

МирГород

mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2015
n° 2 (6)

Lausanne – Siedlce

МИРГОРОД

2015 n°2 (6)



Section de langues slaves de l'Université de Lausanne
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach

«МИРГОРОД»

<http://www.inibi.uph.edu.pl/projekty/mirgorod>

Редакторы журнала:

Anastasia de La Fortelle (Université de Lausanne)
Roman Mnich (Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach)

Секретариат:

Roman Bobryk
Ewa Kozak
mirgorod.inibi@gmail.com

Редколлегия:

Olga Czerwińska (Черновцы, Украина)
Patricia Deotto (Триест, Италия)
Anton Eliáš (Братислава, Словакия)
Michał Girszman (Донецк, Украина)
Rainer Goldt (Майнц, Германия)
Leonid Heller (Париж, Франция)
Aleksander Korablev (Донецк, Украина)
Ludmiła Łucewicz (Варшава, Польша)
Dina Magomedowa (Москва, Россия)
Ivo Pospíšil (Брно, Чешская Республика)
Alexander Wöll (Франкфурт-на-Одере, Германия)

Научно-издательский совет:

Tatiana Awtuchowicz
Danuta Szymonik
Elena Sozina
Ludmiła Mnich
Edward Colerick

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

мирГород

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2015
n° 2 (6)

Section de langues slaves
de l'Université de Lausanne

Instytut Neofilologii
i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu
Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach

Skład i łamanie
Maria Długółęcka-Pietrzak

© *Copyright by Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach*

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

Adres redakcji:

Ewa Kozak „Mirgorod”
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach
ul. Żytnia 39, pok. 3. 33
08-110 Siedlce
tel. (+48) (25) 643 18 79
e-mail: mirgorod.inibi@gmail.com

ISSN 1897-1431

Druk i oprawa:
Drukarnia ELPIL

СОДЕРЖАНИЕ

ДРАМАТУРГИЯ

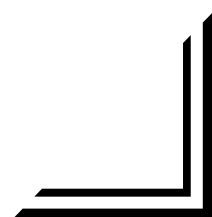
Валерий Тюпа <i>Драма как тип высказывания</i>	9
Шуников Владимир <i>Этичность современной российской драмы</i>	21
Лариса Тютелова <i>«Новая драма» в контексте проблем современной поэтики</i>	29
Ирина Плеханова <i>Чёрная комедия как перспектива развития российской новой драмы?</i>	35
Валерий Тюпа <i>Трагедийный жанр</i>	53
Оксана Дрейфельд <i>«Натурализм» как эстетический феномен в «Новой драме»</i>	71
Евгения Рогова <i>Тема насилия в новейшей драме</i>	79
Владимир Шуников <i>Интертекстуальность российской драмы рубежа XX – XXI веков</i>	89
Сергей Лавлинский <i>Перформативный потенциал российской драматургии рубежа XX-XXI вв...</i>	97
Владимир Шуников <i>Российская сетевая драма</i>	105
Эва Пршова <i>Пьесы для детей и юношества в современном словацком театральном контексте</i>	111
Сергей Лавлинский <i>Театральные идеи Николая Евреинова и современная «Новая монодрама»</i>	123
Сергей Лавлинский <i>«Театр жестокости» по-русски (Позиция героя и адресата в монодраме Юрия Клавдиева «Я, пулеметчик»)</i>	133
Ольга Семеницкая, Анна Синицкая <i>Проблема мимезиса и метадраматические «натюрморты» Александра Строганова</i>	145

ДИАЛОГ-ДИАЛОГ-ДИАЛОГ

«Русская античность»? Интервью Романа Мниха с Ниной Владимировной Брагинской.....	163
---	-----



ДРАМАТУРГИЯ



ВАЛЕРИЙ ТЮПА
(Москва)

ДРАМА КАК ТИП ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Abstract

The article considers the dramatic literary genus of writing from the point of metalinguistic discourse theory, as well as recent narratological researches. The main concept of the article is an insufficiently explored area of performative speech practices. The idea that the dramatic text should be considered as a mimetic representation of the performative is unfolded in the article. In the absence of the narrator, dramatic discourse leaves the dominant position of the witness to the reader and the actor, which are designed to confer the status of eventness to the cues that were mimetically reproduced by the playwright.

Keywords: drama, discourse, narrative, performative, representation, mimesis.

После металингвистики М.М.Бахтина и теории дискурса Мишеля Фуко аксиоматическим является утверждение о том, что любая коммуникативно организованная совокупность знаков, протяженно упорядоченная между маркерами начала и конца, представляет собой текст единого высказывания (дискурса), который может нести в себе множество внутритекстовых дискурсов. Текст драматургического литературного произведения являет собой едва ли не наиболее показательную иллюстрацию сформулированного теоретического положения.

Роман, рассказ и даже лирическое стихотворение также могут заключать в себе вкрапления чужой основному тексту, миметически «изображаемой» речи персонажей. Однако единство произведения как целостного акта речи обеспечивается в этих случаях словом повествователя, рассказчика или лирического героя. Драматургическое высказывание (пьеса) лишено такой интегрирующей фигуры посредника между креативным (автор) и рецептивным (читатель, зритель) субъектами эстетической коммуникации. Авторские ремарки сами являются служебными маргиналиями к основному – звучащему – тексту обмена ре-

пликами, поскольку ориентированы не на зрителя, а на исполнителя реплик. Драма для чтения, уравнивающая в правах ремарки с репликами – исторически весьма позднее явление, существенно модифицирующее изначальную драматургическую дискурсию.

Из всех модусов дискурсивности наиболее изученным в настоящее время является *нарратив*, которому в различных плоскостях противопоставляются то *дескриптив* (описательный дискурс)¹, то *перформатив*, то *декларатив*.

Древнейшая из такого рода оппозиций, заново актуализированная Жераром Женеттом², была сформулирована еще в греческой античности: *диггесис* (нарративное высказывание) и *мимесис*. Мимесис не рассказывает, а показывает, имитирует. В речевой практике общения это непосредственное воспроизведение чужих высказываний – от пиететного цитирования до передразнивания – без посреднической функции нарратора.

Те, кто подобно Сэймуру Б. Чэтману³, относят драматургию к области нарративных высказываний, ошибочно недооценивают роль свидетеля в структуре события. Знаменательно, что Джеральд Принс, одним из первых заговоривший о нарративности драмы⁴, спустя пять лет в своем «Словаре нарратологии» отказался от этого⁵.

«Событие» и «повествование» (наррация) – два исходных понятия нарратологии. Ключевой признак нарративности – отнесение высказывания к некоторой событийности, актуализируемой повествованием в качестве референтной функции нарративного текста. *Событие* – это такая смена состояний жизни, которая своей единственностью и необратимостью противопоставляется *процессу* (закономерной смене состояний, доступной прогнозированию и не нуждающейся в свидетеле) или *ритуалу* (прецедентно воспроизводимой смене состояний). Первостепенное свойство событийности – ее *интенциональность*: событие не есть некая безотносительная к сознанию очевидность факта, оно неотделимо от сознания, удостоверяющего событийный статус данного факта в данном конкретном случае. Поэтому в нарративном дискурсе, которым человек овладевает сравнительно поздно (за пределами мифа)⁶, на передний план «выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судия»⁷.

Драматургический текст лишен такого лица, осуществляющего «опосредованность»⁸ излагаемых событий свидетельствующим сознанием. Автор, «облеченный в молчание» (Бахтин), присутствует в равной степени как в драматургическом, так и в эпическом или лирическом тексте – присутствует не в качестве

¹ См.: Вольф Шмид: *Нарратология*. Москва 2005; 2008.

² См.: Gerard Genette: *Figures II*. Paris 1969.

³ См.: Seymour B. Chatman: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London 1986; Seymour B. Chatman: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca 1990.

⁴ См.: Gerald Prince: *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. The Hague 1973.

⁵ См.: Gerald Prince: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, 1987.

⁶ См.: Юрий М. Лотман: *Происхождение сюжета в типологическом освещении*, в: Юрий М. Лотман: *Статьи по типологии культуры*. Вып. 2. Тарту 1973.

⁷ Михаил М. Бахтин: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979, с. 341.

⁸ См.: Franz K. Stahzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979.

«свидетеля», но в качестве творца, эстетического субъекта оцельнения воображенной реальности.

Разумеется, референтную основу текста пьесы составляет некая последовательность событий (интрига), манифестированная здесь цепью *речевых жестов событийного характера*. Внеречевые жесты, о которых сообщается в ремарках, в собственно драматургический (звучащий) текст не входят, что подтверждается наличием в поведении актеров на сцене значительного количества жестов, не предусмотренных драматургом. События, происходящие за сценой, свидетельствуются персонажами-вестниками, чьи реплики в этом случае входят в драматургический текст относительно малыми нарративными вкраплениями. Внесобытийные реплики (стереотипные приветствия, констатации, пустая болтовня и т.п.) могут присутствовать в речах персонажей, порой даже обильно, но они функционируют как деструктивные; конструктивная же роль⁹ в организации драматургического дискурса принадлежит *перформативным* (событийным) репликам.

После Джона Остина¹⁰ перформативным принято именовать «высказывание-действие», которое «воплощает речевой акт в прагматических координатах непосредственного общения "я – ты – здесь – сейчас"»¹¹. Неперформативные речи Остин именовал «констативами». Гораздо точнее их именовать репрезентативами, поскольку ни нарративный «диегесис», ни драматургический «мимесис», ни даже многие описания далеко не сводятся к констатациям, заключаая в себе более или менее значительный момент интерпретации.

Особенностями перформативности в лингвистике признаются: эквивалентность, неверифицируемость, автореферентность, автономинативность, эквитепоральность¹². По сути дела, этот список избыточен, поскольку все перечисленные свойства вбираются в себя понятием *автореферентности*: здесь сказанное и само сказывание тождественны («клянусь», «проклинаю», «приветствую» и т.п.). Тогда как нарративность предполагает, что «событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах»¹³.

Монособытийные перформативы – в противоположность двоякособытийным нарративам или драматургическим миметивам – являются речевыми *презентациями*, поскольку субъект перформативного слова не исполнитель речевого действия, а сам действователь. Если нарратив разворачивает (в воображении коммуникантов) отстоящую во времени цепь событийной смены жизненных си-

⁹ Ю.Н. Тынянов, введя понятия конструктивного и деструктивного факторов речевой конструкции, мыслил деструктивными такие начала текста, которые – при всей их смысловой значимости – могут быть элиминированы из текста без разрушения его общей конструкции; напротив, устранение конструктивного фактора разрушает и конструкцию в целом.

¹⁰ См.: Джон Остин: *Слово как действие*, «Новое в зарубежной лингвистике». Вып. XVI. Москва 1985.

¹¹ Наталия И. Формановская: *Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика*. Москва 2007, с. 277.

¹² См.: В.В. Богданов: *Речевое общение*. Ленинград 1990.

¹³ Михаил М. Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975, с. 403-404.

туаций, то перформатив является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием, поскольку необратимо меняет коммуникативную ситуацию данного высказывания. После признания в любви или ненависти, после высказанного оскорбления, восхищения, обвинения, угрозы, опасения и т.п. коммуниканты уже не могут в полной мере сохранять неизменным прежнее состояние своих взаимоотношений. Никакой сколько угодно энергичный отказ от своего предыдущего высказывания не способен вполне устранить его из сложившейся коммуникативной ситуации. Именно такого рода реплики составляют основу драматургического текста. Тогда как рассказчик может возвращаться к уже изложенному, уточнять подробности, вносить поправки и даже радикально менять свои «свидетельские показания».

