейчас она живет в Кембриджшире со своим котом, которого зовут Гротовски» [6].

Мистификация вполне удалась С. Кейн: ее пьеса имела успех и была принята гораздо благожелательнее, чем другие ее произведения. «Жажда» отличается от других драм писательницы, прежде всего, тем, что это «звучащая» пьеса, которая «оставляет впечатление радиogramмы» [1, 345]: в ней нет сюжета, авторских ремарок, отсутствуют конкретные визуальные образы героев, которые представлены четырьмя голосами – А, М, С, В. По словам М. Равенхилла, игра Кейн с псевдонимом «дала ей право на эксперимент с другой частью ее внутреннего голоса, и в результате появилась сложная превосходная поэма, подтверждающая многогранность таланта ее создателя» [15]. Невозможно определить пол и возраст персонажей, проследить через бессвязные реплики и обрывочные фрагменты внутренних монологов историю каждого из них. Все эти голоса объединяет чувство страха, одиночества, «жажда смерти» – все то, что мучило саму Сару Кейн. Отсюда вполне справедливым кажется вывод исследовательницы Е.Г. Доценко: «все они, в конце концов, могут быть внутренними голосами одной и той же личности, даже не пытающейся представить себя как нечто цельное» [1, 345].

Игра Кейн с голосами вызывает ассоциации с радиопьесами С. Беккета, а также наводит на параллели с поэмой Т. С. Элиота «Бесплодная земля» (1922), в которой перемешиваются голоса и звуки: «звуки эфира» [5, 137], «звуки с небес» [Там же, 133], «голос воды» [Там же, 133], «тихий плач материнский» [Там же, 133], «клаксонов рев» [Там же, 121], «звон колокольный» [Там же, 127] и т.д. Но этими параллелями не ограничивается связь пьесы «Жажда» с другими текстами.

Все пьесы Кейн наполнены аллюзиями к разным произведениям.

С пьесой «Жажда» тесно связана последняя драма С. Кейн «4.48 Психоз» (4.48 Psychosis, 1999). Произведение, при всей его фатальности, не является записками самоубийцы, несмотря на тот факт, что ровно через три дня после завершения работы над пьесой 20 февраля 1999 г. С. Кейн покончила собой в психиатрической больнице. Постановщик пьес писательницы Джеймс Макдональд считает «Психоз» скорее «разочарованием, нежели биографией», «экспрессионистской демонстрацией того, в каком состоянии находится сознание» [10]. Обозначенное на титуле время – 4.48 утра – это время самоубийц [11, 1], не случайно поэтому депрессивные состояния Кейн соотносят с так называемым «синдромом Сильвии Плат», американской писательницы, которая покончила собой в 4.30 утра. Известно, что именно в 4.48 Кейн часто просыпалась во время одолевавших ее депрессий.

Конкретное время героиня связывает со многими своими ожиданиями: «в 4.48 когда придет отчаяние я повешусь под звуки дыхания любимого человека», «после 4.48 я больше не буду говорить», «в 4.48 Когда меня посещает ясность Я нахожусь в здравом уме один час и двадцать минут. Когда это кончится, я опять уйду разломанная кукла, нелепая дура», «в 4.48 Я буду спать», «в 4.48 счастливый час когда посещает ясность» [3] – все эти реплики скрыто или явно свидетельствуют и о «жажде смерти», но в то же время и о нежелании расстаться с жизнью. С одной стороны: «Мне хочется убить себя», «Я смертна и это повергает меня в такую депрессию что я решила покончить с собой Я не хочу жить» [Там же]. С другой стороны, героиня испытает прямо противоположные чувства: «Я не хочу умирать» [Там же] – то, что обычно испытывают самоубийцы, стоящие на грани. Таким образом, самоубийство становится «саморасщеплением». Об этом читаем в работе З. Фрейда «По



ту сторону принципа удовольствия»: существует два рода влечений, «таких, которые ведут жизнь к смерти, и других, а именно сексуальных влечений, которые постоянно стремятся к обновлению жизни» [4].

Как и в пьесе «Жажда», в «Психозе» показана фрагментарность мыслей, голосов, потоков сознания, которые не отмечены буквенно, но обозначены героиней как взаимоотношения Жертвы, Экзекутора и Свидетеля, отсюда трехчастная структура произведения. В монологе самоубийцы данные «персонажи», как зеркала, отражают внутреннюю суть героини. Интересными представляются режиссерские находки Джеймса Макдональда, который в постановках пьесы в 2000 г. и в 2001 г. в лондонском театре Роял Корт вывел на сцену трех актеров, каждый из которых представлял определенную сторону личности – Жертвы, Экзекутора и Свидетеля. В спектакле режиссер также использовал зеркала, которые способствовали отражению идеи разъединенности сознания / тела, а также изображению двойной (зеркальной) перспективы, на что указывает обилие психотических ссылок в их свидетельствах [11, 3]. В соответствии с замыслом Дж. Макдональда зеркала нужны были для того, чтобы решить проблему контакта со зрителем без прямого к нему обращения [13, 125]. Более того, «зеркальные проекции, наблюдаемые зрителем под другими углами, могут произвести эффект, получаемый от психологического теста Роршаха, в котором образы могут быть интерпретированы по-разному. Представив зрителям данный тест на восприятие, Кейн превращает их в психотических пациентов тоже» [11, 3].

В целом монологическая пьеса С. Кейн – это театрализованное сознание драматурга, представленное множеством разнонаправленных мыслей. В потоке сознания Кейн – синтез всех тем и идей, которые звучали в ее предшествующих произведениях: тема свободы и несвободы

личности, одиночества, любви, страха, бессилия, «жажды смерти» и т.д. Заключительная реплика «пожалуйста, откройте занавес» [3] – это подведение итогов, выход в уже иное пространство – в Вечность.

Сара Кейн создала свой «поэтический театр жестокости», цель которого, как отмечает ее брат Саймон Кейн, – «заставить людей по-новому чувствовать, что есть жестокость» [7].

### **Библиографический список:**

1. Доценко, Е.Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме [Текст] / Е.Г. Доценко. – Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т, 2005. – 391 с.
2. Кейн, С. Взорванные / С. Кейн. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.theatre-library.ru/files/k/kane/kane\\_2.html](http://www.theatre-library.ru/files/k/kane/kane_2.html)
3. Кейн, С. Психоз / С. Кейн. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kane>
4. Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://bookz.ru/authors/zigmund-freid/po-tu-st\\_485/page-2-po-tu-st\\_485.html](http://bookz.ru/authors/zigmund-freid/po-tu-st_485/page-2-po-tu-st_485.html)
5. Элиот, Т.С. Бесплодная земля [Текст] / Т.С. Элиот // Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия. – СПб., 1994. – С. 107-137.
6. A Sarah Kane site by Iain Fisher. – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-overview.html>
7. Blankenship, M. War and Sex: who's Afraid of Sarah Kane? / Mark Blankenship // The New York Times. – September 30, 2008.

- [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2008/10/05/theater/05blan.html>
8. Edwards, D. Don't Fade Away [Electronic resource] / David Edwards. – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.theblurb.com.au/Issue07/SarahKane.htm>
9. Hoge, W. Sarah Kane, 28, Bleak, Explosive Playwright / Warren Hoge // The New York Times. – February 25, 1999. – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/1999/02/25/theater/sarah-kane-28-bleak-explosive-playwright.html>
10. McKinley, J. Sarah Kane's Second Life [Electronic resource] / Jesse McKinley // The New York Times. – October 24, 2004. – [Electronic resource]. – Mode of access: [http://www.nytimes.com/2004/10/24/theater/newsandfeatures/24mcki.html?pagewanted=2&\\_r=2](http://www.nytimes.com/2004/10/24/theater/newsandfeatures/24mcki.html?pagewanted=2&_r=2)
11. Sanchez-Palencia Carazo, C. 4.48 Psychosis: Sarah Kane's "bewildered fragments" [Electronic resource] / Carolina Sanchez-Palencia Carazo. – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.publicacions.ub.es/revistes/bells15/documentos/74.pdf>
12. Sarah Kane (1971-1999). – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.britishtheatreguide.info/articles/070399.htm>
13. Saunders, G. "Love Me or Kill Me": Sarah Kane and the Theatre of Extremes [Text] / Graham Saunders. – Manchester and New York: Manchester University Press, 2002. – 224 p.
14. Sierz, A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today [Text] / Aleks Sierz. – London: Faber and Faber, 2000. – 256 p.
15. Ravenhill, M. Obituary: Sarah Kane / Mark Ravenhill // The Independent. – February 23, 1999. – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>

16. Ravenhill, M. The beauty of brutality / Mark Ravenhill // The Guardian. – October 28, 2006. – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/oct/28/theatre.stage?INTCMP=ILCNETTXT3487>

**Ю.Л. Цветков**

*г. Иваново*

**ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА  
СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ МОНОДРАМЫ:  
«КОНТРАБАС» П. ЗЮСКИНДА**

Одноактная пьеса Патрика Зюскинда (род. 1949) «Контрабас» (1984) объединяет в себе многие примечательные черты жанра монодрамы, которые выработала театральная практика за период своего более чем двухтысячелетнего существования. Появившись в античную эпоху, монодрама (от греческ. *monos* – «один» и *drama* – «драма») разыгрывалась с начала до конца одним актером. Если единственный актер играл одну роль, то монодрама представляла собой развернутый монолог, обращенный либо непосредственно к зрителю, либо к присутствующему безмолвному персонажу, либо к персонажу, находящемуся за сценой. Первообразом монодрамы является архаическая, доэсхиловская греческая трагедия Феспиды (род. ок. 580 года до н.э. в Аттике), из произведений которого известны лишь несколько заглавий его пьес, а сам Феспид прославился как единственный актер в своих трагедиях. Меняя маску и костюм, он последовательно изображал разных персонажей перед хором и заполнял перерывы между песнями хора [1, 50-51]. С такой архаической трагедией, в которой

драматический элемент находился еще в неразвернутом состоянии, чисто внешнее сходство имеет и новейшая монодрама.

Первой французской монодрамой с музыкальным сопровождением можно назвать экспериментальное произведение, «лирическую сцену» Жан-Жака Руссо «Пигмалион» (1770), написанного по мотивам «Метаморфоз» Овидия. Французский мыслитель дает в устах Пигмалиона новое, романтическое понимание идеала, который не связан с классицистическим понятием античного образца: «Тир, ты богат и великолепен, но памятники искусства, которыми ты блистаешь, больше не влекут меня! Мне уже не хочется любоваться ими» [8, 505]. В пьесе Руссо придал известному мифу своеобразное истолкование: скульптор Пигмалион создал совершенное, но бесчувственное изваяние Галатеи. Только после призыва к «животворным силам» природы и гениальному воображению Галатея оживает: «Открыв конфликт между поновому понятым идеалом и формами его воплощения в действительности, Руссо вводит в драматургию и нового человека – образ художника. Пигмалион не только по профессии художник, он – художественная натура. Руссо в образе Пигмалиона задолго до романтиков раскрыл диалектику индивидуальной души, колебания её от «мировой скорби» в начале пьесы до восторга, экстаза в финале» [5]. Так античный миф приобретает и новую функцию, становясь основой изложения философских, эстетических идей в просветительской программе Руссо и своеобразной «психограммой» единственного героя.

Принципиально новым в большом монологе Пигмалиона является его музыкальное сопровождение, получившее теоретическое обоснование Руссо и имеющее непосредственное отношение к монодраме П. Зюскинда «Контрабас». В статьях о

музыке Руссо объясняет слагаемые нового театрального синтеза слова, оформления сцены и музыки. Музыкальная интонация происходит из интонации речи, – полагал он, – обуславливая процесс взаимодействия слова и музыки: «Считая, что французский язык совершенно лишен мелодичной интонации и полностью непригоден для музыки и прежде всего для речитатива, я изобрел род драмы, где слова и музыка звучат не вместе, а по очереди, и устная фраза как бы возвещается и подготавливается музыкальной фразой. Сцена «Пигмалион» – образец произведения такого рода, который не имел подражателей» [8, 291]. Задача музыкального сопровождения у Руссо и Зюскинда заключается в параллельном использовании слова и музыки для достижения значительного впечатления от спектакля, что можно назвать, вслед за Вл.А. Луковым «принципом художественного резонанса» [5]. Руссо продолжает далее: «Такое объединение искусства декламационного и музыкального лишь в очень несовершенной мере воспроизведет все эффекты истинного речитатива, и люди с тонким вкусом всегда заметят неприятный контраст между речью актера и звуками аккомпанирующего оркестра. Но чуткий и умный актер, приближая тон своего голоса и мелодику речи к звучанию музыки, смешивает эти чуждые краски с таким искусством, что зрителю не удастся различить даже оттенков. Итак, подобный род драмы мог бы образовать средний жанр между простой декламацией и подлинной мелодрамой, красоты которой он никогда не достигнет» [8, 292]. Музыка и комментарии к музыкальным интермедиям, по всей видимости, сочинил сам Руссо. Не смотря на то, что музыка была признана неудачной, постановки «Пигмалиона» проходили на многих знаменитых театральных подмостках Парижа с большим успехом и зрительским восторгом. Музыка у Руссо была способна откликаться на то, что изображалось на сцене, «дублировать» не

только слова и движения, но и тонкие оттенки в перемене чувств героя. Руссо нашел «новое средство для развития психологизма в драматургии, которое впоследствии примет на вооружение мелодрама» [5]. Руссо разработал теоретические принципы сочетания слова и музыки в сценическом произведении, что будет весьма распространенным явлением в современной монодраме.

В это же время в Германии возникла музыкальная монодрама и мелодрама, в которой, например, античная героиня делилась со зрителем в форме лирического монолога своей душевной тревогой и скорбью в трагический момент своей жизни: «Ариадна на Наксосе» Иоганна Кристиана Брандеса, написанная в типичной для сентиментализма манере. Термин «мелодрама» возник ещё в XVII веке в Италии и первоначально применялся как одно из обозначений оперы. К середине XIX века музыкальная мелодрама как самостоятельный жанр практически исчезла, ее сменила концертная музыкальная декламация. В России этот жанр получил название «мелодекламации». Обращение к форме лирического монолога, раскрывающего душевные переживания отдельной личности в музыкальном сопровождении, закладывают основы монодрамы, в которой помимо персонажа на сцене деятельным началом выступает музыка, звучащая, как в пьесе Зюскинда, на грампластинках проигрывателя.

Иным видом монодрамы, также имеющей отношение к «Контрабасу» Зюскинда, является монотеатр, теория которого была разработана русским режиссером и драматургом Николаем Николаевичем Евреиновым (род. 13 февраля 1879 в Москве, умер 7 сентября 1953 в Париже). В последние два десятилетия феномен Евреинова привлекает внимание не только театроведов, но и философов, филологов и психоаналитиков. В этом нет ничего удивительного: Евреинов – теоретик и практик

театра – одна из самых ярких, ключевых фигур театрального авангарда Серебряного века, чьи парадоксальные идеи, шагнув далеко за хронологические рамки своей эпохи, обозначили вектор развития многих художественных новаций XX века. Одинаково чуждый реалистическим основам Художественного театра, так и условному театру В.Э. Мейерхольда, Евреинов-теоретик искал «третий путь» [4].

Евреинов-драматург известен, прежде всего, как автор пародий для театра «Кривое Зеркало», принесшего ему мировую известность. В нескольких интересных работах Евреинов излагает свои теоретические воззрения на современный театр: «Апология театральности», «Театр как таковой», «Театр у животных», «Театротерапия» и «Введение в монодраму» (1908). Монодрама для Евреинова – развёртывание сценических событий, словно проецируемых через сознание главного героя или одного из действующих лиц. Монодрама подразумевает драматическое представление, которое преподносит окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим лицом «в любой момент его сценического бытия» [2], и заставляет каждого из зрителей стать в положение этого лица, «зажить его жизнью». Монодрама должна была разрешить проблему так называемой «четвертой стены» (между зрительным залом и сценой) посредством иллюзорного слияния «я» протагониста с «я» зрителя. С ее помощью Евреинов стремился решить примерно те же задачи, что ставили перед современным театром – привлечь зрителя к участию в действии эмоционально [7, 212].

По словам С. Мокульского, Евреинов в теории монодрамы выдвигал на первое место внутреннюю централизацию действия, превращение «чуждой мне драмы» в «мою драму», то есть драму самого зрителя, сопереживающего с центральным «действующим» персонажем пьесы. Его Евреинов



называет «субъектом действия» или просто «я». Отношения этого «я» к миру, его субъективные восприятия людей и вещей определяли характер разворачивающегося действия монодрамы, которая является «проекцией души» центрального персонажа на внешний мир. Остальных участников драмы зритель воспринимал лишь в рефлексии их субъектом действия и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представлялись сценически важными лишь постольку, поскольку проецировалось в их воспринимающее „я“ субъекта действия [6, 458]. Можно констатировать, что таковой является структура образа единственного и безымянного персонажа монодрамы Зюскинда «Контрабас».

Концепция «Введения в монодраму» Евреинова наиболее полно и последовательно воплотилась в пьесе «Представление любви» (1910). Внешний мир здесь преломлен взглядом главного героя – юного влюбленного художника – в контрастном свете крайнего напряжения его чувств. Статус прочих персонажей менялся не только в разнообразном свете чувств «я», но и в трансформации действительности согласно его видению, передаваемой с помощью разнообразных зрительных и звуковых эффектов. Пьеса строилась как набор этюдов, где на меняющиеся «цвета» и «тона» мира накладывали отпечаток на наивные любовные переживания героя. Евреинов, отстаивая идею монотеатра, стремился к иному типу связи «сцена – зал». Условность формы и реализм восприятия – такова его формула театра. Евреинов на практике реализует новую архитеконику драмы, одним из принципов которой становилось воплощение в театральном действии мира сознания – сценической технологии воспроизведения внутреннего мира героя. Это и была еврейновская монодрама, которая отличается от всех типов монодрамы тем, что вовлекает зрителя в

происходящее на сцене, превращая действие в «мою драму», стирая «четвертую стену».

Монодрама Зюскинда «Контрабас» построена в форме иронического и игрового по своей сути монолога единственного героя и близка в понимании роли слова и музыки к рассуждениям Руссо и к основным положениям теории монодрамы Н.Н. Евреинова. Музыкант в «Контрабасе» обращается к зрителям, посвящая их в свою несостоявшуюся карьеру, держа в руках музыкальный инструмент. Зюскинд, оставляя персонажа безымянным, создает парадоксальную ситуацию: инструмент становится собеседником, полнокровным участником жизненных перипетий контрабасиста и его «спасительной гаванью». Вся жизнь музыканта неразрывно связана с Государственным оркестром. Душевные смуты в раннем детстве оказали влияние на формирование его внутреннего мира и на выбор инструмента (наперекор желанию родителей). Контрабасист переносит модель своего поведения в Государственном оркестре на все современное общество: в оркестре все строго иерархично, как и в социуме. Не имея шанса на повышение по карьерной лестнице, контрабасист реально оценивает свои возможности. Он смиряется с тем, что солистам достаются овации, а контрабасисты всегда остаются в стороне. Поэтому жизнь музыканта и контрабаса в монодраме так тесно переплелись, что стали неразрывными. С точки зрения звучания контрабас не издает мелодичных и приятных слуху звуков, но это не препятствует отображению внутренних переживаний персонажа: он живет не своей жизнью, а жизнью контрабаса. Инструмент превратился в молчаливого наблюдателя, лишая персонажа личной жизни, карьерного роста и заменяя ему все жизненно необходимое. Контрабас настолько подчинил жизнь музыканта, что ему пришлось отгородиться от мира, став

аутсайдером, похожим на героев других прозаических произведений Зюскинда: «Парфюмер», «Голубка» и «Повесть о господине Зоммере».

Если отношение главного героя к Государственному оркестру понятно и однозначно, то к своему инструменту он испытывает смешанные чувства, явно окрашенные иронически. Нельзя с полной уверенностью утверждать, что он его ненавидит, но и нельзя сказать, что он его любит. По его словам, он мог бы заниматься в своей жизни чем-то другим, если бы он захотел, но одного желания мало: «Моего таланта хватает ровно настолько, чтоб пилить на инструменте, который я терпеть не могу, чтобы другие не заметили, как плохо я играю» [3, 101]. Но герой приводит и примеры, наглядно подтверждающие трепетное отношение к музыкальному инструменту. Он сравнивает его с больным человеком, требующим постоянного к себе внимания: «У меня когда-то был дядя, он постоянно болел и постоянно жаловался, что никто о нем не заботится. Вот таков контрабас» [3, 47]. Музыканту необходимо, жертвовать своим здоровьем ради контрабаса: «Однажды ... мы попали в снежную бурю. Машина застряла, два часа мы ждали тягача из дорожной службы. Я отдал ему свое пальто. Я согревал его собственным телом. На концерте он был в нужном температурном режиме, а во мне поселилась чудовищная ангина» [3, 50]. Возможно, поступки главного героя по отношению к своему музыкальному инструменту можно назвать необходимостью, но сам музыкант замечает: «Это, конечно, объединяет. И даже порождает любовь, должен вам сказать» [Там же]. Антиномия любви-ненависти становится лейтмотивной в монодраме.

Музыкант называет множество отрицательных черт контрабаса, которыми нельзя пренебречь. Отождествляя себя с музыкальным инструментом, персонаж может высказать многое

о себе, о самом сокровенном и неизвестном никому из окружающих. Для героя контрабас стал частью его тела, его жизнью, миром, в котором он живет с раннего детства. Он для него – второе «я», зеркало души и неизменный спутник жизни, к недостаткам которого он со временем привыкает. Герой знает историю появления и развития музыкальных способностей контрабаса. Он стал для персонажа больше, чем просто рабочий инструмент. Поэтому музыкант так спокойно доверяет раскрытие собственного мира инструменту, к которому он испытывает часто и отрицательные эмоции. Контрабас мешает музыканту своей громоздкостью: «Инструмент, прямо скажем, не очень удобен в обращении. Контрабас скорее, как бы это получше выразить, вечное неудобство, препятствие, а не инструмент... В квартире вам то и дело приходится от него увертываться. Он стоит так... так по-дурачки – ну вы знаете, вовсе не как рояль. Потому что рояль – это мебель. Вы можете его закрыть и оставить... но только не контрабас. Он вечно торчит на виду, как...» [3, 46-47]. Контрабас является безмолвным наблюдателем жизни персонажа. Он «вклинивается» в монолог, привлекая к себе внимание окружающих, постоянно «подглядывает» и «подавляет свободу личной жизни героя»: «Если вы хотите остаться с женщиной вдвоем, он будет стоять и наблюдать происходящее. И даже когда начнется интимное, он будет наблюдать за вами. У вас постоянно чувство, будто он насмехается над вами, его присутствие делает любовный акт смешным» [3, 47]. Герой, проявляя отрицательные эмоции по отношению к контрабасу, не может всё-таки с ним расстаться

Контрабас издает большей частью шумы, но это не создает препятствия музыканту, чтобы передать с его помощью внутренние переживания, прогромыхав на нем. Инструмент много лишает в жизни героя: «Вы скажете, а почему это

мужчина тридцати пяти лет живет вдвоем с инструментом, который постоянно ему только мешает?! Мешает в человеческом, социальном, транспортном плане, сексуальном и музыкальном... Всюду только мешает. Что это за каинова печать такая?» [3, 83]. С одной стороны, контрабас настолько подчинил жизнь музыканта своим интересам, что ему пришлось отгородиться от мира с помощью акустической плитки, чтобы не мешать соседям во время репетиций. С другой стороны, контрабас стал невыносимым препятствием, и ироническая интонация предельно ощутима: «Временами с наслаждением разнес бы его в щепы. Распилил на куски. Порубил топором. В щепы, а потом ещё раскрошил бы их в труху, в пыль и просеял бы через какое-нибудь деревоперерабатывающее устройство. Нет, если по совести, не могу утверждать, что люблю его. К тому же он удивительно неудобен для игры» [3, 62-63]. Музыкант, перечисляя, как и у человека, отрицательные качества контрабаса, его неуклюжесть и уродливость, знает о его слабостях и принимает их.

Персонаж иронически сравнивает контрабас с символом смерти, признавая в то же время его величие и серьезность: «контрабас, пусть даже как символ смерти, побеждает ничто, пустоту, грозящую поглотить и музыку, и жизнь одновременно» [3, 57]. Рассматривая музыкальный инструмент с этой позиции, герой не оставил без внимания себя и своих коллег по оркестру, сравнивая совместную работу с трудом мифологических персонажей: «Мы, контрабасисты, являемся в этом смысле, подобно мифическому Церберу, стражами катакомб небытия, Сизифом, вкатывающим на своих плечах в гору смысл музыки вообще – вы только представьте себе зрительно этот образ! – всеми презираемые, оплеванные, с исклеванной печеню – впрочем, нет, это уже другой персонаж... Прометей – но это так к слову» [Там же].

Контрабас выходит на первый план в названии произведения и в монологах персонажа. В расположении контрабаса на сцене (визуальный план) можно отметить, что он загромождаёт главного героя. Контрабас является основой, на которой держится не только оркестр, но и строятся все музыкальные произведения. Он даёт им смысл. Герой удивляет своей энциклопедической осведомлённостью не только в истории развития контрабаса как музыкального инструмента, но легко оперирует малоизвестными фактами из жизни великих композиторов: Моцарта, Шуберта, Брамса и Вагнера. Он свободно использует знания музыкальных композиций и особенностей их исполнения. Как контрабасист, он рассматривает великих композиторов с точки зрения их отношения к своему музыкальному инструменту.

Пьеса строится на противоречии возвышенного мира музыки, звучащей на меняющихся грампластинках, и приземленного мира обыденности, создавая не только «принцип художественного резонанса», но и эффект наглядного романтического двоемирия. Музыкант относится к приземленной сфере, так как, с его слов, он лишен таланта, но на своем инструменте технически совершенно он может сыграть все. Противоположностью ему является контрабас. Он – та основа, на которой строятся музыкальные произведения, и олицетворяет истинно творческое и возвышенное начало, оправдывая любовь к нему контрабасиста.

Ассоциируя себя с контрабасом, персонаж постигает противоречие грубого звучания музыкального инструмента и звука голоса возлюбленной – оперной певицы Сары. Интересной является кульминация пьесы – подготовленный бунт музыканта. Он намеревался сорвать премьеру оперы «Золото Рейна» Рихарда Вагнера, выкрикнув имя возлюбленной, в надежде на то, что она, наконец-то, заметит

его. Но читатель (зритель) не знает, решился ли контрабасист на этот шаг или нет. Финал монодрамы открыт. Герой покидает сцену под звуки шубертовской «Форели», поскольку каждый контрабасист мечтает сыграть эту композицию. Она является вершиной и его карьеры. Открытый финал монодрамы дает небольшую надежду на счастливую развязку.

В монодраме «Контрабас» Зюскинд сценически оригинально воссоздает абсурдную по своей природе ситуацию, в которой возникает характер одинокого и неустроенного в жизни человека средних лет, коммуникативные способности которого парадоксальным и ироническим образом ограничиваются монологическим обращением к олицетворенному музыкальному инструменту. Пьеса Зюскинда органически синтезирует в себе элементы многих, созданных ранее в истории европейского театра монодрам: особый вид связи музыки и слова (Ж.-Ж. Руссо «Пигмалион»), мифологический подтекст (И.К. Брандес «Ариадна на Накосе») и напряженный диалог со своим внутренним «Я» (концепция монотеатра Н.Н. Евреинова). Успех пьесы на подмостках многих театров мира, в том числе в Московском театре «Сатирикон» (режиссер и исполнитель главной роли Константин Райкин), объясняется не только оригинальностью авторского замысла, но и богатыми и разнообразными жанровыми возможностями театра одного актера.

### **Библиографический список:**

1. Головня, В.В. Греческая трагедия до Эсхила [Текст] / В.В. Головня. История античного театра. – М.: Искусство, 1972.
2. Евреинов, Н.Н. Драматические сочинения [Текст] / Н.Н. Евреинов. – СПб.: Сириус, 1908. – Т. 1.

3. Зюскинд, П. Контрабас [Текст] / П. Зюскинд. – СПб.: Азбука-классика, 2003.
4. Каменский, В.В. Книга о Евреинове [Текст] / В.В. Каменский. – Пг.: «Современное искусство» Н.И. Бутковской, 1917.
5. Луков, Вл. А. Руссо: драма «Пигмалион» у истоков предромантической мелодрамы / В.А. Луков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litdefrance.ru/199/91> (сентябрь 2011).
6. Мокульский, С. Монодрама [Текст] / С. Мокульский // Литературная энциклопедия. – М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. Т. 7.
7. Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь [Текст]. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1992. – Т.2.
8. Руссо, Ж.-Ж. Пигмалион [Текст] / Ж.-Ж. Руссо. // Избр. соч.: в 3 т. – М.: Гослитиздат, 1961. – Т. 1.

**Н.Э. Сейбель**  
*г. Челябинск*

## **ШЕКСПИРОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ДРАМАХ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА**

Хайнер Мюллер (1929–1995), драматург, лауреат премий им. Г. Бюхнера – 1985 г., Национальной – 1986 г., им. Г. Клейста – 1990 г., поэт и режиссёр, – одна из самых значительных и противоречивых фигур в литературе Германии второй половины XX века. Его творческое наследие – это около 60 пьес, стихотворения, рассказы, переводы, театральные рецензии и интервью. В России эта фигура, с одной стороны, крайне



малоизвестная, с другой – активно входящая в культурный «оборот». Интерес к его творчеству связан, вероятно, с двумя основными факторами. Во-первых, с тем, что, как пишет В.Ф. Колязин: «Судьба Мюллера, всю жизнь сражавшегося с «кентаврами» соцбюрократии, мучавшегося своей ролью циника-мудреца, который застрял «меж двумя диктатурами» – гитлеровской и сталинской и совершившего подвиг в своем творчестве, до сих пор у нас недооцененный, во многом перекликалась с судьбами советско-русских драматургов, пусть и страдавших по-другому, и писавших по-другому» [8]. Во-вторых, с тем, что с течением времени его сложные формальные построения оказались включены в обширный контекст постмодернистских экспериментов, облегчающий их восприятие.

Поскольку четыре десятилетия его творческой деятельности отразили существенное изменение в мировоззрении, структуре драм, выбираемом материале, принято говорить об определенной эволюции, которую Мюллер прошел в своем творчестве.

К начальному периоду его творчества относят автобиографические и социально-критические тексты, написанные в 50-х годах. Таковы пьеса «Рвач» («Der Lohndrucker» 1957), «Десять дней, которые потрясли мир» («Zehn Tage, die die Welt erschütterten», 1956), «Поправка» («Die Korrektur», 1958). Если смотреть на эти, часто называемые ученическими, вещи ретроспективно, становится понятно, что уже здесь Мюллер изучает миф, его природу, его воздействие на сознание. Речь идет о мифе советском, создаваемом новой системой, строящемся на мощном футуристическом проекте, залог успешности которого жертвенность и самоотречение в настоящем. Поворотной в биографии писателя становится пьеса «Переселенка, или Жизнь в деревне» («Die Umsiedlerin oder Das

Leben auf dem Lande», 1961), отразившая опыт работы автора в качестве чиновника местной администрации. С нее начинается конфликт писателя с властью (исключение из Союза писателей, запреты на публикацию, вынуждение к публичному покаянию) и появление в его творчестве пьес на исторические, мифологические и просто заимствованные сюжеты. Однако новая жизненная ситуация и появление новых тем и мотивов не основание, чтобы говорить об исчерпанности проблемы. Аналогичные ранним темы и мотивы возникают в творчестве Мюллера и значительно позже: «Битва» (1975) отражает воспоминания об аресте отца, «Волоколамское шоссе» (1985-86), хотя и является свободным опусом на тему А. Бека, но поднимает важнейшую в контексте как немецкой национальной культуры, так и мюллеровской биографии тему исторической вины.

В шестидесятые годы Хайнер Мюллер начинает активно обращаться к античности «Филоктет» («Pfiloktet», 1958–1964), «Геракл 5» («Heraldes 5», 1966), «Прометей» («Prometheus», 1968), «Софокл / Эдип-тиран» («Sopfokles / Ödipus Tyrann», 1967), «Гораций» («Der Horatier», 1968), «Запущенный берег Медея-материал ландшафт с аргонавтами» («Verkommenes Ufer Medeematerial Landschaft mit Argonauten» 1982). Не останавливаясь на этих пьесах подробно, оговорим, что они, во-первых, не ограничены хронологическими рамками одного периода, во-вторых, становятся предметом пристального внимания исследователей как с точки зрения эволюции проблематики в сторону актуализации мифа, даже придания ему злободневного звучания (Рюдигер Бернхард, Беттина Груббер, А.А. Гугнин), так и в силу уникальности формы, поскольку явно отражают процесс сближения Мюллера с брехтовским эпическим театром и движения его в сторону «пьесы-модели», «тотальной пьесы», «постдраматического театра» (Уве

Витшток, Андреаса Келлера, Е.Н. Шевченко, М.В. Сидорова), в-третьих, пронизанные мотивами смерти, секса, отражения, взаимной заменяемости одного человека другим, они вызывали и вызывают активную дискуссию.

Наиболее показательными для семидесятых годов считаются пьесы «Германия Смерть в Берлине» («Germania Tod in Berlin», 1971), «Жизнь Гундлинга Фридриха Прусского. Сон мечта крик Лессинга. Страшилка» («Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Srei. Ein Greuelmärchen», 1976), «Гамлет-машина» («Hamletmaschine», 1977) и др. В них определяется тот вид «тотальной драмы», который, например, в диссертации М.В. Сидоровой определяется как «синтетический жанр, основанный на мифологическом материале с привлечением суггестивных невербальных средств из других видов искусства (живописи, танца, музыки), взаимодействие которых приводит к реконструкции синкретических форм искусства» [10, 20]. Принято считать, что восьмидесятые годы проходят для Мюллера под знаком режиссуры, которой он успешно занимается в театре «Берлинер Ансамбль», где незадолго до смерти становится директором.

Таким образом, в творчестве Мюллера выделяются четыре «магистральных потока»: пьесы на материале немецкой и русской (шире, советской) истории XX века, пьесы на мифологические сюжеты, исторические пьесы и пьесы на сюжеты наиболее значительных писателей прошлого, ставших знаковыми фигурами в истории литературы (Шекспир, Лессинг, Шадерло де Лакло).

Шекспировский сюжет становится основой для трех его произведений: «Макбет» (1971), «Гамлет-машина» (1977) и «Анатомия Тита Случай в Риме. Комментарий Шекспира» (1984). Все три текста объединены сквозной темой бессилия человека перед системой, невозможности выжить и сохранить

себя в мире, механически уничтожающем все живое и духовное. То, насколько со временем автор утрачивает доверие к миру, очевидно из сопоставления выбранного материала. «Тит Андроник», написанный в 90-е годы XVI века, считается самой слабой из трагедий Шекспира в силу специфики жанра. Это «кровавая драма», в которой «четырнадцать убийств, тридцать четыре трупа, три отрубленные руки, один отрезанный язык – таков инвентарь ужасов, наполняющих трагедию» [6, 515]. Жанр, быстро терявший свою популярность на границе шестнадцатого – семнадцатого веков. Затем Шекспиром написаны драма мщения «Гамлет» и трагедия, в которой справедливость частично восстанавливается, «Макбет». Интерес Мюллера к шекспировским сюжетам проявлялся «в обратном порядке». Он движется к сюжету самому безнадежному по содержанию и создает все более «дикие» и «бесформенные» тексты: если «Макбет» не по содержанию, но по форме привычная пьеса для сцены с внятными ремарками и диалогами, то «Гамлет» – это, по сути, пять монологов то ли разных актеров, то ли одного и того же, играющего все роли, а «Анатомия Тита» – развернутая ремарка, в которой комментарий отличается от монологов и диалогов только шрифтом, говорящий часто не обозначен, а все, что по содержанию является ремаркой, обязательно должно быть озвучено, поскольку чуть ли не важнее основного действия.

Основу системы образов трех драм составляет треугольник: человек – толпа – власть.

Выбор героя в них тенденциозен: национальный герой, чьи подвиги легендарны, Макбет, тонко чувствующий интеллигент с израненной душой Гамлет, патриот, стремящийся к благополучию государства, Тит Андроник, «обладатель каждой добродетели, которая только необходима Риму» [1, 5]. Они исполнены достоинств. За каждым есть «культурный

шлейф» восприятия образа в истории литературы. Мюллер подчеркивает «героическую» составляющую характера классического персонажа, чтобы потом развенчать его именно в этой «героичности». Достоинства делают героя Мюллера уязвимым, человечность – слабость, благодаря которой он непременно будет повержен. Чтобы подчеркнуть обреченность своих героев, писатель ставит Макбета, Гамлета и Тита в контекст множества «отражений»: они и персонажи Шекспира, и актеры, играющие соответствующую роль, и неудовлетворенные обыватели, доказывающие, что сами могли бы сыграть любую из классических ролей («Я не Гамлет. Я больше не намерен играть эту роль... Хочу быть женщиной» [9, 166]). Все «маски» – исполняемые роли, актерская профессия, социальный статус (в общем, те девять характеров, о которых в свое время писал Роберт Музиль) – постепенно упраздняются и перед зрителем остается «голый» человек. Способствует этому разоблачению человека и структура текстов, в которых со временем окончательно упраздняются знаки препинания, игра шрифтов делает пьесы трудночитаемыми, размываются ремарки, упраздняются границы между репликами. Человек – абстрактный человек у Мюллера – раздираем стремлением вырваться за пределы собственной телесности, в которой тесно переплетается эрос и танатос, и попытками разрушить табу, налагаемые цивилизацией, культурой, общественным сознанием и тоталитарным государством. Он жертва системы, в которую сам охотно, даже с энтузиазмом, вписался, легко «зверей» и ожесточаясь. Так, Банко гонит врагов, «будто хочет сыграть в кости на Голгофе» [3, 8], а будущая жертва кровавой мести Лавиния, дочь Тита «не первый раз видит и не первый раз слизывает с победоносной руки полководца кровь его врагов» [1, 6]. «Пострадавшие» презренны. Старший Гамлет вызывает ненависть не меньшую, чем его убийца: «Мало тебе

торжественных похорон? Старый попрошайка. Разве на твоих башмаках нет крови?» [9, 164]. «Добрый полководец» Тит «убивает одного сына, но ему не так-то легко убить всех остальных» [1, 7]. Гордость, честь, достоинство приобретают формы болезненные и извращенные. Человек угнетается собственной ограниченностью и собственной виной: «Я – солдат в башне танка, с пустой башкой под шлемом, я – сдавленный крик под гусеницами. Я пишущая машинка. Я набрасываю петлю, когда казнят зачинщиков» [9, 168]. Он не в состоянии противостоять потокам чужих мнений, чуждой, ненужной информации, своему вынужденно общественному положению (поэтому хоровод ведьм кружит вокруг бессловесной куклы, рядом с Гамлетом один за другим включаются телевизоры, а выяснение отношений цезаря и Тита происходит в режиме транслируемого на уличные экраны футбольного матча с несмолкающим голосом комментатора). На этом фоне рак и чума, традиционно одолевающие мюллеровских героев, предстают едва ли не «положительной альтернативой», надеждой на облегчение, освобождение, просветление. Смерть – залог прощения. Она оправдывает и примиряет. Смерть – выход, так же, как выход – сумасшествие. Это еще один типичный для Мюллера мотив, непосредственно связанный с шекспировской традицией: шутовство. Существенная разница в том, что герои Шекспира существовали на грани сумасшествия-мудрости и сумасшествия-дурашливости – сумасшествие Гамлета – полу-обман, полупровидение, сумасшествие Тита Андроника – отчаяние и прозрение, – герои Мюллера продажные паяцы: кровь в «Макбете» – это платье, шлейф, её «примеряют» и «раскладывают складками» по пути героя, Тит разрывает грудь перед камерой под аплодисменты толпы, Гамлет «в позе

проститутки... танцует с Горацио, танец становится всё быстрее и разнузданнее» [9, 166].

В противоположность герою, толпа предстает воплощением стихийного здравого смысла, лишённого «положительной идеи», но трезвого и скептического. «Кровью и железом никто не совершил справедливых дел» [3, 9], – констатируют солдаты в «Макбете». «Народу не нужно много причин для восторга при такой скорби, а корона подходит к каждой голове» [1, 8], – комментирует «хор» в «Анатомии Тита». «Народное мнение» воплощают в драмах Мюллера персонажи, ставшие знаковыми еще в немецкой литературе первой половины XX века: рыдающие матери, обвиняющие инвалиды, сироты, кающиеся старики. Этот набор фигур составлял основу текста, ставшего «визитной карточкой» немецкой антивоенной литературы – сборника Л. Франка «Человек добр», а затем брехтовских антивоенных памфлетов, рассказов и пьесы Борхерта. У Мюллера они окончательно лишены индивидуальности. Их мудрость – мудрость толпы. Личные потери и страдания не берутся в расчет. Они и говорят и действуют только коллективно (либо как посланники и вестники, объективно излагающие суть события, либо как «хор»). В то же время толпа, с одной стороны, по-животному безразлична любой трагедии и, желая «хлеба и зрелищ», пожирает у ларьков сосиски с капустой и пивом, наблюдая, как рушатся судьбы и государства, с другой – является «текучей» и подвижной субстанцией, равновесие в которой может рухнуть в любой момент и следствием станет бунт, в котором «призыв “Свободу всем!” сменяется криком “Долой правительство”» [9, 167]. Угроза анархии – страшная перспектива, которую осознает и на которую обращает внимание читателя автор в каждой из трех пьес. Она – антитеза тоталитаризму, но грань между ними тонкая и зыбкая: «... восстание. Оно начнется с уличной

прогулки» [9, 167]. Анархия – безысходность. Надежды нет, потому что любой бунт приведет к развалу, но не к созиданию.

Наконец, третьей стороной конфликта является власть. Тоталитаризм для Мюллера сложный конгломерат, состоящий не только из всевластия и диктатуры, но из мифологии, этики, дидактики. «Высокопоставленные трупы», проплывающие над толпой в начале всех трех трагедий, кумиры, сформированные идеологией и общественным сознанием. Чиновник, в момент смерти плавно переходящий из живого трупа в атрибут торжества, каковыми являются официальные похороны, изначально часть мира неживого, механического. Торжество власти – торжество власти мертвой. Смерть гонца в начале «Макбета», звон колоколов, торжественное шествие оплаченных плакальщиков, открывающих «Гамлет-машину», двадцать мертвых сыновей Тита, ввозимых в Рим под подсчет доходов и визг девочек, которые «расстегивают свои блузки и бросают цветы перед танками» [1, 6] создают картину умирающего мира. Кроме того, все похоронные процессии завершаются страшным предупреждением: «Скорбь требует мести, кровь взывает к крови... Мертвые неохотно остаются одни» [Там же]. Атрибутика XX века не просто активно вплетается в шекспировский сюжет, она ставится рядом с прямыми цитатами, создавая необходимый эффект схожести варварской средневековой Европы и социалистического отечества. Назначение новейших технологий – подавление мысли, свободы, лишение человека индивидуальности, личности, воли. Действуют не личности, а государственная машина. Правители же мелки и неинтересны: ослепленный самоуверенностью Дункан, ползающий в пыли и подбирающий брошенную ему корону Сатурнин. Обвинение, брошенное «всем столицам мира, от имени всех жертв» [9, 170], некому принять, поскольку тоталитаризм не имеет лица. Апелляция к народу или



личности бессмысленна, «у мира нет иного выхода, кроме живодерни» (так называлась одна критическая статья о «Макбете» Мюллера [4])

Дополнительным, но очень важным фактором распада мира у Мюллера является его феминизация. Мир, лишен мужественности, здесь правит женщина, которая лжет, хитрит, изворачивается. Типичные для женщин бесчестные и «непрямые» пути стали общей «технологией действия». Мир, живущий по законам женского сознания и женского поведения, не может быть справедливым, поскольку бесчестие у женщины в крови. Фиминым проблемам посвящена статья Гении Шульц «Развитие женского образа в творчестве Хайнера Мюллера». Автор делит творчество писателя на два периода: до «Цемент» («Zement», 1972), и после. В первом женщины, как считает автор исследования, едва заметные героини, выполняющие роли жены и матери. Во втором – мстительницы, выступающие против социальной и сексуальной эксплуатации. Переход от одного к другому связан с образом Д. Чумаповой, отрекающейся от традиционной женской роли. Не вступая в полемику по проблемам эволюции, уточним, что женщины у Мюллера не просто мстят, они ведут интригу, захватывают власть как духовно-интеллектуальную, так и социальную. Они выступают разрушительницами, их всевластие уничтожает и духовность и государственность. Леди Макбет, Офелия, Тамора – исполненные немотивированной жестокости убийцы. Они все несут в себе частицу Электры. Финальный монолог Офелии так и начинается: «Говорит Электра. В сердце тьмы... От имени всех жертв» [9, 170]. Эксплуатируемая сексуальность не просто отомщена каждой из них, пол становится их оружием, залогом успешности их кровавых замыслов. Остальные герои (Макбет, Дункан, Гамлет, Тит, Сатурнин) повержены, леди Макбет,

Офелия и Тамора – торжествуют. Их торжество недолговечно, но страшно. Более того, победа превращается в косвенный признак женственности: «Три обнаженные женщины: Маркс Ленин Мао. Все разом каждый на своем языке произносят текст: НЕОБХОДИМО УНИЧТОЖИТЬ ВСЕ ОТНОШЕНИЯ, В КОТОРЫХ ЧЕЛОВЕК...» [9, 169]. Одержат над кем-то победу в парафразе Мюллера – лишить проигравшего мужества (с этой словесной игры начинается «Макбет»). Так мир «катится» в женственность, которая его окончательно погубит.

Мир, создаваемый в пьесах Хайнера Мюллера, мир, в котором абсурд доведен до предела, в котором человек обречен окончательно и бесповоротно, в котором не осталось ни одной «положительной идеи». В одном из интервью автор говорил, что в наше время заниматься историей ради истории – это паразитизм [2, 81], классическому источнику он придает злободневность. Используя шекспировские сюжеты, драматург обвиняет современность в бесчеловечности.

### **Библиографический список:**

1. Müller, H. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar [Text] / H. Müller. – Berlin., Henschelverlag, 1986.
2. Müller, H. Geschichte und Drama [Text] / H. Müller // Germania Tod in Berlin. Der Auftrag. Mit Materialien. Ausgewählt und eingeleitet von R. Clauß. – Stuttgart, 1983.
3. Müller, H. Macbet. Nach Shakespeare [Text] / H. Müller. – Frankfurt am M., Verlag der Autoren, 1982.
4. Schloesser, A. "Die Welt hat keinen Ausgang als zum Schinder". Ein Diskussionsbeitrag zu Heiner Muellers „Macbeth" [Text] / A. Schloesser // Theater der Zeit 8/1972. – S. 46–47.

5. Schulz, G. Abschied von Morgen. Zu den Frauengestalten im Werk Heiner Müllers [Текст] / G. Schulz, A. Heinz-Ludwig // Text & Kritik. – München, 1982.
6. Аникст, А. Тит Андроник [Текст] / А. Аникст // У. Шекспир. Собр. соч. в 8 тт. – Т. 2. – М.: Искусство, 1958. – С. 515–519.
7. Гугнин, А.А. Рецензия на пьесу «Цемент» [Текст] / А.А. Гугнин // Современная художественная литература за рубежом. – № 6. – 1977. – С. 262–271.
8. Колязин, В.Ф. Хайнер Мюллер. Комментарии / В.Ф. Колязин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/blog/est-stepen-ugneteniya-prinimaema-za-svobodu/>
9. Мюллер, Х. Гамлет-машина [Текст] / Х. Мюллер // Мюнхенская свобода и другие пьесы. Немецкоязычная драма 2-й половины XX столетия. – М.: НЛЮ, 2004. – С. 161–170.
10. Сидорова, М.В. Поэтика «Тотальной драмы» Хайнера Мюллера: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Сидорова М.В. – Москва, 2007.
11. Шевченко, Е.Н. Концепция истории в драматургии Хайнера Мюллера [Текст] / Е.Н.Шевченко // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве: Сборник статей и материалов международной научной конференции (3-6 мая 2006 г.). – Казань: изд-во Казанского унта. 2006. – С. 294–299.

**Е.Н. Шевченко**

*г. Казань*

## **ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧНОСТИ НОВЕЙШЕЙ НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Под сценичностью пьесы и литературного материала в целом традиционно понимается его пригодность для сценического воплощения. Так, Патрис Павис в своем «Словаре театра» трактует это понятие следующим образом: «сценический / сценичный (нем. *szenisch, bühnenwirksam, theatralisch*; англ. *scenic, wellstaged, stagy*) – благоприятствующий театральной выразительности», далее уточняя: «Пьеса или пассаж иногда чрезвычайно сценичны, то есть зрелищны, легко поддаются игровому и сценическому воплощению» [4, 375]. Элли Перель, автор новейшего англо-русского и русско-английского театрального словаря, дает аналогичное определение термина «сценичный» и «сценичность»: сценичный (о пьесе, литературном материале и.т.п.) – *actable, playable, stageable, scenic, stageworthy* (пригодный для сцены); сценичность (лит.) (условная театральность) – *theatricalness* [5, 392]. Однако, как мы видим из последнего определения, понятие «сценичность» здесь приравнивается к родственному, но не тождественному понятию «театральность». Знак равенства, по сути, ставит между ними и Павис, определяя театральность как специфически театральное (или сценическое) в представлении или драматургическом тексте [4, 406]. Т. Шахматова в своей

статье «Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых)» утверждает, что «такие понятия как сценичность и театральность бытуют в современном научном обиходе как своеобразные терминологические химеры: ими активно пользуются, измеряют качество пьесы и спектакля, но не только четких критериев, а даже полноценного определения ни сценичности, ни театральности до сих пор не существует» [11, 65]. Однако характер функционирования этих понятий позволяет наметить между ними, пусть и условный, водораздел. Театральность шире сценичности, так как включает в себя и сценическую условность и театральное в жизни – все то зрелищное, броское, эффектное, что переводит план обыденного в план искусственного и искусного. Сценичность же, по мнению Т.Шахматовой, – «это характеристика драматического текста, заключенная в наборе особых средств и приемов, которые позволяют создать из пьесы спектакль», «некая система эффектов, сознательно заложенная драматургом в свою пьесу для вовлечения зрителя в действие, чтобы вызвать у него эмоциональный отклик» [11, 65]. Но в вопросе о наполняемости этого понятия, о том, какие конкретно средства, приемы и эффекты можно считать показателями сценичности, царит еще большая неопределенность и разногласия мнений, чем при размежевании терминов «сценичность» и «театральность». Связано это во многом с историческим характером самого понятия. Каждая эпоха и эстетическая система выдвигала свои требования к драматургии. Соответственно эволюционировало и понятие сценичности. Так, В. Сахновский-Панкеев в известной книге «ДРАМА. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь» говорит об «исторически изменчивом критерии сценичности», о неких «рудиментах», которые обнаруживаются в пьесах, написанных в иную эпоху: «Это

могут быть реплики, эпизоды, иногда целые сцены, потерявшие свое значение, ненужные, а то и непонятные для зрителя нового времени... Это могут быть рассуждения о лицах или событиях, некогда злободневных, а ныне – канувших в лету, метафорические отсылки, смысл которых сегодня ведом лишь историкам, и т.д.» [6, 200]. «Рудиментами» автор считает также прологи, которыми открываются, к примеру, многие шекспировские трагедии и комедии, с целью оповещения о ходе действия, «настройки» зрителя на грустный или веселый лад, равно как и монологи служебного персонажа, именованного хором.

Мерилом сценичности во второй половине XIX века становится так называемая «хорошо сделанная пьеса», то есть пьеса с логически выстроенной интригой и единством действия. «Новая драма» рубежа XIX-XX веков выдвигает новые требования к драматургической технике и меняет бытующие представления о сценичности. Внимание переносится с сюжетных перипетий, с внешнего конфликта на конфликт внутренний, на душевное состояние героев, на атмосферу, настроение, деталь.

И все же, при всех исторических трансформациях, понятие сценичности традиционно связано с неким гармоническим соответствием между словом и действием. В. Волькенштейн утверждает: «Сценичны пьесы с крепко завязанным «драматическим узлом», с рельефным и энергичным нарастанием действия, с живой целеустремленностью реплик, с эффектными концовками актов и картин» [3, 326]. В. Сахновский-Панкеев считает, что добиться большей сценичности можно, усилив актуальность звучания, углубив психологическую разработку характеров героев и взаимоотношений между ними [6, 202].

Если руководствоваться этими определениями, выясняется, что новейшая немецкая драматургия не просто несценична, а антисценична. Тотальная эпизация драматического текста, подмена действия рефлексией персонажей, распадение конфликта на ряд локальных антиномических ситуаций, маски и типажи вместо полноценных характеров, обособление языка, аморфная, фрагментарная структура – таковы приметы драматургии последнего порубежья. Они свидетельствуют о поистине радикальных изменениях, которым в последнее время подверглась драма как род литературы. Для обозначения характера происшедших перемен крупнейший немецкий театровед Г.-Т. Леманн ввел термин «постдраматический театр». «Пионерами» в области деконструкции традиционной драматической формы явились драматурги-постмодернисты Х. Мюллер, Э. Елинек и др. Исследователь драмы и театра Ю. Шрёдер в этой связи отмечает: «“Постдраматический театр” стал спорным паролем десятилетия, это театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времён Аристотеля – мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом...» [15, 1080]. Шрёдер говорит об «обесценивании символического языка в пользу театра, который путём саморефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную "театральность" или в значительной мере отказывается от языка ради перформативного "театра телесности"» [там же].

Противоположным паролем, сформировавшимся уже во второй половине 90-х годов, становится "новый реализм». В 90-е годы в драматургию приходит целая плеяда молодых талантливых авторов: Д. Лоэр, М. фон Майенбург, Т. Йонигк, О. Буковски, Ф. Рихтер, Г. Данкварт, Т. Вальзер, Р. Шиммельпфенниг, Р. Поллеш и др. По мнению режиссера и

интенданта Берлинер Шаубюне Томаса Остермайера, все они «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 пишутся не в традиционном жанре критической народной пьесы (Volksstück), а разворачивают богатую палитру инновативных (пост) драматических форм, смешивая различные жанры и тональности» [цит. по 14, 2].

Инновативные (пост)драматические формы диктуют новые критерии сценичности и выдвигают перед режиссером новые требования. Т. Шахматова отмечает: «Обычно осознание новой сценичности осуществляется как союз драматурга и режиссера, причем характер поисков и того и другого часто воспринимается как вызов существующей театральной эстетике» [11, 66]. Однако сразу следует оговориться, что здесь продуктивный союз драматурга и режиссера – скорее исключение, чем правило, особенно в российском культурном пространстве. Существуют немалые проблемы на пути сценической реализации новой драмы, как отечественной, так и зарубежной. Сказывается, по-видимому, отсутствие в России традиции экспериментального театра, консерватизм репертуарных театров и попытки режиссеров решать новые задачи старыми способами. Рассмотрим несколько пьес молодых немецких драматургов и их постановки российскими театрами с целью выявления сценических возможностей, заложенных в самих текстах («текст пьесы»), и изучения примеров их реализации на сцене («текст театра»).

В пьесе Ингрид Лаузунд «Бесхребетность. Вечер для людей с нарушенной осанкой» („Bandscheibenvorfall. Ein Abend für Leute mit Haltungsschäden“) предметом изображения становится жизнь «белых воротничков», так называемого



«офисного планктона». Место действия – некий обобщенный офис, обитатели которого заняты не работой, а психологической войной за место ближе к телу начальства. Тип взаимоотношений – «человек человеку волк» – заявлен уже на уровне списка действующей лиц, где в качестве основной характеристики персонажей названы их любимые виды борьбы: айки-до, кен-до, кикбоксинг и др. В пьесе есть точная, острая, гротескная картина служебного бытия при полном отсутствии сюжета. Нет и характеров – они оказываются вытесненными типажам: Лидер, Стерва, Весельчак, Добрая Мышка, Козел Отпущения. Если говорить о сценичности пьесы Лаузунд, то она связана, в первую очередь, с концентрированной образностью и с чередованием текста и подтекста. Так, автор материализует распространенные метафоры «оторвать голову», «воткнуть нож в спину» – персонажи выходят из кабинета начальства кто с восковой копией своей головы в руках, кто с торчащим из спины ножом. Метафоричны и их словесные оценки собственной персоны или положения вещей: «операционная система – обыватель, ключ потерян», – говорит о себе «козел отпущения» Краузе, «Я хочу новый позвоночник, чтобы он не изгибался самопроизвольно у дверей начальства» – восклицает местный «шут» Крёчке, «Я сломана. Я не хочу больше функционировать», – резюмирует внешне успешная Шмитт. «Бесхребетность» или «нарушенная осанка» – это метафора отсутствия личностного начала. Неуверенные в себе, страдающие комплексами персонажи пытаются искусственно «создать себя» с помощью новомодных методик самосовершенствования. В результате мы имеем дело не с полнокровными характерами, а с «моделями успешного поведения», некими конструктами, в итоге не выдерживающими ни внешнего, ни внутреннего напряжения и «ломающимся» на глазах у зрителя.

Чередование текста и подтекста реализуется в быстрой смене двух планов: на поверхности доброжелательность, корпоративная этика, политкорректность, за ней – интриги, соперничество, подсиживание, зависть, жестокость, материализующиеся то в террариум (мило беседующие менеджеры превращаются в шипящих, изготовившихся к нападению кобр), то в стаю ощерившихся, похотливых псов.

По пьесе И. Лаузунд был поставлен спектакль «Оффис» в Театре им. А.С. Пушкина в Москве (март 2008 г.), ставший самым ярким событием сезона. Спектакль получил новое русско-английское название, вероятно, в знак того, что обитатели офисов во всем мире одинаковы. Режиссеру Роману Козаку, известному своей бережной работой с самыми сложными текстами, удалось преодолеть некоторую монотонность бессюжетной пьесы, отсутствие в ней динамики и создать энергичный, зрелищный, современный по ритму и настроению спектакль. Этому в большой степени способствовало творческое сотрудничество с Аллой Сигаловой. Драматическая энергия рождается из духа танца, образы и ситуации решаются через пластику: «прирожденный вожак» Хуфшмидт, пытаясь побороть в себе маленького мальчика, травмированного авторитарными родителями, ходит твердо и неестественно прямо, «точно аршин проглотил»; «весельчак» Крёцке подвижен и расхлябан; успешная «стерва» двигается с механистичностью автомата; робкая «добрая мышь» Кристенсен, репетирующая перед зеркалом позу уверенности и позитивный настрой, на деле «по-собачьи» вскидывает голову и совершает массу мелких суетливых движений; у «козла отпущения» Краузе голова втянута в плечи, он точно стремится стать ниже ростом. Все потаенные мысли, движения души, состояния находят на сцене свой пластический эквивалент. В этой связи критики нередко вспоминают прямо

противоположной системе Станиславского «метод физических действий», придуманный в свое время Кириллом Серебренниковым для постановки пьес Марка Равенхилла и братьев Пресняковых. Рисунок каждой роли завершается финальным монологом, произносимым актерами убедительно, но без пафоса и мелодраматизма. В результате им удается найти баланс между типажной маской и психологическим портретом. Благодаря такому сценическому решению Козака и Сигаловой спектакль превращается в поистине захватывающее театральное действие, адекватно передающее и весь проблемно-тематический комплекс пьесы И. Лаузунд, и специфику ее художественного языка.

Самым известным и востребованным из немецких драматургов новой волны является Мариус фон Майенбурга. В его пьесе «Урод» („Der Hässliche“) центральный персонаж Летте, успешный инженер-изобретатель, счастливый муж, неожиданно делает ужасающее открытие – он уродлив. По этой причине шеф отправляет на международный конгресс его коллегу, который, пожиная плоды чужого труда, будет представлять там изобретение Летте. Доведенный до отчаяния, тот обращается к пластическому хирургу, который превращает его в писаного красавца. Отныне хирург продвигает своего пациента на рынке как образец идеального лица, а шеф использует его привлекательную внешность для приманки клиентов, прежде всего, престарелых богатых дам. Так скромный изобретатель становится баловнем судьбы, предметом женского вождления и самодовольным нарциссом. Но «рыночная стоимость» Летте резко падает, после того как хирург начинает тиражировать его образцовое лицо. Самораздвоение Летте ведет к необратимым изменениям, и он окончательно утрачивает себя.

«Уродство» Летте – метафора инакости, несоответствия требуемым «товарным качествам». Об этом свидетельствует примечание автора в списке действующих лиц: «Летте должен выглядеть нормально, не надо гримировать его под урода» [9, 165]. Помимо Летте, в пьесе четыре мужских персонажа (Шефлер, начальник Лете, и Шефлер, хирург; Карлманн, ассистент, и Карлманн, сын богатой старой дамы Фанни) и три женских (Фанни, жена Летте; Фанни, богатая старая дама, и Фанни, ассистентка хирурга Шефлера). Как мы видим, имена действующих лиц не только не служат средством индивидуализации, но и не выполняют даже традиционной различительной функции. А указание драматурга на то, что трех Фанни играет одна актриса, равно как один актер играет двух Шефлеров и один – двух Карлманнов, направлено на визуализацию взаимозаменяемости и обезличивания человека в современном мире – главную проблему пьесы. Критики с удовлетворением отмечали в качестве несомненного плюса пьесы наличие сюжета, его простоту и внятность на фоне концептуальной сумятицы современного искусства. Однако сюжетная развязка не становится развязкой смысловой: пьеса завершается диалогом двух совершенно не отличимых друг от друга красавцев – Летте и Карлманна: «Я так люблю меня», «Я не могу без меня жить», «У меня божественно прекрасный рот» и т.д. [9, 201] – с такими нарциссическими признаниями, заканчивающимися поцелуем, каждый из них обращается к своему визави. Пьеса, в которой, по мнению критики, речь идет о таких важных проблемах, как «жизнь людей в эпоху пластической хирургии и заката гуманистических ценностей», «о мире, всё превращающем в товар и выпускающим в тираж», «о потере лица и поиске собственной идентичности», «о призрачности красоты в современном мире», оборачивается фарсом, бурлеском. Что касается персонажей, то, как в

большинстве современных пьес, они не лишаются своего «я» по ходу сюжета, а лишены его изначально. Их личностный потенциал сводится к элементарным социальным маскам – работник КБ, шеф, ассистент, жена и т.д. Поэтому попытки режиссера решить их характеры средствами психологического театра – путем построения психологических мизансцен, или, напротив, создания образно-символического ряда, вряд ли оказались бы успешными. Обратимся к спектаклю по пьесе «Урод» московского театра «Практика» в постановке Рамина Грея (премьера – 28 февраля 2010 г.). Грей – бывший художественный руководитель лондонского театра «Роял Корт», открывший некогда для английского зрителя новое поколение российских драматургов – братьев Пресняковых, Василия Сигарева, братьев Дурненковых и других. Апологет документального театра, возведший технику *verbatim* в ранг самостоятельной эстетической системы, Р. Грей и пьесу «Урод» поставил в своей традиционной манере: минимум декораций, никакого грима, четверо актеров сидят на грубо сколоченном помосте в обычной «не сценической» одежде и виртуозно, в головокружительном темпе, произносят живой и пластичный текст фон Майенбурга. Это напоминает то вербальный пинг-понг, то словесный каскад. Сценическое движение сведено к минимуму, «перевоплощение» из одного персонажа в другой происходит в основном за счет изменения интонационного рисунка. Актеры не вживаются в свои персонажи, не соперничают им, а представляют их подчеркнуто отстраненно и иронично. В результате режиссеру, выдвигающему во главу угла текст, удастся передать водевильную интонацию оригинала, остроумный характер пародии Майенбурга на стадную безликость и на саму новую драму с ее героями «без лица». Грей не нагружает спектакль чуждой пьесе глубокомысленностью, патетическими стенаниями по поводу

утраты идентичности, не превращает его в социальную сатиру на общество потребления, а сохраняет за ним статус занимательно и живо рассказанного анекдота на злобу дня.

Таким образом, новая сценичность современной драматургии очевидно требует от режиссера переосмысления традиционных подходов к сценическому воплощению литературного материала, а приведенные примеры свидетельствуют в пользу различных возможностей решения этой творческой задачи.

### **Библиографический список:**

1. Бентли, Э. Жизнь драмы [Текст] / Э. Бентли. – Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978.
2. Блок, В. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения [Текст] / В. Блок. – М.: Искусство, 1983.
3. Волькенштейн, В. Драматургия [Текст] / В. Волькенштейн. – М.: Советский писатель, 1960.
4. Павис, П. Словарь театра [Текст] / П. Павис. – М.: ГИТИС, 2003.
5. Перель, Э. Англо-русский и русско-английский театральный словарь [Текст] / Э. Перель. – М.: Филоматис, 2005.
6. Сахновский-Панкеев, В. ДРАМА. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь [Текст] / В. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969.
7. Сизова, М. Перформативность новодрамовского текста и проблема ее сценической реализации [Текст] / М. Сизова // Современная российская и немецкая драма и театр. – Казань: РИЦ, 2011. – с. 82–87.
8. ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им Гёте, 2005.

9. ШАГ 3. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2008.
10. ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2011.
11. Шахматова, Т. Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых) [Текст] / Т. Шахматова // Современная российская драма. – Казань: Школа, 2008. – с. 65–70.
12. Lehmann, H.-Th. Postdramatisches Theater [Text] / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2001.
13. Schimmelpfennig, R. Die Frau von früher. Stücke 1994-2005 [Text] / R.Schimmelpfennig. – Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004.
14. Schössler, F. Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher / F. Schössler. – [Electronic resource]. – [http: iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Schoess](http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Schoess)
15. Schröder, J. „Postdramatisches Theater“ oder „Neuer Realismus“? Drama und Theater der neunziger Jahre [Text] / J. Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. – München: Verlag C.H.Beck, 2006. - S. 1080–1120.

**И.А. Голованов**  
*г. Челябинск*

## **ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В ПЬЕСАХ А. ПЛАТОНОВА**

Анализ проблемы взаимодействия литературы и фольклора в творчестве А. Платонова требует понимания того, что термины «фольклоризм», «фольклорные мотивы»

затрагивают несколько смысловых уровней, значимых для литературоведческих исследований. Под фольклоризмом писателя нельзя понимать лишь особенности использования в художественном тексте элементов устной народной поэзии – отрывков из песен, сказок, цитации пословиц и поговорок, упоминания имен фольклорных персонажей (хотя это, безусловно, сигналы для читателя и исследователя). При анализе художественного наследия автора необходимо «учитывать его латентный (скрытый) фольклоризм, зависимый не только от фольклорных реалий, сюжетов или образов (у писателей фольклорной ориентации), а от фольклора, который проявляется на уровне мировоззрения и мироощущения в единой целостной художественной системе» [3, 9].

Мы исходим из того, что фольклоризм определяется не столько использованием готовых форм фольклора, сколько единством художественных принципов отражения действительности в фольклоре (подробнее см. [1]) и литературе. Данная проблема ставилась и решалась в работах В.П. Аникина, В.Е. Гусева, У.Б. Далгат, А.И. Лазарева, Д.С. Лихачева, Д.Н. Медриша и др. По мнению А.И. Лазарева, фольклоризм – это особое качество литературного произведения, «связанное с его народностью, зависимостью от эстетики фольклора» [2, 3].

Фольклоризм художественного мышления Андрея Платонова имеет свои, вполне определенные истоки. Писатель родился в Воронежской губернии, для которой, по замечаниям исследователей, характерны глубокие фольклорные традиции: уроженцами воронежской земли были знаменитый собиратель и публикатор сказок А.Н. Афанасьев, поэты А.В. Кольцов и И.С. Никитин, творчество которых пронизано элементами народного творчества. Имена воронежских сказочниц А. К. Барышниковой и А.Н. Корольковой в XX веке были известны далеко за пределами воронежского края.



Писатель органично воспринял от фольклора формы вымысла, восходящие к анимистическим и антропоморфным представлениям людей. Благодаря осмыслению героев в контексте фольклорного сознания [1] платоновские образы обретают емкий, всеобщий, универсальный смысл, им присуща художественная соотнесенность с рядом аналогичных жизненных явлений.

В центре внимания настоящей статьи находится феномен соединения поэтики литературы и фольклора в драматургическом творчестве писателя. Рассмотрим реализацию фольклорных мотивов в одном из первых опытов Платонова-драматурга – в сатирической пьесе «Дураки на периферии». Будучи написанной осенью 1928 года, пьеса не была опубликована ни при жизни писателя, ни позже. Она стала частью литературного процесса и театра лишь в XXI веке, после напечатания в сборнике «Ноев ковчег» (М., 2006). И хотя сатирическое произведение часто теряет свою остроту и актуальность со сменой исторических эпох, в данном случае мы наблюдаем «своевременное возвращение» литературного текста: те проблемы, которые поднимает автор, во многом созвучны сегодняшним.

Сложность избранной автором эстетической формы (сатирическая драма), по-видимому, была предопределена сложностью предмета художественного осмысления – реальности 20-х гг. XX века, когда рухнуло, раскололось, было отвергнуто почти все, что было константами человеческой жизни до Октябрьской революции 1917 года. Однако жизнь людей продолжалась, значит, требовались новые основания для их существования, прежде всего идеологические, эстетические, духовно-нравственные. Стремление художника на переломе эпох опереться на «мысль народную», проникнуть в

психологию народа через его устную культуру естественным образом вело к фольклоризации художественного текста.

Писателя явно привлекала мысль, что театр – это концентрированная вселенная, где посредством игры происходит осуществление «новой реальности» (П.А. Флоренский). Этому соответствовало мировосприятие раннего А. Платонова, его вера в возможность «перевоссоздания» Вселенной с использованием энергии земли и людей. Человек, его разум стали осознаваться в ту эпоху как огромная сила, но вопрос заключался в том, куда она должна быть направлена. Театр, понимаемый как «внутренний синтез эпохи» (В. Мейерхольд), и должен был дать ответ на этот вопрос.

В своих литературно-критических статьях, рецензиях на пьесы А. Платонов неоднократно указывал, что драматические произведения, и особенно сатиру, нужно писать, обладая достаточным жизненным и художественным опытом: «Главное в сатирическом произведении – это глубокая, могучая мысль, проникающая общественное явление до дна, до истины, и подчиняющая себе все остальное – и прелесть слова, и движение сюжета, и характеры героев» [7, 167]. Не случайно у каждой платоновской пьесы – огромная, большой жизненной правды предыстория, в которой слиты социально-философские идеи и гуманистические мысли писателя: «Сатира должна остаться великим искусством ума и гневного сердца, любовью к истинному человеку и защитой его» [7, 168].

Название пьесы отвечает «теоретическим положениям» автора о поиске истины именно на периферии. В 1926 году в статье «Фабрика литературы» Андрей Платонов, задумавшийся о коренном улучшении способов литературного творчества, пишет: «Искренние литераторы отправляются в провинцию, на Урал, в Донбасс <...>, наконец, просто становятся активистами жилтовариществ (для вникания [подчеркнуто нами. – И.Г.] в

быт, в ремонт примусов, в антисанитарию квартир и характеров, в склочничество и т. д.). Нам же нужна в литературе диалектика социальных событий, звучащая как противоречие живой души автора» [7, 46].

Место действия – уездный городок Переучётск, с названием которого в сознание читателя/зрителя входит тема бюрократизма и чиновничьего отношения к своему делу. Понимание связи Платонова с устной народной традицией помогает прояснить и смысл названия произведения. Герои – те самые дураки (и дурни из социальной народной сказки), которые «лоб расшибут» и порученное доведут до абсурда, нелепости. Они рождают смех – сатирический, обличительный, обнажающий истинное положение дел в уездном городе.

«Афиша» и описание места действия в начале первого акта очевидно отсылают нас к гоголевской комедии «Ревизор», что, по замыслу автора, получает свое конкретное подтверждение в финале пьесы, в четвертом акте, когда на сцене появляется «старший рационализатор». Но это не единственная реминисценция в платоновском тексте.

Завязка действия определена нежеланием счетовода Ивана Павловича Башмакова нести расходы в связи с возможным рождением ребенка его женой, Марьей Ивановной: «Чего я желаю? – Я желаю – не родить. Я уже родил свою норму. А без комиссии нельзя сделать аборта, на основании обязательного постановления» [5, 14]. Итак, первоначально перед нами разворачивается реальная жизненная коллизия: «дети всегда не вовремя», социальные условия не позволяют их «завести» (такова «мудрость» обыденного, мещанского сознания).

Образ Ивана Павловича – многоплановый: очевидна его связь с Акакием Акакиевичем Башмачкиным («рифмовка» фамилий не случайна), и с «маленьким человеком», и с Иваном-

дураком, героем бытовой народной сказки (не путать с Иванушкой-дурачком из сказки волшебной). Иван Павлович, как и сказочный дурень, не вписывается в социальные условия новой эпохи. Всё, что он мог совершить как мужчина и отец, он сделал в «дореволюционный период»: «От первой жены в дореволюционный период у меня есть трое детей». Он, как и все мещане, живет в прошлом и настоящем. Платонов в присущей ему манере – через языковую игру, широко используемую в народной драме и райке – подчеркивает несоответствие Ивана Павловича новым задачам эпохи: «Мы живем в настоящие времена, а не в будущее» [5, 14]; «В своё время [подчеркнуто нами. – И.Г.], а именно до революции, я родил троих детей» [5, 16].

Комиссия охматмлада («охрана матерей и ихних младенцев») в «узком» составе приходит в дом Башмаковых для «обследования матерьяльного положения» и вынесения решения на месте. Абсурдность ситуации становится очевидной не сразу, а через отдельные ремарки автора и реплики персонажей: «Члены держат в квартире себя, как татары в Древней Руси» [5, 18]; Евтюшкин. Говори чохом и без утайки. А то предадим суду за бюрократизм. [5, 20]. Иван Павлович. Товарищ председатель, убедительно прошу, не заставляйте родить. Лучше я куда-нибудь пожертвую. Родить я никак не могу. Я не хочу увеличивать основные кадры беспризорников. Я свою активность потеряю. У меня бюджет лопнет. Непосредственно умоляю вас [5, 21].

На сцене перед зрителями постепенно предстает комическая ситуация (разворачивающаяся вполне в традициях народного театра) «скрупулезного» обследования и допроса комиссией свидетелей и «прочих заинтересованных лиц». В итоге «охматмлад» приходит к выводу: «Комиссия постановляет... Пиши... Комиссия, состоящая... перечисли

нас... постановляет... Гражданке Башмаковой, М. И. – родить! Точка. Ввиду необнаружения к данному делу препятствия» [5, 23]. Иван Павлович. <...> (Громко – комиссии.) Не губите жизнь, не родите детей! <...> [5, 24].

Ситуация усугубляется тем, что отцом ребенка считает себя присутствующий при разбирательстве Глеб Иванович Рудин, письмоводитель милиции. Марья Ивановна, долгое время равнодушно взирающая на всё, после принятия комиссией решения останавливает секретаря Ащеулова Василия Степановича словами: «Васька, голубчик, мой милый, ребеночек-то ведь твой!» [5, 24].

Кажется, что пьеса приобретает анекдотический характер, чего стремился избежать Платонов-драматург. Любовь, коварство, измена – не более, чем банальность, у автора же другая цель, другая сверхзадача. В 1937 году, в статье «Общие размышления о сатире – по поводу, однако, частного случая» писатель замечает: «Забавность, смехотворность, потеха сами по себе не могут являться смыслом сатирического произведения, нужна еще исторически истинная мысль и, скажем прямо, просвечивание идеала или намерения сатирика сквозь кажущуюся суету анекдотических пустяков» [7, 165]. «Просвечивание идеала» невозможно для А. Платонова без «мысли народной», которая обнаруживается в фольклорных аллюзиях и реминисценциях, но не только. «Истинная мысль» писателя-драматурга раскрывается в пьесе через мотивы и образы народной драмы («Лодка», «Шайка разбойников» и др.) и разбойничьей, удалой песни («Из-за острова на стрежень...»).

В целом развитие сюжета рассматриваемого произведения тесно связано с темой разбойников. Эта тема в творчестве А. Платонова постепенно обретала свои очертания. Так, в нескольких стихах из сборника «Голубая глубина», датированных 1921 годом, обнаруживаем своеобразные поиски

героя эпохи. В стихотворении «Небо вверху голубое...» лирический герой соотносит свое внутреннее мироощущение и переживания с двуединым «царем и разбойником» [6, 473], а в стихотворении «Сказка» строки: Мальчик вырос в атамана, / Сжег деревню, мать-отца / И ушел на лодках рано / У земли искать конца [6, 475] предлагают вариант обретения героем своего предназначения («восстановление утраченной справедливости»).

Именно с темой разбойников в пьесу входит фольклор на уровне цитации:

**Марья Ивановна.** Уйду от вас, чертей, в разбойники, в леса, в атаманы, в батьки и матки [5, 17].

**Марья Ивановна.** Васька, давай уйдем в разбойники...

**Ащеулов.** Это для какой причины?

**Марья Ивановна.** Для вольной жизни. Будем всех грабить, песни петь. Учетного пса к стенке поставим и шлепнем его на заре! [5, 25].

Писатель вводит в текст пьесы строки из известной народной лирической песни: «Э-эх, да субботу, да в день ненастный, нельзя в поле работать...» [5, 44], что позволяет ему выразить «мнение народное» о ситуации в городе, а через нее и в стране. В традиционном тексте песни есть значимый фрагмент:

Не про нас ли, друг мой милый,  
Люди бают, эх,  
Люди бают, говорят?

Тебя, молодца, ругают,  
Меня, девицу, эх,  
Меня, девицу, бранят?..

От частного случая автор – через песню – поднимается до обобщения: неустроенность жизни героев связана с нерешенностью проблемы семьи и брака в советском обществе 20-х годов в целом. Мы понимаем, что Платонов явно поддерживает прежнюю, так называемую «крестьянскую мораль», и традиционное представление о семье.

Именно фольклорные образы (дурней из социальной сказки, неудачливых влюбленных из лирической песни и др.) и мотивы (разбойничьей удали, предводительства и др. из прозаического и лиро-эпического фольклора) становятся тем ключом, с помощью которого приоткрывается многомерная концептуальная организация авторского мировидения, выявляется сложное переплетение в тексте эстетических принципов и художественных приемов.

### **Библиографический список**

1. Голованов, И.А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.) [Текст] / И.А. Голованов. – Челябинск: Энциклопедия, 2009. – 251 с.
2. Лазарев, А.И. Типология литературного фольклоризма [Текст] / А.И. Лазарев. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1991. – 94 с.
3. Налепин, А.Л. Два века русского фольклора: опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях [Текст] / А.Л. Налепин. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 504 с.
4. Платонов, А. Возвращение [Текст] / А. Платонов; предисл. С. Залыгина; коммент. Н. Корниенко. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 204 с.

5. Платонов, А. Дураки на периферии: пьесы. Сценарии [Текст] / А. Платонов; сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2011. – 720 с.
6. Платонов, А. Усомнившийся Макар: рассказы 1920-х годов; Стихотворения [Текст] / А. Платонов; вступ. ст. А. Битова. – М.: Время, 2009. – 656 с.
7. Платонов, А. Фабрика литературы: литературная критика, публицистика [Текст] / А. Платонов; / сост., комментарии Н.В. Корниенко. Подготовка текста Н.В. Корниенко и Е.В. Антоновой. – М.: Время, 2011. – 720 с.

**Вербицкая Г. Я., Сафина Э.И.**

*г. Уфа*

## **ГЕРОЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ 70-90-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА**

Семидесятые-девяностые годы ХХ столетия в России – эпоха так называемого «застоя» и в то же время предтеча социальных, ментальных и психологических трансформаций, приведших к перестройке и постперестроечным процессам. Наиболее адекватно эти ключевые тенденции проявились в герое отечественной драматургии – того рода литературы, что воплощает жизнь в ее самых острых, конфликтных проявлениях.

На рубеже 70-80-х годов ХХ века в литературу, а затем и на сцену пришел большой отряд новых драматургов. Людмила Петрушевская, Владимир Арро, Александр Галин, Виктор Славкин, Семен Злотников, Людмила Разумовская, Александр Кургатников, позже – Николай Коляда, Евгений



Гришковец и другие. Их стали называть по-разному: «молодая драматургия», «новая волна», «новая драма». Однако эти определения не исчерпывали **сути** явления. И молодыми были не все, и «новая волна» поднялась на волнах предшествующих. Молодая драма вбирала в себя традиции, трансформировала их; недаром для ее обозначения употреблялся термин «поствампилловская драма» [6, 8].

Первым попытался классифицировать новую драму Лев Аннинский, говоря о драматургии метафор, драматургии деловых людей, драматургии провинциальной жизни [1, 3]. Но процесс оказался сложнее и шире, пьесы не укладывались в данную классификацию. «Новая волна» оказалась разнородной и единственным, что объединяло драматургов – это пристрастие к современной теме. А она ознаменовывается, прежде всего, появлением современного героя. В этом смысле показательно название пьесы Владимира Арро «Смотрите, кто пришел!» (1982), которое прочитывается многозначно. Впоследствии пьеса В. Арро приобрела значение общественно-эстетического феномена. Его герои наделены разрушающей их души рефлексией и странной, не соответствующей роду их занятий инфантильностью. Парикмахеру Кингу все кажется, что общество, «интеллигенты», что-то ему недодали, он испытывает чувство дискомфорта, неудовлетворенной эмоциональной потребности. В то же время Кингу неведомо чувство уважения к другим; он не признает неприкосновенности духовного мира каждого человека. В. Арро в равной степени настораживает нетерпеливая жажда успеха, душевная агрессия и вялость мысли и эмоций, неспособность к действию и наивное неведение.

Вообще, в пьесах 80-х годов XX века любовь, дружба, личное неблагополучие или взаимонепонимание, индивидуальная судьба слишком удачливого или, наоборот, «несостоявшегося» персонажа предстают как знаки

определенных общественных тенденций. Отечественную драму в 80-е годы привлекают те герои, что «земную жизнь, пройдя до половины», как бы задавались вопросом: кто я, каков я? Здесь проступали симптомы болезней 30- и 40-летних «сыновей века»: нравственный релятивизм, неверие в свои душевные силы. Эти герои мучительно сознавали свою обособленность в общем процессе бытия, свою оторванность от жизни. В этой связи можно вспомнить такие пьесы представителей «новой волны» как «Пять углов» С. Коковкина (1982), «И порвется серебряный шнур!» А. Казанцева (1979), «Восточная трибуна» А. Галина (1982). Герой последней пьесы боится даже осмыслить проблемы собственной жизни, стремится ускользнуть от прошлого и настоящего, от тех, кто чего-то требует от него. Это «плохие хорошие люди». Очень точное определение есть у режиссера Григория Козинцева: «Современный герой – это задумывающийся человек» [8, 51]. Действительно, герои как бы сбросили розовые очки былых надежд и мечтаний, потеряли себя, веру и, очутившись в состоянии полного упадка, засомневались и начали осмысливать, как они живут, что происходит с окружающим миром и внутри них. И нет ничего удивительного, что эти герои лишены психологической цельности. «В качестве современных характеров, живущих в переходную эпоху, ... я изобразил свои фигуры более неустойчивыми, раздвоенными... Мои души представляют собой обрывки книг и газет, осколки людей, отрепья изношенных праздничных одежд и как бы состоят из сплошных заплаток». Кажется, эти слова целиком относятся к современным героям, однако они принадлежат Августу Стриндбергу и написаны более ста лет назад. В предисловии к пьесе «Фрекен Юлия» также говорится о людях переходной эпохи, лишенных опоры в жизни и внутреннего стержня [11, 164-165].

«Симптомы» героя переходной эпохи были отмечены А. Зверевым: «Психологическая целостность разрушается и в прозе, и в драме XX века, заменяясь совсем другими формами психологической характеристики... Персонаж все более утрачивает значение целостной и завершенной индивидуальности, оказываясь, скорее, некоей пластичной материей, способной к самым неожиданным превращениям» [3, 24]. Первым «забил тревогу» по поводу современного героя в драматургии Борис Емельянов, беспощадно назвавший свою статью «Баловни века» [4, 190-203]. Среди персонажей статьи, конечно же, вампиловский Зилов, Макаров Виктора Мережко (герой фильма «Полеты во сне и наяву»), бывший стилиста Бэмс из «Взрослой дочери молодого человека» Виктора Славкина (1979), володинский Андрей Бузыкин из «Осеннего марафона» (1979) и даже Андрей Голубов из «Наедине со всеми» А. Гельмана (1982). Монолог своего героя автор справедливо называет (вслед за Альфредом де Мюссе) своеобразной «исповедью сына века». Не только герой болен страхом перед жизнью, но и его тылы: дом, очаг, семья, – разрушены.

Дом как мир, дом как крепость, как опора и основа жизни утрачивает свое значение. Герои – вне стен дома – оказались открытыми всем ветрам и жизненным невзгодам. «Бездомность» становится знаком духовной неприкаянности, отключенности от общего потока жизни (А. Казанцев «Старый дом», 1978).

Неотрывно от круга этих размышлений встает проблема взаимоотношения поколений. «Баловни века» склонны скептически оценивать своих предшественников, их сыновья же порою оказываются гораздо суровее и жестче («Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина, 1979; «Канотье» Н. Коляды, 1992).

«Мы – дети других времен ... Нас угнетает безнравственность дней сегодняшних. И к нам неумолимо приближается 2000 год от Рождества Христова, а смена веков и тем более тысячелетий в истории человечества всегда сопровождалась могучими катаклизмами, изменениями, рождением новых надежд и новых иллюзий». Это признание сделал Алексей Казанцев, открывая журнал «Драматург» [5, 4]. Слова А. Казанцева служат своеобразным мостиком между драматургией «новой волны» и так называемой «новой драмой», представители которой заявили о себе в конце 80-х годов XX столетия. Это Николай Коляда, Олег Ернев, Олег Юрьев, Александр Железцов, Алексей Шипенко и другие.

Поколение 60-х роднила близость мировоззренческих позиций. Человек в их произведениях был показан как следствие и печальный итог современной социальной действительности с ее смешением нравственных критериев, падением роли мужчины (героя), стесненным бытом, однако, без традиционного деления на черное и белое. Между драматургами «новой волны» и представителями «новой драмы», конечно, существует определенная преемственность. Но есть между ними и принципиальное различие. Как в области освоения жизненного материала, так и в способе, в манере подачи его. Если поколение 60-х стремилось понять причины, исследовать корни явления, то «новая драма» стремится осмыслить последствия.