Каждый участник драматургического взаимодействия говорящих субъектов одновременно является «свидетелем и судьей» коммуникативных событий общения, в которое он вовлечен. В принципе каждое действующее лицо драмы оказывается носителем собственной, весьма субъективной картины разыгрываемой на сцене событийности; каждый рассказал бы сцену своего взаимодействия с другими по-своему. Если пространственно-временные параметры этой сцены и заданы авторскими ремарками, то ценностно единая точка зрения на происходящее – в отсутствие нарратора – не может быть проявлена. Драматургический дискурс предоставляет главенствующую свидетельскую позицию зрителю, который призван самостоятельно наделять статусом событийности миметически воспроизведенные драматургом реплики.

Разумеется, автор ориентирует зрителя в этой протонарративной позиции потенциального рассказчика композиционными факторами начала и конца текста, членения его на акты, ремарками. Однако и в эпическом произведении имеет место аналогичная компоновка и подача речи нарратора.

Драматургическая архаика использовала хор как свидетеля совершающихся событий, представляющего на сцене формируемую им же зрительскую точку зрения. Но древнегреческий хор все же не отождествим с нарратором. Он вступает в перформативное взаимодействие с главными действующими лицами, что отнюдь не пересказывается (как бы это сделал рассказчик, являвшийся одновременно и участником повествуемых событий), а непосредственно воспроизводится драматургическим текстом.

Итак, драматургический дискурс, хотя и содержащий в себе движение интриги, членяемое на эпизоды, что уподобляет его нарративному высказыванию¹⁴, по способу вербализации этого движения следует отнести не к нарративному, но к миметическому роду высказываний. «В драме, – по рассуждению В.В. Федорова, – происходит не событие повествования, а событие исполнения»; данное коммуникативное событие состоит в том, что «изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает «эффект отсутствия» исполнителя»¹⁵. Но это только эффект (миметический).

¹⁴ Согласно Рикёру, «неустранимость эпизодического аспекта построения» составляет родовую особенность нарратива (см.: Поль Рикёр. *Время и рассказ*. Т.1. Москва 2000, с. 186).

¹⁵ Владимир В. Федоров: *О природе поэтической реальности*. Москва 1984, с. 150, 149.

Первоначально *миметив*, который гораздо архаичнее нарратива¹⁶, был частью обрядового действия и воспроизводил не коммуникативную событийность перформативных столкновений, а ритуальную прецедентность мифа. Собственно же драматургическая дискурсия (позднейшая относительно обрядовой, но генетически с нею связанная) – это *миметическая репрезентация перформативов*.

Репрезентация – в отличие от «презентации» – предполагает представление чего-то одного (референт) чем-то другим (субститут). Реплика, произносимая актером, лингвистически тождественная перформативному высказыванию персонажа, не тождественна ему по своей коммуникативной природе: она выступает всего лишь непосредственным представлением, воспроизведением, имитацией этого первичного высказывания. Приведу общеизвестный пример из романа «Анна Каренина»:

– Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, – сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил.

Произносимая героем фраза – это перформативное по своей коммуникативной функции высказывание (эквивалентное любовному приветствию), перформативность которого дезавуирована повествователем. В действительности Каренин произносит иронический репрезентатив, имитируя того, «кто бы в самом деле так говорил». Актер на сцене мог бы это продемонстрировать при помощи интонации и мимики, чем по ходу спектакля нередко дискредитируется серьезность или искренность звучащих со сцены речей. Однако по причине анарративности драматургического текста в театре данный эффект достигается лишь паралингвистическими средствами. К тому же актер не сможет заговорить «медлительным тонким голосом» самого Каренина (только своим, хотя бы и видоизмененным) и, тем более, не сможет тоном своей реплики передать, что Каренин этот тон «всегда почти употреблял с ней». Здесь, как и вообще в обычном романном тексте, доминирует ценностная интенция нарратора¹⁷.

В миметическом тексте драматурга субъект нарративной интенции отсутствует. Герой – не свидетель, а участник представляемых событий (со своими интенциями). Роль свидетеля, удостоверяющего статус событийности представляемого в драме, оставляется читателю или – при посещении им театра – частично передоверяется актеру. Но сценические высказывания исполнителя (в классическом театре) не становятся повествованием о его герое, они лишь вносят в его речевое поведение интерпретирующие акценты, которые, будучи обращены к зрительному залу, сохраняют позицию «судии» за зрителем.

Примером драматургического высказывания в чистом, так сказать, беспримесном виде может служить радиопьеса Станислава Лема «Лунная ночь». Будучи якобы магнитофонной записью последнего обмена репликами гибнущих астронавтов, текст этот принципиально не может быть представлен на сцене, ибо

¹⁶ См.: Ольга М. Фрейденберг: *Происхождение наррации*, в: О.М.Фрейденберг: *Миф и литература древности*. Москва 1978.

¹⁷ Бахтинская идея «полифонического романа» заключается в отказе от такого доминирования в романах Достоевского.

визуализация происходящего разрушила бы его организующий принцип. Авторские ремарки служат здесь для указания на шумы, фиксируемые магнитофонной лентой, и драматургически факультативны.

Традиционные ремарки также не являются нарративными высказываниями. Это тоже репрезентативы, как и драматургические реплики, только не субъектные (миметивные), а объектные (дескриптивные). Здесь слово представляет ментальному взору реципиента некую внеречевую действительность, не подвергая ее событийному форматированию, чем по природе своей является рассказ. Единство дискурсивной природы реплики и ремарки особенно отчетливо проявляется в тех случаях, когда ремарка фиксирует коммуникативно значимое молчание, репрезентирует нулевое высказывание («Народ безмолвству-ет»).

Наррация также являет собой некоторый род, или лучше сказать *модальность* репрезентации. Специфика ее состоит именно в том, что нарративизация изложения придает излагаемому событийный статус. Пользуясь терминологией Женетта, можно сказать, что даже «итеративное» повествование, лингвистическими маркерами несовершенного вида указывающее на повторяемость ситуаций, преподносит их нашему воображению в «сингулярной» форме. Например:

Потом каждый полдень они встречались на набережной, завтракали вместе, обедали, гуляли, восхищались морем [...] И часто на сквере или в саду, когда вблизи их никого не было, он вдруг привлекал ее к себе и целовал страстно («Дама с собачкой»).

Нарративное форматирование референтного высказыванию семантического поля («мира») состоит в образовании *событийной цепи* состояний, то есть в наделении повествуемого интригой и членением его на эпизоды (участки текста, репрезентирующие фрагменты мира, характеризующиеся единством места, времени и состава актантов)¹⁸.

Дескриптивная модальность репрезентации отграничена от мимесиса вербальной опосредованностью своего тематического содержания, аналогичной наррации. Но в противовес последней дескриптивность предполагает *процессуальный статус* референтной тексту смены состояний. Таковы, например, научные изложения хода эволюции или симптоматики протекания заболеваний. Описательный текст, фиксирующий одно единственное состояние, репрезентирует так сказать «нулевую», нерезультативную процессуальность (вербальное развертывание модели атома или картины интерьера). Тогда как «нулевая событийность» в нарративном тексте невозможна в силу его дискретно-эпизодической природы, создающей напряжение интриги: несостоявшийся побег в рассказе Чехова «Мальчики» – это тоже событие, а не отсутствие события.

Миметическая модальность репрезентирования может соотноситься как с событийностью, так и с ритуальной процессуальностью бытия. Не следует думать, что миметическая репрезентация перформативного слова встречается только на театре при разыгрывании драматургических текстов. Таково же по своей

¹⁸ Подробнее см.: Валерий И. Тюпа. *Анализ художественного текста*. Москва 2006, с. 41-48, 310-319.

дискурсивной природе слово *литургии*. У них общая генеалогия (архаический ритуал), однако их коммуникативная функция принципиально различна.

Между воспроизводящей речью актера и событийной речью драматургического персонажа, совмещаемыми в одной и той же театральной реплике, всегда имеется дистанция – ироническая или патетическая. Заговорив непосредственно «от себя», актер переходит от репрезентатива к самопрезентации (перформансу) и разрушает художественную условность спектакля.

Литургическая речь священника или прихожанина также состоит в имитации несобственного слова и столь же условна (хотя условность здесь иной природы). Но она не дистанцируется от сакрально-прецедентного слова, она его не профанирует, а соглашается с ним, у них общая интенция. Так и в повседневном речевом общении мы порой выражаем свое согласие тем, что повторяем реплику собеседника. Литургия по природе своей есть не что иное, как «диалог согласия», который, по Бахтину, «никогда не бывает механическим или логическим тождеством, это и не эхо; за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)»¹⁹.

Исполнение драматургической реплики может происходить со стороны актера как с позиции внутреннего согласия, так и несогласия. Но в целом драма, будучи в основе своей «разнонаправленным» высказыванием²⁰ (конфликтность – родовое свойство драматургии), предполагает конструктивно значимое рассогласование перформативной и репрезентативной интенций составляющих ее речевых актов. Это рассогласование адресовано рецептивной инстанции зрителя, которая литургией принципиально не предполагается.

Многие общеизвестные особенности драматургии (тяготение к единствам времени и места, канонизированным классицистической поэтикой; сконцентрированная во времени перипетийная динамика развития интриги; сведение сюжетной последовательности эпизодов к композиционной последовательности явлений и актов; диалоговая организация текста и т.д.) вытекают из перформативной природы драмы как высказывания. При этом перформатив, составляющий референтное содержание драматургического репрезентатива, до настоящего времени изучен значительно менее основательно, нежели нарратив. Немалые усилия лингвистов в этом направлении малоэффективны, поскольку остаются в плоскости «употребления языка» как процесса, не выходя на уровень «дискурса» как «коммуникативного события» (тогда как Тойн А. ван Дейк эти аспекты эффективно разграничивает²¹).

Нарративная «установка», по мысли Юргена Хабермаса, «упраздняет коммуникативные роли первого и второго лица», тогда как «повседневная практика» общения «доступна нам только в перформативной установке»²². Перформативный дискурс характеризуется коммуникативной векторностью. В отличие от сообщений о чем-либо актуальные речевые действия состоят в преобразовании одной из сторон коммуникативной ситуации: они направлены или на объект

¹⁹ Михаил М. Бахтин: *Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5*. Москва 1996, с. 364.

²⁰ См.: Владимир М. Волькенштейн: *Драматургия*. Москва 1923.

²¹ См.: Тойн А. ван Дейк: *Язык. Познание. Коммуникация*. Москва 1989, с. 122 и др.

²² Юрген Хабермас: *Моральное сознание и коммуникативное действие*. Санкт-Петербург 2006, с.73.

дискурсии, или на адресата, или на самого говорящего. Если речевые действия не носят ритуального характера (формальное приветствие при встрече, например), то обретают событийное качество поступков. Перформативность таких поступков состоит в «переформатировании» (установлении, уточнении, оспаривании) ценностного статуса субъектного, объектного или адресатного аспектов коммуникации, что до известной степени аналогично архаическому вербальному действию – магическому заклинанию.

Многие перформативные дискурсы современной словесности глубоко укоренены в культуре магических заклинаний подобно тому, как исторические корни нарративов нашего времени уходят в миф. Если нарративность в основе своей *предикативна* (репрезентация цепи событий – это, прежде всего, цепь предикатов), то перформативность – *номинативна*: в перформативном высказывании назвать означает (воз)действовать.

Перформативы, как и репрезентативы (миметический, дескриптивный, нарративный), различаются своей модальностью. По рассуждению Н.И. Формановской, человек становился человеком, «приспособив гортань для производства членораздельных звуков, чтобы *сообщить* нечто другому, *побудить* его к чему-то, *спросить* о чем-то, приправляя рождающуюся в общении речь богатым арсеналом невербальных, жестово-мимических и фонационных средств. Три глобальные интенции: *сообщение, побуждение, вопрос*, впоследствии безмерно расширившие свой диапазон и репертуар, видимо, лежали в основе содержания общения – речи – языка»²³. Данную версию истоков дискурсии и одновременно трех перформативных модальностей можно принять с некоторыми уточнениями.