«Новая волна», по словам Владимира Арро, это драматургия, которая «задумалась» [2, 66]. Недаром Виктор Славкин пишет о стиле «новой волны», что это действительно стиль пытающихся понять, «задумавшихся» людей: «Кто из нас не мечтал, чтобы смысл пьесы был не в словах, а в тире и многоточиях?» И далее приводит слова режиссера Анатолия Васильева, обращенные к актерам: «Играйте так, чтобы, когда

вы говорите, о вас ничего нельзя было понять, а вот когда вы замолкаете, зритель обо всем и догадывается» [9, 166].

Авторы «новой волны» понимают, что в иные времена бесполезно кричать, лучше всего может быть слышен шепот. А суть может быть выражена не в громких признаниях, не в словах, а, скажем, в танце, в чудесной джазовой песне «Дорога на Чаттанугу», как у В. Славкина в пьесе «Взрослая дочь молодого человека».

Стиль же «новой драмы» тяготеет к экспрессии, насыщенному действию, ориентируется на эмоциональный взрыв и нравственное потрясение, что, пусть и в меньшей степени, присутствует в драматургии «новой волны».

Существенные изменения происходят и в строении драматического конфликта, которые восходят к «Пяти вечерам» А. Володина (1959), «Утиной охоте» А. Вампилова (1970). Если для так называемого гегелевского, традиционного типа конфликта характерно столкновение разнонаправленных волей, то для драматургии «новой волны» важно не столько противоборство конфликтующих сторон, сколько тенденция их взаимного «рассеивания», растворения друг в друге – «человек среди других».

«Новая драма» сосредоточена на конфликте человека с самим собой, на экзистенциальном противостоянии человека и судьбы. Здесь также уместно вспомнить вампиловского Зилова и некоторых героев романтической драмы (например, героев пьес А. де Виньи, А. де Мюссе, Г. фон Клейста и др.).

Такой конфликт – субстанциональный, негегелевский, неразрешимый в пределах одной судьбы, одной пьесы – типологически восходит к драме рубежа XIX-XX веков, к творчеству Ибсена, Стриндберга, Чехова, Гауптмана.

Конфликты «чеховского» типа, являющиеся постоянным свойством воссоздаваемой жизни, очень важны в драме XX столетия.

После Тургенева, Ибсена и Чехова на смену действию, неуклонно устремленному к развязке, все чаще приходили сюжеты, разворачивающиеся медленно. Искусство XX века вовлекло в свою сферу глубочайшие жизненные конфликты, которые имеют форму устойчивых, а не поступательных процессов.

Устойчивые жизненные конфликты, выявляемые с помощью внутреннего типа действия, закономерно возобладали в эпоху, когда судьба личности стала активно соотноситься с потоком истории (например, «Борис Годунов» А.С. Пушкина), когда вопрос о человеке, борющемся только за «место под солнцем», отошел на второй план, и встала проблема личности, ответственной за собственную судьбу и судьбы других. «Внешняя неподвижность» драматургии рубежа XIX-XX веков не означает бездействия, пассивности. Персонажи А.П. Чехова драматически активны. Это путь нравственного самоопределения, или духовная активность, внешне не проявляемая.

Именно на рубеже веков и тысячелетий нравственное самоопределение особенно актуально для человечества, находящегося в ситуации духовного «промежутка», в катастрофе атеистического тупика, без «точки отсчета» и меры вещей, но в то же время жаждущего веры. Несмотря ни на что, многие чеховские герои в любой ситуации остаются людьми, верными себе, стойчески принимающими свою Судьбу, свой Удел. Они не могут быть благополучны и счастливы (в житейском, обыденном понимании). Они – жертвы, одерживающие великую духовную победу.

И в прозе (рассказ «В овраге», образ Липочки), и в драматургии («Три сестры», «Дядя Ваня») А.П. Чехов утверждает эту глубинную мысль. Но утверждает не декларативно, не открыто, а целомудренно-сокрыто, в полном соответствии с эстетикой внутреннего действия и субстанционального конфликта. В этом смысле ближе других представителей «новой драмы» к чеховской традиции оказался Н.В. Коляда: «Любимые мои драматурги – Антон Чехов и Теннесси Уильямс. Они не просто классики, которые вот стоят на полке – они рядом со мной. И никто при мне не смеет говорить о них плохо» [7, 7]. Автор, поместивший своих героев в катастрофический промежуток между Мечтой и ужасающей реальностью, сумел создать в драматургии колоритный, самобытный мир, где сочетаются высокое и низкое, трагическое и комическое, пласты истинной культуры и культуры суррогатной, элитарной и маргинальной, символика и интенсивно приземленный быт. «Это 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», – признается Николай Коляда в первой ремарке к пьесе «Полонез Огинского». Действительно, это позиция художника конца XX века. Замечательно точно сказал о такой позиции А. Зверев: «... произведение художника мыслилось им теперь не как часть мира, но как завершённый мир, который замкнут в собственных границах» [3, 24].

Заметим, что в критике сложился некий стереотип восприятия Николая Коляды как живописателя «дна», певца так называемой «чернухи». «От горьковского «дна» – к последнему пристанищу, запечатленному Н.В. Колядой в «Сказке о мертвой царевне» (1990) пролегает прямая дорога.

Дорога от ночлежки к моргу. Погружение в безысходность, грязь, боль, одиночество» [10, 172]. Такой вывод представляется поспешным. Главная героиня пьесы «Сказка о мертвой царевне» Римма работает в ветлечебнице. В ее обязанности входит убивать увечных и никому не нужных животных. Ветлечебница выступает в пьесе Николая Коляды моделью страшного мира, уйти из которого значит испытать счастье избавления. Смерть как свобода, как избавление – этот трагический парадокс является ключом к пониманию пьесы; можно вспомнить, что у Ф.М. Достоевского в «Записках из мертвого дома» смерть является своеобразным символом свободы, потому что только с мертвого героя в финале снимают кандалы. Иначе от оков освободиться нельзя. Именно с этими мыслями Римма убивает животных, с этой мыслью она затем лишает жизни и себя. В пьесе свет парадоксальным образом означает смерть (это сильнейший электрический разряд), а тьма, наоборот, жизнь. В речи Риммы удивительно «монтируются» грязная ругань и пушкинские тексты. Мечта героини высока и светла, жизнь вокруг нее – ужасна. Детское ожидание Царевича-избавителя не приведет ни к чему. Здесь можно вести речь о так называемом развоплощении сказочного сюжета, когда потенциальный избавитель оказывается ложным героем.

Романтическое несовпадение мечты и реальности рождает чувство щемящей тоски. Этой тоской пронизана и авторская интонация, которая очень сильно звучит в пьесе, порой как крик о помощи.

Таким же криком заканчивается известная пьеса «Мурлин Мурло» (1989): «Приди ко мне, Бооог!» Главная героиня пьесы Ольга не просто мечтает. Она – юродивая. Ей «мультики мерещатся», она «с Богом разговаривает» и страстно мечтает уехать из задыхающегося в химии маленького городка, где все только и говорят о предстоящем конце света. Но кто же



увезет ее отсюда? В роли спасителя-царевича, кажется, может выступать квартирант Алексей. Он произносит такие горячие монологи! О том, что так жить нельзя, что всех спасет любовь, как он любит великую русскую литературу. И есть в этом размахивающем руками персонаже что-то от Пети Трофимова. Когда «слова, слова, слова ...» сталкиваются с реальностью, с возможностью спасти человека, Алексей сразу сникает. Мир ужасен. Ужас этот воплощается и в вечно пьяном соседу-насилльнике, и в так называемых внесценических персонажах: матери, которую Ольга смертельно боится, страшной безличной силе: «на работе сказали», «мужики говорили».

Надо сказать, что Николай Коляда может быть не только экспрессивно-резким, но и эпически-раздумчивым, как, например, в пьесе «Канотье» (1992). Главный герой пьесы – Виктор – один из «баловней века», разочарованный в жизни «шестидесятник», его ностальгическая услада – в свой день рождения надевать шляпу-канотье и петь незабвенное: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке». Однако сегодня другое «тысячелетие на дворе» и, быть может, всем вместе можно только пропасть, а поодиночке, наоборот – выжить. Первое действие пьесы заканчивается символическим растаптыванием «ритуального» канотье. Как когда-то розовский мальчик рубил саблей сервант-символ мещанства, так и 18-летний Саша – сын бывшей жены героя – срывает с его головы канотье – символ фальши – и топчет шляпу ногами. Первое «громкое» действие контрастно сменяется «тихим» вторым. Виктор говорит Саше о любви, просит у него прощения. Во время этой мирной сцены внезапно Саша слышит звуки похоронного оркестра, как в «Утиной охоте» А. Вампилова, когда главному герою приносят похоронный венок. Вообще, древнее «помни о смерти» всегда сопровождает героя, придавая всему происходящему в пьесе эпически-отстраненный смысл. А что,

собственно, произошло в пьесе? Пожалуй, ничего. Неудачным был день рождения у Виктора, приезжали к нему бывшая жена с сыном. А Виктор так и остался в своей коммуналке вместе с соседкой Катей. И драматизм здесь рождает не экстраординарные события, а ставшее классическим: «люди обедают, только обедают, а в это время...». В финале автор дает удивительную, скорее кинематографическую, нежели драматургическую картину. Возвращается Саша. Он лежит, свернувшись калачиком, на лестничной клетке, и далее идет серия ремарок-«кадров»: «старуха стоит над ним, смотрит на него», «Виктор и Катя сидят вместе в комнате», «Идет дождь. Лопаются в лужах пузыри». Этот своеобразный полифонизм взгляда по природе, несомненно, ближе к кинематографическому видению, нежели театральному. В пьесе монтажно сосуществуют два стиливых потока: приземленный и патетический. Так, соседка Катя то матерится по телефону, то читает монолог Нины Заречной. Герои Коляды – Катя и Римма из «Сказки о мертвой царевне», Таня и Дима из «Полонеза Огинского» (1993) – как бы ведут острый, полемический, шутовской, но, в конечном итоге, очень горький диалог с культурой времени, ушедшего безвозвратно. И, как казалось тогда, безнадежно.

Человек в эпоху «застоя» и накануне перестройки проходил через множество конфликтов: социальных, психологических, духовных. Эти конфликты были порождены двойной моралью в самых разных сферах жизни. Так что внутренние противоречия, порой антагонистические, были характерным признаком бытия человека в 70-80-е и в самом начале 90-х годов XX столетия. Все это порождало своеобразный феномен «бунта-смирения». В среде интеллигенции бунт предполагал как диссидентство, так и

эскапизм: эмиграцию настоящую, либо внутреннюю, связанную с предельной интенсификацией духовной жизни; социально-гражданская реализация человека происходила «на кухнях». Носители обыденного сознания манифестировали феномен «бунта-смирения» в стремлении адаптироваться к социуму, порою, любой ценой.

Вышесказанное можно рассматривать как предпосылки глубокого аксиологического кризиса, который переживает современный человек.

### **Библиографический список:**

1. Аннинский, Л.А. Посмотрим, кто пришел [Текст] / Л.А. Аннинский // Лит. Газета, 1983. 26 янв. – С.3.

2. Арро, В.К. Источник творчества. Дискуссия «Проблемы конфликта в современном театральном искусстве» [Текст] / В.К. Арро // Театр. – 1987. – № 11. – С.65–67.

3. Зверев, А.М. XX век как литературная эпоха [Текст] / А.М. Зверев // Вопросы литературы. – 1992. – № 2. – С.3–56.

4. Емельянов, Б.А. Баловни века [Текст] / Б.А. Емельянов // Современная драматургия. – 1984. – № 3. – С.190–203.

5. Казанцев, А.Н. Новое пространство [Текст] / А.Н. Казанцев // Драматург. – 1993. – № 1. – С. 3–6.

6. Лапкина, Г.А. Диалектика движения (О некоторых тенденциях в развитии современной советской драмы) [Текст] / Г.А. Лапкина // Мир современной драмы: сборник научных трудов. Под ред. С.Болохонцева. – Ленинград, 1985. – С.6–20.

7. Лейдерман, Н.Л. Драматургия Николая Коляды. Критический очерк. [Текст] / Н.Л. Лейдерман // Драматургия Николая Коляды. – Каменск-Уральский: Калан, 1997.

8. Олег Даль: Сборник / Сост. Н. Галаджева, Е. Даль. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992.

9.Славкин, В.И. Бэмс - и нет старушки [Текст] / В.И. Славкин // Современная драматургия. – 1991. – № 4. – С.164–168.

10.Старосельская, Н.Д. Паруса без ветра, или Ветер без парусов? [Текст] / Н.Д. Старосельская // Современная драматургия. – 1993. – № 2. – С.165–176.

11. Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX веков. Под ред. Гвоздева А. А.- М.- Л.: Искусство, 1939.

**К.В. Загороднева**

*г. Пермь*

## **КВАДРАТУРА КРУГА В ПЬЕСЕ Ю.М. ПОЛЯКОВА «ЛЕВАЯ ГРУДЬ АФРОДИТЫ»**

Творчество современного писателя, публициста, главного редактора «Литературной газеты», телеведущего Юрия Михайловича Полякова (род. в 1954 г.) занимает большое место в культурной жизни страны. Защитив в 1981 г. кандидатскую диссертацию на тему «Творческий путь Г.К. Суворова: К истории фронтовой поэзии», Ю.М. Поляков начинает свою литературную деятельность как поэт и выпускает несколько сборников стихов. Впоследствии становится знаменитым прозаиком, опубликовав повести «ЧП районного масштаба» (опубл. 1985), «Работа над ошибками» (опубл. 1986), «Сто дней до приказа» (опубл. 1987). Широкую известность получает благодаря повести «Парижская любовь Кости Гуманкова» (1991) и романам «Козленок в молоке» (1995), «Замыслил я побег» (1999). Возможно, отчасти потому, что первые повести писателя были инсценированы, Ю. Поляков обращается к

драматургии: «Театр для меня – это, конечно, прежде всего, осуществленная возможность поговорить с людьми о главном, о том – кто мы и зачем мы <...> в театре перед тобой в миниатюре все общество, ты можешь обратиться к коллективному разуму. Всерьез драматургией я занялся после сорока, когда был уже состоявшимся, успешным прозаиком. Я вдруг понял: есть особые зоны сознания, которые по-настоящему можно затронуть только со сцены. И в моем миропонимании тоже есть некие обретения, которые прозой и публицистикой никак не высказать» [6, 74]. В настоящее время драматургическое творчество Ю. Полякова насчитывает около десяти пьес и инсценировок. Его пьесы востребованы на современной театральной сцене и ставятся не только в России, но и за рубежом.

Комедия «Левая грудь Афродиты» была написана в 1998 г. и опубликована в журнале «Московский вестник». В 2000 г. режиссером Александром Павловским был снят одноименный двухсерийный фильм. Комедия неоднократно ставилась в театрах. Действие в пьесе происходит в отеле «Медовый месяц», расположенном на берегу Черного моря. Условием посещения отеля являются паспорта молодоженов со свежими печатями из загса, а его главной достопримечательностью – «осколок мраморной статуи» Афродиты в виде «округлого куска мрамора», обозначающего ее грудь. Похитителем «осколка» стал управляющий отеля: «старичок, похожий одновременно на счетовода и на древнего философа» с необычной фамилией Паркинсон. Именно он создает в гостинице атмосферу таинственности и любовной заразительности, под властью которой находятся приезжие пары, потрогавшие грудь Афродиты. Прикоснувшись к мрамору «правым безымянным пальцем», супруги, по словам Паркинсона, «поступают в полное распоряжение Афродиты, и она испытывает их любовь» [7, 96,

97]. Сравнение отеля с готическим замком, в котором водится призрак маршала Трухачевского, только добавляет остроты ощущений вновь прибывшим:

«Паркинсон. Хочу вас на всякий случай предупредить: некоторые молодожены жаловались, что в самый неподходящий момент вдруг появлялся призрак маршала Трухачевского и начинал спрашивать про свой чемодан. Тут главное не волноваться. Вызывайте меня, а я уж с ним договорюсь!» [7, 96].

Атмосфера сверхъестественного, царящая в отеле в начале пьесы, последовательно разрушается сначала Сидоровыми и Петровыми, которые оказались в нелепом положении из-за «чемодана» маршала Трухачевского, а впоследствии – приездом Тараканушкина. В финале пьесы Тараканушкин не только окончательно разрушает атмосферу таинственности, рассматривая грудь Афродиты с позиции врача-маммолога («Тараканушкин. Та-ак... Молочная железа явно не кормившей женщины <...> Та-ак. Уплотнений, новообразований, узелков не наблюдается. Идеальная грудь. Божественная»), но и развенчивает образ Паркинсона, интерпретируя его фамилию как серьезное заболевание («Тараканушкин. Болезнь Паркинсона возникает в результате поражения подкорковых узлов головного мозга. Сколько вам лет? Паркинсон. Трудно сказать... Тараканушкин. Атеросклероз. Ключ дайте») [7, 148].

Будучи носителем смешной фамилии Тараканушкин, производной от слова таракан, герой тем самым выделяется из толпы Сидоровых, Петровых, Ивановых и, возможно, даже освобождается от любовных испытаний отеля «Медовый месяц». Однако его супруге Калерии Ивановой, не пожелавшей взять фамилию мужа и поэтому не застрахованной от паутины, сотканной из череды случайностей и совпадений, по-видимому, предстоит пройти через испытание любви. Тем более что

читателю уже известно о ее прошлой связи с Олегом Сидоровым, оставшимся жить в отеле. Наделяя персонажей самыми распространенными фамилиями, драматург превращает персонажей в фигуры, с помощью которых показывает в миниатюре все современное общество за исключением отдельных личностей.

Заселяя героев в один отель и сталкивая их друг с другом, Ю. Поляков наглядно демонстрирует, как мельчают чувства современного человека и легко сводятся к мелодраматичным страстям. Показывая, как происходит процесс измельчания, драматург использует прием «проходной комнаты», который на протяжении всего XX в. и особенно «в 1980-90-е гг. остается актуальным» [8, 8]. Номера Петровых и Сидоровых имеют общую незапертую дверь, которая становится «виновником» перемещения героев со своей территории на чужую и взаимных измен. Две супружеские пары, чьи обоюдные измены были отчасти спровоцированы заселением в одну комнату, изображены в пьесе В. Катаева «Квадратура круга», написанной в 1928 г., что называется «на злобу дня», так как в это время был принят закон, по которому регистрация брака и его расторжение были настолько упрощены, что занимали несколько минут. Персонажи в пьесе – «люди негероические, рядовые свидетели эпохи». Революция «принесла с собой грубоватую прямоту, которая приоткрывает завесу над теми чувствами, что раньше принято было скрывать, но не смогла отменить “вечных” устремлений человека» [4, 12]. Т.С. Шахматова сравнивает 1920-е и 1990-е гг. как две эпохи, в которые «мелодраматическое выходит на первый план», «возникает потребность вспомнить об общечеловеческих ценностях, пожалеть человека, затянутого водоворотом истории», удовлетворить «острую потребность» зрителя «в театральности, праздничности» [11, 20, 21].

Уже в названии пьесы «Левая грудь Афродиты» прослеживается связь с «Квадратурой круга» В. Катаева. Круг, окружность, округлость символизируют «совокупность», «совершенство», «единство», «полноту», «законченность» [9, 176]. Аллитерация [г], [р] и ассонанс [у] сближают слова «грудь» и «круг», что обуславливает близость оставшихся слов «Афродита» и «квадратура». Определение «левая» выполняет прогнозирующую функцию, отсылая читателя к известному выражению «ходить налево» и подчеркивая мотив измены в произведении:

«Олег (Паркинсону). Если вернется Даша, скажите, что я пошел... пошел прогуляться по берегу.

Паркинсон. В какую сторону? Нина. Скажите, что он пошел налево...» [7, 126].

В пьесе В. Катаева измены провоцирует отсутствие отдельной жилплощади у приятелей Васи и Абрама, поженившихся в один день втайне друг от друга и поселившихся с супругами в одной комнате. Вынужденное сожительство вчетвером в «большой», «запущенной комнате в московском муниципализированном доме» [3, 85] сменяется в пьесе Ю. Полякова добровольным поселением в «маленькую гостиницу», «крымскую виллу» с говорящим названием «Медовый месяц». Разделение комнаты пополам и непрерывное нарушение условной границы, приводящее персонажей к изменам, в «Квадратуре круга» влечет за собой попытку осознания героями поспешности своего выбора и обретения настоящих чувств. Боковая незапертая дверь в пьесе Ю. Полякова символизирует искушение, перед которым герои могут устоять, лишь закрыв дверь на ключ, хранящийся у Паркинсона. Любопытно, что у В. Катаева есть книга размышлений о жизни и творчестве В.И. Ленина под названием «Маленькая железная дверь в стене» [2]. По-видимому, образ



двери в стене, как и образ ширмы, занимали определенное место в творчестве советского неоднозначного писателя с его умением «разводить творческую деятельность “для службы” и “для души”» [4, 12].

В образе Паркинсона отчасти соединились рассудительный Флавий и взбалмошный Емельян Черноземный из «Квадратуры круга». Именно Флавий расставляет четверых ребят, как кукол, по своим местам, мимоходом замечая: «Ребятки, что же вы стоите? Переженились все как угорелые, не подумав, а потом театр тут устраиваете, а мне за вас отдуваться» [3, 137]. Флавий – распространенное имя в Древнем Риме, наиболее известными носителями этого имени были, в частности, автор «Иудейской войны», историк Иосиф Флавий и римский император Тит Флавий Веспасиан. Паркинсон тоже причисляет себя к древним: «Ну, если вам приятно, считайте, что грек. Я древний грек. Очень древний грек. А может, римлянин... Кто знает... Итак, Парка – богиня судьбы. А “сон” означает “сын”. Получается “сын богини Парки”. Паркинсон...» [7, 89–90]. Паркинсон развлекает молодоженов игрой на лире, исполнением «вакхических песен», угощает блюдами, приготовленными «по рецептам древней эротической кухни». Он исполняет Олегу и Нине «песнь Анакреонта», цитирует строки из Гомера в собственной интерпретации, употребляет во время бесед поэтические выражения: «О, Эрот Стрелометатель, у вашей супруги изумительная фигура!», «Ах, Эрот Лукавокозненный!», «Да хранит вас Афродита Воспламеняющая!» и др. [7, 92, 101]. Своими поэмами и экспромтами поэт Емельян Черноземный развлекает Васю и Людмилу, Абрама и Тоню:

«**Емельян.** Стойте, ребята! Есть экспромт. Слушайте. Гм... “Переженились все ребята и уж довольны, как телята.

Лишь Емельян, поэт известный, остался... гм... гм... без невесты..." Гы... Гы...

**Абрам.** Неважный экспромт.

**Емельян.** Сочини, дурак, лучше. Ну, прощевайте» [3, 103].

Как и Паркинсон, Емельян и Флавий появляются в жилище ребят внезапно, заставая их врасплох.

В пьесе Ю. Полякова две супружеские пары попадают в ситуацию «вынужденного общения» и скрывают друг от друга свое прошлое, непосредственным образом связанное с каждым из четверых: Даша, жена Олега, была любовницей Андрея, а Нина, супруга Андрея, продолжительное время встречалась с Олегом. Обе женщины были беременны от своих прежних любовников, но Нина сделала аборт, а Даша родила сына. Трижды на протяжении всей пьесы сталкивая одних супругов с другими (картина первая, картина третья, картина пятая), драматург наглядно показывает особенно на примере ужина вчетвером (картина третья), как диалог между ними перерастает в полилог полный воспоминаниями о прежних обидах и оправданиями:

«**Нина.** Надо же... Когда-то я была знакома с писателем. Но он мне больше одной гвоздики никогда не дарил, хотя познакомились мы с ним всего-навсего третьего октября.

**Олег.** Может быть, он просто был бедным?

**Нина.** Это не оправдание! За все наше знакомство он не подарил мне ничего...

**Олег** (возмущенно). А духи к Восьмому марта?

**Даша.** В самом деле, неужели и духов не дарил?

**Нина.** Духи? Конечно, «Серебристый ландыш»... Я ими тараканов морила» [7, 113–114].

В структуре речевой организации современных пьес полилог выступает с одной стороны, «как сила центробежная, вызывающая эффект “логической аритмии”, многоголосицы, с другой – может быть силой центростремительной, создающей на пересечении не адресованных друг другу реплик персонажей качественно иное смысловое и эмоциональное единство» [1, 7].

Переломным моментом в судьбе героев становится сообщение по радио об убийстве мужчины «средних лет спортивного телосложения». Почувствовав себя вдовой, Нина сетует на то, что не взяла с собой «приличного черного платья», и провоцирует чужого мужа на измену. Испугавшись за жизнь Андрея и обрадовавшись, вновь увидев его здоровым, Даша приглашает чужого мужа в свой номер. Поведение обеих женщин подчеркнуто вызывающе, что отчасти объясняется самой спецификой драмы, «властно требующей от действующих лиц постоянного самовыражения» [10, 77]. Проработав некоторое время секретаршами, они детально изучили поведение своих бывших мужчин и знают способы манипулирования ими. Поменяв профессию секретарши на профессию жены бизнесмена (Нина) и жены писателя (Даша), обе женщины заглушили в себе способность любить и сопереживать, выдвинув на первый план тщеславие и корыстолюбие, об этом свидетельствуют и их циничные реплики по поводу брака: «Жена бизнесмена – как жена летчика-испытателя... Разница только в том, что в случае чего президент не выражает тебе соболезнование и почетный караул не палит в воздух. Зато плита на могиле раз в пять толще, чем у испытателя...»; «Мало ли что я говорила... Потаскухи зарабатывают себе на жизнь телом, а жены зарабатывают тем, что говорят...» [7, 124]. В отличие от наделенных определенным

сходством характеров и рода деятельности Даши и Нины, образы главных героев-мужчин создаются по контрасту.

Преуспевающий бизнесмен и боксер Андрей Петров всегда ходит с калькулятором. Он несколько косноязычен, о чем свидетельствуют, например, подобные фразы: «Что у нас сегодня с морем?», «Женщина – лучшее возбуждающее средство» и др. Чемодан с долларами, доставшийся ему от Волочатова, он по просьбе Даше отдает жене. Разбив калькулятор и отказавшись от чемодана, Андрей уезжает с Дашей для того чтобы начать новую жизнь без обмана. Однако Даша уже беременна от Олега, в этом она признается матери по телефону и об этом тонко намекает мужу:

**«Даша.** Это уже неважно. Но тебя, Оленька, я никогда не забуду?

**Олег.** Почему?

**Даша.** Ни за что не догадаешься почему...» [7, 147].

Театральный отказ Андрея от долларов не гарантирует избавления от проблем, связанных с Дашей.

Сочинитель дамских романов «Фаллическая рулетка», «Оргазм взаймы» Олег Сидоров в отличие от Андрея не умеет драться и носит очки, однако речь его изысканна и образна. Апеллируя к Даше, Олег сравнивает себя с Андреем: «Ну чем он лучше меня? Да, у него нет живота и есть бицепсы, но он же тупой! У него рожа неандертальца» [7, 142]. Несмотря на то, что оба героя прилично зарабатывают, они не удовлетворены собой. Андрей считает себя «неудачником», «шестеркой Волочатова», а Олег – несостоявшимся серьезным писателем, Ольгой Чибисовой, производительницей дамских романов. «Человеком порогового сознания» с «мучительным чувством собственной нереализованности», «подсознательным стремлением к какой-то иной жизни» называет современная исследовательница

подобный тип героя и связывает его с «эпохой “промежутка”», «рубежного переходного времени» [11, 19].

В каждом из героев пьесы Ю. Полякова можно увидеть определенный социальный тип конца XX в. (бизнесмен, автор бульварных романов, секретарша и др.). Особняком стоит Паркинсон не похожий на остальных героев. Его почтенный возраст подчеркивается как в ремарках, так и в разговоре с другими персонажами. Занимаясь сводничеством под руководством Афродиты, он испытывает любовь молодоженов на прочность, подчеркивая: «От того, как вы проведете здесь медовый месяц, зависит ваша супружеская жизнь» [7, 97]. Название отеля «Медовый месяц» в финале пьесы звучит уже иронично. «Тезка» главного героя рассматриваемой пьесы британский профессор Сирил Норткот Паркинсон (1909–1993) приобрел мировую известность как автор «законов Паркинсона»: «Работа заполняет время, отпущенное на нее», «Расходы растут с доходами» и др. В отеле «Медовый месяц» герои тоже живут по остроумным законам Паркинсона, сочиненным в соавторстве с Афродитой. В отличие от запутавшихся в своих чувствах героев В. Катаева, Даша и Нина трезвы и расчетливы и руководствуются только личной выгодой, однако они даже не подозревают о том, что сами стали жертвой розыгрыша Афродиты, пешками в ее руках.

Современный писатель Ю. Поляков находится в постоянном поиске новых художественных приемов, способов контакта с читателем/зрителем, о чем свидетельствуют и его драматические опыты. В одном из интервью Ю. Поляков назвал свою пьесу «эротико-комической притчей» [5, 370]. Подчеркивая безнравственность современного общества, автор показывает, как герои попадают в тупик, сами себя загоняют в угол. Ведь квадратура круга – это «геометрическая задача,

состоящая в попытке создать круг из последовательно изменяемого квадрата и не имеющая решения» [9, 178]. «Человеку порогового сознания» необходимо делать выбор в пользу добра.

### **Библиографический список:**

1. Багдасарян, О.Ю. Поствампиловская драматургия: поэтика атмосферы: автореф. дисс. ... канд.филол.наук [Текст] / О.Ю. Багдасарян. – Екатеринбург, 2006. – 20 с.
2. Катаев, В.П. Маленькая железная дверь в стене [Текст] / В.П. Катаев. – М.: Детская литература, 1969. – 254 с.
3. Катаев, В.П. Собр. соч. В 10 т. Пьесы [Текст] / В.П. Катаев. – М.: Худож. лит., 1986. Т. 9. – 576 с.
4. Литовская, М.А. Социохудожественный феномен В.П. Катаева: автореф. дисс. ... доктора филол. наук [Текст] / М.А. Литовская. – Екатеринбург, 2000. – 50 с.
5. Поляков, Ю.М. Апофегей российского масштаба: интервью разных лет [Текст] / Ю.М. Поляков. – М.: Росмэн-Пресс, 2004. – 540 с.
6. Поляков, Ю. Говорить о главном [Текст] / Ю. Поляков // Театральная жизнь. – 2010. – № 1. – С. 74–78.
7. Поляков, Ю.М. Хомо эректус: пьесы и инсценировки [Текст] / Ю.М. Поляков. – М.: Росмэн-Пресс, 2004. – 461 с.
8. Старченко, Е.В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980–90–х годов: автореф.дисс. ... канд.филол.наук [Текст] / Е.В. Старченко. – М., 2005. – 22 с.
9. Тресиддер, Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько [Текст] / Дж. Тресиддер. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.

10. Хализев, В.Е. Драма как род литературы. Поэтика, генезис, функционирование [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 260 с.

11. Шахматова, Т.С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: автореф. дисс. ... канд. филол. наук [Текст] / Т.С. Шахматова. – Казань, 2009. – 24 с.

**А.В. Кубасов**  
*г. Екатеринбург*

**ОБРАЗ PATCHWORK FAMILY В ПЬЕСЕ  
Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ  
«ДОМ И ДЕРЕВО»**

«Мысль семейная» едва ли не с девятнадцатого века служит тем оселком, на котором проверяются, выверяются и затачиваются основные проблемы социума в целом. В драматургии А.Н. Островского исследовался процесс распада патриархальной семьи и становления семьи буржуазной. Пожалуй, в наибольшей степени истоки избранной нами проблемы связаны с художественно-публицистическим опытом Ф.М. Достоевского, разрабатывавшего тему «случайного семейства». Для автора «Подростка» эта семья является не только знаменем времени, но и средой, в недрах которой рождаются личности-идеологи. Достоевский видит в «случайном семействе» возможность раскрыть глубинное, потаённое бытие человека. В «Дневнике писателя» есть фрагмент, в котором автор пишет следующее: «Да и никогда семейство русское не было более расшатано, разложено, более нерассортировано и неоформлено, как теперь. Где вы найдете теперь такие «Детства и отрочества», которые бы могли быть воссозданы в таком стройном и отчетливом изложении, в каком представил, например, нам *свою* эпоху и свое семейство граф Лев Толстой, или как в «Войне и мире» его же? Все эти поэмы

теперь не более лишь как исторические картины давно прошедшего. <...> Ныне этого нет, нет определенности, нет ясности. Современное русское семейство становится всё более и более случайным семейством. Именно случайное семейство — вот определение современной русской семьи» [1, 203-204].

Если для времени становления индустриальной эпохи было характерно «случайное семейство», то в постиндустриальную эпоху процесс энтропии, деструкции, а также «нерассортированности и неоформленности», повторяя слова классика, в сфере семьи еще более нарастает. Параллельно идет противоположный процесс «сшивания», «склеивания» обломков разных семей. В результате создается то, что в англо-американской социологии получило название patchwork family, то есть «лоскутное семейство», или «семья из лоскутков». По статистике, примерно более половины американских семей сегодня относится к числу неполных, с разведенными родителями и т.п. [4]. В 1972-1973 гг. на экранах телевизоров США шел сериал «Лоскутная семья» [6], существует и одноименный англоязычный сайт, основное содержание которого сводится к консультации людей живущих в условиях такой семьи. Не будем приводить статистические данные о состоянии семьи в России или о количестве приёмных детей, воспитывающихся при неродном отце или матери. Очевиден взрывной рост того и другого, что связано и с явлением урбанизации, и со стремлением современного постиндустриального общества к версии light в области семейных отношений.

Суть лоскутной семьи передаёт фраза-формула: «Твой и мой нашего быют...»

Для Петрушевской patchwork family – это, можно сказать, адский бульон, в котором обречен вариться современный горожанин, прежде всего житель мегаполисов. Это непреодолимые условия, из которых невозможно выскочить, несмотря на все старания и усилия человека. Когда-то Петрушевская призналась, что одним из ее любимых философов является Мераб Мамардашвили и что ей близка мысль философа о том, что рай – это всегда потерянный рай [2].



Мысль о потерянном рае одна из сквозных во многих произведениях Людмилы Стефановны. Она пишет о разнообразных попытках людей обрести некогда потерянный рай.

Как правило, Петрушевская не останавливается на причинах возникновения лоскутной семьи. Она мыслится как некая данность, которая задает условия существования персонажей. Заглавие одноактной пьесы «Дом и дерево» (1986) говорящее, оно служит стимулом для ассоциативного вызова в сознании читателя известного выражения: «Настоящий мужчина должен посадить дерево, построить дом и вырастить сына». В названии пьесы Петрушевской опущена одна реалья, характеризующая «настоящего мужчину»: есть дом и дерево, но нет сына. Но то, что опущено, оказывается самым важным. Изначально проблематизируется тема отцовства, подтекстно высвечивается извечный поколенческий конфликт между отцами и детьми.

В перечне действующих лиц Петрушевская обычно ограничивается самыми необходимыми сведениями о своих героях. Иногда это только имена, в «Доме и дереве» указаны социальные роли у четырех персонажей из шести (сын, жена, друг, жена) [5, 273]. Статус Александра и Веры Константиновны не обозначен, в этом их отличие от младшего поколения. Действие происходит в подмосковном дачном кооперативе, около забора, зримо разделяющего миры двух поколений. Возможность контакта и взаимодействия между ними передает такая символическая реалья, как калитка.

Сделаем отступление, касающееся проблемы взаимодействия драматургии и театра, отметив как одну из самых сложных проблему транспонирования литературной символики на сцену. Противоречие между характером условности театра и условно-знаковой природой литературы в целом и драматургии в особенности, вероятно, должно преодолеваться с помощью невербальных средств, имеющихся в арсенале режиссера, художника-декоратора, звукорежиссера и т.д. В «Доме и дереве» калитка – это не просто деталь сценического антуража, а еще и своеобразный молчаливый

«герой», и если этот «герой» исключен из сценического действия и лишен своего символического потенциала, то возникает плоская «бытовуха», из которой уходит философская значимость и глубина. Калитка – это открытый порог, который нужно переступить героям и который оказывается ими не преодолен.

Начинается пьеса с того, что Дина, невестка Александра и жена Миши, вспоминает, как ее когда-то выгнали: «Вот прямо сейчас я боюсь. Как приехали, я сразу испугалась. Как вспомнила! Я не люблю ходить где меня выгнали» [5, 274]. Обратим внимание на аграмматизм последней фразы героини. (Сравни: «Я не люблю ходить *там, откуда* меня выгнали»). С бытовой точки зрения, это просто оговорка или примета не слишком высокой речевой культуры Дины. Однако в кругозоре автора эта реплика приобретает дополнительный смысл. Речь идет о разгороженности личностных пространств, о мотиве гонимости младших старшими тогда, когда первые еще не вполне самостоятельны, а вторые пока еще сильны. Попытка Дины пройти через калитку, быть принятой в мир старших, оказалась бесплодна.

Вторая необычная внесценическая героиня – это двадцатилетняя ель, которую срубил Миша, мотивируя свой поступок тем, что та «затеняла клубнику». Ель – это некое подобие гоголевской шинели. Она не просто вещь, а вещь с человеческим именем, практически живое существо:

***Вера Константиновна.** Вы отдаёте себе, что у этой ели было имя? Елена Александровна, да! Она была его дитя, и он ее растил! Она укрепляла своим корнем эту землю! И теперь стоит окомелок! Пень Александровна! Горе, горе. И вы хотите принести ему из лесу подмену. Вы отдаёте себе отчёт, что у ели корень пять метров?* [5, 277]

Ключевое слово в приведённом микромонологе – «подмена». Подмена человека предметом и предмета – человеком. Дальше об этом будет сказано прямо: «Тут каждый куст наш, полит нашей кровью! У нас теперь дети – это кусты и деревья! И не вы, во всяком случае» [5, 279]. Если неживое

персонифицируется, то, по логике, живое должно наоборот овеществляться.

Кроме таких героев, как калитка и ель, в пьесе есть еще один столь же необычный не играемый, но играющий герой. Это время. Из первого монолога Миши, сына Александра, следует, что дело происходит в воскресенье. Таким образом, пространственно-временной континуум «Дома и дерева» – ситуация встречи двух поколений на пороге (у калитки) в воскресенье – позволяет трактовать это произведение как притчу, прикрытую бытовой историей о дележе дачи.

Глубинная интрига пьесы тщательно скрывается в течение всего действия. Сконцентрирована она в образе Ани, жены Гера. Аня являет собой фактически самый важный внесценический персонаж. В пьесе у нее нет ни одной реплики. Она лишь дважды появляется в пьесе: в самом начале и в самом конце ее. Первая ремарка пьесы: «Калитка. Входит Миша с Диной, за ними с двумя сумками и рюкзаками спешит Гера, *ведёт Аню, затем Гера уводит Аню*» [5, 274]. В финале раскрывается смысл отсутствия Ани: «Гера свистит. Появляется Аня с рюкзаком, тележкой, сумками. *Аня на сносках*. Немая сцена» [5, 284]. Аня оказывается тем «ружьём», которое должно «выстрелить» в конце пьесы и которое определяет катарсис зрителя. Беременная Аня одновременно и реальное лицо, и символ матери, точнее материнства. В ней скрыт тот самый элемент, которого не доставало в заглавии: дом, дерево, ребёнок.

Гера, Аня и их будущий ребёнок – это пока некое подобие святого семейства, не захваченного покуда деструктивными силами времени и среды. Однако сами герои оказываются порождением *patchwork family*, несут в себе ее геном и потенциальную возможность воспроизводства этой семейной модели.

У каждого героя своя семейная травма. Не составляет исключения и Гера, Георгий, вспоминающий свою «пору тяжёлого детства», свои счёты с отцом: «Отец, конечно, сейчас это... сволочь, конечно... поселились там эти, пашут, как будто это их...» [5, 274]. В лоскутных репликах героя раскрывается образ лоскутной семьи, из которой вышел Гера. Продолжая

свою «арию» «про них», он говорит: «Это *материны дети*. Тот *их папаня* пошёл по большому пути и с концами, мать вышла замуж за моего отца. Я родился, а тут отец появляется, увидел, что творится, развернулся и ушёл. Потом его посадили. Он напился, на кого-то полез... Короче, в колонии его свои же убили» [5, 275]. Показательно стремление героя заменить прямую номинацию своих «побочных родных» словами-заместителями: *эти, они*. Как Дина вспоминает своё гонение со стороны старших, так и Геру мучит та же боль, но его гонят не старшие, а «материны дети», то есть дети от другого брака: «А там эти всё заняли, у Тоньки двое детей, у Сашки пацан... Им хорошо, конечно... *Нас с Анютой гонят*. Но ничего. Потом это всё будет наше» [5, 275]. Отсутствие своего угла только на поверхности является бытовой проблемой. За ней встает гораздо более серьёзный мотив неприютности, невозможности пустить корни.

Пьеса Петрушевской по своей сокровенной природе может быть признана символистской. Символика при этом оказывается весьма разнообразной, а главное – неявной, сокровенной.

*Дина. Господи, как тут здорово! Дымом пахнет! Костром!*

*Миша. Костры запрещены у них. Под килем торф три метра. (Подпрыгивает.)*

*Геря (подпрыгивает). Это что! У нас там с самого начала ходили как по кровати!*

*Дина. Кончайте прыгать, провалитесь!*

Слово «киль» в реплике Миши не просто случайная метафора. Рождается символический образ дома-корабля, но не плывущего, а застывшего во времени и в пространстве, стоящего на «этой почве уже двадцать лет». В реплике Геры возникает другой символический образ – дома-спальни. Подпрыгивания героев, это не только проверка упругости бывшего торфяника, на котором разбит сад, но и попытка преодолеть притяжение почвы, которая их взрастила. Запах дыма и возможность провалиться рожают еще одну

ассоциацию. Возникает мотив ада, который совсем рядом. Он разлит в окружающем мире.

«Лоскутность» является не только способом характеристики современной семьи. Она являет собой структурообразующее начало драматургии Петрушевской. Разговоры, которые ведут герои, кажутся обрывочными и подчас случайными. Связь между ними оказывается подтекстной, ассоциативной. Из реплик-лоскутков возникает образ еще одной семьи, той, в которой рос Миша. Дом-корабль строился двадцать лет назад, когда «еще отец с матерью не развелись» [5, 275]. Но потом семья распалась. Отец женился на другой. Действие формально разворачивается вокруг двадцатилетней ели, которую Миша спилил, а теперь пытается исправить ситуацию и пересадить на безблагодатную торфяную почву «елочку хорошенькую, метров пять» [5, 276]. Показательно, что в этом Миша повторяет нечто такое, что уже было раньше. Он вспоминает события двадцатилетней давности: «Сначала они все деревья корчевали, а потом отец торжественно сажал. Вот любуйтесь: берёзы, рябина... Ель я спилил, царствие ей небесное. Над калиткой вырастает Вера Константиновна» [5, 275]. В какой-то мере вечная корчевка старого сада и попытка насадить свой, новый восходит к классическому конфликту «Вишневого сада». Каждое поколение мечтает взрастить свой сад, лучше прежнего.