Термин «сообщение» слишком прочно связан в нашем восприятии с передачей готовой информации, которой у первобытного человека часто еще не было. В рамках мифа как первоначальной моноформы культуры высказывания с *объектной* интенцией были не столько «сообщениями», сколько конститутивными *утверждениями* о жизни, эмпирическими обобщениями, своего рода дефинициями прототеоретического характера.

Перформатив такой модальности можно определить как *декларативный*. Своим «проясняющим» (этимологическое значение термина) действием он направлен на некий виртуальный объект коммуникации (коммуникативный объект вообще по природе своей виртуален). Перформативное утверждение *теоретически* преобразует свой объект: отмежевывает, идентифицирует, проясняет, углубляет, ориентирует среди иных виртуальных объектов, устанавливая или уточняя его статус. «Когнитивную основу ментатива»²⁴ составляет не знание в строгом

²³ Наталия И. Формановская: *Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика*, с. 15.

²⁴ Эквивалентный в данном контексте «декларативу» термин, введенный в научный оборот Н.В. Максимовой и И.В. Кузнецовым (См.: Илья В. Кузнецов, Наталья В. Максимова: *Текст в становлении: оппозиция «нарратив – ментатив»*, «Критика и семиотика», Вып. 11. Новосибирск-Москва 2007) представляется излишне аморфным по своей категориальности. Он приложим не только к объектным и субъектным перформативам, но и к ментальным (нехронотопическим) событиям, которые в *Нарратологии* Шмида рассматриваются как важнейшая форма событийности.

смысле, а понимание, которое, будучи достигнутым, исключает возможность возвращения к прежнему уровню представлений о мире»²⁵.

«Вопрошание» первобытного человека как перформативный речевой акт, противоположный утверждению, следует, по-видимому, мыслить *субъектной* (автосубъектной) интенцией общения. Жизненно важный вопрос интроспективно направлен на преодоление субъектом своей дезориентированности в мире, вопрошание как поступок служит первым шагом к личностному самоопределению, которым человек овладеет много позднее.

Перформатив *самоопределения*, эксплицирующий статусно-ценностную позицию самого субъекта высказывания, может быть корректно определен как *медитативный*. Этот термин привычно применим к лирике как культурно-конвенциональной манифестации автокоммуникативности (адекватно протекающей в недискурсивных формах внутренней речи). Будучи вербализованным актом мышления, высказыванием, разворачивающим в дискурсивной форме адискурсивные процессы сознания, перформатив с субъектной интенцией имплицитно содержит в себе вопрос, на который отвечает, или даже сводится к во-прошанию (ср. «Дар напрасный, дар случайный...» Пушкина). Как замечает Хабермас, «в философии можно задавать правильные вопросы, не находя на них правильных ответов»²⁶.

Сопряжение лирической и философической медитаций в одной перформативной модальности представляется знаменательным и закономерным: философия столь же интроспективна (платоновский разговор души с самою собой), как и лирика. «Философия (по крайней мере традиционная), – по рассуждению И.П. Смирнова, – оппозитивна теории в том плане, что представляет себе Другое как некое инобытие чувственно воспринимаемого мира [...] Вразрез с этим теория не метафизична, она ищет Другое в сущем, а не за его пределами (т.е. извлекает идеальное из реального)»²⁷, а не привносит его из субъекта, как философия.

Наконец, для перформатива с *адресатной* интенцией, претендующего на *апеллятивную* действенность (приказ, просьба, призыв и иные способы «побуждения»), адресат служит одновременно и целевым предметом речевой акции, устанавливающей или переопределяющей его ценностный статус. Нередко представления о перформативности сужаются до сферы апеллятивных высказываний.

Отчасти эта парадигма векторов (модальностей) перформатива соотносима с парадигмой грамматического лица (соответственно третьего, первого и второго). Однако интенции перформативного речевого поведения – более глубокий аспект коммуникации, определяемый не грамматической формой, а стратегическим выбором говорящего.

Текст пьесы в конструктивной основе своей является сплетением миметически репрезентируемых со стороны автора перформативов всех трех названных модальностей. Рассмотрим в этом отношении взятый почти наугад небольшой фрагмент из общеизвестной комедии:

²⁵ Анатолий В. Корчинский: *Философия и нарративное знание: к поэтике ментального события*, в: *Событие и событийность*. Москва 2010, с. 205.

²⁶ Юрген Хабермас: *Моральное сознание и коммуникативное действие*, с. 79.

²⁷ Игорь П. Смирнов: *Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров*. Санкт-Петербург 2008, с. 9.

Г о р о д н и ч и й. И не рад, что напоил. Ну что, если хоть одна половина из того, что он говорил, правда? <медитатив> (*Задумывается.*) Да как же и не быть правде? Подгулявши, человек все несет наружу: что на сердце, то и на языке. Конечно, прилгнул немного; да ведь не прилгнувши не говорится никакая речь. С министрами играет и во дворец ездит... <декларатив> Так вот, право, чем больше думаешь... черт его знает, не знаешь, что и делается в голове; просто как будто или стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить. <медитатив>

А н н а А н д р е е в н а. А я никакой совершенно не ощутила робости; <медитатив> я просто видела в нем образованного, светского, высшего тона человека, <декларатив> а о чинах его мне и нужды нет. <медитатив>

Г о р о д н и ч и й. Ну, уж вы - женщины! Все кончено, одного этого слова достаточно! Вам всё – финтирлюшки! Вдруг брякнут ни из того ни из другого словцо. Вас посекут, да и только, а мужа и поминай как звали. <декларатив> Ты, душа моя, обращалась с ним так свободно, как будто с каким-нибудь Добчинским. <апеллятив>

А н н а А н д р е е в н а. Об этом я уж советую вам не беспокоиться. <апеллятив> Мы кой-что знаем такое... <медитатив> (*Посматривает на дочь.*)

Г о р о д н и ч и й. (*один.*) Ну, уж с вами говорить!.. Эка в самом деле оказия! До сих пор не могу очнуться от страха. <медитатив> (*Отворяет дверь и говорит в дверь.*) Мишка, позови квартальных Свистунова и Держиморду: они тут недалеко где-нибудь за воротами. <апеллятив> (*После небольшого молчания.*) Чудно все завелось теперь на свете: хоть бы народ-то уж был видный, а то худенький, тоненький – как его узнаешь, кто он? Еще военный все-таки кажется из себя, а как наденет фрачишку – ну точно муха с подрезанными крыльями. <декларатив> А ведь долго крепился давича в трактире, заламливал, такие аллегии и екивоки, что, кажись, век бы не добился толку. А вот наконец и подался. Да еще наговорил больше, чем нужно. Видно, что человек молодой. <декларатив>

Соотношение указанных модусов перформативности в речах отдельного персонажа, а также и в тексте пьесы в целом может послужить существенным предметом аналитического интереса. В частности, в репликах городничего на протяжении «Ревизора» превалирует декларативность, тогда как в репликах Хлестакова – медитативность, а в высказываниях женских персонажей – апеллятивность. Можно в этих терминах вести речь о различии их коммуникативных стратегий в сюжетных ситуациях комедии. Медитативная стратегия Хлестакова в сочетании с целым рядом аллюзий романтического самоопределения делает его достаточно очевидной пародией на «романтический» тип личности²⁸. Любопытна в предлагаемом аспекте рассмотрения фигура городничего, который благодаря декларативности своей коммуникативной стратегии парадоксально совмещает в себе черты двух традиционных типажей сатирической комедии: центрального разоблачаемого (мнимо добродетельного) персонажа и одновременно резонера.

Недостаточная на сегодняшний день изученность перформатива сказывается и на исследованиях в области драматургии: особенности анализа драматургического текста разработаны в гораздо меньшей степени, нежели аналитика эпического и лирического родов литературы. Но уже сейчас можно сказать, что

²⁸ См.: Валерий И. Тюпа: *Хлестаков и Чичиков в отношении к романтическому концепту «Я»*, в: *Феномен Гоголя*. Санкт-Петербург 2011, с. 446-456

отсутствие постоянного нарратора, этого посредника между миром персонажей и миром зрителей, имеет для драматургии гораздо более существенное значение, чем это представляется некоторым нарратологам.

Дело в том, что нарративная речь повествователя с необходимостью манифестирует некий *кругозор*: свидетельствовать о событийности повествоваемого можно лишь на фоне нормированного жизнепроцесса в относительно стабильном мироукладе. Наррация не сводится к предложениям с глаголами совершенного вида в прошедшем времени (типа «Король умер»). Она включает в себя освещение многочисленных хронотопических, итеративных, детализирующих моментов сосуществования актантов, а порой и иных причастных событию фигур. Вся совокупность видения и вневизуального ведения повествующей инстанции составляет некий кругозор, который читатель посредством *фокализации* – фокусировки воспринимающего воображения, отсутствующей в миметивном дискурсе драмы, – принужден разделить с нарратором, чтобы стать участником «события рассказывания».

Однако персонажи нарративного дискурса имеют дело не с кругозором рассказывающего о них, а с актуальным для них *окружением*²⁹. Их речевое поведение по преимуществу перформативно. И хотя каждый из них, разумеется, имплицитно также обладает собственным кругозором, перформативный дискурс не манифестирует этого кругозора. Лишь когда персонаж (эпический или драматургический) сам берется рассказывать некоторую историю, только в этом случае, обретая статус внутритекстового нарратора, он получает возможность проявить свой кругозор эксплицитно.

Поскольку драматургический дискурс представляет собой анарративную имитацию перформативов, здесь события не охвачены эпическим фоном нарративного кругозора (авторский кругозор имеет место во всяком роде художественного письма, но повсюду присутствует только имплицитно). Зритель спектакля, кем является и читатель пьесы, воспринимающий ее в своей собственной произвольной «режиссуре», принужден опознавать и свидетельствовать событийность представляемого, опираясь на рецептивный потенциал своего личного кругозора.

Таков теоретический инвариант драматургического дискурса как репрезентативно-миметического высказывания с перформативной референтностью. В позднейшие времена нашей современности он может варьироваться как в сторону его *нарративизации* (выведение на сцену фигуры рассказчика, обрамляющего своим изложением репрезентируемые сцены, а не включенного в них, как это бывало с фигурой вестника), так и в сторону *перформативизации* (прямые обращения к зрителям, вовлекающие их в непосредственное соучастие в театральном действе).

²⁹ О соотношении «кругозора» и «окружения» как бахтинских универсалиях нарратологического анализа см.: Константин А. Баршт: *О трех уровнях событийности*, в: *Событие и событийность*. Москва 2010.

ВЛАДИМИР ШУНИКОВ
(Москва)

ЭПИЧНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ДРАМЫ

Abstract

The subject of the article is the interaction of epic and drama poetics in contemporary Russian plays. It discusses the narrativisation of drama structure, which determines the epic potential of plays. The author analyzes the reader's perception of the epic in contemporary Russian drama.

Keywords: epic, modern Russian drama, narrativisation

Разделение литературных произведений на три рода было отрефлексовано еще в Античности. Вместе с тем на разных этапах литературного процесса появляются художественные феномены, в которых сочетаются конструктивные принципы не одного, а как минимум двух родов художественной словесности: например, жанры баллады, поэмы, «романа в стихах» многими филологами характеризуются как лироэпические¹. Г. Вильперт высказывает более радикальный тезис: баллада – это «жанр, находящийся между тремя литературными родами»². Он же определяет другой жанр, идиллию, как «эпико-полудраматическую (диалогическую) поэтическую форму»³. Как «жанр лироэпической, так называемой *буколической поэзии* в античном мире» рассматривает идиллию А. Квятковский⁴ и пр.