Одна из причин возникновения лоскутной семьи – душевная глухота людей старшего поколения. Потом она по наследству передаётся младшим. Петрушевская раскрывает эту проблему на речевом уровне с помощью аграмматизмов или недоговоренностей в речи персонажей. Вера Константиновна говорит про себя и Александра: «Нет, я слышала, как вы говорили "царствие ей небесное" и смеялись. *Александр плохо чувствует*, имейте в виду» [5, 276]. Из контекста ясно, что героиня имеет в виду плохое самочувствие Александра, но в ее речи пропущено слово «себя». В тени реплики героини скрывается автор, который даёт понять, что Александр плохо чувствует и себя, и другого. Глагол «чувствовать» за счет последующего эллипсиса, за счет отсутствия зависимого

уточняющего слова становится словом-характеристикой Александра, отца Миши. В дальнейшем появится еще одно подобное эллиптическое выражение: «Вы отдаёте себе отчет, что вы тут натворили? *Вы отдаёте себе?*» Если Александр «плохо чувствует», то Вера Константиновна плохо слушает и слышит. Недаром она воспринимает слова Миши «царствие ей небесное» на свой счёт. Попытка оправдания, предпринятая Диной («Это мы всё про ель, про ель, царствие ей небесное») оставлена душевно глухой героиней без внимания и ответа.

Герои не только смотрят в разные стороны, но и говорят при этом нечто противоположное. Их реплики – это лоскутки от несостоявшихся диалогов. Вот Дина знакомит Веру Константиновну с их другом Герой:

*Дина.* <...> *познакомьтесь, это Гера. Покажите ему сарай и всё. Где лопаты.*

*Вера Константиновна.* *Будьте здоровы.*

*Гера.* *Очень интересно познакомиться [5, 276].*

«Будьте здоровы» этикетная форма прощания, совершенно неуместная в ситуации знакомства. Однако реплика не столь уж абсурдна, с точки зрения героини. Она продолжает с глухим упорством противопоставлять себя молодым. Если ей пожелали «царствия небесного», то она, несмотря ни на что, желает им здоровья и при этом косвенно указывает молодым нахам на дверь. Столь же странен ответ Геры, в котором нарушена лексическая валентность стереотипной формулы приветствия при знакомстве. Вместо «рад познакомиться» звучит странное «очень интересно познакомиться». При этом нет указания на лицо – «рад познакомиться с вами». Очевидно, Вера Константиновна и ее муж воспринимаются Герой как некие диковинные существа, живущие в самоизоляции. Основания для этого есть: ведь у этой четы всё под охраной и на сигнализации, не исключая дачного туалета.

В давней радиобеседе с Виктором Шендеровичем Петрушевская признавалась: «Как ни странно, я филолог по

принципу жизни, я собираю все время язык» [2]. В чем проявляется «собрание языка» писательницей? Видимо, в наблюдении и выделении симптоматичных фактов действительности, отражающихся затем в языковых явлениях и в транспонировании, специфическом «переводе» их на художественное полотно. Впечатление, что язык драматургии Петрушевской – это некий повседневный речевой поток, в минимальной степени обработанный автором, обманчиво. Трансформация связана не с внешним видоизменением слов или выражений, а с внутренним преобразованием их, увеличением удельного веса смысла. Филологичность Петрушевской связана с ее экспериментированием со словом, с текстом, с жанром и стилем. Вспомним в этой связи такой яркий пример, как «Пустьки бятые».

Одна из форм обработки слова Петрушевской заключается в создании образа обрывочной, рваной речи героев, нарушение привычной грамматической связи. Фразы героев подчас оказываются как бы двуцентровыми и, как следствие, двусмысленными. Вера Константиновна говорит: *«Меня никто не слушает почему-то, дочь моя вроде вас. Не слушала меня и вышла замуж в сорок лет, привела этого задрыгу Корбина из города Экибастуз, откопала где-то. Теперь ее дочь, а моя внучка гордо ушла из дому, и куда? Сюда, ко мне, на чужую дачу не поехала. Понимала, что сюда не сунешься... Я ее предупредила, когда она ко мне обратилась, что здесь не только ей, но и его родному сыну не место... Здесь протекает жизнь двух глубоко одиноких людей...»* [5, 280]. В первой фразе Вера Константиновна уподобляет свою дочь молодым людям в целом и Мише в особенности. В конце героиня причудливо соединяет внучку и Мишу, прямо не называя их, но заменяя местоимением. Деконструкция диалога влечет за собой и деконструкцию действия пьесы [3, 13]. Оно рассыпается на

отдельные речевые жесты, речевые поступки, которые сжимают пружину интриги, но не дают возможности распрявиться ей и дать возможность героям действовать.

И все-таки финал пьесы оптимистический и одновременно со скрытой интонацией вопроса. Немая сцена при появлении беременной Ани дает возможность предположить, что с рождением нового человека история сделает новый виток, и, быть может, новое поколение, вопреки всему, все-таки обретёт гармонию, любовь и покой, которых так страстно жаждали, так долго и трудно искали предшествующие поколения.

### **Библиографический список:**

1. Достоевский, Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. [Текст] / Ф.М. Достоевский. – СПб: Наука. Т. 14.
1. Людмила Петрушеская в радиопрограмме Виктора Шендеровича «Все свободны» *Свобода (18-01-2004)*. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.newdrama.ru/press/art\\_2881/](http://www.newdrama.ru/press/art_2881/)
2. Меркотун, Е.А. Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской. Автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е.А. Меркотун. – Екатеринбург, 2009. – 24 с.
3. Никольская, Г. Семья в условиях постиндустриального общества (на примере США) [Текст] / Г. Никольская // *Мировая экономика и международные отношения*. – 2006. – № 8. – С. 71-80.
4. Петрушевская, Л.С. Собр. соч.: в 5 т. Т.3. Пьесы [Текст] / Л.С. Петрушевская. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. – 495 с.
5. <http://www.patchworkfamily.com> [Электронный ресурс]



**Е.М. Четина**

*г. Пермь*

**ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР 2000-Х ГОДОВ:  
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ФОРМЫ  
МОЛОДЕЖНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ**

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект  
№111359001а/У

Отечественная драматургия и театр в последние десятилетия переживают системный кризис, обусловленный рядом общественных, социальных и эстетических факторов. Катастрофическое обнищание населения в «девяностые», поставившее под сомнение саму возможность культурного развития, стремительная криминализация общества и коммерциализация искусства приводят к социальной аномии. Как справедливо отмечает М. Давыдова, «людей театра все эти социальные сдвиги задела едва ли не сильнее, чем представителей других «культурных сфер», ведь Россия в эпоху позднего социализма была не литературно-, а театроцентричной страной. Особенно в провинции, где жизнь образованных людей формировалась (кстати, и до сих пор часто формируется) не вокруг библиотеки, университета, картинной галереи или консерватории, а именно вокруг театра» [1, 12]. Просветительская роль провинциального театра, его социальные и культурные функции оказались под угрозой. Тем не менее, региональный культурный консерватизм до сих пор определяет устойчивость классической традиции и специфику отечественного театрального процесса.

Тотальное «омассовление» искусства и связанное с ним «испытание смехом» также являются одним из «вызовов» новейшего времени. Известный драматург Ольга Михайлова констатирует: «Наш театр желает, чтобы зал все время смеялся, если пять минут в зале тихо, все считают, что нам, зрителям, скучно. Но ведь мы в это время переживаем. Я, например, помню в Театре на Малой Бронной «Женитьбу» в постановке Эфроса. Там много смеялись, но было столько пронзительного, трогательного, душераздирающего... Эфрос не боялся этих чувств, хотя ставил много комедийного. А сейчас наши режиссеры боятся тишины в зале. В «Лесе» у Островского Несчастливцев говорит, что сцена пала, потому что трагедий не ставят. Я не видела в нашем театре подлинных трагедий» [3, 197]. Привыкшие к облегченности сценического текста деятели современного театра и зрители часто оказываются не готовы к восприятию нового, замыкаются в пространстве антрепризы.

В период «нулевых» альтернативные векторы культурного развития, ориентированные, прежде всего, на молодежную целевую аудиторию, предлагают фестивали и творческие лаборатории («Золотая маска», «Реальный театр», «Новая драма», «Любимовка», «Территория», «Текстура»), екатеринбургский и тольяттинский «питомники инноваций». Принципиально важным для отечественного театра представляется драматургический конкурс «Евразия», инициирующий творческие искания молодых авторов. Так называемые «фестивальные» тексты представляют новые идейно-художественные стратегии, культурные модели «героя времени». Современный фестиваль активизирует культурную жизнь, способствует поиску дебютантов, однако скептики не без оснований отмечают наличие имитационных составляющих популярной формы организации культурного процесса. Фестивальная идеология и форма представления сценического

текста часто становятся важнее самого творческого явления. «Фестивальный конвейер по сути только сбивает столь важные для профессионалов да и для зрителей критерии... В условиях почти полного искоренения практики ежегодных полноценных гастролей, жизненно любому театру необходимых, эти лишённые, по большому счету, творческого смысла «марш-броски» не всегда лучших, а просто удобных для транспортировки представлений, становятся чистым паллиативом» [2, 11].

Противоречия современной культурной жизни в полной мере проявляются в фестивальном пространстве Прикамья, где манифестируются помпезные лозунги «Пермь – культурная столица» и «59 фестивалей 59 региона», обеспеченные активным информационным ресурсом. В реальной культурной практике часто прослеживаются ориентации на заимствование и поддержку пост – авангардных столичных проектов в ущерб творческому развитию края. Здесь можно проследить, как активное внедрение «новой драмы» в региональное пространство способствует трансформации культурного поля. Несомненный позитив, прежде всего, в том, что «новодраматическое» движение и связанные с ним проекты выполняют функции «социокультурного лифта», позволяя начинающим авторам заявить о себе. Внимания заслуживают также поиски молодыми драматургами и режиссерами нового сценического языка. Фестивальное пространство декларирует и генерирует экспериментальные формы «новой социальности». Так, на фестивалях «Новая драма – 2008» (Тольятти) и «Новая драма – 2009» (Пермь) значимыми событиями стали социокультурные проекты-читки коллективного авторства: «Жить и умереть в Тольятти», основанный на текстах местных авторов и материалах интернет-форумов и «Мотовилихинские заводы». Последний проект был осуществлен в Перми

драматургами В. Дурненковым, М. Дурненковым и А. Родионовым по ранее апробированной схеме: В течение пяти дней авторы интервьюировали рабочих, затем представили социальные и бытовые заводские проблемы в театрализованной форме. Намеченное социально-аналитическое начало было усилено в ходе презентации зрительской реакцией, что в значительной мере искупало поверхностность и драматургические несовершенства изображаемого. Однако прозвучавшие декларации о том, что опыты фиксации текстов повседневности являются образцом нового творческого метода создания художественного произведения («verbatim») и нового драматического жанра представляются опрометчивыми.

В большинстве случаев манифестации «нового театра жизни» не выходят за рамки лабораторных экспериментов. Так, широкую рекламу как главное событие театрального сезона и пример нового сценического языка получают рэп-драма «Засада» Ю. Клавдиева и поставленный по ней спектакль («Сцена-Молот», Пермь). Непрофессиональный актер, «рэпер Сява», презентующий на языке молодежной субкультуры криминальную историю, существует на сцене и пытается взаимодействовать с залом в стилистике авторских проектов, ранее представленных в столичном «новодраматическом» пространстве. Игра на «понижение», предельная адаптация текста и сценического языка к жизненному и культурному опыту предполагаемого адресата обнажают искусственность сценической конструкции и предполагаемой коммуникации. Опыт демонстрации самосознания маргинального молодого героя остается в рамках клубной субкультуры.

Постмодернистский опыт деконструкции, основополагающий для развития «новой драмы», разрушает родовые основы драматического искусства. Механизм тотальной ревизии культурных ценностей и отказ от

эстетических критериев закономерно приводят к нивелированию смысловой системы и базовых понятий театральной культуры. Трансформация традиционной сценичности отражается в актуализации жанров монодрамы и «пьесы для чтения», легитимизации «читки» как наиболее адекватного способа представления современного драматического текста. Популярность «читок» вызвана в том числе и коммуникативным фактором, принципиально важным для молодого зрителя. Нахождение среди «своих» вызывает энергетический «взаимообмен» между автором и особым, как минимум, творчески ориентированным, часто профессиональным зрительным залом. Автор получает возможность апробировать текст, публика, в свою очередь, вступить с ним в прямой контакт, что во многом определяет эмоционально-эстетическое впечатление, часто более значимое, нежели от поставленного спектакля. Так, читка пьесы «Хлам» Михаила Дурненкова на фестивале «Новая драма» в Тольятти показалась нам более адекватной содержанию и стилистике произведения, нежели спектакль в Центре драматургии и режиссуры. Трагические сюжеты из жизни «жертв», современного города, аскетично и жестко представленные в фестивальном формате, были «затемнены» стандартным видеорядом, избыточно психологизированными сценическими решениями.

Тем не менее, наблюдаемая ориентация на «читки» и «свой круг» сужает культурные перспективы текстов молодых авторов, инициирует заведомую облегченность существования в коммуникативном формате. Демонстративный отказ ряда культуртрегеров и кураторов проектов от категории художественности и эстетического контекста восприятия современного театра инициирует альтернативные осмысления новых культурных практик. Культурологический дискурс

понимания нового театра в контексте исследования современного актуального искусства и культурных практик представляется в этой связи перспективным, тем более что проблемное поле литературоведческих исследований в области драмы достаточно сужено и часто ограничивается рядом статусных имен (авторы «новой драмы», театра. doc и др.). Предельная субъективизация образной структуры современного драматического произведения, часто сопровождаемая заостренной социальностью и провокативностью, продуцирует пограничные формы сценического актуального искусства (перформанс, визуальные презентации и инсталляции) и принципы его создания (техника *verbatim*, принцип «нулевой игры», негативный жест). Внеэстетические факторы во многом определяют ориентиры развития современной сценической литературы и театра. В этой связи особый интерес представляет культурно-эстетический мониторинг театрального процесса, который осуществляют региональные фестивали любительских театров, где выделяется фестиваль «АРТсессия» (Челябинск). Синтез научной конференции по проблемам современного сценического искусства, режиссерско-актерских профессиональных семинаров и демонстрации спектаклей молодежных театральных коллективов предоставляет широкие возможности для социокультурного зондирования и экспертных оценок. Представленные на IV Международной научно-практической конференции-фестивале «АРТсессия» различные модели создания и функционирования молодежных спектаклей: от многоплановых, практически профессиональных представлений («EQUUS», студия-театр «Манекен» ЮУрГУ, Челябинск) до программно «дилетантских», когда драматургический материал сочиняется режиссером и исполнителем в процессе сценических импровизаций («Катя

Романова меня убьет», театр «Драматическая лаборатория» ВятГГУ, Киров), обозначают ориентиры идейно-художественных поисков творческой молодежи (14.11– 16.11 2011г., Челябинск).

Можно выделить распространенные подходы к созданию любительского спектакля: «литературный театр» – ориентация на психологически нюансированное сценическое решение литературного образа («Упраздненный театр» (главы из романа Б.Окуджавы), театр «Ковчег» СибГМУ, Томск), попытки создания пластической зрелищной формы («Когда плачут тени», театральная студия «Зеркало» и студенческий франкофонный театр «Перспектива» НТГСПА, Нижний Тагил; «Замечательное путешествие медведей панда, рассказанное саксофонистом, у которого была подружка во Франкфурте», театр «Галерка» Управления по делам молодежи, Екатеринбург) и коммуникативные проекты, предполагающие определенный тип зрителя. Опыты самовыражения современного «травмированного сознания» нашли яркое эмоциональное воплощение в моноспектакле «4.48 Психоз» по пьесе Сары Кейн (театр «Драматическая лаборатория» ВятГГУ Киров). Следует отметить, что эскалация провокации, привычная для европейского «нового театра», теряет актуальность в отечественной молодежной культуре. Исчерпанность негативизма, поиски новых смыслов и сценического языка коллективного творческого самовыражения демонстрируют спектакли студенческого театра «Профиль» ЧГПУ (спектакль «Война и мир: Метаморфозы», Челябинск).

Студенческие театры, в целом, достаточно чутко реагируют как на потребности молодежной среды, так и на тенденции развития художественной культуры. Студенческая самодеятельность представляет специфический тип наивной

театральности, обладающий обширным ресурсом развития. В этой связи особый интерес представляет ежегодный смотр - конкурс сценических представлений «Студенческая концертно-театральная весна». Один из его этапов – соревнование факультетов является главным событием культурной жизни Пермского государственного университета. Здесь разработана и апробирована система плановых внеучебных мероприятий, самым значимым и массовым из которых является «Большая Весна».

Отметим, что значительная часть студенческих спектаклей основана на текстах собственного сочинения, часто коллективного авторства. Нередко основу для спектаклей составляют интерпретации широко известных произведений классической литературы («Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Сорочинская ярмарка» Н.В. Гоголя, «Обыкновенное чудо», «Тень» и «Золушка» Е. Шварца, «Мещанин во дворянстве» Ж.–Б. Мольера и пр.), сочинения популярных в молодежной среде авторов (П.Коэльо, Б.Виан, Х.Мураками, Е.Гришковец, И.Вырыпаев), тексты так называемой «формульной» литературы (любовный роман, детектив, «фэнтези» и пр.). В последние годы наблюдается влияние телевизионных сериалов и «реалити-шоу», что приводит к оскудению креативного потенциала постановщиков и исполнителей. Редуцирование мысли, отсутствие проблемной интерпретации, внятного сценического сюжета и мизансценических решений усугубляется ориентацией на стереотипы массовой культуры и сериальные штампы. Наибольшую смысловую нагрузку в данном случае несет не режиссерская интерпретация, но сам выбор сценического материала, идейный уровень предлагаемого драматургического текста. Студенческое представление нередко организовано как «монтаж аттракционов»: исполнители не



только с воодушевлением разыгрывают драматическую историю, но и демонстрируют свои достижения в сочинительстве, декламации, танце, игре на музыкальных инструментах, пении, видах спорта (акробатика, гимнастика). В карнавализованной атмосфере молодежного представления часто обнаруживаются достаточно сложные драматургические компоненты. Обращение к подобного рода сценическим текстам позволяет услышать непосредственные «голоса» молодежной культуры.

Героем студенческих представлений является, как правило, молодой человек, максимально приближенный к студенту по возрастным, социальным, мировоззренческим характеристикам, что соответствует логике автокоммуникации. В спектаклях моделируются типичные психологические и бытовые ситуации, студенческий зал чрезвычайно эмоционально реагирует и оценивает. Если ранее сюжетные коллизии в основном выстраивались вокруг сдачи экзамена, поступления в вуз, конфликта с преподавателем, производственной практики, то теперь реалии студенческой жизни минимизируются. Возможно, здесь отражаются процессы распада студенческой субкультуры: университетское пространство социально и культурно дифференцируется.

Традиционный романтический конфликт между одухотворенной художественной натурой и косной, приземленной действительностью в течение многих лет является одним из наиболее востребованных на студенческой сцене. Актуальный персонаж - герой, занимающий активную позицию по отношению к обстоятельствам, стремящийся гармонизировать свои отношения с миром «Мне не важно, кем я буду. Слесарем, продавцом, пианистом, банкиром. Все равно кем-нибудь буду. В этом ничтожном мире все слепцы, отсюда в

нем столько грязи и пошлости. Люди их просто не замечают и допускают жить таким, как вы. А я найду способ исправить мир. Я найду воду и очищу все вокруг. Мир заблестит как воск на вашем ботинке. И все-все будут улыбаться, слышите?! Все!» («Все может быть...», экономический факультет, 2001);

Основная коллизия в текстах подобного рода связана с потребностью в духовной и творческой самореализации:

«Мне всегда говорили, пора стать серьезным, хватит витать в облаках,

Иди на юриста, Прилежно учись, но у меня была другая мечта.

Но я не ценил свою мечту, все надеялся на чудеса,  
Думал, мечтая, все получу, но жизнь оказалась не так проста

и вот здесь я, одинокий и ненужный.

Разве к такому стремился я?

...Хотя, если подумать, кому нужно искусство, а мечты – все ерунда...»

(«Ночь в музее», юридический факультет, 2011).

Следует отметить, что художественный уровень самодельных текстов, в первую очередь, стихотворений, неуклонно снижается, что, однако, не умаляет искренности и непосредственности сценического высказывания. Депрессивные мотивы доминируют в индивидуальном и коллективном творчестве. «Мир поник, слышен отклик небес, скоро адом сгорит человечества бес» (« В кадре до мечты», физический факультет, 2011). «Этот город спит, плачет от тоски. Мысли-паразиты жгут мои мозги...» («До тех пор, пока мы любим, мы умеем прощать...» историко-политологический факультет, 2011). Характерна для молодежных сценических высказываний тема одиночества: «Я – единственный в мире специалист по

одиночеству. Я знаю о нем абсолютно все. Я знаю, что одиночество бывает двух видов: в пустыне и в толпе. Наша жизнь – выбор из двух одиночеств. Я выбрал свое» («Кладбищенский ангел», механико-математический факультет, 2011). Наблюдаемый романтический конфликт между духовно неудовлетворенным молодым человеком и социальной средой инициирует попытки создания социального характера, однако острая социальность редко востребуется в самостоятельных текстах. Сюжетные коллизии разворачиваются в контексте идеологических моделей – «конформистской» и «нонконформистской» (драма «ищущего героя»).

Противостояние между «авангардом» и «арьергардом» в студенческой субкультуре все чаще приобретает гендерное измерение: «мужская» самостоятельность тяготеет к выражению героического и романтического пафоса и, как правило, не приемлет «женского» мелодраматизма. Показательна в этом отношении «Большая Весна» геологического факультета (2009): студенты представили две версии концертной программы. В «мужском варианте» изображались производственные будни с их атрибутами: авторской песней, туристической романтикой, «суровым мужским» юмором. Параллельно был представлен спектакль «Письмо незнакомки», наполненный аффектированными мелодраматическими монологами; характерны названия вставных номеров: монолог «Воспоминание женщины», «Танец-соло девочки», инструментальный номер «Ожидание встречи» и т.п. Примечательно, что в последние годы усилился интерес студентов к текстам советской культуры («Тимур и его команда» и «Чук и Гек» А.Гайдара, «Алые паруса» А.Грина, «Василий Теркин» А.Твардовского), которая воспринимается как источник социального оптимизма.

«Наивный театр» как канал автокоммуникации обнаруживает «помехи» в коммуникативной системе студенческого сообщества. На сцене воплощается коллективно переживаемый кризис мировоззренческой и социальной идентификации, выражающийся в том числе в актуализации трагического начала. Студенческий театр выражает общественную коллизию распада самого феномена «молодежи» как социального института. Молодежная культура перестает осмыслять свое социально-культурное значение и начинает постепенно формировать другую модель самопрезентации: изображение инфантильных подростков, которым предстоит повзрослеть и принять обстоятельства такими, какие они есть (символическое обращение социального института в возрастную страту).

### **Библиографический список:**

1. Давыдова, М. Конец театральной эпохи [Текст] / М. Давыдова. – М.: ОГИ, 2005.
2. Кузнецова, А. Пир в «зараженное» время [Текст] / А. Кузнецова // Литературная газета. – 2008. – № 51. – С. 11.
3. Михайлова, О. «Сегодняшний театр оказался конформистом» [Текст] / О. Михайлова // Современная драматургия. – 2008. – № 2. – С. 195–201.

**Е.А. Селютина**

*г. Челябинск*

**«ДАЧНЫЙ ТРЫНДЕЖ» КАК ЖАНР СОВРЕМЕННОЙ  
ДРАМЫ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ  
ХРОНОТОПИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ  
ПЬЕСЫ В. ЛЕВАНОВА «ОТЕЛЬ КАЛИФОРНИЯ»)**

Миф дворянского гнезда – дворянской усадьбы – оказался сверхустойчивым для русской истории и культуры. Обоснование его представил еще Д.С. Лихачев, интерпретируя образ «Эдема сколка сокращенного», «вертограда заключенного» (*hortusconclusus*). Закономерно, что усадебный «хронотоп» определялся мотивным комплексом «потерянного рая» и ушедшего навсегда «золотого века» [3]. Поэтому столь удачная площадка для действия активно использовалась различными авторами, и не только драматургами – А.С. Пушкиным, И.А. Гончаровым, И.С. Тургеневым, М. Горьким, А.П. Чеховым. Последний и закрепил устойчивую семантику такого типа единства пространства и времени, показав, что дачный разговор способен проявить сущность героев лучше, чем любой диалог-спор.

В современной драматургии этот хронотоп проходит через серьезную травестию, но по-прежнему востребован (этому служат примеры из творчества Л. Петрушевской, Н. Коляды, К. Драгунской и др.). По словам культуролога В. Щукина, происходит «изнашивание» и вырождение усадьбы в дачу, а помещика – в дачника [5]. И, тем не менее, при изменении и упрощении самого пространственного окружения, тип

речеведения формально остается тем же, безусловно, влияя на жанр драмы.

Для современной культуры помещение героев на такого рода площадку есть апелляция к авторитетному прецедентному тексту (для драматургии это, безусловно, последние пьесы А.П. Чехова), матрица которого изначально задана, и смыслы которого тоже вполне ясны. Мы рискуем утверждать, что драматурги идут по пути экономии авторских усилий, создавая свои тексты как аллюзию к чеховским конфликтам в чеховских обстоятельствах, и потому их действительную значимость для литературы еще только предстоит определить во временной дистанции.

В пьесе В. Леванова «Отель Калифорния» дачный разговор – своего рода проявитель основной доминанты русского характера, по мнению автора – «Русский человек любит вспоминать и не любит жить». Цитируя Чехова, включая его слова в сильную позицию пьесы – эпитафии и финальную фразу – Леванов намеренно включает свою пьесу в круг исследования национальной идентичности человека. Чеховские слова из повести «Степь» выбраны в качестве эпитафий к обоим действиям драмы («...все они были люди с прекрасным прошлым и очень нехорошим настоящим...» [2, 1] – первое действие; «...о своем прошлом все они, без исключения, говорили с восторгом, о настоящем же – почти с презрением...» [2, 12] – второе), а указанная выше фраза завершает пьесу, практически делая за читателя вывод о проблематике произведения.

«Дачный триндеж» – очень удачное, на наш взгляд, определение предмета нашего исследования, данное пьесе В. Леванова «Отель Калифорния» К. Драгунской в рецензии «Четыре тысячи знаков про сверстника»: «Русский «дачный триндеж» – разговоры ни о чем, все обо всем триндят себе и

трындят, гамаки-качалки, звук лопнувшей струны, чаевничанье на террасе, молчание, всех вроде жалко, все вяло мечутся между жизнью и смертью, все смешные какие-то, тонкие, звонкие и прозрачные, а под занавес – пожар или экологическая катастрофа» [1, 20]. Автор рецензии ухватил основную доминанту ведения разговора в пьесах такого типа, и у Леванова, в том числе: это не разговор многих со многими, не диалог, а раздробленные монологи отдельных персонажей, многочисленные несцепленные реплики, зачастую не имеющие конкретного адресата и повисающие в воздухе.

Усадебный хронотоп предполагает тесную связь между персонажами, т.к. «все знают всех». Коммуникация строится не только на сообщениях-новостях, но и на особом удовольствии пребывания рядом с привычным человеком. И как раз вместе все герои собираются с большим трудом, т.к. непрерывно двигаются по условной траектории веранда-дом-веранда-сад, создавая редкие очаги стабильности.

Ограничение сюжетной событийности небольшой площадкой в «Отеле Калифорния» обусловлено основным событием, которое закреплено в сквозном для литературы мотиве – мотиве ожидания. В данной пьесе все ждут смерти владельца дачи – Смирнова, которому они приходится очень дальними родственниками:

**«Катя.** Мы все только и ждем, когда он умрет. О чем-то говорим все время, говорим, и – ждем...

Пауза.

**Мила.** Я консультировалась с юрисконсультom в юридической консультации, по этому вот вопросу. Он мне объяснил все досконально что, где и почему.

**Катя.** Я не хочу об этом слышать! Ты слышишь?

**Мила.** А я? Думаешь, мне нравится?.. Сидим тут, как проклятые все! Как зеки, как зверинец, прям, какой-то!» [2, 11].

Пьеса лишена традиционного конфликта-столкновения – бытового конфликта, герои собраны именно для ожидания. Смирнов, неразрывно связанный с домом, заставляет и героев существовать в выбранных обстоятельствах.

Во втором действии Ярик разрешает эти ожидания, предполагая, что Смирнов умер, но конфликт не исчерпывается, что и подтверждается новым витком развития сюжета пьесы: ничего не изменилось, Смирнов жив, все остаются в стабильно-неизменном положении. Ожидание смерти Смирнова превращается в объединяющий героев смысл существования, тогда как все художественные элементы пьесы работают на создание атмосферы разобщенности персонажей.

Действия пьесы разделены разными типами пространства внутри одного усадебного хронотопа и их освоением в сюжетном развертывании. Первое действие направлено из дома во внешний мир, большое внимание уделяется пейзажу вокруг дома, виду с веранды, где одиноко сидит Смирнов: «А там, за окном еще, кажется, по-летнему зелено, но зелень уже блеклая, выгоревшая. За окном веранды большого загородного дома уже осень, пока еще незрелая, – только кое-где листья тополей предательски тронуты желтизной. Если б Смирнов открыл глаза, он увидел бы в окно небо – чистое, обманчиво синее. А еще он увидел бы клочковатое белое облако, медленно и сонно перемещающееся по небу, – слабенькому ветерку не по силам, или просто лень, влачить его» [2, 1].

Леванов задает масштаб картины мира и одновременно способ ее интерпретации: образы прекрасной природы наделены определениями с явно негативной коннотацией – объекты «предательские», «обманчивые». Лето за окном – бабье лето средней полосы России – недолговечно, и потому его тепло не может обогреть персонажей пьесы. Естественно и соотнесение



природного угасания и уходом лета жизни основных персонажей пьесы, для которых прошлое более актуально, чем будущее.

Не случайно все лирические воспоминания Смирнова, Ярика, Кати отнесены не просто в прошлое, но в холодное, зимнее прошлое. Воспоминания замораживают персонажей – долгая зима прошлого четко противопоставлена короткому лету самой жизни: «Катя. Почему лето все-таки кончилось? Я так люблю лето! А оно кончилось, кажется, окончательно. Почему всегда все кончается? Зачем? Теперь опять начнется эта бесконечная зима. Почему в нашей стране восемь месяцев зима? Зимой я зябну, мерзну, коченею, мне одиноко и страшно. У меня солярное голодание. Я люблю солнце, тепло, не могу без солнца, я без него становлюсь такая... никакая. Размазываюсь, как каша по стенке. Я так люблю лето!» [2, 3]. Временное противопоставление лишает объема настоящее персонажей и купирует линию будущего.

Такая организация пространства, – на веранде, на границе двух миров дома (человеческого) и приусадебного (природного), – в первом действии сообщает героям пьесы особое качество – неустойчивость, неопределенность, переходность. На протяжении всего действия пьесы они то появляются на веранде, то исчезают в доме, мелькая и не задерживаясь ни на одной возможности диалога. Ремарки передают непоследовательность их действий. То, что герои находятся в постоянном движении, противоречит традиционному способу освоения мира в такого рода хронотопе. Усадебная жизнь неспешна, герои стабильны, статичны. В «Отеле...» герои постоянно двигаются, словно сопротивляясь традиции: «В дверях, ведущих в комнаты, на мгновение появляется Катя, и тут же вновь исчезает» [2, 1]; «Ярик <...> Уходит в комнаты <...> Возвращается Ярик. Наполовину

высовывается в распахнутое окно» [2, 2]; «Из комнат появляется Мила. Мила (говорит стоя в дверях, обращаясь к кому-то в комнатах).<...> Смеется, проходит через веранду с закрытыми глазами» [2, 2] и т. п. Герои все время пересекают границу открытости / закрытости в художественном мире пьесы, а их реплики – отдельные коммуникативные акты, которые не складываются в полилог:

**«Смирнов.** ...так давно... но я помню...

**Катя.** Люблю вспоминать. (Сильно раскачивается на кресле-качалке.)

**Смирнов.** ...у нее была собака...

**Ярик** (Смирнову). Ты уверен? Не кошка? Не рыбки? Не волнистые попугайчики?

**Смирнов.** ...собака...

**Ярик.** А может, у нее был варан, а? Или игуана? Из комнат выходит Виктор.

**Виктор.** С зеленой этикеткой. Четыре семьдесят! «Андроповка». Говорили, что ее из нефти, что ли, перегоняли. Или – из опилок. (Потягивается.) Четыре семьдесят она стоила. (Закуривает и выходит в дверь на улицу.)

**Катя.** Как я люблю лето!» [2, 3].

Социальный статус собравшихся на даче не слишком высок: «...один бомж, другие беженцы. Со мной тоже. Я – от армии ховаюсь, да и вообще, мне здесь нравится» [2, 7]. Герои явно выламываются из угасающего лета загородного дома, принадлежа иному пространству – пространству суетного города.

Очень часто фразы героев не имеют конкретного адресата, они направлены в пустоту дома, в некое объемное пространство, которое в первом действии только подразумевается и будет проявлено далее: «**Катя** (обращаясь к кому-то в комнатах). Сделай, пожалуйста, чуть-чуть погромче!

Чуть-чуть! Музыка становится чуть громче. Кресло-качалка жалобно поскрипывает» [2, 2]; «**Ярик** (кричит кому-то). Доброе утро!» [2, 2]. Пустота активно участвует в диалоге, т. к. у героев есть потребность отвечать на незаданные вопросы:

«**Ярик**. <...> Я заживо погребен под своим будущим. Что?»

**Катя**. Я ничего не сказала» [2, 7];

«**Катя** (входит из комнат, Ярику). Что ты спросил?»

**Ярик**. Ничего. Не мешай нам беседовать о смысле небытия» [2, 5].

При этом пустота дома давит на героев и поглощает их усилия по выстраиванию диалога:

«**Ярик**. А еще мне кажется, что кроме нас в этом доме живет кто-то еще. Мне кажется, что порой я слышу их голоса... У тебя не бывает?..

**Катя**. Не пугай меня, пожалуйста» [2, 9].

Во втором действии события разворачиваются внутри дома, описание которого коррелирует с образом природного мира в первом действии: «Вечер. Большая комната внутри дома. Камин. Винтовая лестница на второй этаж. Дубовая отделка. Комнатный рояль. Искусственный цветок в углу очень похож на живой. Перенесенное с веранды кресло-качалка. Марлевые занавески, такие, что и на дверях на веранде, тщетно развешаны от комаров» [2, 12]. Пространство сохраняет семантику «обманчивости», подкрепленную здесь лексемами «искусственность», «сделанность». В этом действии автор создает для героев единое коммуникативное поле, в котором и проясняется основное событие пьесы, и которое проявляет окончательную разницу в мировосприятии персонажей. Все герои живут воспоминаниями, время героев «преждепрошедшее»: «**Ярик** (не реагирует). Почему-то у меня не получается быть счастливым сейчас и теперь... Только

потом, воскрешая утраченные мгновения, я буду говорить: тогда я был счастлив. Тоска по невозвратному времени имеет горький, полынный вкус» [2, 6]; «**Катя.** Если б у нас не было воспоминаний, мы были бы совсем-совсем несчастны» [2, 6]. Характерно и то, что все герои, кроме Милы, не строят планов на будущее, предпочитая ожидание самому событию. Но качество прошедшего времени меняется в зависимости от его интерпретации персонажами.

Воспоминания героев выстраиваются в оппозицию профанное – сакральное: в сферу профанного попадают предметы быта, сферу сакрального создают воспоминания о чувствах. Смирнов, чей рассеянный склероз абсолютно не позволяет существовать в настоящем, единственный, чье монологическое высказывание, дискретно представленное в пьесе, может быть в полной мере отнесено к сфере сакрального. Его индивидуальный монолог, фрагментированный пересечением повествовательных линий других персонажей, рассказывает историю не имеющей завершения любви: «... что с ней стало потом?.. где она теперь?.. как ее звали?.. Сейчас, когда жизнь уходит с каждым вздохом, когда ночами я лежу без сна и болит, болит сердце... или душа... и моя жизнь кажется мне никчемной, пустой, ненужной, когда горькое осознание бессмысленности всего, что, собственно, составляло мою жизнь охватывает меня, обволакивает, как могильная темнота, я помню одну только ее, эту девушку... и ее собаку... Может быть, она, все-таки, счастлива?.. Может быть, она простит меня, за то, что я не могу вспомнить ее имя? (Плачет.) Может, если мне удастся вспомнить ее имя... и я не умру... не умру... (Пауза.) Я помню!..» [2, 22].

Смирнов превращается в камертон, проявляющий способность чувствовать у других персонажей. Все остальные герои избегают повседневного, пытаясь зафиксировать

категориально различные образы прошлого, от любимого алкогольного напитка до любимых людей. (Ср., например, «**Виктор.** <...>. А мы водочку кушаем, пивко, опять же, свежайшее. Чехонькой вяленой, прозрачной, с жирком, сырками «Дружба», мы это дело закусываем, колбаска по два восемьдесят ломтиками на газетке...» [2, 5] и «**Ярик.** Я помню, как я стоял в подъезде перед почтовым ящиком, и у меня дрожали руки. Катя. Эта музыка была вокруг и внутри... везде!... когда любила одного человека. Как давно-давно-давно это было! Боже мой!» [2, 14]).

Еще одна важная особенность пьесы – своеобразный подход к созданию в ней «подводного течения». По словам В.И. Тюпы, «чем более необходимо автору сделать предметом осмысления читателя сюжет пьесы в целом, тем значимее в ней вставные тексты» [4, 327]. В пьесе Леванова достаточное количество имплицитных текстов, которые работают на создание достоверного образа прошлого и чувства ностальгии, которое формирует лирический подтекст пьесы. Включение в ткань пьесы имплицитных текстов, т. е. конструкций, введенных в текст по принципу гипертекста (подразумеваемый текст или его фрагмент свернут до формульного вида или узнаваемого названия), безусловно, влияет на внутреннюю композиционную структуру драмы, а также направляет читательское восприятие.

Так, у каждого героя есть музыкальная тема, проявляющая его характер (например, Виктор (поет с хрипом, подвыванием, подражая). «И не церковь и не кабак, и ничего не свято!»)

**Катя и Мила** (вместе). «Мани-мани-мани! Мастбифанни! Ин зеричменсворлд!»

**Виктор.** «Нет, ребята, все не так, все не так, ребята!»

**Ярик** (поет) «Что тебе снится, крейсер Аврора-а-а...» [2, 13]).

Песня «Hotel California» группы «The Eagles», давшая название всей пьесе – лейтмотивная тема Кати, тоскующей по прошлому, которого у нее никогда не было, и любви, чей призрак резко контрастирует с ее настоящим отсутствием (см. «Я подпольщица, я прячусь тут, скрываюсь... <...> От царской охраны. От мужа. Он теперь меня ищет... Я стояла в комнате, а радио на кухне... и возникла эта музыка – «Отель в Калифорнии». Меня будто ошпарили кипятком, или кислотой, я смотрела, как слезает кожа... Так неожиданно, так странно. И я ушла. Когда он найдет меня, я не смогу вернуться» [2, 7]). Здесь в полной мере реализуется образ утраченного рая: «Там, в Калифорнии на берегу атлантического океана, о бхишку, действительно есть великолепное здание из черного мрамора и слоновой кости, огромная башня из полированных бивней мамонтов и убиенных слонов. <...>И это не просто, ночлежка, дом колхозника, гостиница с рублевыми номерами, с клопами и тараканами или пятизвездочный отель со швейцарами, боями в лифтах и горничными, похожими на Мерилин. Это такое место, о бхишку, куда все стремятся, но почти никто не может попасть, потому что это – Рай.<...>Может быть, о бхишку, когда-нибудь мы тоже будем жить в номерах этого отеля и смотреть с высоты тридцатого этажа сквозь прозрачные хрустальные стены на изменчивый Пасификоушен [2, 7].

Финал пьесы напрямую связан с попыткой преодоления усадебного хронотопа, уничтожения дома в очистительном огне пожара. Мотив ожидания разрешается катастрофой, которая окончательно лишает героев возможного финансово-обеспеченного будущего. Ожидание смерти ликвидировало

ужас от нее у всех персонажей: Мила готова убить Смирнова, Ярик – застрелиться и поджечь дом.

Таким образом, в пьесе В. Леванова намеренно обнажается жанровая связь с интертекстуальным пространством русской дачной культуры, отраженном в литературе, и базовым способом речевой реализации персонажей в нем. «Дачный триндеж» весьма предсказуемо разрешается катастрофой.

### **Библиографический список:**

1. Драгунская, К. Четыре тысячи знаков про сверстника [Текст] / К. Драгунская // Современная драматургия. – 2000. – № 2. – С. 20.
2. Леванов, В. Отель Калифорния: пьеса в двух действиях [Текст] / В. Леванов // Театральная библиотека Сергея Ефимова: пьесы, театр, драматургия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/>
3. Лихачев, Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст [Текст] / Д.С. Лихачев – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Согласие: ОАО «Тип. “Новости”», 1998. – 471 с.
4. Тюпа, В.И. Автономность драматической речи [Текст] / В.И. Тюпа // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 1. – 512 с.
5. Щукин, В. Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей [Текст] / В. Щукин. – М.: РОССПЭН, 2007. – 608 с.

**Л.А. Якушева**

*г. Вологда*

## **ПОКОЛЕНИЕ NEXT В ТВОРЧЕСТВЕ В. АРРО И В. ДУРНЕНКОВА**

В данном аналитическом фрагменте речь пойдет о двух пьесах, в которых круг обсуждаемых проблем не нов и выстроен на основе «извечных русских» вопросов: «Как жить?», «В чем смысл?», «Что будет дальше?». Не случайно критики сразу маркировали эти произведения как пьесу-диспут у В. Арро и пьесу-диораму у В. Дурненкова. Точность в фиксации реалий (а это конец восьмидесятых и нулевые), фактографичность позволила авторам отразить пульсацию времени в ее устойчивых узнаваемых характеристиках. Это – рыночные отношения, определяющие не только выбор позиционирования по отношению к продавцам /покупателям, но и выбор экзистенциальный, нравственный.

Обе пьесы широкоформатны: в них частные истории соотносимы с общеустройством жизни человека, проживающего рубеж эпох. Они написаны в классической традиции театра-трибуны, театра-кафедры, формирующего и фиксирующего общезначимые нормы и гуманистические принципы. Другой важной особенностью текстов является их максимально возможный крупный план событий и лиц. У В. Арро это интеллигенция и «новые русские», у В. Дурненкова – «портрет» московских дельцов и своего рода социальный срез провинциального захолустья, где, как с гордостью утверждают



сами жители, нет милиции, но есть свои неписанные правила и устои.

Символические детали-образы, а к таковым в первой пьесе можно отнести качели, во второй – пожар, отчетливо выдают чеховскую генетику текстов. Течение жизни по законам эпики, непрекращающийся поток действия, и даже некоторая эскизность в фиксации событий (особенно явно эта черта проявляется в тексте В. Дурненкова) позволяет утверждать, что обе пьесы написаны в лучших традициях русской психологической драмы.