¹ Балладу так позиционируют С. Серотвинский, М.Л. Гаспаров. (См.: S. Sierotwiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1966, s. 42; М.Л. Гаспаров: *Баллада*, в: *Литературный энциклопедический словарь*. Москва 1987, с. 44-45.)

² G. von. Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 1989, s. 73.

³ G. von. Wilpert: *Ibidem*, s. 401.

⁴ А. Квятковский: *Поэтический словарь*. Москва 1966, с. 116.

Процесс синтеза черта разных родов мы наблюдаем в новейшей драме: специфика субъектной и объектной организации произведений позволяет говорить о внедрении в нее художественных принципов прежде всего эпоса.

В современных пьесах педалируется авторское восприятие вымышленной действительности и героев. Доминантным вектором здесь становится обобщенность характеристик хронотопа⁵ и персонажей. Например, в произведениях В. Сигарева «Яма» (2002), В. Дурненкова «Вычитание земли» и «Мир молится за меня» (2005), И. Вырыпаева «Сны» (1999)⁶ в афише и ремарках для номинации героев используются не фамилия, имя или прозвище, а характеристика по какому-либо признаку – полу и возрасту («Мужчина», «Женщина», «Мальчик», «Девочка»), профессии («Переводчик», «Ведущая»), отношению к другим персонажам («Гость», «Подруга», «Приезжий») и пр. Конечно, такое обозначение обнаруживается и в более ранних драматических произведениях, однако в перечисленных пьесах этот прием применяется тотально: так названы все персонажи. Апогеем имперсонализации становятся номинации «Он» и «Она», как в драмах Е. Греминой «Колесо фортуны», В. Сигарева «Любовь у сливного бачка» (2001), «Замочная скважина» (1999), Н. Коляды «Персидская сирень» (1995) и др.

Имперсональные номинации вступают в противоречие с образами героев, которые формируются у читателя при восприятии остального текста пьесы: слова и действия персонажей представляют их как индивидуумов, каждый из которых обладает своей историей, характером, системой ценностей и т.д., позволяющими определить его именно как «действующее лицо». Для примера: в пьесе «Замочная скважина» В. Сигарева «Он» – мужчина средних лет, неуспешный в жизни и в отношениях с женщинами, с определенными сексуальными отклонениями и фобиями, возмнивший себя Богом. «Она» – девушка легкого поведения, весьма циничная, прагматичная и отчасти жестокая. Герои воспринимают себя самих и друг друга как конкретных людей. Наиболее яркой экспликацией этого становится то, что в ряде произведений персонажи называют друг друга не так, как указано в афише, а по именам⁷.

Имперсональные авторские номинации предлагают увидеть персонажей как символическое воплощение той или иной человеческой сущности («психотипа») или доминантной в нем мечты, черты характера, комплекса, фобии...): поиска органичного существования, к которому стремится «Он» в первой части

⁵ Например, в первой части пьесы В. Дурненкова «Мир молится за меня» место действия описано лаконично: «Квартира, из которой совсем недавно выехали жильцы...» (В. Дурненков: *Мир молится за меня*. www.lib.rus.ec/b/115512/read).

⁶ В произведении Вырыпаев «Сны» герои представлены формулами «Девушка, которой снились сны», «Парень, который все время мерз», а далее эти описательные конструкции преобразованы в аббревиатуры, правда, весьма странные: так, перечисленные выше герои номинируются автором соответственно «ДК» и «ПК». (И.А. Вырыпаев: *Сны*. www.lib.rus.ec/b/149531/read)

⁷ «Она. Так вы – Виталий Петров? Муж вас по-другому описывал.

Гость. Я сильно изменился. <...> Это вообще квартира Андрея Сидорова?

Она. Да. Я - Галина Сидорова.

Гость. Странно. Я прямо скажу - не верю, чтобы у Андрея была такая жена!

Она. Какая это?»

(Е.А. Гремина: *Колесо фортуны*. www.theatre.ru/drama/gremina/fortuna.html)

пьесы Е. Греминой «Колесо фортуны», - и желания комфорта, достатка, которым обуреваема «Она»; гиперболизированного самомнения, определяющего «Его» мировоззрение в пьесе «Замочная скважина» В. Сигарева, – и ограниченного здравомыслия «Ее».

Напрашивается сходная трактовка и авторских характеристик хронотопа. Например, начальные фрагменты пьесы Е. Греминой «Колесо фортуны» озаглавливаются автором «Ночь», «Вечер»: такие номинации формируют метафизическое восприятие времени. Ночь – как период погружения в авторефлексивный транс, вечер – время усталости, семейных ссор, когда открывается истинное, негативное, отношение героев друг к другу. Тем самым драма Е. Греминой и другие названные произведения представляют собой изображение вечных, неизбывных состояний неких человеческих сущностей.

Авторская точка зрения на изображенный мир позволяет сократить афишу: в пьесе В. Сигарева «Пластин» (2000) персонажей более двух десятков, среди которых как минимум четверо претендуют на статус главных героев. Однако в афише указаны лишь «Максим», «Она», а остальные обозначены номинацией «Другие». Действие пьесы насыщено событиями: показываются многообразные проявления жестокой действительности, которые обрушиваются на подростка Максима⁸. В череде происшествий Ее образ и события, связанные с «Ней» (девочкой, любовь Максима к которой становится светлой альтернативой окружающей его «грязи»), занимают далеко не доминантное положение. Но внешняя – авторская – точка зрения смещает акценты именно на эту сюжетную линию: трансформация образа возлюбленной «в стиле Достоевского» из «лёгкой, воздушной, неземной»⁹ девушки в капризную и развратную¹⁰ определяет невозможность героя жить далее, хотя по сюжету он гибнет совершенно по иной причине.

Акцентирование авторской точки зрения на мир произведения приводит к тому, что драматургический принцип художественного завершения (связанный с осуществлением этого процесса посредством взаимодействия нескольких сознаний героев как субъектов речи и действия) дополняется альтернативным механизмом, когда формирование образа действительности определяется одним доминантным сознанием. Возникает то, что М.М. Бахтин назвал «авторским контекстом»: этот контекст, как мы видим, становится «высшей и последней ... смысловой инстанцией»¹¹, что приближает произведения к эпосу.

⁸ Грубость окружающих, избиение Максима ради развлечения, травля его завучем в школе, суицид друга и пр., заканчивающиеся убийством героя.

⁹ В.В. Сигарев: *Пластин*. www.vsigarev.ru/doc/plastilin.html.

¹⁰ Финальный образ героини напоминает образ девочки из сна Свидригайлова, толкнувшего героя на самоубийство: «У подъезда стоит ОНА. Задрала голову вверх. У НЕЁ на ногах белые босоножки на каблучке. <Капризное поведение девочки на рынке, когда она требует купить ей эти босоножки, становится началом распада ее идеального образа в пьесе. – В.Ш.> ОНА демонстрирует их Максиму. Улыбается. Беззвучно смеется. Показывает язык. Приподнимает платье и гладит себя по ноге. Проводит рукой между ног, по груди. Извивается. Снова смеётся. Потом вдруг разворачивается и убегает». (В.В. Сигарев: *Ibidem*)

¹¹ М.М. Бахтин: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1972, с. 320.

Фронтальным способом манифестации авторского контекста становится введение «голоса»: тематика и стилистика авторского слова позволяют создать образ автора в драме, т.е. представить его как вполне определенную личность со своими пристрастиями, ценностями. В слово автора вводится «я» («мы»), как в пьесе М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» или драме В. Дурненкова «Три действия по четырем картинам» (2003), с позиции которого излагаются суждения на различные темы, звучат субъективные оценки изображаемого¹², даются металитературные комментарии¹³.

В силу этого автор функционально приближается к эпическому нарратору, что подтверждается формальными особенностями его речи. Эмблемным признаком становится переход от настоящего грамматического времени к повествовательному прошедшему. В пьесе М. Угарова подобный сдвиг осуществляется уже во второй ремарке: «И только тут он замечает, что в комнате никого. Аркадий вздохнул с облегчением, рассмеялся. Поставил саквояж на пол, подтащил стул и сел»¹⁴. Появляется возможность включить в авторскую партию иные композиционные формы речи, традиционно драме недоступные: в пьесе В. Дурненкова «Ручейник» в одной из ремарок изложен сон героя.

Принципиально важна взаимная ориентация речи автора и героев друг на друга – что М.М. Бахтин назвал ключевой особенностью субъектной организации эпического произведения. В пьесе «Ручейник» сон Андрея, одного из главных героев, связан с заключительной сценой. Во сне появляется образ отца персонажа, что позволяет видеть за обобщенными номинациями «Мужчина» и «Мальчик» в финале произведения Андрея и его родителя; во сне представлен образ мирового древа, повторяющийся в последней сцене. Ремарка становится концептуально значимым элементом текста: в ней изображается единение героя с отцом, а тем самым принятие его жизненной философии. Общение с иными персонажами, составляющее сюжет пьесы, подобный итог не обеспечило: «духовный учитель» Илья Сергеевич не помогает Андрею преодолеть его мировоззренческий кризис. Тем самым только в соотношении с ремаркой последняя сцена формирует представление о разрешении конфликта в сознании героя¹⁵.

¹² «Русская живопись для меня явление грустное и серое. Раскисшие дороги, села, овраги, пригорки, осины, над которыми раскинулось хмурое татарское небо – все это вызывает во мне тоску и депрессию. А увидев на холсте торчащий из снега мокрый черный ствол дерева, нестерпимо хочется напиться, чтоб хоть как-то изолировать себя от этой сосущей сердце неприглядной, замусоленной картинки, которую уже никак не возможно перекрасить. Впрочем, я немного о другом» (В. Дурненков: *Три действия по четырем картинам*. www.lib.rus.ec/b/115516/read)

¹³ «На диване лежит Обломов. На нем халат (который мы не успели описать в первой сцене)». (М. Угаров: *Смерть Ильи Ильича*. www.lib.rus.ec/b/109310/read)

¹⁴ М. Угаров: *Ibidem*. Непоследовательное употребление грамматического прошедшего и настоящего времени в ремарках наблюдается и далее по тексту регулярно.

¹⁵ Деталь, которая подтверждает такую интерпретацию последней сцены, – напеваемая отцом песня «Пора в путь-дорогу», которая является любимой и Ильей Сергеевичем. Несмотря на мифопоэтические мотивы, отмеченные выше, сложно видеть в этом синкретизм образов отца и «духовного учителя». Корректнее будет лишь оговорка, что песня сигнализирует о том, что Мужчина (отец) приобщает Мальчика (Андрея) к некой истине – в отличие от Ильи Сергеевича.

Речевая конкретизация образа автора позволяет приблизить его к миру произведения, представив как «свидетеля» событий, происходящих в пьесе. Демонстративно это реализовано в произведении Н. Коляды «Персидская сирень»¹⁶: открывающая это произведение ремарка позиционирует субъекта речи, озвучивающего ее, как находящегося в том же хронотопе, что и персонажи¹⁷. При этом адресованы слова автора не героям, а некому «слушателю», близкому по мировоззрению говорящему, способному понять его язык.