Таким образом, успешность современного драматургического материала определяется обязательным присутствием классической матрицы, наличием ассоциативных связей, моделированием по хрестоматийному варианту («русский текст» – это любовь и бунт). Здесь имеет место и привнесение в драматургию культурологической интенции в виде провокаций на поиск смыслопорождений и наличие «здорового» эклектизма, при котором постановщикам дается максимум свободы, но в рамках реалистической традиции. С другой стороны, концептуальность первой и конструктивность второй пьесы позволяют говорить о пристальном внимании драматургов к форме пьесы, ее театральной механике и игровой составляющей.

В пьесе Владимира Арро «Смотрите, кто пришел!» (1979, публ. 1982) драматургическая коллизия разворачивается вокруг купли-продажи дачи известного писателя. Поэтому помимо значения места, дача выполняет здесь многослойную витринную функцию, демонстрируя очертания жизни ее бывших и будущих обитателей.

Дачный участок (по тексту пьесы) представляет собой довольно вместительное пространство: большой и малый дом, сад, прогулочные дорожки. Здесь есть место качелям,

шезлонгам и столу со скамьями. Во всех деталях просматривается былая роскошь. В ремарке к первому действию читаем: «На столбе, ближе к главному дому старинный фонарь, ближе к авансцене – фрагмент забора – добротного, с “излишествами”» [1, 59]. В советское время писатели принадлежали к номенклатурным работникам, и их благосостояние было гораздо выше среднего, что отражалось на быте и том, что они могли себе позволить, например, иметь домработницу (в пьесе – Маша). Дачное хозяйство в полной мере соответствовало эстетике советского проектирования с его гигантоманией, чиновничьим соответствием и подчеркнутой красотой деталей. Один из покупателей Левада на реплику: «Чего его смотреть, дом как дом», – возражает: «Я бы посмотрел... Есть маленько?.. Этого люкса? Терраска с колоннами. Этот, как его... Люблю, когда с мезонином!» [1, 77] Слова для описания дома подбираются с трудом, но демонстрируют отношение к даче как объекту, изменяющему статусный уровень ее владельца, «фасад» его жизни.

На момент начала действия в доме-временке ведет хозяйство семья брата писателя, в чей привычный круг жизни вторгаются пришлые «покупатели». Все они оказываются в ситуации вынужденного коммунального сосуществования, которое и оборачивается выяснением жизненных принципов и позиций. Сцены в «русском стиле» проходят на территории, находящейся в некотором удалении от основного дома. Герои пьесы, подобно чеховским персонажам – «обреченным скитальцам» – все время кружат где-то поблизости, рядом. Проживание в доме-временке ставит осиротевших родственников в позицию наблюдателей «со стороны», и (уже!) не хозяев.

Персонажи пьесы оказываются не только по разные стороны от ландшафтного объекта, но и смысловое наполнение

дачного текста для них различно по мере привычки сознания и уклада повседневной жизни. Здесь в семейном кругу делятся впечатлениями, играют в шахматы, пьют на террасе чай. И хотя эмоциональное состояние героев неустойчиво, подвижно и переменчиво (автор с самого начала вводит указание для исполнителей ролей Табунова и Алины: «подавлены чем-то» [1, 60]), сомнению не подлежит: им важно быть услышанными и понятыми друг другом. В этот неспешный быт и интеллектуальное пространство дачи как уединенного загородного дома, вторгается другой тип дачного отдыха – пляжный, палаточно-транзисторный. Внешние контрасты образа жизни «старых» и «новых» обитателей места настолько очевидны, что вместе с эмэнэс Шабельниковым в пору задать вопрос парикмахеру Кингу: «Что вы здесь делаете?» – «Я? Тоже, что и вы. Отдыхаю на даче писателя Табунова. Временно» [1, 66].

«Бывшие» владельцы все еще пытаются строить свои отношения с фундаментальным основанием, ритуальной затверженностью порядков без оглядки на свое положение «временщиков». «Новые» – потребительски беспечны, не скованы ни рамками традиций, ни приличий. Для них дача это не то, что обживается, укореняется, возвращается, где «труд в каждом кустке, и в каждой пяди земли» [1, 60], а полигон для масштабных, претенциозных, но незамысловатых проектов. Роберт, хотя и несколько сбивчиво, так описывает свои мечты о собственном хозяйстве: «Тихий тенистый сад. С кривыми дорожками... Ну, одним словом, повороты, аллеи... Пруды, плакучие ивы, горбатые мостики... Пусть будут лебеди. <...> И в самых живописных, но укромных местах – беседки. Белые. <...> Красные абажуры сквозь зелень. В каждой беседке гости. Здесь два человека. Там компания... <...> Человек в белых перчатках распахивает дверцы – и там – бар... напитки. Лед. [1,

82]. Воображение бармена рисует идиллию из мигающих лампочек, горячительных напитков, шумных компаний и пейзажного парка с тихой музыкой. Абсурдность таких сочетаний, безвкусица в конкретизации притязаний очерчивается вопросом Алины: «Простите, а что дальше?» Роберт: «Все, что хотите» [1, 82]. Мечта, красиво упакованная, «перевязанная» фонариками, в своем развитии останавливается при упоминании о смысловом наполнении.

В уже давней (по времени написания) рецензии на спектакль В. Мирзоева (постановка 1983 года) М. Швыдкой так определял возможную зрительскую позицию: «Еще до того, как прийти в театр, мы в принципе знаем: купят, или не купят жулики дачу, они обречены...» [9, 27]. Сейчас можно сказать, что высказывание, оформленное в пьесе Арро, оказалось недооцененным. Дача, в данном случае, выступала в качестве разменной монеты, зафиксировав ситуацию оформления преёскурантных отношений, в которые вовлекались все новые предметы, вещи, лица. Есть в пьесе эпизоды, когда ситуация мены представлена с сатирическим оттенком. Объясняя суть своей научной разработки, Шабельников поясняет: «Вот нервная клетка мозга (кладет на руку пачку «Примы»). Кинг: Нет, лучше вот! (вкладывает ему в руку «Кемел»)» [1, 69]. Возможный подарок в воображении Алины это – золотой браслет, а муж ей дарит польский шампунь, добытый в очереди. Обыденная деталь подкрепляет предположение читателя /зрителя об узелках недопонимания, взаимопретензий между ними, которые также имеют фальшивомонетный отблеск.

Автор пунктиром прорисовывает возможное будущее дачи. Поскольку статус ее бывшего хозяина был достаточно высок, ему на смену, как владельцу, должен был придти (по представлениям членов семьи) генерал или профессор. Линия жизни старшего поколения была очерчена принципами, которые

артикулирует Табунов-старший: «Мы были терпеливы и доверчивы. Но не для себя... Брезгливы в выборе средств. Мы умели ждать! Мы ждали и работали...» [1, 68]. Однако и он вынужден признать, что позволил себе в прошлом думать и поступать как-то иначе, отступив от своих принципов. Культуросообразное прогнозирование подобных ситуаций позволяет утверждать (а в данном случае, подтверждением тому – художественный текст): поступки, отчужденные от внутренней сущности человека, оставленные без внимания, неотвратимо приводят к нравственной беспомощности и деградации, к тому, что следующие поколения, оказавшись в очередной раз в ситуации выбора, остаются без опоры и ориентиров.

В данном случае выбор, осуществляемый героями пьесы – это выбор человека у прилавка. По одну сторону которого уставшие (не ко времени и не по возрасту) тридцатилетние интеллигенты, настоящее которых состоит из несбывшиеся ожиданий, обернувшихся вынужденной шабашкой по ремонту квартир вместо написания диссертации у Шабельникова, и отчаянием и срывами у его жены Алины. У парикмахеров, барменов, банщиков – находящихся по другую сторону прилавка – к «высоколобым» свой особый счет. Кинг о своем окружении: «Вы всегда пытались напялить на них пиджак своего размера! Вы поставили их в ложное положение уже в школе, где они должны были конкурировать с вами по части интеллекта... вы хотели уподобить себе, а поставили ниже себя» [1, 84]. Стремление выйти из положения «второсортных», приводит к желанию подавить, унижить, возвыситься за счет падения другого. И в этой связи мотив насилия, происходящий на фоне странного контакта, психологической аннигиляции «высоколобых» с их оппонентами» [1, 156], становится одним из основных в тексте. Униженные в своих намерениях,

оскорбленные в своих ожиданиях, Алина и Кинг ведут свои жестокие «игры», предъявляя друг другу алогические требования, каждый раз стремясь заглянуть в пропасть, чтобы оторваться от нее. Вызов сословным предрассудкам, придавленное самолюбие, эксперименты с «прейскурантными» отношениями оборачиваются для героев пьесы пустотой сердца, драмой отсутствия форм проявления добра.

Пьеса «Экспонаты» Вячеслава Дурненкова (2007, публ. 2008) своим появлением обязана летнему драматургическому семинару, проведенному под руководством М. Угарова, в г. Крапивна Тульской области. Действие пьесы разворачивается в Полянске, куда приезжают дельцы из Москвы, дабы организовать туристический бизнес, получив для этого государственную поддержку и гранты. Их цели декларативны: «шаг к новой жизни» [5, 6], но истинные устремления демонстрируются отношением к местным жителям. Для Воронько и Черновицкого это «быдло», «контингент». Они не скрывают своего раздражения и желания «все взорвать» [5, 20], возникающего при появлении первых признаков несогласия с идеей «ряжения», для того, чтобы поскорее покинуть это место. В связи с этим можно заметить, что фамилии не только «говорящие», но и в сочетании дающие устойчивое выражение: «черные вороны», то есть те, кто приносит беду и разорение.

В городке с населением в две тысячи человек люди живут по своим законам правды и порядка, с оглядкой на знакомых и близких, само время здесь течет иначе. Они не следят за новостями, это здесь лишнее. Отец просит дочь: «Валя, переключи бабушке на кино, а то новости начались...» [5, 6]. После подписания инструкций жить по укладу 19 века бабушка вообще смотрит телевизор без звука. Тихая, неспешная жизнь идет по кругу, по обычаю, который Клим описывает так: «Мы в этом доме всю жизнь прожили. Мы здесь все отмечали: и

свадьбы и похороны. И как меня в армию забирали. Все праздники вместе» [5, 10]. Однако как сами центральные дома (дом призрения, Собор) давно не обновлялись: «Все может в одну секунду рухнуть», – предупреждает экскурсовод Валя [5, 4], так и отношения между людьми не только сложны и запутаны, но и шатки и неустойчивы.

Крупным планом в пьесе показаны две семьи – Морозовых и Зуевых, взаимоотношения между которыми глубоко проросли друг в друга, дали свои корни и ростки. Это некая ризома, витиеватая и ничем не обусловленная, зависящая в своем развитии от эмоционального фона, прошлых обид и болей. Рассматривая их повседневность, вникая в то, кто кому кем приходится, отмечаешь для себя: связи эти временные, непрочные, почти случайные. В поисках любви, добра люди потерялись, утомились и разуверились. Семейство Зуевых живет в добротном доме, но глава семейства болен и немощен, да к тому же слаб на голову. Во втором семействе отец – предприниматель, держит свой магазин, но, по сути, он тоже слаб: ни с кем не может найти ни общего языка, ни понимания. В обоих домах социальную функцию главы дома несут на себе женщины. И примирение в финале пьесы происходит именно между ними.

Собственно финалов в тексте несколько. По составу участников это: мужской – разборка, женский – разговор-примирение, юношеский – прощание Ромы и Вали, материнский, который представлен в жанре монолога-причета Ангелины и, наконец, разговор посторонних. Пьеса начинается и заканчивается появлением в сценическом пространстве «пришлых», инородцев, стремящихся вначале что-то получить в качестве прибыли, в финале – отдать. Из разговора персонажей мы понимаем, что в Полыньск возвращаются родители Алешки-дурачка и забирают его с собой. Эти многочисленные мини-

финалы напоминают многоточие, форму спонтанного высказывания, где мысль не до конца выражена и может иметь продолжение.

Дети двух семейств, враждующих между собой, согласно классической традиции, любят друг друга. Правда, их речь, ход мысли, привычки опростились, отчего чувства еще больше гибридизировались, расположившись в более широкой эмоциональной амплитуде, обычно сдерживаемой «культурным слоем». К естественным порывам здесь примешивается внешняя экзальтация, стереотипные представления сочетаются с неожиданными спонтанными проявлениями.

**Валя.** А я скажу: прыгай, Рома...

**Роман.** В сортир.

**Валя.** И что, прыгнешь?

**Роман.** Ну почему нет?

**Валя.** А мне, Ром, другого надо. Я хочу, чтобы сама, чтобы я в сортир за кого-то прыгнула. Понимаешь? [5, 12] .

Организация жизни «на новый лад» всегда что-то нарушает, сбивая ритм повседневной жизни, меняя привычки и строй мыслей. В данном случае выясняется, что даже небольшая «буря в стакане» способна вызвать помутнение. В пьесе это ссоры, выяснения отношений, поджог магазина, случайные выстрелы. С другой стороны, она же, «буря», способна вывести людей из состояния «вековой» дремоты, апатии и вялости, заставив их размышлять об этой «новой жизни» и ее последствиях. Герои словно заново постигают простые истины. Ольга говорит, показывая Алеше-дурачку альбом с мировыми шедеврами: «Вся картина в трещинах оттого, что она старая. Она от этого еще больше ценится. У нас же все наоборот. Новый холодильник, ботинки новые. А тут вот так. Трудно это понять. [5, 17]



По мнению критика Павла Руднева, «В. Дурненков рисует Россию на перепутье – она может идти либо на смерть, либо на продажу. Либо ходить с голой задницей, либо показывать ее за деньги» [8, 2]. Это утверждение примечательно уже и тем, что автор пояснения к пьесе живо откликается на язык персонажей, стирая грани между текстом и разговором «за жизнь», между литературой и литературным фактом, то есть ее, пьесы, бытованием.

На одном из обсуждений состояния современной драматургии во время фестиваля «Голоса истории» (Вологда, 2010, архив автора) на вопрос: «Как бы Вы охарактеризовали героя нашего времени?» – современные драматурги дали взаимодополняющие характеристики: «Это человек, внезапно осознавший свою реальность» (М. Угаров), «Это человек, отказавшийся от автоматического проживания» (М. Курочкин). Таким образом, вопрос о том, кто пришел, что за поколение следует дальше – остается открытым. Однако выбор в любом случае за человеком, который способен сомневаться, задавать вопросы и принимать решения в соответствии с масштабом своей личности.

### **Библиографический список:**

1. Арро, В. Смотрите, кто пришел [Текст] / В. Арро // Современная драматургия. – 1982. – № 2. – С. 59–90.
2. Арро, В. Не смотрите, никто не пришел! Главы из книги «Сквозное действие» [Текст] / В. Арро // Знамя. – 2003. – № 4. – С. 142–159.
3. Гончарова-Грабовская, С.Я. Пространственно-временной континуум современной драмы [Текст] // С.Я. Гончарова-Грабовская // Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 35–54.

4. Громова, М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. Пособие [Текст] / М.И. Громова. – М.: Флинта: Наука, 2007.
5. Дурненков, В. Экспонаты [Текст] / В. Дурненков // Современная драматургия. – 2008. – № 1. – С. 3–27.
6. Журчева, Т.В. Перечитывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Антону Чехову [Текст] / Т.В. Журчева // Литература и театр. – Самара, 2006. – С. 70–80.
7. Ловелл, С. Дачный текст в русской культуре XIX века [Текст] / С. Ловелл // Вопросы литературы. – № 3. – 2003. – С. 34–72.
8. Руднев, П. На смерть или на продажу? [Текст] / П. Руднев // Современная драматургия. – 2008. – № 1. – С. 2.
9. Швыдкой, М. Возьмемся за руки, друзья? Пьесы В. Арро на московских сценах [Текст] / М. Швыдкой // Театр. – 1983. – № 7. – С. 21–30.

**Е.В. Михина**  
*г. Челябинск*

### **ДИАЛОГ С А.П. ЧЕХОВЫМ В ДРАМАТУРГИИ ОЛЕГА БОГАЕВА**

Сегодня, в начале XXI века, когда многие ценности подвергаются переосмыслению, взгляды на одно и то же явление действительности порой оказываются диаметрально противоположными. Такие неоднозначные мнения бытуют и по поводу отношения к творчеству великого классика русской литературы А.П. Чехова.

Так, К. Ремчуков, главный редактор журнала «Станиславский», пишет: «Нам повезло, что у нас есть Чехов! Мы много бы не знали о себе и о жизни, если бы не он. И, наверное, были бы другими, более ортодоксальными и дидактичными, нравоучительными и пафосными, чем мы есть сейчас. Чехов открыл для нас целый мир иронии и самоиронии, и некоторые из нас стали немного походить на европейцев. Чехов сообщил нам новые сведения о человеке, добытые им в ходе собственного исследования русской жизни [8].

Г. Заславский в интервью с К. Серебренниковым отмечает: «Сценические трактовки классических произведений (в особенности пьес Чехова) дали критикам повод говорить об исчерпанности традиционной драматургии. Подобные злоупотребления традицией вызвали разговоры о том, что пора объявить «мораторий на Чехова», что «Чехов должен ставиться через много лет и теми людьми, которые прочитают его впервые и не будут знать никаких других постановок...» [6, 177].

А. Зензинов и В. Забалуев – признанные теоретики новой драмы – в статье «Страна непуганых Треплевых. Исторические персонажи в поисках драматурга» утверждают, что «деконструкция мифа, десакрализация культовых фигур, будь то литературные герои – Анна Каренина, Илья Ильич Обломов – или великий русский поэт Блок, есть кардинальный путь развития современной драмы» [7]. «Десакрализации» подвергается и Чехов. Современный исследователь замечает, что «чисто биографических пьес о Чехове в современной драматургии пока нет, но его образ как писателя (прежде всего – драматурга) и человека возникает в ней другими, косвенными путями» [10, 34].

Олег Богаев, которого Г. Заславский называет одним из самых известных сегодня молодых российских драматургов [5], ученик Н. Коляды, его преемник на посту редактора журнала

«Урал», в своей драматургии также довольно часто обращается к образу и творчеству А.П. Чехова. Способы отсылки к Чехову довольно разнообразны:

1) аллюзивная переключка (название пьесы О. Богаева «33 счастья», по нашему мнению, переключается с 33-ю несчастьями чеховского Епиходова из комедии «Вишневый сад»);

2) вариация как тип художественного взаимодействия (пьеса О. Богаева «Черный монах» – инсценировка рассказа А.П. Чехова);

3) структурообразующая роль интертекста в пьесе «Русская народная почта» отмечается в диссертационном исследовании Е. Шлейниковой [9];

4) деконструкция мифа, десакрализация культовой фигуры, знаковой фигуры классика представлена в пьесе «Мертвые уши». В квартире физически большой, но недалекой умом Эры Николаевны по очереди появляются русские классики с просьбой посетить районную библиотеку, которую планируют закрыть из-за отсутствия читателей. Первым приходит именно Чехов: «В коридоре возникла молчаливая фигура в старинном сюртуке. Человек с интересом озирается, входит в комнату. Смотрит на Эру Николаевну, ласково улыбается... Человек деликатно ждет, когда на него обратят внимание, кашлянул в кулак» [3]. По мнению молодого исследователя, «образ Чехова складывается здесь из готовых блоков: доктор, интеллигент с бородкой и в пенсне («хилый какой-то»), автор «Чайки». Схематичный облик не только составлен из общеизвестных примет, но и снижен бытовыми, почти абсурдными деталями» [10] – на вопрос о том, что он умеет делать, классик отвечает: «Я могу гладить белье, стирать, могу дом сторожить, ходить за младенцами и стариками. Могу готовить рагу из кролика, читать вслух. Наконец, лечить сыпной

тиф» [3]. Ни строчки о писательстве – это умение оказывается совершенно ненужным в современном мире. Пьеса «Великая китайская стена», имеющая подзаголовок «Новейшая история туалетной бумаги», также нацелена на десакрализацию. Изначально герой пьесы планирует окружить страну стеной из театров, поскольку именно там, по его мнению, воспитываются моральные ценности. Он даже придумывает условие, выполнение которого будет обязательным для желающих въехать в Россию: «мы будем ставить визы только тем, кто выучит наизусть нашего Чехова, от корки до корки!» [2]. Однако в конце имя Чехова остается лишь на памятной табличке в фойе театра.

5) Пьеса О. Богаева «Вишневый ад Станиславского» [1] совмещает несколько тенденций: заглавие напрямую отсылает к первоисточнику, предлагается своеобразное его переосмысление, в то же время в комедии появляется дух великого классика в компании с великим режиссером Станиславским. Остановимся на анализе этого текста более подробно.

Комедия А.П. Чехова «Вишневый сад» – последнее драматическое произведение автора – входит в школьную программу, то есть известно всему взрослому населению России, воспринимается как своеобразное завещание потомкам, но, как и все драматические тексты классика, однозначной интерпретации не имеет. Богатая интертекстуальная основа произведений, пространные литературные ремарки, напоминающие прозу – «особенности художественной манеры драматурга» [4, 180]. В названии автор раскавычивает чеховский заголовок, превращая его из цитаты в реминисценцию, затем, играя созвучиями, убирает первую букву в слове «сад», добавляя ономастическую цитату – фамилию режиссера, чье имя в истории театра неразрывно

связано с Чеховым. Получается чрезвычайно многозначная в семантическом плане фраза. Комедия «Вишневый сад» становится сферой мучительного творчества и сотворчества для Станиславского (исторической личности), она остается непостижимой и для героя пьесы Богаева (дух Станиславского), становится настоящим адом для режиссера театра К.С. Курицына (К.С. Гнобеля) (уже на первой странице названного «наш «Станиславский»), которого жрецы Мельпомены будут терзать на протяжении всего действия, это и название очередной театральной рецепции, задуманной новым режиссером – молодым человеком с лицом динозавра.

Сюжетная основа пьесы – попытка режиссера небольшого (в зале всего 30 посадочных мест) провинциального театра наконец-то понять замысел Чехова и воплотить его на сцене в силу своего таланта и умения. Способ прочтения, найденный героем – чтение пьесы с конца, не исключая ремарок:

«Корнеев (играя Фирса). Ыт-хэ! Апетоден! Огечин ьсолатсо, огечин... От-икшулис у ябет утен... Ужелоп я... (Встает.) Ынзиж алшорп, онволс и ен лиж... (Бормочет.) Одолом-онелез! От-я ен ледялгоп... (Озабоченно вздыхает.) Диноел Чиердна, ьсобен, ыбуш ен ледан, в отьлап лахеоп! Янем орп илыбаз... (Встает с дивана, пятится задом.) Илахеу... Отрепаз»

Вот почему один из недовольных актеров исправляет в афише спектакля слово «сад» на «зад», что чрезвычайно возмущает режиссера, но объективно является просто характеристикой способа понимания текста – задом наперед.

Действие драмы, как всегда у Богаева, разворачивается в двух планах: первый – псевдореальный, граничащий с абсурдом – «абсурдистские хроники жизнедеятельности» [6, 167], второй

– совершенно ирреальный, в данном случае даже потусторонний.

На уровне псевдореальности перед нами весьма обыденная ситуация: идут последние репетиции постановки пьесы «Вишневый сад» в постмодернистском духе. Однако весь трудовой коллектив театра настолько не доволен работой режиссера, что пишет открытое письмо и рассылает его во все газеты и на все телевизионные каналы. Кроме этого в театре готовится акт каннибализма: так реализуется в пьесе метафорическое выражение «съесть кого-либо», используемое в просторечии для описания ситуации, когда кто-то из сотрудников вынужденно увольняется под давлением со стороны администрации. Для умерщвления Курицына приглашают киллера – мужа одной из сотрудниц (ремарка, описывающая происходящее, чрезвычайно натуралистична).

Происходящее абсурдно только для читателя (зрителя) – все работники театра, за исключением новенькой, чувствуют себя в ней совершенно комфортно: приглашается еврей-мясник, буфетчица волнуется о необходимости тарелок, каждый выбирает тот кусок мяса, который любит. Дело в том, что Курицын тринадцатый режиссер, поедаемый в этом театре. Поедание – традиция, что и подтверждается в речи, произносимой перед началом трапезы. Она призвана оправдать безнравственный акт, окружить его ореолом таинственного священнодействия. Впоследствии выясняется, что поедание режиссеров поставлено «на поток» не только в этом театре, но и в других, в том числе детском.

Курицына убивают, каждый из присутствующих в зале получает свой кусок мяса, но он остается жив. Казалось бы, Антон Павлович должен быть чрезвычайно не доволен тем, что этот режиссер делает с его комедией. Это пророчит и один из исполнителей: «Был бы тут Чехов, он нам бы таких тут

навешал...» Однако дух Чехова, которого умудрились пригласить с того света на премьеру «Вишневого сада» в другом театре и даже оплатили для этого дорогу, вопреки всем ожиданиям троекратно воскрешает горемыку-режиссера. Дело в том, что в предложенной им трактовке, по мнению духа Чехова, «что-то есть». Выясняется, что Чехов и Станиславский по-разному понимают процесс творчества: писатель верит в инсайт, в возможность пресловутого «вдруг», в то время как Станиславский подчиняет все только системе.

Правота Чехова подтвердится впоследствии чудесным прорастанием на бутафорском дереве живого зеленого листочка. В мертвечине «Вишневого сада», безусловно, есть живое зерно – режиссер не стоит на месте, он в поиске, следовательно, жив. Не случайно именно ему доверяет Богаев произнести кульминационную реплику пьесы: «...нужны новые формы. Только в поиске театр живет. Новое – это жизнь.» Конечно, листочек оказывается замечен, сорван и бессмысленно брошен безжалостной рукой женщины-начальника, привезшей в театр нового режиссера. Вместе с этим заканчиваются и чудесные воскресения Курицына. Файко и Гадин запинывают режиссера и мочатся на него, ненужного теперь. Над растерзанным телом остаются лишь Чехов и Станиславский, пытающиеся понять, что же такое театр.

Конечно, если идти за автором, подсказывающим нам источник интертекстуального диалога уже в названии, то необходимо комментировать пьесу Богаева в связи с «Вишневым садом». Однако первая ремарка, открывающая действие, связана с «Чайкой» – пьесой о театре. «Малая сцена. Премьера завтра, на сцене декорация вишневого сада, представляющего собой марсианский ландшафт или что-то в этом роде, холодно, пусто и страшно; вероятно, где-то здесь прячется “мировая душа”, но где – понять сложно, ясно одно –



это всё очень далеко от нас». «Холодно, пусто и страшно» – цитата из пьесы К. Треплева, взятая в усеченном виде. Троекратный повтор, усиливающий тоскливое ощущение от изображаемого у Чехова, снимается современным автором – вишневым сад и так превратился в отдаленное подобие марсианского ландшафта, куда уже тоскливее. Кроме того, если в пьесе Треплева все души слились в «общую мировую душу», которая еще существует и вопреки всему надеется на победу духа над материальными силами, то «мировая душа» в новой пьесе где-то прячется. Итоговая фраза ремарки подписывает приговор будущему спектаклю: «Это все очень далеко от нас». А раз далеко, то, естественно, непонятно и неинтересно ни актерам, ни зрителям.

Показ на сцене подготовки к завтрашней премьере, с которой начинается действие, тоже не случаен: это и аллюзия на такую же подготовку в «Чайке», и на рассказ М. Зощенко «Монтер», в котором главным лицом в театре оказывается именно этот герой. Это горькая ирония по отношению к современному театру, в котором успех постановки зависит не от режиссерского замысла и актерской игры, а от того, какую фонограмму поставит радист, какие костюмы создаст портной и насколько вовремя подвезут реквизит. Любопытно, что именно осветители режиссируют последний, как они думают, выход Курицына на сцену: устанавливают свет и даже предлагают радисту необходимую фонограмму – «Лакримозу» Моцарта – эта музыка будет звучать в момент убийства. Все театральные цеха окажутся причастны к поеданию, что еще раз подтвердит мысль: «Здесь нет посторонних. Тут весь трудовой коллектив».

В пьесе Богаева отсутствует привычная афиша, однако во второй повествовательной ремарке перечисляются все актеры театра и обслуживающий персонал. Каждый из причастных к постановке назван по имени, отчеству и фамилии. Причем

фамилии становятся способом характеристики персонажей: Валентин Владимирович Вдунов, Михаил Анатольевич Корнеев, Олег Петрович Чохманда, Альберт Васильевич Флягин, Мария Егоровна Шашкина и Галина Марковна Лурье, Илья Файко, Максим Чочкарев, Дарья Афигонова, Лариса Хвостова, Сергей Гадин, Вера Чертилова, Любовь Сатановская, Вилорий Сайдуллаев и Лора Семеновна Прун.

Несмотря на столь подробный перечень действующих лиц все они лишь некая масса, «трудовой коллектив», который не только думает, пишет, читает совместно (в чтении открытого письма участвуют 16 человек), но и говорит приблизительно одинаковым языком, не стесняясь ни сленга, ни бранной лексики: «Актер Чохманда (завлиту). Молоток, Лорка, читаешь, и так прошибает...»; «Машинист сцены. Ни хрена он не знает, по роже видать...» и т. д. В массе оказывается трудно разглядеть отдельные характеры: все герои пьесы консервативны, прагматичны, за деньги готовы на все, к тому же чрезвычайно жестоки. Благодаря столь широкому охвату театральной общественности и жанру пьесы («обычная история в одном действии») актуальной оказывается хрестоматийно известная метафора Шекспира: «Весь мир – театр!» Однако прогнозы на будущее подобного мира, к сожалению, весьма пессимистичны.

В контексте судьбы погибшего режиссера любопытно прочитывается и необычное посвящение пьесы, напоминающее читателю недавнюю политическую ситуацию, связанную с первым президентом России Борисом Ельциным: «Посвящается Борису, который хотел, но не смог». Театр становится метафорой не только мира, но и отдельно взятой многострадальной России, а в режиссере-реформаторе угадываются отдаленные переключки с судьбой Ельцина.

И все же, будучи художником-гуманистом, несмотря ни на что верящим в человека, Богаев не заканчивает пьесу однозначно пессимистическим аккордом. В последней ремарке читатель узнает еще об одном чуде, случившемся после смерти главного героя: «Режиссер неподвижно лежит, рядом ангел. Облако висит над режиссером, взрыв света. На секунду декорация становится настоящим, живым садом с живыми птицами, голосами и апрельским ветерком. Мгновение, и все исчезает. Темнота. Шаги в пустом зале, тихий плач». Эта неоднозначная концовка дает нам робкий лучик надежды на торжество жизни над холодом, пустотой и страхом.

### **Библиографический список:**

1. Богаев, О. Вишневый ад Станиславского [Текст] / О. Богаев // Урал. – 2010. – №8.
2. Богаев, О. Великая Китайская Стена / О. Богаев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogaev.narod.ru/>
3. Богаев О. Мертвые уши / О. Богаев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogaev.narod.ru/>
4. Заславский, Г. «Бумажная» драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра [Текст] / Г. Заславский // Знамя. – 1999. – № 9.
5. Заславский, Г. Сострадательная речь Олега Богаева / Г. Заславский // Театральное дело Григория Заславского. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.zaslavsky.ru/person/z\\_bogaev.htm](http://www.zaslavsky.ru/person/z_bogaev.htm)
6. Заславский, Г. Раз в месяц публика хочет быть раздражена! (Из интервью с К. Серебренниковым.) [Текст] / Г. Заславский // Современная драматургия. – 2002. – № 1. – С. 177.

7. Зензинов, А. Страна непуганых Треплевых. Исторические персонажи в поисках драматурга / А. Зенинов, В. Забалуев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/culture/podmostki>
8. Ремчуков, К. гл. редактор журнала «Станиславский». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stanislavsky.ng.ru/2010-01-01/>
9. Шлейникова, Е.Е. Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX-XXI веков: дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е.Е. Шлейникова. – СПб., 2008. – 151 с.
10. Щербакова, А. Образ Чехова в современной драматургии [Текст] / А. Щербакова // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 34–38.

**Г.А. Улюра**  
*г. Киев*

## **РОБОТА ВОСПОМИНАНИЯ ВО «ВЗРОСЛЫХ» ПЬЕСАХ КИРЫ МАЛИНИНОЙ**

Рот: захлопнутый на «Я...».  
Мария Степанова. «Вывеска»

Работа воспоминания – это одно из базовых понятий фрейдистского психоанализа, а в постфрейдистских подходах – это еще и способ, благодаря которому рассказанная история оформляется как целостный нарратив. В жестких структурах драматургического текста прошлое, связанное с работой воспоминания, есть, прежде всего, область интриги и внешнего

конфликта: оно всегда существует на правах загадки, открывается благодаря обратному движению фабулы – прошлое, долженствующее как воспоминание, позволяет состояться любому факту минувшего в качестве события. Действие/деяние, о котором при этом идет речь, касается исключительно сферы речи: озвученное воспоминание создает дискурс, адресованный тождественному коммуниканту (в идеале – самому себе).

В случае пьес Киры Малининой – пьес «взрослых», то есть адресованных взрослому читателю (в ее произведениях для детей наблюдаем иной расклад) и вместе с тем пьес, которые на тематическом уровне так или иначе касаются взросления, – речь идет обычно не о реконструкции прошлого в контексте работы воспоминания, а о прямой работе памяти – о реконструкции непосредственно воспоминания. Важным в таком контексте оказывается то, что опыт Другого в заданном художественном мире не способен восприниматься как исходная данность, на правах последней существует исключительно опыт Я. «Реален» и «правомерен» только вспоминаящий, а не та/тот/те, кого вспоминают и рассказ о них. В подобном инфантильном (это, понятно, не оценочная категория) миро- и самовосприятии акцент падает на воспоминание как на некий момент творения еще и потому, что память здесь всегда включена в практики освоения мира, конкретнее: в процессы научения «быть человеком» – то есть связана с возможностями конструирования себя в качестве морального субъекта. Создаваемый подобным образом текст исходно монологичен: аксиома о первостепенности действия в драме подтверждается здесь созидательным (или воссоздающим) потенциалом работы воспоминания. Другими словами: воспоминание в пьесах Малининой есть не «инструментарий» драматического действия, а собственно его содержание.

Пьеса Малининой «Песни Вари. Монолог городского сумасшедшего» (2005) – это рассказ сидящего в переходе метро мужчины. Пол и месторасположение – это все, что мы о нем знаем. Но и это не мало. Говорящий не имеет формальных собеседников, однако обращается одновременно и к Варе (воспоминания о ней составляют фабулу монолога), и к прохожему, который может услышать его рассказ. Мужчина четко идентифицирует себя с женщиной из своего детства. Попрошайка угнездился там, где другие не задерживаются; это «там» – крайне важно, потому что всякий находящийся «там» не находится «здесь» – он Чужак по определению. Рассказчик нуждается в собеседниках и игнорирует их: важно обратить внимание на первую и единственную не имеющую отношения к сюжетообразованию ремарку монолога – «начало и конец условны» [3, 79]. Установка на монологичность сообщается с намеренной экономией выразительных средств (случай для Малининой нечастый). Всё это – элементы, нагнетающие в «Песнях Вари», скажем так, шоки чуждости, наименьший из которых связан с сумасшествием героя, обозначенным в заголовке пьесы.

В прошлом героя – картины идиллического детства, воспоминания, которым теперь придается погранично символическим смысл: «Моя Варя говорила всё... что из рук любовь в тесто уходит. Пышки получаются ласточками. Ласточки у нас под окном жили, да их воробьи прогнали. Только во дворе яблоком кто-то хрустел. Запах помню, вкус – нет. Варенье смешали с вишневым, ассорти получилось. Вкус особый. И никто не знал, что чай этот собирали руки мои и Вари» [3, 79].

В настоящем – реальность после болезни и смерти Вари, с которой ужиться «без разрывов» практически невозможно: «Сколько камней не кидай, круги одни. Расходятся как орбиты

от Солнца. Сердце больное кругами, волнами боль по телу пускает. Круглые таблетки вращаются вокруг Солнца. Спутники искусственные. Вселенная жизни полна искусственными спутниками. Варя, испеки мне в день воскресный куличи» [3, 80].

Память в мире исповедующегося героя «Песен Вари» существует как жесткая система внутренних указаний и соответственно высокая внутренняя тревога. Осколочные воспоминания о Варе – а скорей всего, сообщение Варе своих помыслов и чувств – помогают говорящему этой тревоге противостоять, так же как избежать реализации жестких требований. Вынужденный рассказ о своем прошлом (он оформляется ко второй части монолога, но так и остается «отрывком») и погружение в волшебный, алогичный мир Вари – это наглядная разница между активным воспоминанием, цель которого заключается в поиске объекта и установке на критику объекта же, и пассивным припоминанием, реализуемым как незафиксированная эмоция.

Пьеса «I have a family. My family is big» (2007) по содержанию есть текст четко экзистенциалистский, где на первом плане – чувство изолированности и неполнота одиночества человека страдающего, а за ним – мотив возвращения; вернее в случае Малининой – реконструкция мифа о вечном возвращении.

В одной из множества маленьких комнат большой коммунальной квартиры ютится Мужчина, он не помнит, кто он и откуда: «Я правда не помню. Недавно все прекрасно помнил, а теперь... помню, как приехал, как зашел сюда... что еще? Помню, что семья у меня есть: мать, отец, жена, брат вроде бы был... все, больше ничего...» . Женщина – соседка справа, любительница розового цвета и свиных котлет – настойчиво зовет его в гости: ей нагадали, что ее муж будет точно таким же,

как этот новый сосед, хотя мужа у нее нет или есть, впрочем, обе версии ею не опровергаются. Сварливая Старуха избавляет Мужчину от домогательств соседки, снабжает его необходимой утварью и информацией о протоколе коммунального быта; она должна что-то еще ему рассказать, но всё время забывает что. Слабоумному Старикау собеседники, в сущности, не требуются, но он регулярно ходит исповедоваться к Мужчине. Юноша – Брат; его комната отделена от комнаты Мужчины кладовой и шкафом, вот через шкаф он к соседу и ходит – забредает к Мужчине в поисках своего брата, а также, чтобы наглядно демонстрировать свою «интересность, загадочность и таинственность». По ходу сюжета все отчетливее становятся цели этих повторяющихся посещений: соседи приходят к Мужчине, чтобы поговорить о своем муже, сыне и брате; вспомнить его и сравнить с незнакомцем; подтвердить, что они ждут его возвращения. Наиболее таинственный из собеседников героя – ребенок из запертой комнаты, напротив: он плачет, поет, долго отказывается говорить и выходить (потому что Мужчина его не любит и вообще он дурак). Когда же, наконец, их разговор состоится, окажется, что Ребенок лучше всех, потому что он – слон, а остальным приходится делать то, что их делать заставляют. И Мужчина – не исключение. Их разговор приводит к обмену воспоминаниями о детстве, Мужчина заходит в комнату к Ребенку и выходит оттуда одетый слоном. Герой вспоминает, что он Слон, ровно в тот же момент, когда соседи узнают в нем мужа, сына и брата, и покидает их, чтобы вернуться, когда перестанет быть слоном: «Точка. Я не знаю, что за ней. О чем я буду говорить завтра, о чем думать и куда идти. Я остановился. Вы тут не при чем. Нет смысла искать причины в вас. Причины во мне. Я сам себе причина и все, что происходит со мной – есть следствие меня самого...».



Нарастающая лавина воспоминаний об «отсутствующем» персонаже, которыми делятся с Мужчиной другие участники действия, пародически имитирует переход одного трагедийного узнавания к другому, за коими вот-вот должна проступить исходная роковая ошибка героя (почти по Аристотелю). Цепочка перипетий-узнаваний все более усложняет реакции собеседников «I have a family. My family is big», и на первый взгляд именно она составляет главный смысл действия. Однако согласиться на все сто, что озвучиваемые «свои» и «чужие» воспоминания стимулируют здесь интригу, было бы поспешным решением. Интрига как таковая в пьесе не отсутствует, но природа ее исходно миражная. Уже с первой сцены очевидно, что анонимный герой и есть ожидаемый муж, сын, брат. Смысл в другом: его появления ждут все, но никто не ждет конкретно его. Собеседники Мужчины заинтересованы в репрезентации означаемого: как сын, муж, брат ожидаемый существует только на правах элемента прошлого. Он не сын, муж, брат. Он слон. Но даже слон он есть тоже благодаря работе воспоминания. Цепочка узнаваний в таком контексте оборачивается апелляцией к структуре мифического квеста: подвиг-возвращение, подвиг-возвращение, подвиг-возвращение и так далее. При этом даже если возвращаться некуда и незачем, возвращаться все же нужно. И в творимом мире Малининой цикл однообразных повторений есть высшая форма утверждения жизни, единственный способ, благодаря которому человек способен влиять на незыблемость миропорядка. Двойная ретроспекция, связанная с работой вспоминая («я вспоминаю о том, что я вспоминаю»), оказывается в итоге «техникой», при помощи которой воплощается абсурдность (в том смысле, в котором абсурд приписывает Кафке Камю) вечного возвращения. Все это не мешает, кстати, состояться пьесе в качестве социальной драмы о разрушении семьи как

разрушении связей между людьми (взглянем на название пьесы). Но ввиду весьма ощутимой абсурдистской составляющей текста семейная тема здесь раз за разом предстает азбучной истиной, нуждающейся в дидактическом повторении (и вновь обратимся к семантике названия).

Воспоминания «свои» и «чужие» в «I have a family. My family is big» четко размежеваны. В первом случае – это сюжетные рассказы (буквально: нарративы) Женщины – о муже, Старухи и Старика – о сыне, Брата – о брате:

«СТАРУХА. Нету его, ушел он от вас – идиотов. А одна я вас, оглоедов поганых, не прокормлю. Взяла да и сдала комнату, понятно! Одной больше одной меньше – какая вам-то разница! А захочу все сдать, вас вот повыгоняю и сдать!

СТАРИК. А так хорошо было, ходили с ним в музеи. С закатом приходили. Умный такой был, талантливый. Гордость моя.

СТАРУХА. Молчи. Не режь ножом сердце. Иди спать лучше, чтоб я тебя не видела.

ЖЕНЩИНА. Ему нравилось, как я готовлю рыбу с лепестками роз, говорил, что пальцы у меня красивые, особенные. Прижимал всегда к себе так...

БРАТ (немного обиженно). Конечно, все его любили... (в сторону) не то что меня...».

Во втором – это символы и знаки, апеллирующие к общей культурной памяти (более того: к действенной общности телесной памяти): это мальчик в запертой комнате, рассказывающий о том, каково быть слоном; и это включенные в пьесу стихи, которые слагает Мужчина и которые декламирует Брат. Герой поэзии Малининой в отличие от ее драматического героя не пытается во что бы то ни стало найти понимающего (аутентичного) собеседника, и именно потому его всегда находит. Вспомнивший, что он Слон, Мужчина твердит

стихотворение: «реки смотрите в мое рябое лицо / я болен случайной болезнью / моя мама сказала чаще мыть руки / я хожу в цирк смотреть как падают акробаты / врач сказал, что я становлюсь близоруким / мой папа учит меня быть настоящим мужчиной / я хожу в зоопарк смотреть слонов». Этот текст соотносится с только что озвученным в разговоре с Ребенком воспоминанием о детстве, когда все еще были «нормальными»:

«МУЖЧИНА. Я только помню, что в детстве в другом городе жил. Далеко отсюда. На берегу большой реки. Зимой с пацанами на тот берег по льду ходили. А по весне бегали смотреть, как лед сходит. В том городе был кинотеатр «Родина», кафе «Юность», стадион «Мир», магазин «Мелодия», а недалеко от дома магазин «Продукты». Во дворе бегало много бездомных собак, мы их кормили – таскали из дома еду. В центре двора стояла такая железная ракета. Мы залезали в нее все сразу, там становилось очень тесно, не пошевелиться. Мы – космонавты. А потом во двор завезли бетонные плиты, и мы все стали скалолазами. Кем мы только не были...пиратами, солдатами, спасателями животных, артистами, птицами, мушкетерами, дельфинами, врачами, волшебниками, ездили в тридевятое царство, искали клады, ловили жар-птицу...(грустно вдыхает).

РЕБЕНОК. Ну вот, нормальным же человеком был...».

Между тем, продолжает он линию и «остросоциальной» поэзии, озвученной ранее Братом: «Мне выпал шанс стать кем-то где-то / Но обречен всю жизнь жить в гетто / Укор судьбы иль час поступка / Всех перемелет мясорубка». В общности переживаний и воспоминаний детства драматургу важно акцентировать (и потому она включает в текст «инородное» лирическое начало) типичное, но оно же оказывается здесь унифицирующим и подавляющим: там всегда мама говорит чаще мыть руки, есть один для всех стадион «Мир» и магазин «Продукты», все хотят быть космонавтами, а папа учит быть

настоящим мужчиной. Пространство разделенного воспоминания и оформляет пространство гетто из виршей Брата, в котором ни деяние, ни событие не возможны.

Быть слоном в таком контексте – уже не метафора, это способ бытия сущего. При этом надежда на утешение (я вернусь, когда перестану быть слоном) в художественном мире «I have a family. My family is big» возникает лишь тогда, когда исходная изолированность человеческой личности становится тождественна полноте одиночества человеческого бытия. Впрочем, мы же помним, что по природе своей драматургический текст не способен изображать «человека обособленного». (В свое время именно с разрешением противоречия между изоляцией человеческой личности «в реальности» и установками драматической формы Петер Сонди связал зарождение новых драматических структур [1]). Таким образом, с работой воспоминания как содержанием драматического действия в пьесах Малининой оказывается связанным еще один принципиально важный момент: необратимость результата.

Создавая пьесу «Глаза голубой собаки» (2010), Малинина обращается к сюжету одноименного рассказа Гаризэля Гарсиа Маркеса, практически не меняет его (но: этот текст – не инсценировка, а парафраз), однако акцентирует принципиальные для собственной драматургии моменты. Он и Она каждую ночь встречаются во сне. Наяву женщина помнит об этих встречах, мужчина – нет. Каждую их встречу мужчина начинает со знакомства, женщина – с «краткого содержания предыдущих снов до твоего появления»; поначалу это становится почвой для общих шуток, затем – взаимных упреков, недоверия, ненависти. Глаза голубой собаки – код, по которому любовники должны узнать друг друга, когда бодрствуют; помнит его, конечно, только женщина. Завершается история

очередной – на этот раз успешной – попыткой миростроительства: отчаявшись встретиться в реальности, ОН и Она начинают обживать (буквально: перемещая из области бодрствования бытовые предметы) то онейрическое пространство, в котором их встречи возможны. Важным сообщением пространства сновидения, тождественного в мире «Глаз голубой собаки» пространству телесной памяти, оказывается предпосылка: тело, проявляющее себя исключительно в длительности события, способно существовать ровно столько, сколько это событие длится. Повторяемая сентенция «ОНА. Что если все так? Откуда нам знать? Почему так происходит? Почему ничего не меняется? Так долго ничего не меняется» соотносится с программным размышлением героини, о том, что весь мир создан из молекул, лишенных возможности помнить:

«ОНА. Послушай, не смейся, только не смейся. Ведь везде молекулы. Я не знаю физики, биологии – ничего не знаю. Но я касаюсь стола и не становлюсь столом, а он не становится мной. Почему так?

ОН. А ты хотела бы?

ОНА. Да, особенно с людьми. С тобой. Ведь часть знает о целом. Как бы я хотела, взять часть твоих молекул и понять тебя всего, целиком, сразу.

ОН. Постепенно мы бы превратились бы в огромный ком материи: ты, я, растения, столы, камни – все смешалось. Так, наверное, было в самом начале. Но тогда бы ты не чувствовала себя собой. И меня бы не было. Одни молекулы...

ОНА. Может быть, какая-то часть нас помнит о том, что была частью чего-то одного и большого, и поэтому хочется туда вернуться. А у молекул есть память? Хоть какая-то...».

Приглядимся по ходу к паре идейно-синонимичных «Глазам голубой собаки» фрагментов из пьесы Малининой

«LENN\_ON» (2009). Формально это произведение – биография Джона Леннона, охватывающая период после распада «The Beatles», от альбома «Some Time In New York City» до «Walls And Bridges». Однако акцент здесь припадает не на жизнеописание так таковое, и даже не на любовный треугольник, составляющий фабулу пьесы, а на историю взаимоотношений Леннона и Пола Маккартни как своего рода мета-сюжет разрушения союза единомышленников. Второй главный герой пьесы появляется в тексте лишь однажды и мельком, но повсеместно существует в ней как звук, галлюцинация и воспоминание:

«Я чувствую, что здание начинает шататься. Все происходит очень быстро. От здания начинают откалываться куски. Шум. Камни летят вниз. Слышны крики прохожих, сирены полицейских машин. Я уже не слышу самого себя. Я кричу: “Пол, надо сматываться, иначе мы провалимся к черту!”. Пол ничего не отвечает, он продолжает петь. Я снова кричу: “Пол, твою мать, бросай!”. А он как будто ничего этого не замечает, улыбается мне и поет... поет постоянно одно и то же: “Get back, get back. Get back to where you once belonged”» [2, 127].

«Я, как приемник настроен только на определенные волны. И волну “Пол” я ловил чаще всего... И мне кажется, что ты точно также был настроен на мою волну. Все так быстро поменялось... Ты, наверное, считаешь меня м...ком. Я знаю, Пол. Я и сам себя считаю м...ком... А ту песню я на самом деле написал про себя, а не про тебя...» [2, 143].

Первый фрагмент – это сон Джона (сны в этой пьесе обозначают моменты перелома, перипетии), второй – его реплика в диалоге с Полом, в котором его собеседник – не более чем пьяная галлюцинация. При этом элемент чувственного присутствия здесь необходимо акцентирован: в творимом мире

Малининой всегда важно осознавать, что мы имеем дело с исключительно воспринимаемой иллюзией. Успокоение (равно как и возбуждение) Джона при звуках голоса призрачного собеседника или при виде Пола создает единое символическое пространство. Иной вопрос, что оно не служить для опознания Другого: эмоциональная реакция на чувственный образ касается здесь только Джона («Меня»), а Пола («Другого») никогда не затрагивает. Сравним с диалогом из «Глаз голубой собаки»:

«ОН. Извини, я ничего не могу с этим...

ОНА (перебивая). Ты извиняешься перед человеком, в существование которого не особо-то веришь.

ОН. Нет, я верю.

ОНА. Становишься прозрачным, когда врешь».

Говоря о синонимичности «LENN\_ON» и «Глаз голубой собаки», я имела в виду, что в обоих случаях воспоминание, природа которого иррациональна и неконтролируема, а потому близка к области сновидения/галлюцинации, выявляет тем самым несоответствие «рациональных» целей героев с результатами их действий. Однако не менее важным оказывается во всех описанных случаях подчеркнутая работой воспоминания дихотомия «прозрачность-призрачность» (которая также касается здесь сферы драматического действия). Когда мы смотрим на предмет, мы всегда смотрим через что-то, власть прямого взгляда – это власть Абсолюта. И прозрачность в мире Малининой – это ситуация, соотносимая с (неосуществимой) потребностью реальности, столь же константная как и желание быть. Воспоминание же всегда призрачно, только сквозь него и можно ясно видеть, оно гарантирует истинность познавательных процедур. Воспоминание в контексте действия в пьесах Киры Малининой – это всегда принцип (само)познания, но никогда – правила организации уже познанного. Ее вспоминающий «монологерой» –

с кем бы он ни беседовал, о чем бы ни размышлял и в какие бы ситуации ни попадал – всегда четко фиксирует формы отношения к себе, проговаривает (часто буквально) техники, с помощью которых их выстраивает и в которых – что особенно важно! – дается самому себе в качестве объекта познания.

### **Библиографический список:**

1. Szondi, P. Theorie des modernen Dramas 1880-1950 [Text] / P. Szondi. – Frankfurt: Suhrkamp, 1956. – 144 s.
2. Малинина, К. LENN\_ON [Текст] / К. Малинина // Красный верблюд. Пьесы и рассказы. Сост. В. Пуханов. – М.: Независимая литературная премия «Дебют», 2001. – С. 94–168.
3. Малинина, К. Песни Вари. Монолог городского сумасшедшего [Текст] / К. Малинина // Театральный проспект. – Самара, 2009. – № 2. – С. 79–80.

**Л.С. Кислова**

*г. Тюмень*

### **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ПРОЕКТЕ**

**(Г. СИНЬКИНА «ПРЕСТУПЛЕНИЯ СТРАСТИ» –  
П. АЛЬМОДОВАР «ВСЕ О МОЕЙ МАТЕРИ» –  
Т. УИЛЬЯМС «ТРАМВАЙ “ЖЕЛАНИЕ”»)**

Установка драматургов на абсолютное правдоподобие достигается в документальной пьесе с помощью техники *verbatim*, которая, по мнению М. Угарова, является одним из способов зафиксировать ситуацию, «поймать существо



момента» и адекватно отразить его в тексте: «Театр – это не только игровая стихия. <...> Театральная условность предполагает не только маски и кривляние, но и воплощение самых радикальных текстов, воспроизведение самых безусловных сторон жизни. Просто нужно уметь пользоваться театром как инструментом» [6, 95].

Verbatim-драматургия, заимствованная отечественными авторами из опыта работы лондонского театра Royal Court, адаптировалась к российской действительности, поскольку именно этот жанровый эксперимент особенно соответствует тому ощущению перманентной катастрофы, которое характерно для современной России: «В российском обществе 1990-х, как показали социологи, сложилось катастрофическое сознание, в котором наше общество продолжает пребывать и по сей день» [4, 301].

«ТЕАТР.DOC» в России – не просто новация в области формы или массовое увлечение, – это социокультурная концепция, адекватная времени, одно из доминантных направлений в драматургии XXI века. «Документальный спектакль, выстроенный из материи жизни <...>, позволяет сформулировать правила игр, в которые все мы в той или иной степени вовлечены. <...> Драматизм заключается в том, что всякий раз это – игра на выбывание, жестокий раздел на победителей и проигравших, где результаты – необратимы, фатальны, нередко – летальны. Открывая набор этих драматических игр, документальный театр предлагает величайшую из духовных возможностей – свободу выбора» [2, 205].

В документальном театре активно практикуется соавторство драматургов, режиссеров и актеров, а выбор тем непосредственно соотносится с интересами участников того или иного проекта: «<...> авторы раскрывают то, что их больше

всего интересует. Несомненно, верbatim этим и привлекает, он дает возможность высказаться всем и каждому по любым наболевшим проблемам. Видимо, снова, как когда-то, в обществе возникло желание услышать “голоса улиц”» [1, 41].

Занимая свою временную нишу, радикальная сценическая документалистика становится искусством эпохи «парадигматического сдвига». Актуальность verbatim-драматургии – результат свободного выбора и одержимости материалом участников эксперимента: «От зрителя требуется только умение слушать. Постановка любой верbatim-пьесы держится в основном на тексте и физическом присутствии актеров – минимум сценических средств. Язык героев без изменений воспроизводит различные стилистические уровни, социодialeкты, интонацию. Целью игры становится создание иллюзии полного тождества исполнителя с персонажем. Именно поэтому часто актеры сами собирают интервью» [1, 30]. Проекты «ТЕАТР.DOC» базируются на жизненных реалиях, в них воссоздаются конкретные кризисные ситуации и отсутствует интеллектуальная дискуссия, а следовательно, принцип «“Жизнь бесконечно опасна” предъявлен без упаковки» [2, 205].

Пьеса Галины Синькиной, созданная в жестком контексте техники verbatim, тем не менее претендует на интертекстуальный эксперимент.

В документальном проекте Галины Синькиной «Преступления страсти» любовь равновелика смерти и ключевые мотивы любви и смерти являются синонимичными. Эрос и Танатос представлены в едином художественном пространстве, а центральной становится тема трагической страсти. Пьеса Г. Синькиной основана на документальных материалах, собранных в женской колонии строгого режима. Героини пьесы – женщины, совершившие преступления из-за

любви: «**Галина.** Я – Галя. Скажите мне, кто здесь находится из-за любви?.. Кто сам считает, что в тюрьму его привела роковая любовь?.. К мужчине...» [5, 137]. Ольга и Белла, по сути, жертвы фатальной страсти, но в контексте их историй само преступление превращается в возмездие. Галина – режиссер из Москвы, находясь под впечатлением от исповедей участниц эксперимента, планирует наказание для любимого человека, причинившего ей душевную травму. «**Галина.** Я была с мужчиной. Я была замужем. Но мой любимый мужчина... Сейчас нельзя даже сказать, что это мой мужчина, потому что мы расстались... Он меня использовал, а потом просто выбросил» [5, 148]. Таким образом, в пьесе возникает отчетливое противопоставление мужского и женского, однако при этом происходит мена гендерными масками. Героиня пьесы Ольга Багаутдинова намеренно принимает мужской облик и демонстрирует мужское поведение: «**Ольга.** <...> А когда меня в первый раз посадили, я сделала такую стрижку каре, ходила такая накачанная, в спортивном трико!» [5, 138]. Ольга обладает мужской силой, она инициативна в личных отношениях, как мужчина. Белла наделена четким мужским умом, на свободе она разрабатывала стратегии преступлений, и именно с Беллой Галина обсуждает свой план возмездия. Таким образом, женское в героинях уступает мужскому. И Ольга, и Белла, и Галина стремятся наказать мужчин, причинивших им боль. Гендерные стереотипы достаточно стабильны, существуют устойчивые представления о женском и мужском: женское традиционно воспринимается как гибкое и зависимое, мужское же трактуется как бескомпромиссное и креативное. Героини пьесы Г. Синькиной неосознанно стремятся разрушить этот сложившийся стереотип и вторгаются в мужское пространство. Они оказываются вовлеченными в мужскую картину мира, и роли виновных и признающихся сменяют амплуа воительниц.

Героини Г. Синькиной в ответ на жестокость, доминирующую в мужском дискурсе, выбирают насилие и натиск, поскольку не видят другого способа доказать свою состоятельность маскулинно ориентированному социуму. Мужское явлено в пьесе не просто как агрессивное, но как порочное, опасное и беспринципное. Таким образом, женщина, предстающая в пьесе травмированной и репрессированной, вынуждена отвечать насилием на насилие со стороны мужчин. Внедряя травмированное женское в отчетливо мужскую парадигму, Г. Синькина рассматривает феномен женской агрессии под противоположным углом зрения. Героини Г. Синькиной не просто отказываются быть виновными и признающимися, они конструируют собственное пространство, завоевывая при этом мужские территории, и выстраивают свой, альтернативный мужскому, мир. Ольга Багаутдинова выдержала первый срок благодаря любви, во второй раз попав в колонию, она мечтает о мести человеку, которого продолжает любить. Ненависть превращается для нее в эликсир жизни: «Ольга. Если он в итоге не одумается, не оклемается, пока я сижу, я просто приду, я его убью. И буду убивать его с великими мучениями, чтобы он понял! Понимаешь, Галь, самолюбка очень-очень у меня большая! И такому человеку, как он, жить особо незачем!» [5, 149]. Белла также мучается от ненависти, вспоминая свою жизнь с Даном: «**Белла.** <...> Ну я поеду к этому Дану, насыплю я ему порошок, чтобы он раком заболел! И болел долго-долго... И умер тоже в муках!» [5, 162]. Таким образом, женщины, оказавшиеся в колонии из-за мужчин, больше не готовы быть жертвами, именно за ними остается право «выбора оружия». Огромная сила, жажда жизни и жажда мести позволяют этим женщинам выжить в заточении, вне каких-либо социальных свобод. Ненависть для героинь Г. Синькиной становится сильнее любви и глубже страданий.

Галина предлагает женщинам испытать трансгрессивные переживания: собственный «выход за пределы» у информанток соотносится с трансгрессией героев фильма Педро Альмодовара «Все о моей матери», а также – с «опытом предела» героев пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”». Героиня фильма Мануэла играла в любительском театре роль Стеллы, а Эстебан (Лола) – роль Стэнли Ковальского. Таким образом, эксперимент Галины предполагает возможную идентификацию судьбы каждой из героинь с судьбой самой Мануэлы, женщины, в чью жизнь врывается Эстебан, впоследствии ставший Лолой, человек без правил и границ. Эстебан называет себя именем первой женщины на земле (Лола – Лолита – Лилит) не случайно, поскольку герой П. Амльмодовара – «человек, который не смог идентифицироваться с человечностью» [3], Лола словно взял «все самое худшее от мужчин и от женщин».

Героини пьесы Г. Синькиной, отомстившие и мечтающие отомстить своим мужчинам, ненавидят в них именно Лолу – отца двух Эстебанов, воплощение абсолютного зла. Сама же Галина узнает Лолу в человеке, который аннексировал ее «Я»: «Почему я болела, думала о смерти, было со мной какое-то ненормальное совершенно явление? Потому что он м-м-м... занимается таким... ну он подсаживает на себя... ну как приворот! Вот сначала, когда ты первый раз с ним находишься, тебе даже в голову не может прийти, что с ним вообще чего-то может быть! То есть это НЕ мужчина! И буквально там или через несколько часов или через три дня ты уже думаешь: “А-А-А! Вот и все”. А он начинает тебя же уничтожать за ту страсть, которую он в тебе...» [5, 155].

Фильм Педро Альмодовара о женщинах, он посвящается женщинам, и в нем, как и в пьесе Г. Синькиной, нет центрального мужского образа: «В фильме “Всё о моей матери” <...> мы также можем обнаружить трансгрессивное ускользание

мужчины за пределы своей мужественности. Позиция мужчины по отношению к женщине представлена как чрезвычайно уязвимая для переживания им собственного пола» [3]. В фильме мужскую и отцовскую несостоятельность демонстрируют Лола и Стэнли Ковальский, которого когда-то играл Эстебан. В пьесе Г. Синькиной подобная несостоятельность присуща всем мужчинам, о которых идет речь, мужчинам, чьи призраки (словно дух Лолы) постоянно витают в пространстве. Совершившие преступления страсти и столкнувшиеся с кризисом идентичности, женщины сублимируют свои несбывшиеся мечты, моделируя новую реальность, в которой будет восстановлена утраченная справедливость.

Рецептивные стратегии в документальном проекте Галины Синькиной связаны с драматургией Теннесси Уильямса и творчеством Педро Альмодовара, поскольку дискурс документального театра, обладающего отчетливой синкретической природой, позволяет репрезентировать в едином контексте различные художественные реалии и эстетические концепции.

Нравственная несостоятельность героев-мужчин, которые на самом деле отсутствуют в пьесе Г. Синькиной и фильме П. Альмодовара, сведена к образу Стэнли Ковальского, единственного материализованного мужчины в предлагаемых художественных источниках. В тексте Г. Синькиной объективирован исключительно женский мир, в фильме же П. Альмодовара мужской персонаж (старший Эстебан) превращается в Лолу. Знаково и то, что герой, играющий в театре Стэнли – воплощение мужественности, в последствии утрачивает свою брутальность и становится в женщиной хотя мужское обаяние, возможно, единственное привлекательное качество героя Т. Уильямса: «<...> От щедрот мужской полноценности, от полной чувственной убогостворенности

такие свойства и склонности этой природы, как сердечность с мужчинами, вкус к ядерной шутке, любовь к доброй, с толком, выпивке и вкусной снеди, к азартным играм, к своему авто, своему приемнику – ко всему, что принадлежит и сопричастно лично ему, великолепному племенному производителю, и потому раз и навсегда предпочтено и выделено» [7, 22]. Образ Стэнли Ковальского – крестного отца всех жестоких любовников явлен в тексте Г. Синькиной как своего рода навязчивая идея. Наказывая реальных мужчин и намеренно причиняя им боль, героини пьесы «Преступления страсти» как будто стремятся уничтожить самую эту идею, задушить призрак, «убить мужчину» и тем самым покончить с маскулинным диктатом. Мужчины, о которых говорят героини пьесы и Лола в фильме П. Альмодовара становятся инвариантом Стэнли Ковальского: «Бланш. <...> Есть в нем даже что-то еще недочеловеческое – существо, еще не достигшее той ступени, на которой стоит современный человек. Да, человек-обезьяна, вроде тех, что я видела на картинках на лекции по антропологии. Тысячи и тысячи лет прошли мимо него, и вот он, Стэнли Ковальский, – живая реликвия каменного века!» [7, 58]. Документальный текст Галины Синькиной, таким образом, посредством фильма Педро Альмодовара восходит к драме Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”» – пьесе об отрицании, генетическом, физиологическом неприятии насилия: «Бланш. <...> Сознательной, заранее обдуманной жестокости нет прощения. Преднамеренная жестокость, по-моему, – единственный грех, которому нет никаких оправданий, и единственный грех, в котором я еще ни разу не была повинна» [7, 112].

Героини Г. Синькиной, женщины, оказавшиеся в колонии строгого режима, также беззащитны, как и Бланш Дюбуа перед силой и жестокостью системы, созданной

мужчинами. Таким образом, сквозные мотивы драмы Теннесси Уильямса «Грамвай “Желание”», связанные с идеей утраты «идеала красоты и человечности» [8, 232], объективируются в документальном проекте Галины Синькиной «Преступления страсти».

### **Библиографический список:**

1. Болотян, И. О драме в современном театре: verbatim [Текст] / И. Болотян // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 23–42.
2. Забалуев, В., Зензинов, А. Время вербатима: От тоталитарного театра к поиску новой экзистенциальности [Текст] / В. Забалуев, А. Зензинов // Современная драматургия. – 2004. – № 1. – С. 202–205.
3. Зимин, В. Функция трансгрессии (Проблема нарушения границ между полами и поколениями на материале фильма П.Альмодовара “Всё о моей матери”) / В. Зимин. – [Электронный ресурс]. – Психологистон. 29.10.2004 URL: [http://flogiston.ru/articles/therapy/transgression\\_almodovar](http://flogiston.ru/articles/therapy/transgression_almodovar). Дата обращения: 11.06.2010.
4. Мамаладзе, М. Театр катастрофического сознания: о пьесах – философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» [Текст] / М. Мамаладзе // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – С. 279–302.
5. Синькина, Г. Преступления страсти [Текст] / Г. Синькина // Документальный театр. Пьесы [Театр.doc]. – М.: Три квадрата, 2004. – С. 136–167.
6. Угаров, М. Красота погубит мир! [Текст] / М. Угаров // Искусство кино. – 2004. – № 2. – С. 91–95.



7. Уильямс, Т. «Трамвай “Желание”» и другие пьесы [Текст] / Т. Уильямс. – СПб.: Азбука, 1998. – С. 7–128.
8. Шамина, В.Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции [Текст] / В.Б. Шамина. – Казань: Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина, 2007.

**Л.И. Стрелец**  
*г. Челябинск*

## **ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПЬЕС КОНСТАНТИНА СКВОРЦОВА**

Наиболее точно специфика пьес Константина Скворцова может быть, на наш взгляд, выражена в таком парадоксальном их определении, как несовременные современные пьесы. Написанные во второй половине XX века и в первое десятилетие XXI века, они обращены в прошлое, но очевидно, что воссоздание точного облика ушедших исторических эпох не является в них главным. История служит материалом для декларирования важных для драматурга идей и осмысления современности. Попытка понять настоящее через прошлое сегодня, когда ощущается динамика исторического процесса, делает эти произведения современными.

Многие шедевры мировой драматургии созданы в жанре драматической поэмы. Подтверждает эту закономерность и отечественная драматургическая традиция: А.С. Грибоедов «Горе от ума», А.С. Пушкин «Борис Годунов», А.Н. Островский «Снегурочка», лирические драмы «серебряного века» и др. Однако сегодня создание драматических поэм –

редкость. Ещё более редкий случай – их сценическое воплощение.

Константин Скворцов уже около полувека пишет драматические поэмы. В XX веке его пьесы ставили Тенгиз Махарадзе, Наум Орлов в Челябинске, пьесы ставились в Магнитогорске, Златоусте, Озёрске, Санкт-Петербурге, Москве. Продолжают ставить пьесы и в XXI веке. Так, драматический театр в Озёрске обратился к его произведениям из истории раннего христианства и Смутного времени.

Попробуем взглянуть на пьесы драматурга с позиций их родовых и жанровых характеристик.

На значимость для автора проблемы жанра указывают авторские жанровые обозначения, предпосланные практически к каждой пьесе: романтическая драма, драматическая легенда, притча в трёх частях, скоморошьи представления с прологом, игра в шашки шахматными фигурами в одиннадцати сценах и т.п.). Анализ жанровых характеристик указывает на то, что автор настойчиво ищет жанр как некую модель мира, посредством которой видение поэта проецируется в формах, соотносимых с изображённым историческим временем, жанр, обладающий такой степенью синкретизма, который позволяет соединить эпический, поэтический и драматический взгляды на мир.

Понятия «поэтическая драма» и «драматическая поэма» часто употребляются как синонимы. Действительно, черту, за которой кончается драматическая поэма и начинается поэтическая драма, трудно установить. Однако отличие, лежащее в коммуникативной области текста, может быть обозначено. В поэтическом слове в значительно большей мере присутствует установка на зрителя, нежели на партнёра по актёрскому ансамблю. Отличие в адресации часто приводит к тому, что это слово слабо индивидуализировано. По речевой

манере мы, пожалуй, не смогли бы различить большинство героев Константина Скворцова, будь то старый батыр Рамазан, немец Людвиг из драматической легенды «Ущелье крылатых коней», Мать-лосиха или Шаман из «Ментуша». В драматической поэме действие и характеры подчиняются поэтическому слову, становятся поводами для поэзии, а сама пьеса поэтической метафорой. В связи с этим особую роль приобретают повторы, выполняющие важную композиционную роль и отсылающие нас к излюбленной мысли К. Скворцова о неизбежности повторов в цепи человеческого существования. Так, драматург часто использует эффектный в сценическом плане прием, когда спорящие меняются местами, а диалог буквально повторяется в зеркальной мизансцене.

Для драматических поэм К. Скворцова характерно обнажение межтекстовых связей, особенно отчётливо выявляемое, например, в пьесе «Бестужев-Марлинский». Именно «чужие» тексты в произведении выступают в роли своеобразных маркеров, позволяющих соотнести изображаемое с романтической эпохой первой трети XIX века, «ярким метеором» которой, по словам В.Г. Белинского, был А. Бестужев-Марлинский. История восстанавливается не по событиям, а по следам этих событий, оставленным в текстах. Драматическая легенда «Бестужев-Марлинский» – пример литературного произведения, в котором явлены различные виды и уровни художественных взаимодействий. «Художественные взаимодействия – это разнообразные по залогам, классам, уровням, родам, характерам, типам и видам влияния одного или группы художественных явлений на другое явление или целую группу», – утверждает Ю.Б. Борев [2, 270]. Особую роль в пьесе К. Скворцова играет такой вид художественного взаимодействия, как подражание, когда копируются не отдельные элементы источника, а сама его структура, включая стилистику,

творческую манеру предшественника. Этот тип взаимодействия представляет собой творческую переработку источника. О том, что драматург сознательно идёт этому пути, свидетельствует представленная в самом начале отсылка к тексту поэмы А. Бестужева-Марлинского и фрагмент письма:

*...Белеет парус одинокой,  
Как лебединое крыло,  
И грустен путник ясноокой;  
У ног колчан, в руке весло...*

*А. Бестужев-Марлинский  
«Андрей, князь Переяславской» (1827–1828)*

*Очень жалею об издании Андрея — это отбивает и впредь всякую охоту писать на ветер. Другие будут пользоваться плодом моих трудов, и можно расхищать меня стих по стиху, строку по строчке, как это, вероятно, случилось со 2-ю песнею Андрея. Впрочем, это во всем моя участь.*

*А. Бестужев-Марлинский  
Из письма к сестре 10 ноября 1828 г.*

Написанная в диалоговой форме поэма «Андрей, князь Переяславский», как и другие романтические поэмы, вероятно, могла послужить источником для подражания. Несмотря на диалоговую форму, романтические поэмы были предназначены для чтения, а не для постановки на сцене. «Бестужев-Марлинский» обладает всеми внешними признаками драмы (список действующих лиц, ремарки, отсутствие повествовательной инстанции), но при этом сохраняет свойственные романтической поэме особенности, в первую

очередь, смещённость в область поэтического слова, что предполагает зрителя, способного слушать драму и воспринимать её смысл через словесную ткань.

Романтический пафос пьесы К. Скворцова обнаруживает себя, в первую очередь, в монологах главного героя, которые, как и обрамляющая их стихия разговорной речи, указывают ещё на один литературный источник. Это комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума», отсылки к её тексту встречаются постоянно, их функции выполняют упоминаемые в пьесе имена Грибоедова, Паскевича, аллюзии и реминисценции. Многие фрагменты пьесы К. Скворцова по своему ритмическому строю напоминают произведение А. С. Грибоедова, этому способствует то, что драматическая легенда «Бестужев-Марлинский» тоже написана вольным ямбом.

Наряду с подражанием мы можем говорить и о таком виде художественного взаимодействия, как влияние. Под влиянием мы понимаем использование некоторых элементов художественного опыта предшественников без сохранения стилистики оригинала, в этом случае чужой опыт может играть роль вдохновляющего начала. Очевидно, что пьеса написана под влиянием эстетики романтизма. Романтическая поэма оказывается тем жанром, в котором для драматурга отражается представленная в пьесе эпоха. Сама природа историзма в пьесе К. Скворцова соотносится с идеями романтического историзма, энергично отстаиваемыми в своё время А. Бестужевым-Марлинским. Суть этих идей заключается в том, что только посредством истории можно понять и оценить современность.

Есть в тексте и прямое художественное использование первоисточника с отсылкой к нему, так, мы обнаруживаем буквальное воспроизведение фрагмента одного текста в другом. Речь идёт о фрагментах из поэмы А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский», «Приписке к богатому

надгробию в бедности умершего поэта» (Не спас от нищеты полет орлиных крыл,/ Ни песней дар, ни сердца пламень!/ Жестокие! У вас он хлеба лишь просил,/ Вы дали — камень). Цитаты включаются с таким расчётом, чтобы они стали источниками новых читательских ассоциаций. Приведённый выше текст перекликается со знаменитым стихотворением М.Ю. Лермонтова «Нищий», очевидна связь текста Бестужева-Марлинского, который выполняет функцию эпиграфа, с лермонтовским «Парусом». Образы бури, паруса, ладьи, пловца вызывают целый ряд ассоциаций на тексты поэтов-романтиков и соотносятся с жизнью самого Бестужева-Марлинского.

*Я бросился в потоп!  
Я бури жаждал. Я еще не верил,  
Что чаще разбиваются о берег,  
Когда кричат спасительно: «Земля!..»  
...И вот теперь ни бурь, ни корабля...  
Брожу по берегу у самой кромки,  
Отточенной, как сабля, и обломки  
Надежд моих выбрасывает море  
Мне под ноги.*

Приведённый фрагмент представляется аллюзией на знаменитое пушкинское стихотворение «Арион».

Таким образом, текст драматической поэмы развёрнут во внетекстовое пространство, он обретает свойство «открытости». Ю.М. Лотман пишет по этому поводу: «Созданный автором текст оказывается включенным в сложную систему внетекстовых связей, которые своей иерархией нехудожественных и художественных норм разных уровней, обобщённых опытом предшествующего художественного творчества, создают сложный код, позволяющий дешифровать информацию, заключённую в тексте» [3, 280].

В драматической поэме приоритетным оказывается то, что связано со словом, сюжетные моменты уходят на второй план, а поэтическая драма стремится к синтезу и действия, и характеров, и поэтической речи.

В этом смысле ближе всего к поэтической драме стоит пьеса К. Скворцова «Ванька Каин». Это, на наш взгляд, связано с тем, что в данном случае синтез трёх первоэлементов драмы – действия, характеров, поэтической речи – осуществлён на жанровой основе, которая драматична по своей природе, так как речь идёт о балаганном представлении. В основе пьесы лежит метафора: «Мир – балаган». Главные герои пьесы – актёры балагана, которые по воле кукловода и по просьбе зрителей играют самые разные роли.

Как известно, программы балаганов составлялись из суммы отдельных номеров. Кукольник мог какие-то сцены выбрасывать, изменять порядок их следования, в представлении широко участвовали зрители, вводился элемент импровизации.

Кроме актёров в пьесе ещё два действующих лица – это императрица Елизавета и генерал Татищев. Зритель понимает, что это тоже герои балаганного представления, так как образы решены в лубочном стиле.

В балаганном представлении тексты разных драм соединялись, образуя устойчивые контаминации, этот эффект использован и в «Ваньке Каине», неожиданно совмещается первый и последний сюжет – пропавший парик французского короля оказывается в финале на голове Ваньки Каина.

Автору удалось передать наивность и условность народной драмы, её динамизм. Присутствует и то, что М.М. Бахтин назвал эстетикой «балаганной и вообще площадной комикки средних веков» [1, 34], с элементами непристойности и безудержностью смеха.

Отдельные номера балаганного представления обращают нас к известным сюжетам о Каине и Авеле, о разбойниках, несправедном суде и т.п. Интересны связки между номерами, в ряде случаев их функции выполняют диалоги актёров, размышляющих о публике и своей нелёгкой судьбе, отказывающихся играть, вступающих в спор с партнёрами по актёрскому ансамблю.

***Придворный***

*Наука эта нелегка.*

*Нам начинать придется с языка.*

***Ванька Каин***

*Так начинай. Чего ты?*

***Придворный***

*Значит, так:*

*Вот эта буква будет «мягкий знак»!*

*Раз поглядев, запоминай навеки!..*

***Актер***

*(сбрасывая с себя кафтан Ваньки)*

*Ты что, забыл, в каком с тобой мы веке?!*

*Все эти знаки появились позже!*

***Придворный***

*Не выставляй своей ученой рожки!*

*Я знаю сам, что были «ерь» и «еры»,*

*Что Аристотель жил до новой эры,*

*Что не было термометров из ртути.*

*Бери кафтан и отвечай по сути!*



**Актер**

*(надевая кафтан)*

*Дай реплику.*

**Придворный**

*Вот то-то!.. Значит, так:*

*Вот эта буква будет «мягкий знак»!*

**Ванька Каин**

*Что? Мягкий знак?.. Какая ж это буква?..*

*Аз, буки, веди — вот она азбука!..*

*Так и кастрат за мужика сойдет,*

*Ты мне давай тут не смеши народ.*

*Я в детстве на снегу слогами писал,*

*А чтоб бумагу портить, вон — есть писарь.*

*От грамоты одна напасть на Русь.*

*Три буквы знаю — ими и пишушь.*

Проигранная на разных уровнях тема кукловода и куклы-марионетки обретает сквозной характер, в роли кукловодов оказываются и Ванька Каин, и силы, стоящие за спиной «власть имущих», и актёры, да и каждый человек, обречённый «на тонких жилах водить не куклу – собственную душу».

Стилистика народной драмы в пьесе К. Скворцова – не имитация. На наш взгляд, перед нами интерпретация этого стиля, игра с ним, в результате которой мы ощущаем эстетическую дистанцию, создающую эффект яркой театральности этого произведения. К. Скворцов – мастер стилизаций, тонко чувствующий законы поэтического слова, ритм пьесы в лучших её частях задан ритмом раёшного стиха.

Таким образом, в драматическом наследии Константина Скворцова мы можем выделить два типа пьес, которые мы условно обозначили как поэтические драмы и драматические поэмы.

### **Библиографический список:**

1. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1965. – 527 с.
2. Борев, Ю.Б. Эстетика [Текст] / Ю.Б. Борев. – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.
3. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – С.14–285.
4. Скворцов, К.В. Сыны славы: драматические произведения [Текст] / К.В. Скворцов. – М.: Совет. Писатель, 1988. – 797 с.

**К.В. Гадальшина**

*г. Уфа*

### **МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ: ГЕРОЙ И КОНФЛИКТ ПЬЕСЫ Е.В. ГРИШКОВЦА «ГОРОД»**

(Опыт анализа в «технике медленного чтения»)

Отечественная драматургия 70–90-х гг. содержательно-эстетически восходит к «новой драме» рубежа XIX-XX веков и подобно ей сконцентрирована на конфликте человека с самим

собой, самоидентификации человека в мире [3, 15]. «Новейшая» драматургия рубежа XX–XXI века, наследующая ее эстетические традиции, ярко представлена в творчестве Евгения Гришковца.

В центре внимания Евгения Гришковца, чье творчество пришлось на рубежное время, всегда личность, со своей собственной судьбой и уникальным внутренним миром. В его пьесах нет столкновения характеров, борьбы двух сил, нет чрезвычайных ситуаций, экстраординарных событий, требующих немедленного принятия решения. В них мы обнаруживаем спокойный, размеренный ход времени, будничное течение жизни, но ВЫБОР всё же стоит очень остро и от этого сделать его еще сложнее...

Экзистенциальный выбор приобретает особую значимость, когда субъект вынужден действовать в ситуации, имеющей фундаментальное значение, например, размышлять о жизни и смерти.

В пьесе «Город» Гришковец выдвигает на первый план проблему выбора, как одну из главных экзистенциальных проблем человеческого бытия.

Если исходить из основополагающего разделения сюжетных конфликтов на два рода (типа): противоречия локальные и преходящие – с одной стороны и устойчивые – с другой, становится очевидным сознательный выбор автора «Города» [7]. Здесь вскрывается внутренний конфликт человека (конфликт с самим собой), который наряду с конфликтами с судьбой и обществом является субстанциональным, т.е. неразрешимым в пределах пьесы.

Драматург создает своего героя весьма неоднозначным. Он оторван от жизни, его ничто не радует, у него, кажется, нет равновесия и опоры. Он растерян и внутренне очень одинок. Герой не ощущает свободы, находясь в плену у города и своей жизни.

Внешняя мнимая состоятельность Басина – хорошая работа и наличие семьи – скрывают внутреннюю потерянность, нереализованность, несвободу. Героя Гришковца, как героя переходной эпохи, переполняют страх перед жизнью, обыденностью и неверие в свои силы, бесконечная суета и отсутствие Веры.

На первый взгляд, басинский кризис может показаться типичным мужским кризисом среднего возраста, его вполне можно сопоставить с героем «Утиной охоты» А. Вампилова Зиловым, отчаянно ждущим охоты, как Басин – своей поездки, словно главного события в жизни, способного изменить ее. Неосознанно пытаясь найти выход из этого состояния бесприютности и оторванности от мира, герой жаждет покинуть город, в котором ему вдруг словно стало душно. Это кризис утраты себя.

Мотив путешествия – один из ярчайших мотивов в творчестве Гришковца («Дредноуты», «Планета», «Как я съел собаку»). «Город» же представляет собой совсем иной вид путешествия. Он, Басин, словно эскапист, совершает бегство от реальности, ищет свое место в жизни, мучительно ищет себя. Этот поиск самопознания, самоутверждения и является его целью. И путешествие происходит внутри героя: от потери своего внутреннего «Я» – к обретению, возвращению к себе настоящему.

Смысловую ценность несут в пьесе диалоги, которые герой ведет и со своими близкими, и с самим собой, со своей жизнью, со всем миром. «Город» состоит из пяти таких диалогов и двух монологов, а начинается короткой и немногословной афишей, благодаря которой мы знакомимся с действующими лицами. Лишь в ней мы встречаемся с именами героев, а на протяжении пьесы автор не пользуется заявленными в ней именами, а называет героев Он и Она, представляя их

абстрактными образами Мужчины и Женщины... Назвав героев таким образом, автор сближает их с нами, стирает границы между пьесой и жизнью.

Первая глава заключает в себе диалог главных героев, в нем кроется их глобальное непонимание. В бессмысленных ссорах с женой обнаруживается нежелание героя услышать ее и понять. Каждый говорит о своем, словно не слыша друг друга. Они существуют, будто отдельно друг от друга, как чужие, между ними нет духовной близости и гармонии.

На протяжении пьесы открывается картина жизни героев, но их взаимоотношения трудно назвать Семей. У Басина отсутствует чувство дома, кажется, что он и не женат вовсе, хотя позже мы узнаем, что у героя есть и сын. Подобное наблюдение еще раз напоминает об «Утиной охоте» Вампилова, где главный герой, Зилов, также эгоистичен по отношению к жене, не привязан к семье и не ощущает домашнего уюта. Поэтому очень важным является Его монолог, своеобразная исповедь. Он старается найти слова, чтобы описать свое внутреннее состояние, осознать причину, по которой Он хочет уехать. Он потерял ощущение жизни, важное путает с неважным, за чередой будничных забот стерлись границы чувств и эмоций. Вспоминая об аварии, свидетелем которой стал, Басин невольно сравнивает свою ситуацию с этой трагедией, говорит о страшном событии как о чем-то повседневном. Монолог открывает нам внутренний конфликт пьесы: происходящее в душе героя изменило всю его жизнь.

Затем мы становимся свидетелями Его разговоров с другом, женой и наконец, с отцом. Герой объясняется с тремя близкими ему людьми, открывая им и читателю свой внутренний мир.

Из разговора с другом мы узнаем, что тот переживает подобный жизненный кризис, совершенно теряя счет времени, и

даже ремонт, которому завидует Басин – еще одна причина для его переживаний... Но Басин не видит этого, мысленно отделяя себя от всех людей, «имеющих смысл» что-то делать, чем-то жить, он тщательно пытается донести до Максима значение своей поездки. Ссорясь, друзья слепо не понимают друг друга, всплывают давние обиды...

Басин говорит ему о Татьяне: он удивлен тем, как его жена способна радоваться простым вещам. Она – вся в деталях, мелочах, составляющих жизнь. Они образуют ее мир... Семья, дом, быт становятся ее бытием, смыслом, который Он упустил.

Образ героини глубоко раскрывается в монологе, в котором Она рассуждает о Сергее, ища способ понять. Татьяна пытается сломать стену непонимания между ними и вернуть Его к жизни, хоть это и нелегко.

Мы продолжаем узнавать, что происходит в душе Басина, как выражена его «болезнь» – внутренний слом: Басин полон противоречий: он хочет высказаться и быть понятым, но, в тоже время уходит в себя от действительности, отключает телефон, избегая разговоров. Изменилось его отношение к миру и призрачной целью поездки является вернуть своей жизни утраченный смысл. Он хочет не «побыть», а «быть» один и полагает, что в другом месте, другом городе все будет иначе, и в этом главное заблуждение героя.

Интересно, насколько осознание Города резко контрастирует с осмыслением героини: для нее образ Города – это некая история, связь поколений, как ракушка или мельхиоровая ложка, Город – часть Ее жизни.