Данный прием апробирован еще А.П. Чеховым, но современные драматурги развивают художественные возможности субъективизации ремарок качественно: они передают право голоса персонажам, делая ремарки частью их речевых партий. Где-то, как, например, в пьесе В. Сигарева «Замочная скважина», подобная трансформация лишь намечена: пьесу открывает большой фрагмент о том, что «Бог – это Мужчина». Такова личная позиция говорящего: «Мне кажется, что это так. ... Почему? Не знаю»¹⁸. В этом фрагменте ведется диалог с воображаемым оппонентом (коим должен стать читатель), отстаивается частная правда. Не указано, что это произносит герой, следовательно, логика мотивирует нас приписать эти слова автору и считать начальной ремаркой. Однако отраженная в них позиция целиком и полностью совпадает с точкой зрения героя, является идеей фикс в его воспаленном мозгу. Оригинальность суждений, безапелляционные утверждения, манера отстаивать их яростно – все это очень похоже на речевое поведение героя. Подобные мысли¹⁹ и провокации воображаемого

¹⁶ Отметим, что мы уже анализировали это произведение ранее, что позволяет сделать вывод: описанные тенденции могут сочетаться в драматическом сочинении, несмотря на их различную направленность.

¹⁷ «Почтовое отделение. Мое. Номер двадцать шесть. Маленькая комнатка. В одной из стен дверь на замке, а рядом - окно выдачи почты, которое тоже на замке <...> Ниже на двери кто-то слово матерное написал углем или губной помадой, а рядом рожу с языком не нарисовали – выцарапали гвоздиком, теперь будет – пока не закрасят. Между дверью и окном доставки стоит стол двухтумбовый, старый, на котором два цветка в горшках... В горшки сигареты тушили, торчат окурки – много. Ну, Расея, одним словом, у нас это дело-то происходит, не где-то там. <...> Остальные три стены комнаты в ящиках, из которых торчат газеты и журналы. <...> У стола сидит **Она**. Старательно макает в чернильницу ручку, что-то пишет на обрывке бумажки. <...> Входная дверь в почтовое отделение отворилась, с улицы влетело несколько грязных желтых листьев и вошел **Он**. На нем куртка, сшитая из старых джинсов» (Н.В. Коляда: *Персидская сирень*. www.theatre.ru/drama/koljada/siren.html).

¹⁸ В.В. Сигарев: *Замочная скважина*. www.vsigarev.ru/doc/zskva.html.

¹⁹ «Скрипят половицы. Стонут доски. Поют гвозди, забитые в древнее ссохшееся дерево. Но они поют о чём-то своём. Им нет дела до человека, который, припав глазом к замочной скважине, притулился возле двери. Им нет никакого дела до этого странного человека с его сумасшедшими мечтами или фантазиями, если угодно. Они живут своей нетропливой однообразной жизнью и лишь изредка думают о том, кто наступает на них. Они считают его Богом». (В.В. Сигарев: *Замочная скважина*. www.vsigarev.ru/doc/zskva.html)

Снисходительное допущение сумасшествия героя, выраженное в словах «если угодно», а также последний тезис в процитированном фрагменте позволяют утверждать, что так о себе в 3-м лице мог говорить сам персонаж.

слушателя (то есть читателя) на развитие диалога есть и в других ремарках²⁰, в то же время ремарки выполняют свою традиционную функцию – в них дается абрис мира, характеристика действий, мимики персонажей и пр. В итоге признать однозначно принадлежность этих слов автору или герою невозможно – игровая дихотомия потенциальных субъектов речи сохраняется во всех ремарках.

В других произведениях, как в пьесе И. Вырыпаева «Июль» (2006) или Н. Ворожбит «Галка-моталко» (2002), манифестируется, что озвучивание ремарок входит в компетенцию персонажа. В драме «Галко-моталко» ремарки представлены как рассказ героини о времени, проведенном в спортивном интернате. В «Июле» ремарки выделяются в репликах героя как особая композиционная форма речи²¹.

Персонажи получают возможность дистанцироваться от изображенного мира, взглянуть на него (в том числе на себя самого) с метапозиции. Адресованы эти слова героя, как и прочие, оказываются «своему» слушателю, способному адекватно его понять, изложены они органичным для персонажа языком, почему стилистически ремарки не отличаются от иных фраз персонажа. Обретение подобной компетенции персонажем вновь мотивирует провести аналогии с эпосом: перед нами фигура, функционально эквивалентная рассказчику.

В свою очередь, наделение персонажа нарративной функцией позволяет создавать еще более оригинальные эпико-драматургические «гибриды». Интересный пример в этом плане – пьеса И. Вырыпаева «Город, где я» (2000). Структура текста в ней традиционна для драмы – произведение состоит из «классических» авторских ремарок и речевых партий нескольких персонажей. Однако среди них выделяется один, именуемый «Житель», который по своим функциям близок рассказчику. Он принадлежит изображенному миру, в силу чего свободно общается с остальными героями, в состоянии вести с ними непосредственный диалог. Вместе с тем ему дано право адресовать свои реплики в зал, при этом Житель четко понимает, что говорит со зрителями, а не озвучивает свои внутренние монологи²². Более того, Житель представляет остальных героев читателю (зрителю), излагает в начале пьесы обстоятельства, предвещающие сценическое действие. Он резюмирует высказывания персонажей, поясняет для читателя невнятные (как ему кажется) моменты в развитии истории. В диалоге с героями он выступает своего рода «интервьюером» персонажей, задавая вопросы как по-

²⁰ «На ней короткая юбка, чулки в сеточку, мохнатая кофта. В чём он - не имеет большого значения. Вот что на вас сейчас? Пускай на нём будет то же самое – так даже забавнее». (В.В. Сигарев: *Ibidem*)

²¹ «Ремарка На сцене, представляющей из себя обычную ледовую арену, появляется Жанна (из моего детства) М., и это точно она, потому что я умираю, умираю, а она скользит и скользит по льду, моя Жанна М. Действие пьесы на секунду останавливается и снова продолжается спустя секунду. И мы: Жанна М., я и все остальное, все мы скользим по ледовой арене, по кругу, – а под ногами у нас лед и прочный лед, лед и очень прочный лед, вот и все». (И.А. Вырыпаев: *Июль*. www.lib.rus.ec/b/119179/read)

²² «Здравствуйте. Сейчас я буду рассказывать вам о нашем городе...»; «Видите, я здесь. Видите меня? Вот он я сижу перед вами на ящике, сижу здесь в этом городе. <...> И дым. Сейчас пойдет дым волшебства (закуривает трубку). Чувствуете волшебный запах?»; «Видите, а я по-прежнему здесь. Вот я перед вами. Живу в своем волшебном городе». (И.А. Вырыпаев: *Город, где я*. www.lib.rus.ec/b/119178/read)

средник между ними и читателями: «Вот вы нам скажите, ангелы, почему вы такие унылые и такие неказистые...?»²³ Тем самым его точка зрения ставится выше точек зрения иных персонажей, способна завершать их видение мира, равно как и их образы. В ряде сцен Житель даже делает выводы, которые ге-роями еще не озвучены, – и персонажи, подтверждая правоту его слов, тут же осуществляют высказанное им: «И все вдруг поняли, что очень устали. (все устало опускаются на пол)»²⁴.

Речь Жителя завершает драму: он единственный из героев, кто остается в мире произведения, остальные из этого мира исчезают. В итоге объявляется, как и в начале пьесы, что залог волшебности этого мира – это как раз присутствие Жителя в нем²⁵. На этом основании произведение может быть интерпретировано так: художественный мир действительно волшебный для пьесы благодаря этой фигуре, так как она выполняет, казалось бы, невозможную в драме нарративную функцию. И связана эта функция с рассказом от 1-ого лица, от «я», что проясняет смысл названия произведения – «Город, где я». Оговорим, что это лишь одна из возможных интерпретаций пьесы, но нарративное волшебство в произведении, безусловно, присутствует.

Описанные изменения определяют гетерогенный характер читательской рецепции произведений. Иллюзия развития событий на глазах читателя не исчезает, но перестает быть тотальной. Она дополняется восприятием мира произведения как изображенного, в котором события происходили ранее и о которых на рассказывается. Эти два механизма конкурируют друг с другом, сменяясь с большей или меньшей периодичностью, что приводит к колебательному характеру читательской рецепции – от погружения в мир произведения к дистанцированию от него и наоборот.

Данный вектор трансформации художественных принципов драмы в новейшей русской литературе – не единственный. Помимо нарративизации драмы, определяющей ее эпичность, можно говорить и о лиризации современных пьес, но этот феномен требует самостоятельного исследования.

²³ И.А. Вырыпаев: Ibidem.

²⁴ И.А. Вырыпаев: Ibidem.

²⁵ «И волшебный он не только потому, что не похож на другие города, но главным образом потому, что в нем я. И очень важно понять, что я в этом городе не потому, что он волшебный, а он волшебный, потому что в нем я. Я – волшебство города» (И.А. Вырыпаев: Ibidem); «А мой город особенный, волшебный, потому что это город, где я». (И.А. Вырыпаев: Ibidem)

ЛАРИСА ТЮТЕЛОВА

(Самара)

«НОВАЯ ДРАМА» В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭТИКИ

Abstract

The paper considers “new drama” as one of the historical variants of a new dramatic form which emerged at the turn of the 18-19th centuries as a result of crucial changes in poetics. The main peculiarities of “new drama”, such as new foundations of the dramatic world’s integrity, dramatic plot, the substance of the protagonist’s image, are represented as an expression of a new dramatic situation. This situation presupposes the presence of a personal attitude of its participants (the author, the hero, the reader/the spectator) and is dialogic.

Keywords: aesthetic communication, author, hero, dramatic plot, poetics of individual author’s creative work.

По мнению многих исследователей, «новая драма» как исторический феномен представляет собой драматическую форму, явившуюся результатом кризиса традиционной пьесы. Не представляется необходимым оспаривать данный тезис, но кажется важным пояснить, во-первых, о кризисе какой именно драматической формы идет речь, и, во-вторых, когда именно этот кризис произошел в истории европейской и русской драмы.

Известно, что «новую драму» отличают особенности драматического действия. Традиционно оно мыслится как поступательное движение, осуществляемое на основании акций и реакций водимых индивидуальной волей персонажей. В пьесах же рубежа XIX–XX столетий, как отмечает В.А. Сахновский-Панкеев: «разорваны судьбы людей, ибо из-под них выбита почва, на которой возникает человеческое единство – общественно-значимая деятельность. Здесь нельзя даже говорить о разной направленности человеческих волей. Они в большинстве случаев вообще не пересекаются, не сталкиваются, не противодействуют друг другу»¹.

¹ Владимир Сахновский-Панкеев: *Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь*. Ленинград 1969, с.30.

В итоге возникает ситуация, не имеющая своего разрешения посредством волевой активности героев – ситуация личностного *отчуждения*. В.Е. Хализев предложил назвать ее субстанциальной². Человек в новой исторической ситуации оказывается человеком *изолированным*. А, в свое время Ж.-П. Сарразак, ссылаясь на П. Зонди, отметил, что «изолированность» в области театра приводит к нарушению драматического канона: «Под натиском новых сюжетов, так или иначе связанных с темой психологического, морального, социального, метафизического отчуждения человека от общества, драматическая форма произведения, опирающаяся на аристотелевско-гегелевскую традицию межличностного конфликта, разрешающегося через катастрофу, начинает трещать по швам»³.

Об этом же пишет и М.С. Кургиян. Она выводит опыты драматургов рубежа веков за пределы традиционной драмы, поскольку «разорванность судеб людей» приводит к тому, что их воли оказываются непересекающимися, герои не сталкиваются, не противодействуют друг другу. А это значит, «что драма, как поэтическая форма, данная 1) в настоящем времени, 2) в межчеловеческом событии, 3) в действии, оказывается в кризисе в конце XIX века»⁴. Происходит, как это описывает П. Зонди, замещение элементов триады их противоположностями. Прошлое доминирует над настоящим, как, например, у Г. Ибсена. Или настоящее заставляет вернуться прошлое, как у А.П. Чехова. А в социальном театре Г. Гауптмана рассматриваемые политико-социальные ситуации уничтожают уникальный характер настоящего времени.