Образ города играет важную роль в творчестве Гришковца. Его город многозначен и может выступать в роли метафоры. Он не имеет названия, мы не знаем адреса, названного героем в такси. Это не важно. Гришковец создает не конкретный город, как географический объект, а чувство

Города. «Плутание», отчуждение, растерянность перед ним – признак потерянности в этом мире. Герой пьесы заблудился, но это не безвыходно и трагично, как например, в случае вампиловского Зилова. У Басина есть возможность всё изменить.

Город в произведениях Гришковца становится единым с героем организмом. Человек неразрывно связан с ним, со своей Страной, Планетой, а в целом – со всей Вселенной. От микрокосма Гришковец неизменно расширяет пространство до макрокосма...

Кульминацией пьесы является разговор с отцом. Этот разговор обнаруживает проблему взаимоотношения поколений, и дает нам почувствовать их острое сходство. Отношения героев довольно натянуты. Между ними холодность и давняя борьба за первенство. Разговор нелегок для обоих, трудно найти общий язык, но Басин открывается отцу и узнает то, что становится для него неожиданностью: в свое время отец героя переживал тоже самое и мать Сергея помогла ему выйти из подобного кризиса, спасла его. Эта новость точно меняет что-то в герое, и расстаются они уже теплее, по-родственному. Может быть, герой восстанавливает давно утерянную связь с семьей.

Действие пьесы разворачивается в квартире, затем во дворе дома и в такси. Но охватывает оно весь Город... Последний эпизод в пьесе – разговор в такси. Садясь в машину, Басин будто переступает черту, для него – это шаг к другой жизни. Поездка в такси – не просто физическое передвижение, а настоящий внутренний путь человека. И таксист в пьесе выступает своеобразным проводником в новую жизнь.

Любопытно то, что в конце герой спорит с ним из-за денег – он начинает интересоваться теми самыми простыми вещами, которые делают насыщенной жизнь жены и отца. Их

способности «погружаться» в жизнь со всеми ее мелочами он завидовал в начале пьесы. Он ведет себя иначе, в нем произошли некоторые перемены и толчком к этим переменам стал город.

Источником драматизма «Города» становятся не экстраординарные события, а повседневное течение жизни, заставляющее героя пережить экзистенциальное потрясение, затрагивающее самые основы существования человека и обращающие его к проблемам жизни и смерти, свободы и ответственности, отношений с этим миром, поиска и обретения смысла своего существования.

В пьесе обнаруживается тотальная обреченность человека на одиночество, проблема личности и психологической раздробленности, мировоззренческий конфликт героя – неизбывный, нелокальный, ставший в «новой», а затем и «новойшей» драме приоритетным над социально-бытовым конфликтом. Кризис Басина предстает как потеря героем себя. Он словно доходит до предела, после которого ему предстоит важное решение: уехать или остаться, но не в обыденном значении.

Путешествие как экзистенциальная категория в «Городе» – это не бессмысленное преодоление расстояния, физическое перемещение в пространстве, это – бесконечный поиск себя во Вселенной. Герой пьесы утратил смысл существования и теперь идет к самому себе и ему не важен пункт назначения, ему важно уехать не «куда-то», а «отсюда».

Финал «Города» открыт, судьба героев не обозначена. Каждый поймет конец ее по-своему. Уехал? Остался? Хочется верить, что герой все же остался... Гришковец всегда дает своим героям шанс, надежду.



Города есть повсюду, уехать из одного просто, но укрыться от самого себя невозможно. Разрешение конфликта – лишь внутри самого героя. Перемена должна произойти не в пространстве, а в его душе.

Своей пьесой Гришковец словно распахивает окно в духовный мир Человека, мы становимся свидетелями, и даже участниками целой человеческой жизни, истинного жизненного пути.

### **Библиографический список:**

1. Аббаньяно, Н. Введение в экзистенциализм [Текст] / Н. Аббаньяно. – СПб: Алетей, 1998.
2. Больнов, О.Ф. Философия экзистенциализма: Философия существования [Текст] / О.Ф. Больнов. – СПб.: Лань, 1999.
3. Вербицкая, Г.Я. Отечественная драматургия 70-90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики. Концепция Человека [Текст] / Г.Я. Вербицкая. – Уфа, 2008.
4. Гришковец, Е.В. Город: Сборник пьес [Текст] / Е.В. Гришковец. – М.: Проспект, 2001.
5. Мей, Р. Вклад экзистенциальной психотерапии / Р. Мей. – М.: Апрель Пресс & ЭКСМО-Пресс, 2001. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psylib.kiev.ua>
6. Мерсиянова, А.П. Основные вопросы экзистенциального выбора / А.П. Мерсиянова // Психологическая помощь и обучение. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.b17.ru/article/793>
7. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999.
8. Ялом, И. Экзистенциальная психотерапия / И. Ялом. – М.: Независимая фирма «Класс», 1999. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psyinst.ru/library.php>

**М.А.Литовская**  
*г. Екатеринбург*

## **СОВЕТСКОЕ В ИНСЦЕНИРОВКАХ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА**

Прошло двадцать лет после распада Советского Союза, но советское продолжает оставаться важнейшим компонентом социокультурного российского пространства. Логика «поляризации», доминировавшая в 1990-е годы, предполагала, что признание значимости советского напрямую связано с признанием негативным опыта последних двадцати лет, а отрицание значимости советского прошлого – с отрицанием значимости своей жизни в нем. В 2000-е годы ситуация изменилась. Хотя тексты, образы, стереотипы, связанные с советским, по-прежнему пронизывают всю современную культуру, прямые ностальгия по советскому/осуждение советского даже в массовой культуре занимают маргинальное положение. С одной стороны, советское прошлое в глазах его носителей все больше утрачивает очевидность. С другой – оно вписано в жесткие внешние идеологические схемы, защите которых придается такое большое значение, что возникает противоречие между этими схемами и личной историей человека. Для современного искусства характерны, скорее, амбивалентность пафоса, стремление разобраться в специфике советской утопии, в имперских комплексах и фантомных болях российского человека – заложника истории, а также установка на гуманитарное использование советского наследия.

В этом контексте особую актуальность приобретает обращение к текстам авторов–современников советской эпохи, пишущих «изнутри» ее. Сергей Довлатов в этом случае оказывается одним из самых «выгодных» авторов: социальная зоркость и психологическая точность, наблюдательность и сочувствие к человеку, умение видеть смешное и трагическое в повседневной жизни, незаметно подводить читателя к социальным обобщениям, наконец, популярность у широкой публики, которая может в случае инсценировки обеспечить успех у потенциального зрителя – все это делает тексты Довлатова благодарным материалом для современных постановщиков.

Театр возможности, которые открывают тексты Довлатова, оценил. Рассмотрим только один случай – инсценировки повести «Заповедник», неоднократно предпринимавшиеся в последние годы. Повесть считается промежуточной в творчестве писателя-эмигранта: она была начата в 1978 году в СССР, а окончательно завершена в 1983 году уже в Нью-Йорке. Посвященная работе некоего Бориса Алиханова в Пушкинском заповеднике в Михайловском-Тригорском, она, как большинство книг С. Довлатова, носит автопсихологический характер. Довлатов, как известно, некоторое время после таллиннской неудачи с изданием своей книги, работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике. Воспоминаний об этом периоде его жизни сохранилось немало, и все они свидетельствуют, что многие факты из своей тогдашней жизни он буквально перенес в повесть .

Неприятие Довлатовым советской реальности, в общем-то, ни для кого не секрет. Но в отличие от «Зоны» или «Компромисса», которые тоже находили свое сценическое воплощение, «Заповедник» менее очевиден в своих социальных оценках. СССР – страна заключенных, где несвободны все – и

охранники, и сами ээки («Зона»); СССР – страна узаконенного двоемыслия («Компромисс») – эти выводы воспринимаются сегодня как слишком резкие, прямолинейные или очевидные.

В «Заповеднике» речь идет не столько о советском обществе как таковом, сколько о любви и литературе в этом обществе. Первоначальное значение слова «заповедник» («неприкосновенное место, где оберегаются и сохраняются редкие и ценные растения, животные, уникальные участки природы, культурные ценности») иронически переосмысливается, и заповедник предстает как, в первую очередь, музей – пространство взаимодействия умерших вещей, людей и отношений с живыми. Заповедник – место эксплуатации государственно узаконенной любви к Пушкину, где экскурсоводы – халтурщики или дураки отвечают на идиотские вопросы и предположения монструозных туристов. Но за пределами ролей, которые персонажи исполняют в заповеднике, они оказываются пусть недалекими, неинтересными, несчастными, но заслуживающими сочувствия людьми. Заповедник у Довлатова — Пушкинские горы, где подлинный ландшафт соседствует с музейным китчем. Сосуществование изначальной красоты и привнесенного уродства характерно для мира, выведенного в тексте.

Сам Довлатов определял свою «промежуточную» повесть как «книгу о любви и отчаянье» [5, 56]. Адресована она «...жене, которая была права» [3, 4]. Елена Довлатова, как известно, была инициатором эмиграции писателя: забрав дочь, она уехала из страны первая. Центральным мотивом «Заповедника» Довлатова стала безысходность: распад семьи, отчаянье невидимого миру таланта, позднесоветская реальность как привычный абсурд. Но безысходность не могла отменить любви (к жене, дочери, слову, Пушкину, делу), азарта, ума, красоты, очарования. На контрасте привычного абсурда и

человеческих драм основан конфликт повести. Этот контраст мог быть продуктивным для современной постановки о недалеком прошлом. Театры распорядились возможностями повести по-своему.

Спектакль в театре им. Моссовета (постановка М. Зонненштраля, режиссер О. Анохина) рождался в экстремальных условиях, которые во многом повлияли на прочтение пьесы. Режиссер Ольга Анохина так рассказывает об этом: «Я абсолютно уверена в том, что при первом же чтении хорошего произведения должен быть стук в сердце. У меня это внезапно при чтении "Заповедника" в метро произошло. Когда я дошла до сцены между Алихановым и женой ("она пошла вперед, а я заплакал"), то почувствовала, что меня это дико тронуло. И тогда я решила, что хорошо бы это поставить. Мне в голову не пришло, что я могла бы это сделать сама, и я стала искать режиссера. Вспомнила о том, что в Театре сатиры работает замечательный парень Михаил Зонненштраль. Я ему позвонила, пригласила его в Моссовет. Он взял у меня какие-то почеркушки и ушел с ними, сказал, что позвонит через три дня. Позвонил через три часа и сказал, что я ударила его в самое сердце. Ударила его не я, конечно, а Довлатов. Между личностью Зонненштраля и Алиханова было очень много общего. Миша был талантливый человек, сверходаренный, сверхчувствительный, с большой фантазией, невезучий в чем-то. Он написал свой вариант инсценировки, мы стали по нему репетировать, сдали первый этап. А потом Михаил погиб. Я осталась с восемью сценами в репетиционном зале и с ощущением невероятной потери, потому что мы проработали около 10 месяцев вместе. Все пришлось доделать самой. Я постаралась сохранить все лучшее, что делал он. Мне кажется, что можно поставить это с точки зрения алкоголя и советской свалки, а можно поставить с точки зрения заповедника и

Пушкина, который к нам является. Это очень сильная придумка Зонненштраля – перевести один из внутренних монологов Алиханова в диалог с Пушкиным, который приходит к нему во сне. Я однажды смотрела телепередачу, где Битов говорил, что Довлатов с Пушкиным похожи внутренним жестом. Зонненштраль - гениальный парень, потому что эта сцена дала камертон. Мне кажется, это не совсем реальная история. Аврора, которую я играю, как вы помните, приходит в неестественном банте на голове и в голубом платье. И самые умные зрители говорят, что это правдоподобная героиня, но немножко персонаж-глук. Я думаю, что в этом мире нереальном, смазанном алкоголем, многое кажется в розовом свете. Думаю, что мы уловили это необычное довлатовское начало»[9].

«Заповедник» в этой постановке – спектакль, в первую очередь, про талант. Он в прямом смысле – место существования «невиданных зверей», странных персонажей, рожденных видением главного героя: алкоголика и очень одаренного писателя, характерного для позднесоветского времени типажа.

В театре имени Ленсовета (постановка и инсценировка Василия Сенина) главным героем спектакля, наряду с советским писателем-неудачником, оказывается Пушкин. Многочисленные нелепые обитатели заповедника, несмотря на то, что они по долгу службы должны любить великого поэта-«кормильца», прекрасно существуют вне его влияния. Только главному герою дано соотносить себя с Пушкиным. Нелады с властью, творческий кризис, проблемы в семье сближают биографии двух писателей, значительность которых подчеркивается ничтожным окружением. По словам исполнителя главной роли Артура Вахи, «заповедник человеческих нравов, миниатюрная модель абсурда и

фальшивой показухи искусственного насаждения любви к русскому гению, на деле оборачивающийся глубочайшим невежеством и глухотой к Слову Поэта, – вот основные темы спектакля» [2].

В «Табакерке» Константин Богомолов представил публике спектакль «Wonderland 80 (По повести С. Довлатова «Заповедник» с незначительными вкраплениями из сказок г-на Л. Кэрролла)». В аннотации к спектаклю на сайте театра приводятся слова режиссера о том, что он соединил «Заповедник» с «Алисой в Зазеркалье» и «Алисой в Стране чудес», чтобы два непохожих друг на друга мира придавали спектаклю дополнительный объем, позволяли по-разному интерпретировать каждый его фрагмент, создавая пространство для интеллектуальной игры. «Оказавшись напротив друга, они отражаются друг в друге как зеркала. И возникает ощущение, что советская реальность в чем-то сродни Кэрроловскому миру абсурда» [7].

«Борис Такой-то», как именуется в пьесе главный герой, переживая тяжелый период в жизни, приезжает работать в Пушкинские горы. Знакомые по повести персонажи - начальница экскурсоводов Виктория Альбертовна; заведующая отделом кадров Галина Александровна; самогонщица; официантка, фотограф Марков с женой, писатель Потоцкий и другие изображены буквально погибающими от тоски, которую на короткое время снимают то телевизор, то водка, то внезапная надежда на то, что все вокруг вдруг возьмет да изменится.

Главным героем этого варианта прочтения «Заповедника» является уже не страдающий писатель и тем более не обиженный непониманием потомков Пушкин, а советское государство. Это подчеркивает эпитафия, напечатанная в программке к спектаклю. По точному замечанию критика Анны Банасюкевич, это «эпитафия-эпитафия

стране, в которой жили родители авторов спектакля, а сами они застали лишь агонию последних лет: «В 1991 году не стало государства, где было так мало еды и так мало свободы, что, если бы оно не огородилось колючей проволокой, весь народ ломанулся бы вон и государство это осталось без народонаселения. Пусть земля ему будет пухом» [3].

Написанное латиницей слово «Wonderland» в названии пьесы позаимствовано из «Алисы в Стране чудес», но отсылает нас также и к знаменитому Полю чудес из «Золотого ключика» А.Толстого. Страна Чудес, она же Страна дураков – государство социализма в советском варианте. В пьесе – в отличие от повести – кратко, через несколько расхожих, легко узнаваемых образов – рассказана заключительная часть его истории.

Спектакль начинается с изображения отголосков «оттепели». В центральной части сценического пространства деревянные балки, уходящие вверх. Здесь, в мансарде питерского дома, среди завсегдатаев интеллигентской кухни Борис встретил свою будущую жену. Фон встречи – бренчание гитары, несколько голосов выводят: «Мама, мама, это я дежурю, я дежурный по апрелю». Молодые люди поют, выпивают, смеются, разговаривают. Одиночества и разобщенности еще нет: надежда, любовь, молодость – впереди жизнь.

Потом за несколько минут перед зрителями проходят лет десять. Жена таскает авоськи с продуктами, Борис стучит на машинке, дочь растет, а потом идет на первую встречу с государством в лице учительницы. И вот наступает 1980 год – глубокий «застой». Вместо Окуджавы из телевизора звучит песня про улетающего в сказочный лес «ласкового Мишу». Вместо судьбоносной встречи – такие же судьбоносные нестречи. Вместо разговоров – совместное пьянство. Все – сослуживцы, супруги, отцы, дети – одиноки, и нет смысла даже



тратить силы на попытки общения, поскольку говорить не о чем – все известно заранее.

Создатели спектакля сознательно смещают время действия: Довлатов уехал из СССР в 1978 году, а в спектакле герои смотрят по телевизору финал Московской олимпиады-80. Дата эта, конечно же, неслучайна: в 1980 был написан «Заповедник», именно этот год считают своего рода апогеем «застоя». Воплощенная на сцене советская повседневность, узнаваемая старшим поколением благодаря одежде, авоськам, молочным бутылкам, страшна: полная бессмысленность нищей безбытной и бестолковой жизни, где единственной перспективой является эмиграция, а забыться помогает пьянство. Циник-кэргэбэшник, дурак-писатель, исхалтурившийся талантливый фотограф, главный герой, чьи тексты не печатают, – все много и тяжело пьют. Отчаянье, легкомыслие, беспросветность, безответственность, скука – все лечится самогоном, водкой, портвейном – что подвернется. Одуревшие от безмужчинья обитательницы заповедника уже даже не страдают. Советское государство безжалостно перемалывает всех: взрослых и детей, интеллигентов и крестьян, мужчин и женщин.

Подобная демонизация (как, впрочем, и прямо противоположная ему идеализация – не в этом спектакле, конечно) советского нередка для поколения «1972-1982», формально повзрослевшего и самореализовавшегося уже в другой стране в другую эпоху. Для тех, кто еще были пионерами, но уже не вступили в комсомол, в прошлом воплощаются либо гниль и мерзость застойной эпохи, либо – напротив – стабильность, понятные ценности, небогатые, но общие радости детства в невозвратимой стране. И в том, и в другом случае через прошлое проявляется отношение к настоящему. Константин Богомолов 1975 года рождения спустя

тридцать пять лет решительно сводит счеты со временем своего детства.

Чтобы достичь ощущения безнадежности и падения в никуда (мотив, пришедший из кэрролловской Алисы, введен в спектакль как самостоятельный текст-комментарий, произносимый девочкой-ангелом), из текста повести Довлатова в инсценировке изъяты все детали, связанные с экскурсиями, литературой, работой – вообще, с любой осмысленной деятельностью. Оставлены только сюжетные линии, где выведены люди, тупеющие от безделья и бесперспективности. Кульминацией при таком подходе к тексту становится не прощание с женой, а сцена запоя Бориса и фотографа Маркова. Под монотонное причитание марковской жены «Давай скотину заведем... или ребенка» герои выливают на себя по ведру водки каждый и падают, как подкошенные. Aqua vitae сбивает с ног, страна приближается к порогу смерти, сама того не замечая.

Эффект, в том числе и сатирический, текста повести Довлатова основан на сюжетно-композиционных контрастах: красота природы противопоставлена убожеству сельского советского быта; профессиональные навыки большинства персонажей – от экскурсоводов до официанток – полной ненужности их знаний и умений тому миру, в котором они живут; живая реакция и владение словом главного героя-писателя – его непризнанности, маргинальному положению в обществе.

Но «демонизация» не предполагает наличия контрастов. Ужасно или – в лучшем случае – нелепо в СССР Богомолова все. Если взрослые обительницы заповедника обладают специфической советской элегантностью, то одежда девочки (грубое пальто, сползающие колготки, бесцветное платье не слишком ухоженного советского ребенка) и мужчин удручает своим убожеством. Никаких красот Пушкинских Гор в

спектакле нет, на сцене лишь бедный быт: хлипкий сервант, жестяной умывальник, таз на табуретке, колченогая скамейка, старый телевизор, заколоченное окно. Среди этих предметов происходит основное действие. Еще на сцене стоит вело-сипед, на нем главный герой пытается уехать из заповедника, но педали прокручиваются вхолостую. Деталь очевидная и, как большинство других в спектакле, однозначная.

Повесть Довлатова написана от первого лица, в Борисе Алиханове с легкостью узнается автор — саркастичный остроумец, любитель играть словами и смыслами. Он выделяется на общем фоне, он дает оценку происходящему. В спектакле индивидуальность главного героя намеренно стерта, Алиханов стал лишеным своего взгляда персонажем, «Борисом таким-то», одним из обитателей заповедника. Его речь не отличается от речи других, о таланте можно только догадываться. Спектакль Богомолова фиксирует распад на разных уровнях общества: все — от «маргинальных» интеллигентов до профессиональных кагэбэшников — одинаково безответственны, инфантильны и лишены воли к действию.

Чего добивается режиссер таким изменением акцентов в пьесе по сравнению с повестью? Убирая из спектакля даже намеки на возможные изменения в жизни заповедника, снимая противоречия самосознания героя, спрямляя причины его кризиса, Богомолов заостряет внимание на ощущении «застойности». «Алиса все падала и падала, падала и падала» — фраза, рефреном звучащая в первом акте, задает тему провала в метафизическую дыру. Тема развивается через знаменитые советские песни эпохи стагнации. Мощное звучание голосов Зыкиной и Пугачевой, поющих «Течет река Волга» и «Еще идут странные часы», придает происходящему неотвратимость, а

звучающий текст Кэрролла задает универсальность истории, которая происходит «там и тогда», а также «здесь и сейчас».

Спектакль фиксирует исторические повторы, которые должны легко считываться современной публикой: шансы 1960-х были растрачены в первый «застой», шансы конца 1980-х – в нынешний. Ужас советского периода по идее должен вызывать ассоциации с 2010-ми, когда все вдруг единодушно заговорили о новой стагнации и необходимости «валить». Критики отмечали, что «ход жизни будто вторит спектаклю Богомолова с его заиклившимся временем: олимпийская эйфория, подарок от ФИФА, отправившей ближайшие чемпионаты в две нефтяные страны – Россию и Катар, – на фоне бедности, катастроф, терактов, развала образования и культуры и всеобщего пофигизма очевидно рифмуется с помпезностью 1980 года в очищенной от сомнительных элементов насторожившейся Москве» [1]. «Наш современный заповедник хоть и лишен колючей проволоки, и открыт всем ветрам, а признаки зачарованного зазеркалья и бесконечного падения вниз проступают все отчетливее» [9, 4]. «Пространство СССР 80-х годов, откуда есть возможность вырваться только у евреев, вызывает ощущение обреченности, остановившегося времени и заставляет сделать к финалу не очень веселые выводы о том, на что похожа наша сегодняшняя жизнь» [6].

Грустная книга о любви и профанации всего святого (высокой литературы, высокой любви и высокой дружбы), невозможных в мире раз и навсегда предписанных ценностей, превратилась в спектакль о страшном советском обществе, где все тотально несчастны, говорят только об эмиграции и где единственным выходом из всех жизненных ситуаций для людей любых сословий и взглядов является пьянство. Сложность прошлого, на которое оглядывался Довлатов из эмиграции, Богомолов предпочел заменить рассказом об

универсальном ужасе «застоя», в которое с удивительным постоянством входит профукавшая очередные возможности Россия.

### **Библиографический список:**

1. Банасюкевич, А. Время на нас обиделось / А. Банасюкевич // Петербургский театральный журнал. – 2011. – № 1 (63). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.tabakov.ru/press/2011/april2011/vremya\\_na\\_nas\\_obidelo\\_s/](http://www.tabakov.ru/press/2011/april2011/vremya_na_nas_obidelo_s/)
2. Ваха, А. Чтобы понять «Заповедник», пить водку необязательно / А. Ваха. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lensov-theatre.spb.ru/content/view/630/29/>
3. Довлатов, С. Заповедник [Текст] / С. Довлатов // Заповедник. – СПб.: Азбука-классика, 2007.
4. Моисеенко, Ю. Заповедник и его обитатели [Текст] / Ю. Моисеенко // Новая газета. – 2002. – 21 января.
5. Попов, В. Довлатов [Текст] / В. Попов. – М.: Молодая гвардия, 2010.
6. Романцова, О. Кэрролловская Алиса отправится из Зазеркалья в заповедник Довлатова / О. Романцова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.tabakov.ru/press/2010/may/wonderland\\_romantsova/](http://www.tabakov.ru/press/2010/may/wonderland_romantsova/)
7. Сайт Московского театра под руководством О. Табакова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tabakov.ru/performances/wonderland-80>
8. Сергей Довлатов – центральный персонаж книг Сергея Довлатова. – [Электронный ресурс]. – <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24204522.html>
9. Фукс, О. Константин Богомолов соединил Кэрролла и Довлатова [Текст] / О. Фукс// Вечерняя Москва. – 2010. – 2 июня.

**Л.Т. Бодрова**

*г. Челябинск*

**ТЕАТРАЛЬНОСТЬ МАЛОЙ ПРОЗЫ В.М. ШУКШИНА  
КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН: ЗАМЫСЕЛ И  
РЕАЛИЗАЦИЯ «ПОРОЖДАЮЩЕЙ ЭСТЕТИКИ»**

Синтетический характер творчества В.М. Шукшина, писателя, сценариста, режиссера и актера, не подлежит сомнению – равно как и креативность его художественных открытий (при кажущейся простоте и непритязательности его текстов), так что термин С. Эйзенштейна «порождающая эстетика», введенный в литературоведческий оборот А. Жолковским и А. Щегловым применительно, прежде всего, к самому мастеру трансформаций языка литературы и театра на язык кино Эйзенштейну, вполне применим к Шукшину, осуществившему и «обратный перевод» текстов с трансформированного языка кино (как искусства новейшего) на язык современной литературы. К этому добавим: театральность шукшинской прозы есть едва ли не самый яркий признак ее неповторимости, что неоднократно отмечалось исследователями. О взаимодействии и о взаимопроникновении прозы и драматического искусства в творческом методе Шукшина интересно и злободневно писали Лев Аннинский, В.А. Апухтина, В.А. Кузьмук, С.М. Козлова, В.И. Гусев, А.В. Огнев и другие. Кроме того, уместно вспомнить здесь и мемуары выдающихся режиссеров кино и театра, актеров, собратьев по творческому цеху Шукшина. Это, к примеру, воспоминания кинооператора Анатолия Заболоцкого,

кинорежиссера и искусствоведа Н.А. Зоркой, Нонны Мордюковой. Это и публикации Георгия Буркова «Уроки Шукшина: театр, время, характер» (1980), и книга режиссера А. Гончарова «Режиссерские тетради» (1980). Отметим аналитические статьи Е.В. Кофановой и Н.И. Стопченко в энциклопедическом словаре-справочнике «Творчество В.М. Шукшина» (том 1, Барнаул, 2004) о театре Шукшина в России и за рубежом.

В аспекте нашей темы представляется важным ответить на вопрос: в чем суть сегодняшней актуализации того, что собою представляет взаимодействие модулей шукшинской прозы и театра? Также необходимо уяснить, что есть синтез прозы-театра-кино как фактор «порождающей эстетики» в художественном мире В. Шукшина.

Начнем с того, что для Шукшина, в сегодняшней терминологии, едва ли не главным был поиск осуществления автокоммуникаций «автор-герой-читатель/зритель». Во главу угла народный художник ставил фигуру реципиента, сотворца текста. В подтверждение хочется привести цитату из одного из последних интервью Шукшина. Летом 1974 года на Дону, во время съемок фильма С. Бондарчука по сценарию М. Шолохова «Они сражались за Родину», в котором Шукшин играл роль солдата Лопихина, Григорий Цитриняк, корреспондент «Литературной газеты», сумел вывести Шукшина на разговор об искусстве, о творческих планах, провел (и записал) интереснейшую с ним беседу. Это было опубликовано уже после смерти Шукшина в «Литературной газете» 13 ноября 1974 года, а в активный оборот критики и литературоведения данная беседа была введена только через 5 лет. Примечательно, что во время беседы Шукшин был в гриме, в солдатской форме (выгоревшая гимнастерка, сохранившая запах, соляные следы пота и «военные» приметы, хранится до сих пор в домашнем

архиве), разговор шел на берегу Дона в интерьере военных декораций трагического лета 1942 года (кстати, тогда погиб на фронте отчим Шукшина). Добавим, что максималист Шукшин, болезненно пережив упреки завистников и недоброжелателей, упрекавших его за якобы любовь к поучениям и банальностям (а Шукшин становился знаковой фигурой), решил интервью «для печати» больше не давать. Поэтому данная беседа в особенности значима как свидетельство того, что он не успел «проговорить» теоретически, «эстетски». Кроме того, представляется важным, еще и то, что писатель, давая интервью, не то, чтобы находился «в образе», но важно то, что Шукшин, конечно же, корректировал свои слова и чувства реалиями военного трагического лета, в которых, участвуя в начале перелома страшной войны, жил и «подставлял голову и спину падающему с небу железу», его герой. (Кстати, странный, трагикомический факт: Шукшина и похоронили «в образе» – с крашеными волосами для роли неунывающего рыжего бронебойщика Лопухина). Особый смысл вследствие этого приобретает для автора и его исследователей ответственность художника перед читателем/зрителем. Боясь «выскочить на общие фразы» (и «отмолотить норму»), Шукшин выходит на главное для себя – на порождающую творческий результат связь с читателем/зрителем. Писателя волнует «самочувствие» реципиента при контакте с произведениями искусства. И мы читаем его удивительно точное и яркое наблюдение специфики воздействия искусств: «<...> Я вот только одно заметил, что зрительское самочувствие в театре и в кинематографе – разные вещи. Вот в чем разница – мне эту мысль Товстоногов подсказал: читая книгу или сидя в кинотеатре, читатель и зритель присутствуют при том, что когда-то случилось и зафиксировано. Более или менее точно, правдиво, талантливо, гениально, как хотите, но – зафиксировано, то есть когда-то



было. А сидя в театре, зритель как бы является свидетелем происходящего сейчас. Это великая штука – сейчас». [1, 426].

Шукшинские рассуждения – это живая теория, движущаяся эстетика, ибо он как бы театрализует свои мысли, свои раздумья, к примеру, о театре: «Вообще у меня к театру поменялось отношение. Опять же, будучи учеником Михаила Ильича Ромма, искреннейшего ниспровергателя театра, я был даже заражен этими мыслями. И, в общем, поджидал минуту, когда театр скончается вовсе, – засмеялся Шукшин (курсив и ремарка Г. Цитриняка – Л.Б.), – а он не кончается, а, напротив, набирает силу. Он вышагнул вперед, кстати говоря. Наш театр сейчас активнее и интереснее кинематографа – вот это я совершенно отчетливо понял. Не знаю, почему так. Мне казалось, что театр – менее гибкое, более громоздкое, чем кино, какое-то неповоротливое искусство, а оно, оказалось, вышагнуло вперед и уже копается в вопросах, которые кинематограф пока еще не одолел» [1, 426].

Разумеется, Шукшин лукаво притворяется в «непонимании» природы театра, а также его отличий от киноискусства, он несколько спрямляет тезисы. Но именно поэтому вдруг высвечивается подтекст: главное для писателя, «копающегося» в вопросах, «которые кинематограф пока еще не одолел», – смыслообразование через слово, через словесное действие. Театр здесь родственен прозе (и поэзии). Именно литературу во имя «результата», то есть степени воздействия на читателя (не как запечатление «давно прошедшего», но как случившееся «здесь и сейчас») выбрал в конце пути Шукшин-художник, а его литература по природе своей театральна. Близость его прозы театру обусловлена уже генетически, ибо находится в прямой зависимости от устного повествования, где образность живого слова соединяется с пластикой жеста, с игрой рассказчика. Кино же – искусство визуальное, оно

рождает зрительные образы, которые фиксируют уже сформировавшуюся реальность. Шукшин показывает и доказывает: литература (и театр) – это искусство смыслообразующее, где слово выявляет скрытый смысл рождающейся жизни.

Скажем, что Шукшин прозорливо предостерегает нас от сегодняшней подмены живых, смыслообразующих искусств (подлинного написанного и звучащего Слова) видеорядом зрительных образов, фиксирующих уже запечатленную и оформленную (зачастую – ремесленниками и дельцами) реальность. Сейчас бы он сказал: Интернет поставляет пищу, которую уже ели!

В свое время, не боясь повториться, используя матрицу Ю.Н. Тынянова, Шукшин сделал смелую и оригинальную статью «Средства литературы и средства кино» (1967). Вот как он своеобразно понимает ценность слова: «Литература питается теми живительными соками, которые выделяет – вечно умирая и возрождаясь, содрогаясь в мучительных процессах обновления, больно сталкиваясь в противоречиях – живая Жизнь». Противопоставляя искусство слова и кино, Шукшин в пылу полемики «хватил через край», но он убежден, что сделал это «в том направлении, в каком лежит истина». Вот его выстраданное понимание этой истины: «Кинематограф перемалывает затвердевшие продукты жизни, готовит вкусную и тоже необходимую пищу... Но горячая кровь никогда не зарумянит его щеки...» [2, 286].

Разумеется, Шукшин хорошо знал и высоко ценил классику кино и современные ему теории и практику киноискусства, в частности, «поэтический кинематограф». Но манера кинематографа «усложненного, символического, ребусного» не была ему близка, хотя ее «придерживаются и отстаивают в искусстве люди в высокой степени талантливые,

мыслящие», которых он глубоко уважал как художников. Здесь речь должна идти о искусстве вообще, и мы понимаем, что Шукшин принципиально отстаивал позицию: в оценке художественности исходить не из критерия плохой/хороший, а из критерия лживый/правдивый. При этом повторим, он демонстративно отстаивал и активную роль читателя/зрителя в сотворчестве текста. «Человек очень активно живет – всеми чувствами, памятью, чутьем <...> И вот здесь [ребусный] кинематограф <...> начинает задавать ряд загадок для ума. Происходит своего рода тренаж разума, даже радость по поводу догадки. Но меня, однако, такие разгадки скоро раздражают. Ибо нет высшего наслаждения в искусстве, чем наслаждение правдой жизни (курсив мой – Л.Б.). Мне же предлагается другого рода разговор» [3, 515].

Такой «разговор» (в особенности по поводу «случившейся» трагедии) Шукшин-художник подвергает критике с точки зрения нарушенных внутритекстовых автокоммуникаций «художник-герой-зритель»: «Я понимаю суть <...> символа. Но пока я разгадываю этот символ, сердце мое отключено (курсив мой – Л.Б.) и мимо проходит трагедия <...> Она не случилась, не произошла...» [3, 515-516].

Дальнейшие рассуждения Шукшина замечательно свидетельствуют о его профессионализме в плане вскрытия текстов и подтекстов, о его владении киновидением и о том, как рождается его техника «синтетического» письма с использованием интертекстов и интертекстуальности: «В “Ивановом детстве” Тарковского есть незабываемый для меня кадр – лошадь жует яблоки. Да, это символический кадр. Но он родился не от желания удивить, загадать загадку. А от огромного чувства сострадания к ужасу, который претерпел народ. Он, этот кадр, не выдуман, а естественно вышел, родился из судьбы мальчика, лишённого детства, естественности жизни.

Я ужаснулся правде, какая она страшная, объемная. Это как у Чехова – голодная кошка ест огурцы. Мне и в литературе не нравится изящно-самоценный образ, настораживает красоту...» [3, 516].

Постараемся увидеть, как в прозе Шукшина «проговорилось настоящее» (в противовес пусть изящной, но пустой форме) через обращение его к поэтике театра, «кафедры, с которой можно говорить со всем миром» (Н.В. Гоголь).

Рассказы писателя генетической зависят от традиции устного повествования, в котором, как в искусстве театра, живость разговорного слова соединена с пластикой жеста, с игрой рассказчика. В этом плане мы воспринимаем «шукшинскую жизнь» прежде всего через организацию художником словесного действия, через театрализацию устной живой речи героев и рассказчика. К примеру, одна из «самых шукшинских» новелл «Миль пардон, мадам!» цепляет сознание прежде всего потому, что экзотически странная история «покушения на Гитлера», якобы осуществляемого малограмотным фронтовым санитаром Бронькой Пупковым «25 июля тыща девятьсот сорок третьего года» (кстати, в день рождения автора), предстает как организованное героем (и автором) действие: «редкий стрелок», удачливый охотник, а в жизни – простой колхозник рассказывает «городским» после качественно организованного развлечения (охоты) историю про виртуальное покушение, провалившееся по его вине, «реально» и мощно переживаемой («Я стрелил... – Бронька роняет голову на грудь, долго молча плачет, оскалился, скрипит здоровыми зубами, мотает безутешно головой. Поднимает голову – лицо в слезах. И опять тихо, с ужасом говорит: – Я промахнулся» [4, III, 173]).

Креатив Шукшина в данной новелле во многом идет от тыняновской «дешифровки» секретов особых художников кино

– «фэксов». И подвиг юродства рядового страшной войны, который «через 25 лет» покушается на «искажение истории» (у народа украли Победу) во имя предупреждения зла, предстает в нарративе новеллы во многом через приемы киноэксцентрики, через монтаж, через стыки материала («киносеансы» камлания Гитлера перед толпой в духе «Триумфа воли» Лени Рифеншталь «сшибаются» с реальным поведением «редкого стрелка» Броньки Пупкова). Но важнейшим фактором поэтики в данном случае всё же выступает именно Слово. Прозаический текст насквозь пронизан театральностью. Во-первых, герой произносит тексты в состоянии высокого актерского перевоплощения. Его испытывает, помним авторскую идею, не кадровый разведчик, не какой-нибудь Штирлиц, а бывший фронтовой санитар, малограмотный колхозник. И он, безусловно, испытывает наслаждение, которое чувствует овладевший толпой оратор, причем дерзкие пародийные ассоциации с речевым поведением Гитлера есть часть актерского мастерства Броньки Пупкова, который на подсознательном уровне «гениально» нащупал истину через пародирование речи Дьявола во плоти. Чувствительность героя парадоксально приближается к авторской чувствительности, и художник слова сочетает словесное пародирование с созиданием в речи героя живого присутствия артефакта. Заметим, при этом, что именно 25 июля 1943 года реальный Гитлер мог находиться на Восточном фронте, в том самом бункере, где по нему «стрелил» и фатально промахнулся Бронька Пупков. Автор перевоплощается в себя тогдашнего, подростка, который, находясь в глубоком тылу, как бы проживает кадры странно близкой ему фронтовой кинохроники или фильма про шпионов и разведчиков. Вынесенный в заглавие «фирменный» маркёр Бронькиного рассказа «милль пардон, мадам!» «на чистейшем немецком языке» есть скорее всего

интермедиаальная аллюзия на известный в актерской среде артефакт – игру великого актера Михаила Чехова: в 1920-х годах, на берлинской сцене, не владея иностранными языками, великий эксцентрик, на разные лады выдавал скороговорением французские фразы и таким образом имитировал речь героев, абсолютно верно попадая при этом в роль, ибо все сопровождалось нужной пластикой и жестами. Опять-таки предположим, что, развивая «шпионские» мотивы, Шукшин мог иметь в виду, кроме племянника, и племянницу А.П. Чехова Ольгу Чехофф (О.К. Чехову-Книппер), которая была одной из обласканных Гитлером актрис, общалась с ним и его генералами, выполняя задание советской разведки. Открывались архивы к концу 60-х годов, и факт несостоявшегося покушения на Гитлера был, скорее всего, известен Шукшину, равно как и подвиги разведчика Николая Кузнецова, «выходца из деревни», который также был задействован нашей разведкой для покушений на бонз рейха (в том числе и в несостоявшемся покушении на Гитлера, которые, кстати, по некоторым мифологизированным данным было приостановлено лично Сталиным, опасавшимся, что на место Гитлера придет абсолютно непредсказуемая фигура, ставленник американцев).

При всех замечательных киноприемах, внешних поворотах сюжета и неожиданностях фабулы, центральной в тексте Шукшина, всё же остается речевая составляющая. Весьма доказательна в этом, к примеру, театральная критик Елена Ямпольская, которая в блестящей рецензии на отличный современный спектакль «Рассказы Шукшина» в Театре Наций, поставленный А. Херманисом, усматривает роковой просчет в интерпретации шукшинской новеллы «Миль пардон, мадам!». Зрители «хихикают» и потешаются над рассказом Броньки (в исполнении Евг. Миронова). «Они не должны здесь смеяться, значит что-то сделано не так» [5, 10]. И критик вспоминает

полузабытый фильм Шукшина «Странные люди», не совсем удачный, но где Евгений Лебедев потрясающе вышел на нерв новеллы Шукшина – на слово оскорбленного Системой фронтовика, человека самостийного, одаренного, артиста в душе, «живущего легко» в этой полной трагедий жизни. Люди в зале утирали слезы («до сих пор утирают») в кульминации бронькиного действия: «<...> Сердце вот тут ... горлом лезет. Где Гитлер? Я микроскопически изучил его лисину мордочку и заранее наметил, куда стрелять – в усики <...> разрывными отравленными пулями. <...> миль пардон, мадам, только фюреру <...> И тут ... вышел он. Меня как током дернуло... Я вспомнил свою далекую родину. Мать с отцом <...> Знаете, бывает: вся жизнь промелькнет в памяти... С медведем нос к носу – тоже так. Кха!.. Не могу! – Бронька плачет. – Ну? – тихо просит кто-нибудь. – Он идет ко мне навстречу. Генералы все вытянулись по стойке «смирно»... Он улыбался. И тут я рванул пакет... Смеешься, гад! Дак получай за наши страдания!.. За наши раны! За кровь советских людей!.. за разрушенные города и села! За слезы наших жен и матерей!..» [4, III, 172, 173].

Лучшие новеллы Шукшина всегда театральны. Это выражено через лаконизм и жесткую простоту их композиции, через диалогическое построение материала, через динамическое развитие фабулы, наконец, через напряженность драматического конфликта. Они по сути своей сценичны. Своеобычны и пьесы Шукшина, во многом идущие от игрового начала, балагурства, скоморошества, но и от серьезного смеха его малой прозы, которая исследовала «характер человека, не посаженного на науку поведения». Исследование «разумной души», сведение людей в такой ситуации, где бы они «решали вопросы бытия, правды», – вот суть творческой практики Василия Шукшина.

### **Библиографический список:**

1. Шукшин, В.М. «Еще раз выверяя свою жизнь...» Беседа с корреспондентом «Литературной газеты» [Текст] / В.М. Шукшин. // Тесно жить. – М., 2006.
2. Шукшин, В.М. Средства литературы и средства кино [Текст] / Шукшин В.М. // Тесно жить. – М., 2006.
3. Шукшин, В.М. Воздействие правдой: первая редакция [Рукопись] / В.М. Шукшин // Архив В.М. Шукшина.
4. Шукшин, В.М. Миль пардон, мадам! [Текст] // В.М. Шукшин. Собр. соч.: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3.
5. Ямпольская Е. Москвичи и марсиане [Текст] / Е. Ямпольская // Известия. – 25 ноября 2008. – С. 10.

**Т.Н. Маркова**

*г. Челябинск*

### **ДРАМАТУРГИЯ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Понятие «современная драматургия» в вузовском курсе истории литературы очень емкое, даже слишком широкое и в хронологическом, и в эстетическом плане. Оно включает в себя и реалистическую психологическую драму (А. Арбузов «Гнездо глухаря», В. Розов «Вечно живые», М. Рощин «Спешите делать добро», А. Вампилов «Утиная охота»), и драматургию «новой волны» (Л. Петрушевская «Три девушки в голубом», А. Галин «Конкурс», В. Славкин «Взрослая дочь молодого человека», В. Арро «Смотрите, кто пришел»), и постперестроечную «новую драму» (Н. Коляда «Тутанхамон», Н. Садур «Чудная баба»,



О. Богаев «Марьино поле»). Мы обозначим движение основных стилевых потоков 1970–2000-х годов.

Крупнейшей фигурой советской драматургии 1960–70-х был Александр Вампилов. После его трагической гибели в 1972 году в литературу пришло новое поколение молодых авторов «поствампиловской» социально-бытовой драмы: В. Славкин, А. Казанцев, А. Галин, В. Арро. Они привели на сцену нового героя, оказывающегося в «пороговой» ситуации, выставили напоказ бытовую, неприкрытую правду жизни. При всем том в их пьесах присутствует пронзительная ностальгия, почти романтическое ощущение невозвратимости («Взрослая дочь молодого человека», «Серсо» В. Славкина).

Среди молодых драматургов 1970-х сразу выделилась Л. Петрушевская. Постановка Р. Виктюка в студенческом театре МГУ ее пьесы «Уроки музыки» в 1973 году стала событием в театральной жизни. У Петрушевской начинается «театральный роман» с Художественным театром. М. Захаров заказывает для Ленкома пьесу «Три девушки в голубом». А. Эфрос, поставивший этот спектакль, говорит об открытии новых горизонтов для театра. Действительно, Петрушевская вывела на подмостки новый социальный слой, нового героя, обозначив столь характерные для «новой драмы» неявные параллели с классическими коллизиями. Первое, что бросается в глаза в ее пьесах, – отсутствие масштабных событий. Среда обитания современных героев преимущественно бытовая, «заземленная». Ошеломляет парадоксальное несоответствие между словами, вынесенными в заглавие, – «Любовь», «Анданте», «Уроки музыки», «Квартира Коломбины» – и обыденностью, бездуховностью, цинизмом как нормой существования ее героев. Так, в пьесе «Три девушки в голубом» образ, ассоциирующийся с романтическим, возвышенным, никак не соотносится с тремя молодыми женщинами, связанными

отдаленным родством и общим «наследством» – полуразвалившейся половиной дачного дома, где они вдруг решили провести лето вместе со своими детьми. Быт в пьесе – одушевленный властелин. Главный предмет обсуждения – протекающая крыша: кому и за чей счет ее чинить. В результате возникает некий фантазмагорический мир не столько из событий (их почти нет), сколько из диалогов, где каждый слышит только себя. Поэтика драматургии Петрушевской представляется парадоксальным сочетанием элементов психологического театра и театра абсурда.

В 1960–70-е годы отчетливо усилилось публицистическое начало, что отразилось в структуре пьес. Так, во многих «политических» и «производственных» пьесах основу составляет диалог-диспут. Это пьесы-споры, апеллирующие к активности зрителей. Именно в публицистической драме мы чаще встречаемся с героями с активной жизненной позицией, героями-борцами, тревожащими гражданскую совесть («Диктатура совести» М. Шатрова, «Протокол одного заседания» и «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана). На 1970-е пришелся расцвет и упадок «производственной» драмы (Г. Бокарев «Сталевары», И. Дворецкий «Человек со стороны»). Публика взволнованно ловила со сцены диссидентские аллюзии в пьесах М. Шатрова «Революционный этюд. Синие кони на красной траве», «Так победим!»).

Тяготение искусства к философскому осмыслению проблем века проявилось в актуализации жанра интеллектуальной драмы, пьесы-притчи. Условные приемы в философской пьесе многообразны: это и обработка заимствованных книжных и легендарных сюжетов («Дом, который построил Свифт» Гр. Горина, «Мать Иисуса» А. Володина, «Седьмой подвиг Геракла» М. Рощина) и

исторические ретроспекции («Беседы с Сократом» Э. Радзинского, «Царская охота» Л. Зорина). Подобные формы позволяют ставить вечные проблемы: Добро и Зло, Жизнь и Смерть, Предназначение человека в мире.

Отмена идеологической и эстетической цензуры во второй половине 1980-х вызвала обостренный интерес к ранее запрещенным отечественным авторам (М. Булгаков, А. Платонов), потом наступила очередь недавних диссидентов, эмигрантов и западных абсурдистов. Современный театр поставлен в условия экономического выживания. Чтобы привлечь публику, репертуар должен выстраиваться на знакомых именах и броских названиях. Работа с новыми авторами – это экономический риск. Сегодняшний зритель отталкивается как от «чернухи», так и от «вечных вопросов», он идет в театр за развлечением или забвением.

Стихия театральной условности предоставляет широкие возможности для эстетической игры. Как заметная тенденция рубежа веков выделяется диалог культур в контексте драматургии XX века: от использования античной мифологии до обращения к сюжетам и мотивам классической литературы («Чайка» и «Гамлет» Б. Акунина, «Брат Чичиков» Н. Садур, «Dostoevsky-trip» В. Сорокина). Неизменной (нередко скандальной) популярностью пользуются постановки классики (Островского, Тургенева, Чехова) с явной примесью эротики. Механизм освоения культурной традиции идет в режиме потребления. Драматурги зачастую реконструируют чужое культурное пространство, намеренно его редуцируя («Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Русское варенье» Л. Улицкая).

В постперестроечное время особенно активно идет обновление театрального и драматургического языка. Можно говорить о современных авангардистских тенденциях, о

постмодернизме, об «альтернативном», «другом» искусстве, которое много десятилетий пребывало в подполье. Театральный андеграунд не просто поднялся на поверхность, но уравнился в правах с официальным театром. Эта тенденция, конечно же, предъявляет новые требования к драме, требует ее обогащения нетрадиционными формами. О современных пьесах такого рода говорят как о пьесах с элементами абсурдизма, где нелепость человеческого существования уловлена живо и художественно, выводя историю к притче или острой метафоре. Один из самых распространенных моментов современного авангардного театра – восприятие мира как сумасшедшего дома, «дурацкой жизни», где разорваны привычные связи, трагикомически одинаковы поступки, фантазмагоричны ситуации. Этот мир населен людьми-фантомами, «придурками», оборотнями.

В пьесе Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» фабула разворачивается в советской психушке и может быть изложена в нескольких словах. Алкоголика Гуревича в качестве наказания помещают в дурдом, где он уже бывал раньше; там он встречает свою бывшую возлюбленную Наталью и вступает в конфликт с санитаром Борькой, который наказывает Гуревича уколом «сульфы». Чтобы предотвратить действие укола, Гуревич, не без помощи Натальи, ворует из ординаторской спирт, однако веселая пьянка в палате оканчивается горой трупов, т.к. спирт, украденный Гуревичем, оказался метиловым. В финале разъяренный Борька-мордovorот топчет ногами ослепшего, умирающего Гуревича. Однако этих событий явно недостаточно для пятиактной трагедии, в которой немаловажную роль играет упоминание о том, что события происходят в ночь на 1 мая, т.е. в Вальпургиеву ночь, а также прямо обыгрываются ассоциации с «Дон Жуаном» и «Каменным гостем». Вколос Гуревичу «сульфу», Борька-мордovorот приглашает его на ночную

вечеринку с Натальей, на что Гуревич, с трудом шевеля разбитыми губами, отвечает, подобно статуе командора: «Приду...»

Что гораздо важнее – трагедийный сюжет и конфликт пьесы разворачивается и в пространстве языка. Вместо классицистского конфликта между долгом и чувством Ерофеев разворачивает свою трагедию вокруг конфликта между насилием и языком. Насилие безъязыко – оно утверждает свою реальность через боль жертвы. Чем больше жертв, чем сильнее боль, тем основательнее эта реальность – реальность хаоса. Язык свободен, но он способен противопоставить этой беспощадной реальности только свою иллюзорность, изменчивость, нематериальность. Создаваемая Гуревичем утопия языкового карнавала неуязвима в своей беззащитности, человек же в этой пьесе обречен на существование под игом насилия. Силой сознания Гуревич создает вокруг себя языковой карнавал, но его тело – а в психиатрической клинике и сознание тоже – продолжает страдать от реальных пыток. В сущности, так возрождается средневековый сюжет о тяжбе между душой и плотью. Но у Ерофеева и душа, и плоть обречены: не только реальность насилия стремится растоптать творца веселых языковых утопий, но и последовательная устремленность к свободе тоже ведет к самоуничтожению. Вот почему «Вальпургиева ночь» – это все-таки трагедия, несмотря на обилие комических сцен и образов.

Постмодернистская драма сегодня представлена целым рядом авторов: О. Мухина («Таня-Таня», «Ю»), Н. Садур («Чудная баба», «Панночка»), В. Сорокин («Пельмени», «Землянка», «Доверие», «Достоевский-trip», киносценарий «Москва»). В 2000 году вышла «Чайка» Б. Акунина. В начале своей пьесы автор детективного цикла о Фандорине слово в слово переписывает последний акт чеховской «Чайки». Второе

действие, состоящее из 8 дублей, уже целиком акунинские. В каждом из дублей один из героев драмы встает на место убийцы Треплева. На первый взгляд, в этом видится игра с чеховским сюжетом, травестирование, игра на понижение. Вместо чеховских недолюбленных героев, души которых мучаются от одиночества, в конце каждого дубля читатель видит очередного героя-убийцу, произносящего фразу, обнажающую его бездушие, черствость, душевную опустошенность. Б. Акунин иронически трансформирует классический текст, пародийно изменяя его в соответствии с основными постулатами постмодернизма.

Театр со своей целостной эстетикой, философией, самобытным драматургическим языком удалось построить Нине Садур. Ключом к ее художественной философии можно считать пьесу «Чудная баба». В первой части («Поле») рядовая совслужащая Лидия Петровна, присланная на уборку картофеля и заблудившаяся среди бесконечных пустынных полей, встречается с некой «тетенькой», которая поначалу производит впечатление слабоумной юродивой. Однако при дальнейшем знакомстве «тетенька» обнаруживает черты лешачихи (она «водит» отставшую от группы женщину), она равна Природе и Смерти (ее фамилия Убиенько), и сама себя определяет как «зло мира». В сущности, этот персонаж воплощает мистическое знание о бездне хаоса, скрытой под оболочкой обыденного упорядоченного существования. «Чудная баба» Убиенько предлагает своей попутчице странное ритуальное испытание: «Расклад такой. Я – убегаю. Ты – догоняешь. Поймаешь – рай, не поймаешь – конец всему свету. Сечешь?» Неожиданно для себя Лидия Петровна соглашается на эти условия, но, в последний момент, уже догнав бабу, пугается ее угроз. В наказание за поражение «баба» срывает с земли весь «верхний слой» вместе с живущими на ней людьми и убеждает Лидию

Петровну в том, что она осталась одна на всем свете и что вся ее нормальная жизнь – всего лишь муляж, созданный «тетенькой» для Лидино спокойствия: «Как настоящие! Точь-в-точь! Не отличишь!»

Во второй части пьесы («Группа товарищей») Лидия Петровна признается своим сослуживцам в том, что после встречи с «полевой бабой» она действительно потеряла уверенность в том, что мир вокруг нее настоящий: «Даже в детях я сомневаюсь, понимаете? даже они теперь смущают и печалют мое сердце». На попытку поцелуя влюбленного начальника отдела она реагирует так: «Меня хочет поцеловать чучело. Макет, муляж Александра Ивановича... Вы даже меня не сможете уволить, потому, что вас нет, понимаете?» Самое поразительное, что сослуживцы, услышав признание Лидии Ивановны, неожиданно легко ей верят. Мистическое объяснение, предложенное «бабой», совпадает с внутренними ощущениями людей, пытающихся заслониться бытовыми заботами от безответного вопроса: «зачем мы живем?» Отсюда возникает главная проблема, которую пытаются решить все без исключения персонажи пьесы: как доказать, что ты живой, настоящий. Лидия Петровна «выскакивает» в безумие. Под вой сирены «скорой помощи» Лидия Петровна кричит: «Только мое, одно мое сердце остановилось. Я одна, только я лежу в сырой, глубокой земле, а мир цветет, счастливый, счастливый, живой!» Однако неспособность персонажей пьесы найти убедительные доказательства подлинности собственного бытия наполняет слова о «цветении мира» трагической иронией.

В конце XX века в драматургию приходит новое поколение, «новая волна». Группа драматургов, которая уже определилась (Н. Коляда, О. Богаев, В. Сигарев, М. Арбатова, М. Угаров, О. Мухина, Е. Гремина и др.), по мнению театроведов, выражает новое мироощущение. Пьесы молодых

авторов заставляют испытывать боль от «неприятности достоверности», но в тоже время после «шоковой терапии», «черного реализма» перестроечной драматургии они не столько клеймят обстоятельства, уродующие человека, сколько всматриваются в страдания этого человека, заставляя его думать «на краю» о возможностях выживания, распрямления.

В «новой драме» мы имеем дело с обнажением глубин сознания с помощью речевой игры, сниженной лексики, натуралистических элементов, как например, в пьесах Н. Коляды «Мы едем, едем», «Канотье», «Тутанхамон». Авангардистские приметы «новой драмы» – это сплав трагического и комического, прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного. Приведем высказывания двух авторитетных исследователей современной литературы. Оценка критика Л. Анненского весьма пессимистична: «...Коляда являет нам “мурло” реальности: “дно” жизни — его тема. По части знания реальности с ним не поспоришь. <...> Вопрос в другом: в том, что извлекает из этой реальности современное “критическое сознание”. <...> Я думаю, что интеллигенция, корчась от дурных предчувствий, примеряется-таки к той грязи, которая, как стало теперь ясно, у нас “навсегда”».

Несколько иной подход мы обнаруживаем в критическом очерке Н.Л. Лейдермана: «Карнавальное мироощущение предлагает человеку “расслабиться”, сорвать с себя моральную узду — в сущности, вернуться в доличностное состояние! Но согласится ли человек, осознавший себя личностью, такой ценой избавиться от экзистенциальных мук? Вот вопрос! Вот проблема, которая заключает в себе колоссальный драматический потенциал. В пьесах Коляды именно эта проблема составляет содержание “ситуации выбора”, именно она становится двигателем сюжета» [1, 62-63].



Н. Коляда – не только один из самых профессиональных отечественных драматических писателей, но и хороший педагог. Своих учеников он не заставляет быть похожими на себя, писать, как Коляда. В «Русской народной почте» Олега Богаева нет той непролазной беспросветности, которая свойственна пьесам учителя. Но, как у Коляды, в богаевской пьесе присутствуют пространные литературные ремарки, позволяющие читать ее как хорошую прозу. Главный герой этой монопьесы – 70-летний старик Иван Сидорович Жуков. Другие герои словно бы материализуются из его снов, появляются по воле его безграничной фантазии, заставляющей сочинять письма Любови Орловой, Ленину, английской королеве, Чапаеву и своим домашним клопам. Стоит Жукову прикорннуть или просто ослабить внимание, как все они тут же выскакивают из каких-то щелей пространства и времени и с человеческой алчностью начинают делить жилплощадь Ивана Сидоровича. О. Богаев тоже вышел из «Шинели» Гоголя, а имя его героя отсылает к чеховскому Ваньке Жукову, пишущему «на деревню дедушке».

Открытием 2000-х стал Е. Гришковец – человек-театр. Его моноспектакли «Как я съел собаку», «Одновременно», написанные по мотивам собственных воспоминаний, вовсе не произведения о прошлом. Тонкое чувство стиля позволяет автору всякий раз вносить в постановку спектаклей такие правки, которые превращают его из «ностальгической картинки» в сюжет сегодняшнего дня. В них запечатлена жизнь как она есть в сознании большинства современников, чем и объясняется успех. Зрители видят в Гришковце человека, который рассказывает им их ощущения, их истории. Сам автор признается: «Делаю один бесконечный спектакль и пишу один бесконечный мегатекст, тем и намерен продолжать заниматься» [2]. Как утверждают критики, актуальное искусство создается не

для потомков, оно функционирует, пока живы современники художника, для которых знакомы вещи, понятны реалии, естественен язык [3].

Какие жанры нужны сегодняшнему театру? Критики (И. Вишневская, А. Смелянский, Г. Заславский [4]), режиссеры и даже драматурги чаще всего называют трагикомедию, реже – мелодраму. Под трагикомедией сегодня понимается «соединение комического и трагического в разных пропорциях» (С. Новикова), или иначе: «пьеса, в которой каждая ситуация одновременно может истолковываться как трагическая и гротескная» (А. Бартошевич). Пожалуй, такая амбивалентность наиболее адекватна сегодняшнему состоянию мира и человека в нем.

#### **Библиографический список:**

1. Лейдерман, Н.Л. Драматургия Николая Коляды [Текст] / Н.Л. Лейдерман. – Каменск-Уральск: Издательство «Калан», 1997.
2. Социотип Евгения Гришковца. – [Электронный ресурс]. – <http://www.socionic.ru/index.php/2010-09-24-11-45-26/3038-2011-01-15-09-25-09>
3. Ефросинин, С. Актуальное одиночество Евгения Гришковца [Текст] / С. Ефросинин // Новый Мир. – 2006. – № 11.
4. Заславский, Г. Бумажная драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра? [Текст] / Г. Заславский // Знамя. – 1997. – № 9.

**Т.В. Садовникова**

*г. Челябинск*

## **РЕЦЕПЦИЯ СПЕКТАКЛЯ КАК ФОРМА РАБОТЫ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ**

Одна из проблем, с которыми неизбежно сталкивается преподаватель современной литературы, – рецепция постмодернистского текста. Воспитанные на классической литературе, к пятому курсу прочитавшие сотню-другую классических же произведений и редко читающие что-либо вне программы, студенты не всегда готовы понять и принять саму конструкцию постмодернистского произведения. Подход к такому тексту с инструментарием анализа реалистического произведения неизбежно обречен на неудачу, а значит, сам текст остается непонятым, а подчас и просто эстетически отторгаемым.

Одним из первых произведений отечественной словесности второй половины XX века, строящихся по отличным от реалистических законам, стала поэма в прозе Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». Этот текст входит в круг обязательного чтения студентов и в программе рассматривается как яркое явление «другой прозы» и «пратекст» русского постмодернизма. Именно понимание конструкции и сути этого текста, вынесенного и на практическое занятие, определяет дальнейшую работу с постмодернистской литературой.

Традиционно основополагающими моментами для осмысления становятся жанр и композиция текста, отсылающие к классической русской литературе – к «Мертвым душам»

Н.В. Гоголя и «Путешествию из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева; интертекстуальные связи поэмы (важно не просто отыскать их, но и объяснить концептуальное значение); образ главного героя, в котором можно увидеть как архетип юродивого, так и архетип Христа; язык; ироническое и игровое начало; наконец, концепция мира и человека, заложенная в тексте. Помочь студентам в осмыслении текста призван синтетический подход к материалу: помимо прочтения поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки», им предлагается посетить спектакль театра «Манекен» (г. Челябинск) «Беги, Веничка, беги!», поставленный Ю. Бобковым как раз по этой поэме. Обсуждение спектакля становится частью практического занятия, а продолжением разговора о нем – театральная рецензия, самостоятельная написанная студентами дома.

В такой ситуации очень интересно проследить взаимосвязь трех этапов восприятия произведения – предкоммуникативного, коммуникативного и посткоммуникативного. Отправной точкой в работе с текстом поэмы «Москва – Петушки» становится вузовская лекция, что дает возможность уже при первом подходе к тексту расставить некоторые акценты. Именно прочитанная книга дает настрой на спектакль, во время просмотра которого складывается не только первоначальное представление о режиссерском замысле, но и возникает неизбежное сопоставление происходящего на сцене с исходным текстом. Более углубленному пониманию и книги, и спектакля способствует анализ поэмы «Москва – Петушки» в рамках практического занятия с привлечением критических отзывов о тексте и литературоведческих разборов его. Студенты вновь и вновь обращаются к поэме Вен. Ерофеева, все глубже и глубже погружаясь в конструкцию текста и его суть – посткоммуникативный этап вынужденно оказывается довольно продолжительным, что дает возможность для самостоятельного

повторного обращения к тексту (в рамках вузовской программы при написании театральной рецензии и подготовке к экзамену по современной литературе).

Как правило, при первом знакомстве с поэмой Вен. Ерофеева у студентов еще нет постижения всей глубины текста, но есть понимание необозримой сложности его, при этом отправной точкой в осмыслении, как уже указывалось, становится материал лекции, точно фиксирующий особенности этого произведения.

Понимание сложности произведения настраивает на рецепцию спектакля, которая начинается задолго до визита в театр (так коммуникативный этап, связанный с обращением к тексту, и обуславливает предкоммуникативный этап, связанный с настроением на спектакль). Сошлемся на рецензии на спектакль. Большая часть из них открывается указанием на вероятную невыполнимость задачи воплощения ерофеевского замысла на сцене: «Когда я направлялась на спектакль, то даже представить себе не могла, что ждет нас, зрителей. Казалось, что перенести на сцену произведение такого рода невозможно» (Дарья Д.), «После прочтения произведения мне (как и многим, наверное, читателям) трудно было представить возможность театральной постановки данного произведения» (Антонина Ф.), при этом возможные трудности в постановке связываются с конструкцией текста, где, как в калейдоскопе, герои постоянно сменяют друг друга; с пространственно-временной структурой поэмы и ее исповедальным характером. Таким образом, можно утверждать, что одними из первых при восприятии текста начинают работать эмоции формы. И именно понимание необычности формы художественного текста во время спектакля заставляет обращать внимание на визуальное воплощение тех элементов, которые и составляют основу книги.

Студенты, как правило, с удовольствием считывают и расшифровывают режиссерские метафоры, в свою очередь ставшие итогом рецепции ерофеевского текста. Понимая, что мотив движения организует повествование, подготовленный зритель еще до начала спектакля в оформлении сценического пространства выделяет ряд предметов: карусель, детскую железную дорогу, игрушечный поезд. По ходу спектакля появляется и объяснение концептуальной нагрузки таких декораций. В карусели видится воплощение мотива цикличности, повторяемости, «дурной бесконечности» – замкнутого круга, по которому движется и электричка, и жизнь героя; это же визуализация кольцевой композиции: «Посередине сцены – не то вагон электрички, не то детская карусель. Вот она и дурная бесконечность, и вечное движение по кругу» (Дарья Д.), «...люди на карусели просто кружатся, но не сдвигаются, не перемещаются куда-либо, карусель вращается вокруг своей оси, следовательно, в этом движении нет никакого смысла...» (Елена В.). Игрушечный поезд, движущийся по рельсам, – «образ светлых воспоминаний, ностальгии в душе героя, стремление к обретению своеобразного «рая», отсылка в детство» (Екатерина К.).

Безусловный интерес вызывает и сооружение, составленное из пустых ящиков из-под бутылок, наверху которого красуется водочная бутылка с воткнутой в нее звездой, – Кремль. Этот образ в книге концептуален и задает отправную (или конечную?) точку движения. И осмысление этой декорации показывает, как осознание формы сопрягается с пониманием смысла, причем и смысла книги, и смысла спектакля: «Меняется в спектакле и акцент, сделанный автором на Кремль: если в книге Кремль однозначно является аллегорией ада, то в постановке «Манекена» перед нами бутафорское сооружение из

ящиков, в виде Памятника культуры. Тем самым создается комический эффект» (Наталья Б.).

И в сопряжении с «Кремлевской башней» – по контрасту – другой образ, образ «рая», Петушков, воплощенных на сцене «Манекена» в игрушечных домиках, в окнах которых горят свечи-огоньки как знак того, что «где-то там, далеко, есть настоящая жизнь, теплая и уютная» (Анастасия Ф.). Домики как раз и окружены игрушечной железной дорогой. Это показатель того, что «рай недостижим, во всяком случае, здесь, на земле. Веничка проехал его» (Дарья Д.).

При рассмотрении книги сложности вызывает понимание роли интертекстуальных отсылок. Последнюю задачу отчасти помогает решить осмыслению интертекстуальной составляющей спектакля (при этом вновь обнаруживает себя режиссерский замысел, выводящий на концептуальный уровень понимания произведения). В своих рецензиях студенты отмечают, что «само произведение В. Ерофеева «Москва – Петушки» наполнено реминисценциями и аллюзиями на классические произведения литературы разных эпох. Спектакль же отсылает нас к античному, древнегреческому театру: актеры носят лавровые венки, драпируются в тоги, ходят на котурнах. Да и в конце спектакля происходит катарсис» (Дарья Д.). Все перечисленные выше внешние атрибуты античного театра осмысляются как выражение трагифарса русской жизни: «Мы видим трагедию русского интеллигента» (Дарья Д.).

Центральным действующим лицом этого «трагифарса», безусловно, является Веничка. В исполнении Германа Акимова Веничка вполне отвечает читательским ожиданиям: «Актер играет на надрыве, на пределе своих возможностей, именно таким представляешь себе Веничку во время чтения книги, можно сказать, что актер абсолютно точно попал в образ» (Анастасия К.). Осмыслению образа во многом способствовал

костюм героя: «Герой был одет в белое. Этот цвет символизирует, в определенной степени, святость Венички» (Надежда М.) и музыкальное оформление спектакля: «Лирическая музыка, легкая, непосредственная, звучит в тон откровениям и философствованиям героя», при этом «в момент беседы Венички со сфинксом (кульминационная точка произведения и спектакля) музыка сменяется на более мрачную, даже жуткую» (Антонина Ф.).

Все высказанные замечания, как можно видеть, касаются не только собственно постановки, но и художественного текста: коммуникативный этап восприятия спектакля по времени сопряжен с посткоммуникативным этапом восприятия поэмы Вен. Ерофеева, при этом понимание художественного текста становится более отчетливым, о чем также свидетельствуют рецензии: «Перед походом в театр я прочитала поэму, но многое мне было непонятно. Когда же я посмотрела спектакль, все встало на свои места» (Вера П.), «...спектакль точно и образно показал смысл книги, раскрыл ее идею» (Надежда М.), «режиссеру Ю. Бобкову удалось создать спектакль, раскрывающий суть поэмы Вен. Ерофеева. Он не «переиначивает» поэму на свой лад, а лишь помогает зрителю увидеть, открыть образы, символы, потаенные смыслы произведения...» (Елена В.), «Текст поэмы Вен. Ерофеева поразил меня. Но, посмотрев спектакль, я словно слилась с Веничкой, я посмотрела на окружающую его действительность со всей трагичностью его мировосприятия» (Ольга Н.).

Именно размышления над спектаклем приводят к глубокому пониманию сути ерофеевского текста: «Мне стало понятно, что и спектакль, и книга вовсе не о пьянстве» (Вера П.), «Алкоголь для Венички – средство уйти от проблем, от реальности жизни и правил, навязанных обществом – всего того, что, по его мнению, унижает человеческое достоинство»



(Елена В.), путешествие Венички – «не пьяный бред героя, как мне показалось при прочтении книги, а путь внутри иной реальности, где пунктом назначения должно стать небытие» (Надежда М.).

Напомним, что текст Вен. Ерофеева – это явление «другой прозы», а значит, его отличает особая позиция автора, который перестает быть «судией» над своими героями и становится сторонним наблюдателем. Понять такую новую, по отношению к реалистической литературе, позицию и помогает спектакль, выстроенный так, что становится понятно: режиссер «не осуждает героев, не пытается вызвать у зрителя отвращение, а наоборот, стремится показать, что изначально все эти люди были неплохие, открытые для нормальной жизни, но эти возможности не были реализованы по причине различных обстоятельств» (Елена В.). Не осуждает своих героев и Вен. Ерофеев, но все же нельзя не заметить, что последнее высказывание нуждается в определенной корректировке: работа над восприятием явления искусства в рамках учебного процесса предполагает направляющую работу педагога, организующего диалог между воспринимаемым явлением и воспринимающей стороной. В нашем случае важно правильно организовать посткоммуникативный этап восприятия произведения, представленного сразу двумя видами искусства, помня при этом, что спектакль, визуализирующий словесные метафоры, в большинстве случаев производит большее впечатление, нежели книга, что и задает логику работы на занятии: через рецепцию спектакля к рецепции книги и выявлению авторской позиции и адекватности ее выражения языком другого вида искусства. В ходе сопоставления книги и спектакля выявляются те моменты, которые не вошли в постановку, что дает повод поразмышлять над их ролью в исходном тексте, обнаруживаются не заявленные или не акцентированные в спектакле пласты

повествования. Обращение к книге оказывается тем более важным, что сами студенты говорят о том, что спектакль театра «Манекен» «будет интересен только подготовленному зрителю, думающему и интеллектуальному» (Анастасия К.), а значит, и в работе над произведением, как и в самом произведении, необходима кольцевая композиция, путь от текста через спектакль к тексту же: первичное прочтение текста и его самостоятельное восприятие – просмотр спектакля (в ряде случаев оцениваемого выше, чем книга) и самостоятельная его рецепция с возможным углублением понимания сути печатного текста – совместная работа по анализу текста поэмы в рамках практического занятия с опорой на рецепцию спектакля, что значительно углубляет понимание грандиозного замысла Вен. Ерофеева.

**А.Н. Порошина**  
*г. Уфа*

**ПРОБЛЕМА ВЫБОРА В СПЕКТАКЛЕ РУССКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО  
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА РЕСПУБЛИКИ  
БАШКОРТОСТАН (РГАДТ РБ) «ЛУНА И ЛИСТОПАД»  
ПО МОТИВАМ ПОВЕСТИ М. КАРИМА  
«ПОМИЛОВАНИЕ»**

Проблема выбора неизбежно отсылает нас к философии экзистенциализма, возникшей в эпоху кризисов и катаклизмов XX века, века массы и толпы, социальных сдвигов, которым эта философия противопоставила идею абсолютности, уникальности, феноменальности, неповторимости каждой

человеческой личности. Человек должен выбрать свою судьбу – призвание – это то, чему останется верным до конца: «Быть самим собой, быть верным себе, выбрать себя» [4, 301]. История – это судьба: «Каждый человек наделен возможностью выбора. Выбор осуществляется между возможностями, которые не просто способны удовлетворить потребность «здесь и сейчас» (альтернативы-смыслы), а именно «помечены» как ценности, являющиеся для человека значимыми, задающими координаты его многомерного мира (альтернативы-ценности)» [2]. Экзистенциальный выбор влечет за собой изменения в жизни человека, его многомерном мире, перестраивая систему ценностей, смыслов, отношений. Ситуация экзистенциального выбора обостряет, делает напряженной тему смерти. Одним из признаков экзистенциального выбора является свобода и сопутствующая ей ответственность. Согласно экзистенциальной традиции человек обладает свободой в творении собственного жизненного пути; свободой желать, выбирать, действовать и, самое важное, – меняться. Со свободой, в понимании экзистенциалистов, связана не безграничность возможностей человека, а проблема ответственности. Проблема выбора неизбежно связана с проблемой ответственности, начиная со времен Эсхила. В творчестве ведущих художников XX века прослеживается экзистенциальная проблематика. И творчество М. Карима не является исключением.

М. Карим (1919 – 2005 гг.) – это уникальное явление XX века. Мустафа Сафич Каримов (Мустай Карим) – Народный поэт Башкирии, чье значение давно вышло за рамки одной лишь Республики Башкортостан, его книги издаются на множестве языков, его пьесы ставят в разных городах России и мира. В его произведениях много разных, одинаково важных человеческих судеб, пересекающихся между собой. Мустай Карим – поэт, автор великолепных прозаических произведений, таких как

повести «Долгое – долгое детство», «Помилование», «Радость нашего дома», трагедий «В ночь лунного затмения», «Не бросай огонь, Прометей!», «Салават»; романтической драмы «Страна Айгуль»; философской притчи «Пеший Махмут»; фарса – «Коня диктатору!». Именно благодаря своим трагедиям автор известен во всем мире.

Мустай Карим тяготеет к жанру притчи, что объясняется стремлением автора провести ясную границу, разделяющую добро и зло. Притча – жанр, в котором они принципиально несмешиваемы, потому что это те самые столпы, на которых стоит мир. Эпос предполагает показ человека в контексте истории, противостояние человека и истории. Это главная тема спектакля «Луна и листопад» (премьера спектакля состоялась 19 октября 2006 года) по повести Мустая Карима «Помилование» в постановке заслуженного деятеля искусств РФ и РБ Михаила Рабиновича. Инсценировка повести «Помилование» написана И. Каримовым – сыном М. Карима, и А. Хусаиновым. Этот спектакль – воплощение эпоса на сценической площадке. История в этом спектакле – война. Режиссер путешествует по страницам повести и раскручивает перед нами клубок событий, историй, людей, судеб, помогая нам распутывать его нити и сводя всех героев в одно место – в спектакле это будет экран. Актеры существуют не только в живом плане. Экран показывает людей, степи, поезд, войну – он расширяет пространство, позволяя тем самым усилить эффект присутствия войны... Войны, на которой приходится делать выбор...

Спектакль «Луна и листопад» рассказывает много разных историй – о любви, о предательстве, о терпении, о войне... Режиссер дает много крупных планов, когда, например, рассказчик и действующее лицо спектакля Янтимер Байназаров (Кирилл Ажмяков) выходит на авансцену и медленно рассказывает свою историю, а на заднем плане действие

продолжается. Главными героями спектакля становятся Любомир Зух и Капитан Казарин (Николай Рихтер).

Любомир, чей образ создает Андрей Поведский – мальчишка 19 лет, который не понимает, да и не может понять, что происходит вокруг. А вокруг – война, миллионы таких же девятнадцатилетних мальчишек отправлены на фронт, они мечтают и строят планы на будущее, влюбляются в тех, с кем хотели бы провести всю свою жизнь. Первое появление Любомира происходит на экране в черно – белом цвете. Два парня (Любомир и Янтимер), две истории, обоим – девятнадцать, но один должен расстрелять другого. А началось все с яблока, с яблока, брошенного Марией-Терезой (Алина Долгова) в Любомира. Поймал яблоко и влюбился, на войне влюбился! Любомир кажется глупым мальчишкой, который не осознает вообще ничего. Танцует, гуляет под луной, пишет на своей машине «МТ». Но, встретив Марию-Терезу, вдруг осознает в себе героя, он должен защитить ее, он должен быть ее опорой, ее семьей. И малейшая глупость, бывшая в глазах Любомира, улетучивается бесследно. Получив приказ о выступлении взвода, герой оказывается в той самой ситуации экзистенциального выбора... И Любомир говорит ей: «...Я постараюсь уговорить капитана...». Капитан Казарин в интерпретации Николая Рихтера – вершитель судьбы влюбленных – впервые появится на сцене в хорошем расположении духа. Он полон сил и на лице у него улыбка, которая исчезает сразу же после слов о почте – ведь жена уже четыре месяца молчит. Хотя он тут же берет себя в руки и дальше продолжает улыбаться и шутить. Резкая перемена случается с ним, когда столь долгожданное письмо, наконец, получено. Жена ушла к другому, и теперь Казарин – Рихтер – зол, груб, несобран (его рубашка расстегнута, фуражки нет).

Принципиально значимый ход режиссера, дающего зрителю смысловой маркер: когда Казарин без фуражки – он человек, ему присущи эмоции, чувства, слабость, но стоит фуражке появиться, как он становится машиной – бесчувственной машиной, которая верна только одному – букве закона. Форма не просто обезличивает, наделяет механической жестокостью. Когда он видит пришедшего к нему девятнадцатилетнего паренька Любомира – А. Поведского, который просит, чтобы его девушку взяли вместе с ним на фронт, у Казарина помимо испепеляющего взгляда, вырываются яростные слова, и, кажется, что у него нет сердца, так он ужален полученным письмом. Личная драма взяла верх – Любомиру отказано в его просьбе. Диалог с собственной совестью, который ведет молодой солдат (сценически выстроенный как диалог, ведущийся актером на сцене и его виртуальным двойником на экране) показывает, как болезненен для юного, пока еще ни в кого не стрелявшего, выбор героя между долгом перед Отечеством и Любовью. Он поставлен перед выбором – остаться верным себе, или быть верным социуму. Когда у него появляется идея ночью съездить к дому Марии-Терезы – его глаза светятся невероятной радостью. И вот свадьба! Сцена абсолютного счастья – с яблоками, вальсом, луной и листопадом... Это его выбор, выбор трагического героя.

Но во втором действии вся романтика исчезает, потому что Любомир обвинен в дезертирстве. У девятнадцатилетнего паренька был выбор – увидеть любимую девушку, нарушив закон или же остаться ему верным, но предать неписанный закон Любви. Любомир как истинный трагический герой долго не сомневается, он рушит все преграды ради своей Любви. Казарин также поставлен перед выбором – сдать безголового мальчишку высшим инстанциям или просто закрыть это дело, то есть

фактически ему предстоит выбрать между наказанием для себя, как недоглядевшего начальника, и собственным спокойствием. Казарин мечется по сцене, ведет внутренний диалог и даже к телефону подходит дважды, но все же набирает номер и – машина запущена. Казарин делает звонок «товарищу двадцатому», товарищу без имени и звания, один человек-машина позвонил другому человеку-машине. Так Казарин сделал свой выбор, выбор человека, но не героя. Пришедшее позже раскаяние уже ничего не сможет поменять. Механизм жестокости запущен и Любомир – его жертва. Он стоик. Он теряет жизнь, но не себя. На расстреле Любомир смотрит так, как будто действительно не понимает, что происходит и не верит, что его действительно расстреляют, но приговор приведен в исполнение. На березке повешена табличка – «жертва войны»...

В Казарине Николая Рихтера победила верность «букве закона». И вот – расстрел, опоздавшее письмо и последняя сцена. Казарин сам рассуждает о помиловании, и знает, что свое он уже не получит, и именно теперь он по-настоящему раскаялся, и именно теперь ему сопереживает весь зал. Когда говорят погибшие герои, соединившиеся на экране, Казарин молча сидит, склонив голову над столом, и в этот самый момент он говорит нам гораздо больше, нежели на протяжении всего спектакля. Он очень часто произносит слова «не в моей власти!». Сила рока (в значении судьбы), куда могущественнее силы «буквы закона», справедливое возмездие за преступление, совершенное им, действительно неподвластны Казарину. Он ничего не в силах изменить. Казарин сделал неправильный выбор, он перешагнул границу дозволенного. «Луна и листопад» – это название второго опуса, так и не написанного композитором Янтимером Байназаровым. Не дано ему творить,

после того, как он командовал расстрелом. Не дано ему и прожить жизнь, ведь он погибнет на войне. А луна и листопад – это его единственное светлое воспоминание о войне, лунная ночь, когда он прогуливался с медсестрой Гульзифой (Айгуль Шакирова) под листопадом. В конце спектакля на экране только один цветной лист взмывает в небо, как олицетворение души Любомира, души, которая пошла против всех и осталась верной себе, именно поэтому желтый кленовый листок летит против всех правил вверх...

Итак, перед нами две совершенно разные модели поведения – Любомир Андрея Поведского – трагический герой, совершивший выбор, приведший его к смерти, но при этом он остался самим собой, верным себе и выбрал себя. И капитан Казарин в интерпретации Николая Рихтера также совершает выбор, кажущийся ему правильным, но только потом осознает, что это было предательство. Поэтому он находится на вечном распутье, раскаявшийся, но не прощенный. Любомир смог превозмочь господство событий над ним, а Казарин поддался их течению. И девятнадцатилетний мальчишка оказался более ответственным за свою свободу, нежели любой другой герой. На войне такие категории, как жизнь, судьба, любовь, смерть приобретают экзистенциальное значение. И всякая попытка смешать добро и зло приводит к катастрофе. Смешение добра и зла есть преступление. Любое преступление не останется безнаказанным, при этом не важно, как оно будет наказано, высшим судом или судом человеческим, судом человека над самим собой. И в этом смысле Любомир – жертва, – парадоксально оказывается счастливее капитана Казарина, так как герой познает полноту жизни: он любил, он узнал взаимную любовь, он поступал по совести, и поэтому ощутил счастье (сочетание частей) как полноту бытия.



### Библиографический список:

1. Куликова, Т.В. Философия границы: феноменологический и эпистемологический подходы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук [Текст] / Т. В. Куликова. – Нижний Новгород, 2011.
2. Мерсиянова, А.П. Основные вопросы экзистенциального выбора / А. П. Мерсиянова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.b17.ru/article/793/>.
3. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Экзистенциализм — это гуманизм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovoidelo.narod.ru/neomarxism/sartre/exhum.htm>.
4. Соловьев, Э.Ю. Экзистенциализм (историко-критический очерк) [Текст] / Э. Ю. Соловьев // Прошлое толкует нас. Очерки по истории философии. – М.: Политиздат, 1991.
5. Ялом, И. Экзистенциальная психотерапия / И. Ялом. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psyinst.ru/library.php>.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Бочкарева Нина Станиславна**, доктор филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Пермского государственного университета (г. Пермь)

**Палий Анна Абрамовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Омского государственного педагогического университета;  
**Седельникова Мария Александровна** выпускница Омского государственного педагогического университета (г. Омск)

**Доценко Елена Георгиевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург)

**Шилова Евгения Николаевна**, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург)

**Седова Елена Сергеевна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Цветков Юрий Леонидович**, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Ивановского государственного университета, переводчик (г. Иваново)

**Сейбель Наталия Эдуардовна**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Шевченко Елена Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Поволжского федерального университета (г. Казань)

**Голованов Игорь Анатольевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Вербицкая Галина Яковлевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства Уфимской государственной академии искусств им. З. Исагилова, засл. деятель искусств РБ;

**Сафина Эльвира Исмагиловна**, соискатель кафедры истории и теории искусства Уфимской государственной академии искусств им. З. Исагилова (г. Уфа)

**Загороднева Кристина Владимировна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры сервисной и туристской деятельности Российского государственного университета туризма и сервиса (г. Пермь)

**Кубасов Александр Васильевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы и методики их преподавания в специализированной школе Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург)

**Четина Елена Михайловна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Пермского государственного университета (г. Пермь)

**Селютина Елена Александровна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Челябинской государственной академии искусства и культуры (г. Челябинск)

**Якушева Людмила Алентиновна**, кандидат культурологи, доцент кафедр: теории, истории культуры и этнологии; литературы Вологодского государственного педагогического университета (г. Вологда)

**Михина Елена Владимировна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры массовой коммуникации Южно-уральского государственного университета (г. Челябинск)

**Улюра Ганна Анатольевна**, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института литературы им. Т.Г. Шевченко Национальной академии наук Украины (г. Киев)

**Кислова Лариса Сергеевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Тюменского государственного университета (г. Тюмень)

**Стрелец Людмила Ивановна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Гадальшина Карина Валерьевна**, дипломница Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова (УГАИ им. З. Исмагилова) по специальности «театроведение» (научный руководитель кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства, засл. деятель искусств РБ Вербицкая Галина Яковлевна) (г. Уфа)

**Литовская Мария Аркадьевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века Уральского государственного университета (г. Екатеринбург)

**Бодрова Людмила Тимофеевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Маркова Татьяна Николаевна**, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Садовникова Татьяна Валерьевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Порошина Александра Николаевна**, дипломница Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова (УГАИ им. З. Исмагилова) по специальности «театроведение» (научный руководитель кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства, засл. деятель искусств РБ Вербицкая Галина Яковлевна) (г. Уфа)

Челябинский государственный педагогический университет  
Филологический факультет

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР:  
МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Материалы IV Международной  
научно-практической  
конференции-фестиваля «АРТсессия»  
(Челябинск, 14–16 ноября 2011 г.)

Ответственный редактор Н.Э. Сейбель

Компьютерная верстка: О.В. Логинова

ISBN 978-5-91274-142-5

Сдано в набор 23.12.2011. Подписано в печать  
Формат Объем уч.-изд.л.  
Заказ № Тираж 500 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии ФГБОУ ВПО «ЧГПУ»  
454080 Челябинск, пр. Ленина, 69