Отрицаются межчеловеческие связи, поскольку действие все больше представляет собой сферу человеческого духа, как у А.П. Чехова. «События являются всего лишь дополнением, и диалог, форма выражения межчеловеческих отношений, становится вместилищем монологических размышлений. В некоторых произведениях Стриндберга межчеловеческое либо уничтожено, либо видится сквозь субъективную призму центрального “я”»⁵. А у М. Метерлинка межчеловеческое событие вообще становится невозможным, поскольку «перед смертью, которой посвящена драма, различия между человеческими сущностями стираются вместе с диалогом между ними»⁶. По сути дела, как отмечает П. Зонди, драма конца XIX века в своем содержании отрицает то, что в силу традиции должна утверждать – межличностное событие. «Действие уступает место ситуации, бессильными жертвами которой являются люди»⁷.

Таким образом, можно сказать, что авторы рубежа XIX–XX веков стремятся в старой драматической форме выразить не свойственное ей содержание. Или же отметить, что новый предмет изображения порождает и новую драматическую форму. При этом большинство склонно останавливаться на вопросе о кризисе старой драматической формы, который был временным явлением. Но стоит задуматься: является ли новый *предмет изображения* в драме причиной

² Валентин Хализев: *Драма как род литературы*. Москва 1986, с.133-134.

³ Жан-Пьер Сарразак: *Кризис драмы*, «Театр» 2011, № 2, 7.04.2014, [online] <http://oteatre.info/lexicon-novoy-i-noveyshey-dramy/>

⁴ Peter Szondi: *Théorie du drame moderne*. Paris, Circé 2006, p.69.

⁵ Peter Szondi: *ibidem*.

⁶ Peter Szondi: *ibidem*.

⁷ Peter Szondi: *ibidem*.

как кризиса старой драматической формы, так и причиной возникновения новой? Может быть, уже произошедшие в языке драмы изменения оказываются в наибольшей степени, нежели ранее, востребованными на рубеже XIX–XX веков, а потому открытыми в своей совокупности не литературой, а театром, который под влиянием литературы меняет свой язык?

Собственно, «новая драма» рубежа XIX–XX веков – это в первую очередь театральное явление. Происходит рождение режиссерского театра, в котором постановщик пьесы выступает в роли автора драматического представления, отражающего его индивидуальное видение (прочтение) текста драматического произведения. Но его индивидуальное видение и оценка драматической истории не может ни вступить в диалог с такими же индивидуальными личностными позициями актеров, а также зрителей. И на основании диалога этих позиций и рождается понимание зрителем театрального действия.

Именно режиссеры рубежа XIX–XX веков открыли зрителю русские пьесы, которые до той поры казались несценичными, так как их авторами были нарушены правила традиционной драмы. В этой связи необходимо вспомнить трагедию А.С. Пушкина «Борис Годунов», законченную автором в 1825 году. В ней внешнее действие предельно ослаблено, и основные его фрагменты связаны в целое благодаря ассоциативно-монтажному принципу их объединения. Следовательно, кризис традиционного драматического действия, свидетельствующего о том, что драма – это художественная форма, представляющее разворачивающееся в настоящем времени межчеловеческое взаимодействие, мы можем отметить уже в первой трети XIX века, и даже раньше.

При этом стоит учесть, что кризис драматической формы, если понимать драму как один из вариантов представления и завершения художественного мира, связан не с предметом изображения (будь то событие или ситуация, действующий герой или нет), а с тем, как и кем именно этот предмет представляется.

По сути дела, даже у Аристотеля при определении различий эпоса, драмы и лирики как видов *исполнительского* искусства основное внимание уделяется не столько предмету изображения, сколько способу изображения (подражания у Аристотеля), избранного *автором* произведения. В современной драматической теории абсолютизирован тот факт, что драма подражает миру действием посредством деятельных лиц. Но важно, что это особая родовая форма представления и завершения мира *автором*. Именно ему принадлежит позиция видения и понимания драматического мира как состоявшегося, целостного и законченного.

При этом у драматического автора нет возможности напрямую заявить о своей (сторонней по отношению к изображаемому) позиции видения и оценки действия и героя. Поэтому особое значение приобретает целостность и завершенность предмета изображения. Отсюда закон единства драматического действия, важность самой категории действия и позиции его участника в классической драме. Этот участник, обнаруживая позицию видения происходящего «изнутри», парадоксальным образом открывает читателю/зрителю позицию видения ситуации и «извне», которая позволяет воспринять драматическую историю как завершенную и законченную. Следовательно, в традиционной драме позиции видения «изнутри» и «извне» совпадают.

Ситуация кардинально меняется, когда позиции видения драматического мира «извне» и «изнутри» оказываются принципиально не совпадающими. Такими они становятся, когда рождается индивидуальное авторское «я», осознающее себя отличным от «я» другого. В первую очередь, от «я» основных участников коммуникативного события – героя и читателя/зрителя. Появление такого «я» знаменует собой возникновение нового этапа в развитии поэтического языка – этапа индивидуального авторского творчества, сменившего собой эпоху традиционалистской поэтики. Речь идет о середине XVIII столетия. Уже Д. Дидро и Ж.Ж. Руссо говорят, что театр не способен выразить современное авторское «я», которое хочет напрямую раскрыться в ясности и целостности «другому», как это происходит, например, в романе. Роман в тот момент рассматривается как жанр, который в наибольшей мере способен выразить рождение индивидуального авторского «я» в его диалоге с «я» другого: как героя, так и читателя. Организации этого диалога способствует наличие в субъектной сфере романа фигур повествователя или рассказчика, находящихся ближе всего к границе романного мира, почти в той самой точке «между», где и рождаются все худо-жественные смыслы и где, собственно, М.М. Бахтиным определено место автора. Поэтому драматический автор, который пытается заявить о своей индивидуальной личностной позиции видения и понимания изображаемого мира, на первых порах возникновения проблемы может использовать несвойственные драме художественные формы. И происходит это именно на рубеже XVIII–XIX веков.

В итоге возникает так называемая *романная драма*. Романное в ней – воссоздание романной структуры в драме, а именно: событийное насыщение диегезы (драматической истории), ее бесконечная растяжимость, увеличение объема и роли дидакалий (ремарок), появление рассказов, оформленных как реплики героев в диалоге и т.д.⁸. Исторически эти черты в драме возникают в романтической драме конце XVIII – начале XIX века, когда драматурги, как отмечено западными исследователями, «разграбили» пружины романного сюжета (например, сюжета романов Вальтера Скотта).

Но более важным в ситуации изменения содержания авторского «я» для возникновения нового драматического языка и для «новой драмы» как таковой, является не демонстрация авторской свободы в использовании различных родо-жанровых форм на рубеже XVIII–XIX веков, а поиск способов выражения авторской индивидуальности через обозначение индивидуальности его драматического героя. Следовательно, не только кризис традиционного действия, изначально представляющего собой ряд причинно-следственно связанных событий, но и кризис героя как участника этого действия – немаловажная черта новой драматической формы, возникшая задолго до рубежа XIX–XX столетий.

Важно, как отмечено М.М. Бахтиным, что познавательнo-этическая активность конститутивного момента художественной формы – автора – направлена на «другого». Художник «не может выдумать героя, лишенного всякой самостоятельности по отношению к творческому акту автора <...> Автор-художник преднаходит героя данным независимо от его чисто художественного акта...»⁹

⁸ Agathe Novak-Lechevalier: «Hernani et Ruy Blas, drames romanesques?», «Fabula», 7.04.2014, [online] <http://www.fabula.org/colloques/document1143.php>.

⁹ Михаил Бахтин: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979, с.173.

и вынужден вступить с ним в отношения. Они предполагают восполнение образа героя с позиции авторской вненаходимости. Таким образом, отношения, оформлением которых являются ответные реакции героя на его видение с позиции «извне», – необходимое условие целостности и завершенности художественного высказывания.

В традиционной драме при эстетических установках, свойственных риторической культуре, «другой» как «взгляд извне», дополняющий героя до гармонического целого, обнаруживается в самом герое: он видит себя только таким, каким он предстает и «взгляду извне», то есть он видит себя с позиции «другого». Следовательно, авторское восполнение образа героя оказывается формальным, а не содержательным. В конечном итоге центральный герой способен увидеть себя и другого таким, какими их представляет «другой» – создатель (реальный – в жизненном пространстве героя, автор – в творческом пространстве). Поэтому в традиционалистской драме герой может быть авторским резонером. При этом не менее важно, что авторская позиция видения оказывается не собственно индивидуальной. Пьеса призвана выразить такую точку зрения на происходящее, которую драматург воспринимает как точку зрения, открывающую истину как таковую.

Отсюда определение авторской работы драматурга, которое отмечено в работе Н.И. Ищук-Фадеевой, где речь идет об особенностях ранней средневековой драмы, посвященной сюжетам Священного Писания. Она утверждает, что в средневековой трагедии «само воспроизведение сюжета было важнее его интерпретации: сюжет должен быть каноническим, а посему автор не важен, он не создатель особого неповторимого мира, он – “переводчик” с языка писания, языка сложного и непонятного, на более экспрессивный, выразительный и доступный язык зрелища»¹⁰. По мнению самих драматургов, а об этом свидетельствуют Предисловия традиционалистских пьес, авторская индивидуальность проявляется не в истине, которая открывается его читателю/зрителю, а в том, как эта истина выражается, не в сюжете, а в мастерстве «переводчика». Поэтому и герой, и автор, и читатель/зритель обнаруживают в качестве собственной единственно верную абсолютную точку видения и понимания изображенного мира.

В новой поэтической ситуации позиции участников коммуникативного события существенно отличаются, благодаря чему обозначаются границы индивидуальности каждого: автора – героя – читателя/зрителя. Они выступают не только в роли не «я-для-другого», но и в роли «я-для-себя». При этом чтобы обнаружить свою позицию, каждый из участников коммуникативной ситуации должен вступить в диалог с другим «я», также существующим как «я-для-себя», а не только «я-для-другого».

Первыми ситуацию диалога разных личностных позиций создают романтики. Но в их случае герой мыслится как принципиально другое «я», но понятое в категориях авторского «я» (см, например, пьесы «Маскарад» Лермонтова и «Ижорский» Кюхельбекера). Поэтому в романтической драме авторы отмечают необходимость диалогической ситуации, но действительного диалога автора и героя в этой драме еще нет. Но уже романтический герой не просто «другой»

¹⁰ Нина Ищук-Фадеева: *Драма и обряд*. Тверь 2001, с.27.

по отношению к автору, чей образ восполняется и завершается с позиции авторской вменяемости, а «другой», являющийся образом индивидуальности, существующей как «я-для-себя» и «я-для-другого».

Такой герой существует принципиально в двух пространственных плоскостях: внешней и внутренней. Во внешней – он подчинен законам внешнего мира и выступает как функциональная единица действия. В итоге истинное лицо героя остается закрытым. Во внутренней – персонаж живет по своим собственным законам. Так появляется проблема автономной причастности героя внешней жизни, чье движение и определяется линией традиционного действия. Но линии внешнего действия уже не достаточно для раскрытия позиции видения и понимания происходящего героем как позиции индивидуальной. Поэтому действие начинает раскалываться на отдельные эпизоды, и важным оказывается не только существование персонажа в контексте истории, разворачивающейся на глазах зрителя, но и отношение персонажа с разными временными пластами его существования. С прошлым, например, как у Годунова А.С. Пушкина. Именно в пушкинской пьесе «тень убитого Дмитрия» из прошлого является элементом, скрепляющим воедино не только отдельные составляющие образа царя Бориса, но и отдельные эпизоды драматического действия как такового.

Иными словами, драма перестает быть формой, данной в настоящем времени, в межличностном событии, в действии. В ее новом варианте в равной степени оказываются возможными и событие, и ситуация, герой деятельный и недействующий, событие прошлое и настоящее, а также их проекция в будущее. Единство изображенного в такой драме обеспечивается открытием авторской точки зрения и оценки изображаемого и диалог с ней. Для организации этого диалога и необходим персонаж, способный задать ситуацию индивидуального видения и понимания происходящего как целого, т.е. *отчужденный* в отдельные моменты действия от него, нежели непосредственно в нем участвующий. Первоначально, ситуация отчуждения воссоздается лишь в отдельные моменты драматического действия или же характеризует положение периферийного персонажа, так называемого *соглядатая*. В «новой драме» как в историческом варианте новой драматической формы отчуждение характеризует положение всех действующих лиц: это отчуждение от себя и мира, реализуемое в драме посредством отчуждения героя от действия и стороннего наблюдения за ним и его участниками.

Следовательно, новая драматическая форма, историческим инвариантом которой является и «новая драма» рубежа XIX–XX веков, рождается в момент возникновения новой поэтической ситуации. Она приводит к тому, что центральной категорией поэтики становится автор. Это индивидуальный творец своего художественного мира, способного выразить неповторимое в «другом» авторское видение и понимание процесса жизненного становления.

ИРИНА ПЛЕХАНОВА

(Иркутск)

ЧЁРНАЯ КОМЕДИЯ КАК ПЕРСПЕКТИВА РАЗВИТИЯ РОССИЙСКОЙ НОВОЙ ДРАМЫ?

Abstract

This paper investigates the metamorphoses of spiritual content and poetics of new drama. The hypothesis is that a transition from dreadful to laughable and comic may have resulted from the dissipation of an egocentric attitude which was common to a generation of writers in the 2000s. A turn to the genre of black comedy reflects the process of search for meaningful utterance in unexpected and still harsh and painful form. The Russian black comedy estranges laughter through didactics (O. Bogaev), invectives (V. Sigarev) and poetry (I. Vyrypaev).

Keywords: new drama, evolution of poetics, black comedy, catharsis, didactics, individualism, Presniakov Brothers, O. Bogaev, V. Sigarev, I Vyrypaev.

1. Предпосылки обновления стратегии, типология героев и авторов

В радикальном крыле российской новой драмы, среди авторов, заявивших о себе в 2000-е годы, наметилась тенденция к пересмотру художественных принципов и творческих стратегий. Очевидно, что травма насилия как отличительная характеристика катастрофического мировидения первого постсоветского поколения исчерпала ресурс новизны, правды и формотворчества. Агрессивная модель самовыражения, т. е. демонстрация насилия как зрелища, будь то само событие или нарушение норм допустимого на сцене и в речи, проблематизируется авторами без побуждений извне или со стороны консервативной критики. Рефлексия не заявлена как программа, но очевидно изменение и цели, и образа высказывания в художественной практике последних лет.

Так, братья Пресняковы (Олег, 1969 г. р., и Владимир, 1974 г. р.), авторы «Терроризма» (2002) и «Изображая жертву» (2002), выступили на сцене МХТ

с феерически смешной инсценировкой по мотивам «Конька-горбунка» П. Ершова (2008). Братья Дурненковы (Вячеслав, 1973 г. р., и Михаил, 1978 г. р.), авторы «Вычитания земли» (2003), перестали работать вместе, и последняя пьеса Михаила Дурненкова – это долгий монолог «Цель Матадора» (2011) о неубитом быке и о небезнадёжной борьбе за сына. В. Сигарев (1977 г. р.) после тотально жестокого «Пластилина» (2002), фильмов по своим сценариям о чудовищной матери («Волчок», 2009) и череде смертей («Жить», 2012) взялся снимать новогоднюю комедию. И. Вырыпаев (1974 г. р.) отрёкся от исповеди каннибала («Июль», 2006): «...это очень красивый текст, но сейчас я нигде не разрешаю его ставить, ведь очевидно, что в нём эгоистическая энергия автора, замкнутого в самом себе...»¹. П. Пряжко (1975 г. р.), автор абсурдно-пафосных «Трусов» (2005), выступил с пьесой-декларацией «Хозяин кофейни» (2013), в которой герой, представившийся как Павел Пряжко, в пространном монологе самолюбиво дистанцируется от Вырыпаева и обсуждает проблему инфантильности – и своей собственной, и поколения в целом.

Так завершились 10 лет бури и натиска – беспощадной и бескомпромиссной демонстрации бесстрашия в натуралистическом представлении физиологии сексуального, ужасного, безобразного, отвратительного, гнусного, что оправдывалось как социальная концепция действительности и духовно-творческая свобода автора от шор и от внутренней цензуры.

Очевидно, что вопрос о перспективе творческого развития драматургов, достигших зрелости и необыкновенно быстро добившихся признания в России и в Европе, связан не с изменением социальной реальности, а с эволюцией их самосознания, что должно повлечь за собой обновление проблематики, героя и поэтики драматургии. Если И. Вырыпаев в 2012 году сослался на принадлежность к православной традиции, практически покаялся, написал пьесу и снял фильм об искусстве-сострадании («Танец Дели», 2012), то вектор эволюции его ровесников не заявлен. Очевидно, развитие самосознания предполагает расширение горизонтов собственного Я и возможность выйти за пределы, обусловленные данностью первичного опыта или принятой на себя ролью.

Миссия новой драмы как формы литературной деятельности заявлена энтузиастами-теоретиками чрезвычайно амбициозно – она должна стать ведущей моделью формирования нового образа художественного мышления и утверждения жизнестроительных ценностей. Основание – насущная потребность преодолеть ситуацию эпистемологической неуверенности, но не догматически, а в игровом процессе сотворчества в единстве места, времени и действия, когда не только смысл, но и сам текст рождается в коммуникативном пространстве:

Сегодня главным форматом, квинтэссенцией литературы, как это было когда-то, на заре европейской словесности, стала драма, причём в её первоначальном, до-эсхилловском и до-аристотелевском понимании. <...> Евроатлантическая иудео-христианская цивилизация утратила внутреннее целеполагание. <...> В афтер-постмодернизме целью поисков названа уже не “истина объектного, но подлин-

¹ Иван Вырыпаев: *Нам не подходит гуманизм и либерализм не подходит*, Московские новости, 2012, 30 ноября. [Электронный ресурс]: http://www.mn.ru/culture_film/20121130/331774499.html. Код доступа: 4.03.2014.

ность субъектного». Истина из объекта становится актом – актом коммуникации. Реальность – субъектно-объектным отношением. Текст вообще и литературный текст в частности – процессом взаимодействия целого ряда игроков. <...> Новая драма – это универсальная модель существования литературы, территория, а лучше сказать – практика свободы для смежных и не только смежных искусств².

Как представляется, претензия чрезмерна не только в силу того, что новая драма перформансного типа, о которой идёт речь в статье Вл. Забалуева и А. Зензинова, остаётся специфическим явлением даже в театральном процессе, не говоря о её очевидной несоразмерности той роли, которую выполняла драма в античной культуре с достаточно устойчивой картиной мира. Нынешний синкретизм, действие, расширяющее сценическое пространство визуальными эффектами, технологизированная импровизация, в которую вовлечены зрители, – лишь лабораторные эксперименты, претендующие на революцию, их интенция спонтанная, но не сакральная, т. е. не выходит за пределы времени события. Скорее это резонансный отклик на обнажение игровых механизмов общественной жизни, локальный мимесис ситуативному, а не перенос театральности в духовную практику.

На самом деле миссия новой драмы – самовыражение нового типа человека и творца, которое, в силу активных претензий на социальную правоту своей позиции, имеет прогностическую значимость не только для художественных тенденций. Коротко этот тип можно определить как *индивидуалиста в обстоятельствах вседозволенности*. Это позиция одиночки, у которого нет ни союзника, ни очевидного оппонента в лице общества, государства или авторитетной традиции вследствие их слабости, но он окружён соперниками, такими же одиночками. Новое поколение выросло наперекор общей апатии, «коллективному астеническому синдрому»³, поражению ближайшей социальной группы – интеллигенции, несамостоятельной, лишённой духовной воли и силы, неспособной выработать программу индивидуального существования⁴ и не обеспечившей ни защиты, ни преемственности⁵. Но парадокс в том, что никогда ещё история (в лице организаторов движения «Новая драма») не создала столь благоприятные условия для энергичных выходцев из «народа», из глухой провинции (участие в читках, фестивалях, постановки в Москве и за рубежом), а они никак не намерены проявлять солидарность. Свидетельство тому – история расколов в новой драме и ревностная защита творческой независимости:

Все это критики придумывают. Но пусть придумывают – надо же это как-то обзывать. Да, вдруг заговорила группа людей, и что-то общее у них есть. Но движение... Люди что, строим ходят? Движение «Наши»? Оно же не так выглядит.

² Владимир Забалуев, Алексей Зензинов: *Новая драма: практика свободы*, «Новый мир», 2008, №4, с. 177.

³ Лев Гудков: *Негативная идентичность. Статьи 1997-2002 годов*, Москва, 2004, с. 275.

⁴ Л. Гудков, Б. Дубин: *Интеллигенция: Заметки о литературно-политических иллюзиях*, Москва – Харьков 1995.

⁵ Василий Сигарев, Яна Троянова: «Быдло – это мы». Интервью Ольге Шакиной, Colta.ru 29.09.2009 [Электронный ресурс] <http://os.colta.ru/cinema/names/details/12581/> Код доступа: 4.03.2014.

Пожалуйста, название пусть будет. Главное – писать, как сам хочешь, а не как положено по каким-то правилам новой драмы».⁶

Поэтика, действительно, не манифестирована, хотя движению попытались дать имя «Кислород» (2002) – по названию пьесы И. Вырыпаева. Оно метафорически обозначило цель – поиск свободной формы и органически важной истины как жизненный интерес и вопрошание. «Театр.doc» стал площадкой: «со сцены говорили о таких вещах, которые волнуют любого современного молодого человека: любовь, политика, деньги, секс, Бог. Мы задавали много вопросов и предлагали вместе искать ответы»⁷. Но это был один из ярких опытов, а не прообраз ведущей эстетики. Тем не менее, пьесы И. Вырыпаева претендуют на то, чтобы стать исповедью нового поколения.

Театр Вырыпаева лирико-поэтический, вопрошающе-провоцирующий, и потому он наглядно раскрывает черты нового для русской культуры и даже для опыта русского индивидуализма явления – тотального, массового имморализма, стихийного у героев, но принятого как данность и самим автором. Всё разворачивается по сакраментальной формуле «Если Бога нет, всё позволено» («Только как же, спрашиваю, после того человек-то? Без бога-то и без будущей жизни? Ведь это стало быть теперь всё позволено, всё можно делать?»⁸) в контексте постмодернистского релятивизма, т. е. без проблематизации вседозволенности, но, во-первых, *в поиске естественного для неё обоснования* и, во-вторых, *сугубо умозрительно, что противоречит первому как органической воле природы*. Русский индивидуализм перестал страдать от собственной отъединённости (какова была судьба Алеко, Демона, Онегина, Печорина, Андрея Болконского, Ивана и Мити Карамазовых) или ничтожности (Смердяков, Солёный, Передонов, Николай Аблеухов, Клим Самгин), но предъявил претензии на природность и мышление в мировом масштабе. Толчок для рассуждений в «Кислороде» – атака террористов 11.09.2001 и убийство жены в огороде, но точка отталкивания – библейские аксиомы, которые, как максимум, несправедливы, или, как минимум, нуждаются в оправдании через интерпретацию. Русский максималист теперь желает примирить любовь и вседозволенность – таков запрос дня, и ради доказательства правоты будет мобилизовано всё красноречие, вполне собой удовлетворённое, ибо оно искреннее, темпераментное, многословное. Так рассуждает персонаж, представляющий на сцене в одном лице актёра и протагониста автора:

Он. ...Хотя на самом деле всё на свете происходит от двух вещей: от безумной любви, то есть от любви такой силы, что она делает человека безумным; и от жажды воздуха, ибо если окажется человек на стометровой глубине Баренцева и скажут ему, что, для того чтобы дышать и выжить, надо разрубить лопатой свою жену в огороде, то так он и сделает, а кто осудил его за этот поступок, тот либо никогда не любил, либо никогда не задыхался, впрочем, любовь и удушье есть одно и то же, а если ты не знаешь об этом, то тогда вообще не произноси таких слов,

⁶ Василий Сигарев: «Научиться снимать можно только на площадке», «Газета.Ru» 30.10.2013. [Электронный ресурс] http://www.gazeta.ru/culture/2013/10/30/a_5730009.shtml Код доступа: 4.03.2014.

⁷ И. А. Вырыпаев: *Кислород; Июль; Танец «Дели»: пьесы*, Москва 2011, с.5-6.

⁸ Ф. Достоевский: *Братья Карамазовы*, Москва 1973, с. 601.

как “Ислам” или “Нью-Йорк”, потому что только “безумной любовью” можно оправдать “безумную ненависть” и наоборот⁹.

В споре персонажей, названных Он и Она (тоже актриса и антагонист автора), максимализм богоборческого вызова соединился с критикой лицемерной цивилизации, радикальному сомнению подвергались заповеди Нагорной проповеди, а особо – запрет на убийство. Претензия на трагизм и безоглядную искренность готовила почву для явления нового героя, однако Санёк из Серпухова, зарубивший лопатой некрасивую (бескислородную) жену из любви к рыжеволосой (кислородосодержащей) девушке Саше, не стал открытием героя и эмблемой поколения индивидуалистов. Причина – не в его маргинальности, а в сугубо иллюстративной условности персонажа, придуманного для экспрессивного заострения дискуссии, но не для обеспечения её глубины. Невнятная, но яркая, безоглядная и безответственная, декларативная и сниженная, страстная, но не отрефлексированная, разложенная на два голоса исповедь ответила на ожидание радикального по содержанию и по форме высказывания. Поэтому ей не нужно было бороться за правое слово и дело, напротив, она была обречена пожинать плоды успеха и славы в театральной среде и в кинематографе: так фильм «Кислород» получил приз за лучшую режиссуру на фестивале «Кинотавр» в 2009 году. Отсюда следует ещё один парадокс – противоречие между возможностями абсолютной свободы и отнюдь не безусловно убедительными результатами самореализации: фильм наградили за выразительность, поскольку постмодерн ценит авторский жест и давно перестал искать подлинного человека. От Вырыпаева как лидера новой генерации можно было бы ожидать героя, но он уклонился, видимо, ощущая себя главным действующим лицом этой истории.

Знаменательное противоречие между высокой пассионарностью авторов-индивидуалистов и неперсонифицированной самопрезентацией показательно и актуально, если рассматривать тексты пьес как высказывание поколения о себе и о мире, точнее – о себе в этом мире. Авторы – в силу собственного индивидуализма – предпочли отчуждение от той действительности, которую представляли в натуралистических подробностях. Казалось бы, это опровергает суровое мужество правдолюбцев: так В. Сигарев, автор жестокого «Пластилина», настаивал, что вся история – «цепочка событий, которые происходили с разными людьми – что-то со мной, а что-то с моим родным братом, друзьями»¹⁰. Но бестрепетное вынесение на сцену мерзкого и гнусного означает, что избрана свобода отрешённой объективности и, главное, духовной непричастности к представленному на сцене злу. В описаниях феномена новой драмы источник свободы поколения определяется историческими обстоятельствами и оценивается как негативный: в диапазоне от кризиса идентичности¹¹ до специфической ювенильности сознания с присущими ей деструктивными способами самоутверждения. Причина –

⁹ И. А. Вырыпаев: *Кислород; Июль; Танец «Дели»: пьесы*, Москва 2011, с.27.

¹⁰ Марина Райкина: *Неофит из пластилина (Интервью с Василием Сигаревым)*, Московский комсомолец, 3 декабря 2002 [Электронный ресурс] <http://www.mxat.ru/authors/playwright/sigarev/1663/> Код доступа: 4.03.2014.

¹¹ И. М. Болотян: *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания*, в: *Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: проблема конфликта. Материалы научно-практического семинара*. Самара 2009, с. 98-106.

в отчуждении от жизни, которая представляется лишенной любого смысла, в том числе экзистенциального:

Потеря нравственных ориентиров, обесмысливание труда и поступка вызывают в обществе состояние апатии, а в масштабе частной жизни – морок парализующей волю скуки. <...> Серость будней, обезличенность повседневных ритуалов приводит к тому, что даже убийство в новой драме изображено как обыденное, рутинное и, по большому счету, скучное событие. <...> ...суть происходящего в новодраматической литературе: пока герой пьесы изображает жертву, автор изображает скуку.¹²

Действительно, пьеса братьев Пресняковых «Изображая жертву» (2002) открыла подлинно нового героя нашего времени – поливалентного Валентина, рационального паразита, наблюдателя, совершенно свободного от какого-либо эмоционального участия, заинтересованности, рефлексии, ответственности, сострадания. Его жизнь – исправное функционирование обескровленного интеллекта, прагматические реакции рассудочного сознания, т. е. модель поведения интеллектуала, но без какой-либо претензии на особую роль искушённого умника. Таков индивидуализм без потребности быть исключительным – рутинный образ рационализированной отчужденности от мира. Но было бы преувеличением упрекнуть в скуке – и даже в её имитации – самих авторов. Определение творческой установки радикалов как «мимесис скуке»¹³ плодотворно, если так характеризовать степень отчуждённости авторов от материала, умозраительность самого отношения к изображаемому и, как следствие, невозможность сопереживания персонажам, которые являют собой чистую условность, а не живое существо. Пресняковы показали человека-функцию, почти математическую формулу, шарж-олицетворение постмодернизма в его социальной ипостаси, феномен, в реальности размножившийся настолько, что вызвал не скуку, а обесценный взрыв отчаяния даже у видавшего виды следователя-капитана. Валя, имитирующий жертву, т. е. паразитирующий на смерти, – воплощение негативной витальности постмодерна, давно исчерпавшего импульс естественной новизны и неизбежности явления, т. е. эвристический потенциал деконструкции. Однако активность культуры тотального релятивизма обусловлена её соприсродностью сложившемуся типу человека – не столько разумного, сколько интеллектуального, не обязательно высоколобного интеллектуала, но индивидуума, живущего умственными рефлексам, продукта отчуждения цивилизации от природы, познания – от переживания и этики.

И. Вырыпаев прошёл мимо открытия нового человеческого типа («Кислород» и «Изображая жертву» написаны в одном 2002 году), поскольку сам являет собой образец темпераментного интеллекта. Соответственно, его Санёк – тот же релятивист, но одержимый страстью: «Он не слышал, когда говорили “Не убей”», быть может, потому, что он был в плеере»¹⁴. Драматург пропустил героя, потому что был занят собой, демонстрируя отрешённую независимость позиции:

¹² Яна Глембоцкая: *Изображая скуку*, 18 апреля 2012 [Электронный ресурс] <http://dramsib.livejournal.com/6525.html?thread=43133>. Код доступа: 4.03.2014.

¹³ Там же.

¹⁴ И. А. Вырыпаев: *Кислород; Июль; Танец «Дели»: пьесы*, Москва 2011, с.11.

«В моих пьесах нужно исполнять текст, доносить текст со сцены, играть только первый план, а на втором плане высказывание самого актёра за ролью. <...> Это не психологический театр»¹⁵. Но отрешённость позиции не означает способность посмотреть на себя со стороны – это приём, так реализована рациональная, самодостаточная стратегия демиурга. Театральная идея высказывания помимо, поверх действия представляет ту самую позицию индивидуальной – и индивидуалистической – независимости от жизни и концепций её изображения, которая не обязывает ни к чему, кроме искренности и преданности себе. Так И. Вырыпаев объясняет желание снять фильм по пьесе, когда её оказалось трудно играть: произносящие текст «стали взрослее и не могли больше так чувствовать и так говорить со сцены». Но восхищение от формы не проходило, и следовало закрепить успех навсегда:

Я уже не соответствовал тому, что было написано в пьесе, но отказываться от текста, который врос в меня так прочно, не хотел. <...> Амбиция была в том, чтобы на плёнке остался текст. Я не хотел отказываться ни от одной строчки¹⁶.

Драматург, генетически связанный с театром, сам актёр и режиссёр, организатор иркутской студии «Пространство игры», один из создателей нового театра в Москве, настаивает, что главная коллизия драмы – в переживании формы действия, т. е. в коммуникации, рождённой магией произнесения текста, фактически независимо от его содержания. Эффект сопереживания обусловлен покоящей личностью актёра:

Не Санёк герой этого фильма, а исполнитель, который читает текст. Иногда этот Санёк погибает, иногда кого-то убивает и т. д. Это как приключения Тома и Джерри. <...> Я убеждён, что на первом месте стоит не “что”, а “как”. Говорить можно о чём угодно: о стуле, телефоне, расизме, Боге – вопрос в том, как ты об этом говоришь. Что происходит со зрителем, когда он слышит тебя. “Что” всегда разное у людей. Вы про одно говорите, я про другое. Поэтому важно, как будет сказано слово¹⁷.

Такая установка заменяет динамику действия метаморфозами смысла, игрой слов, что превращает драму в поэзию, когда парадоксальность ассоциативного мышления освобождает от логики, зато разговорно-мелодическая интонация верлибра и ритм рэпа обеспечивают суггестивный эффект. Поэтическая форма завораживает новизной и гарантирует эстетическую замкнутость события в себе – в условности словесной игры. Главное средство воздействия – разрушение не только старых стереотипов-запретов, но и каких-либо новых ожиданий, что создаёт иллюзию сотворения текста в данный момент. Так в «Композиции №7 “Амнезия”» решается тема «Не судите, да не судимы будете»:

Он. И если спросят меня, о чём ты тут так долго говорил и что хотел сказать, я отвечу: “Не знаю, потому что у меня амнезия”. <...> Она. А если скажут мне: “Ответь нам, кто этот парень, зарубивший свою жену в огороде, и что с им теперь”, то я вообще не буду отвечать, потому что меня это совершенно не

¹⁵ Там же, с.6-7.

¹⁶ Там же, с.7.

¹⁷ Там же.

интересует, а тот, про кого я рассказывала, умер два года назад, оттого что наступил август, самый смертельный месяц на земле¹⁸.

Разыгрывается не абсурд как отрицание псевдорационального смысла, но демонстрируется интеллектуальная вседозволенность, в данном случае – абсолютная свобода высказывания, которая не обусловлена какой-либо нормой, будь то заповеди или простой стыд. Так обсуждение темы «Для главного» состоит из перечисления ценностей и действий, смысл которых – в удовлетворении жизненно необходимых желаний, но без обсуждения их правомерности. Постмодернистский коллаж исключает логическую связь между репликами, но должен демонстрировать непредвзятость мнений и правоту чувств:

Она. Для главного торгуют кокаином, а я для главного утопила щенка в эмалированном тазу. Он. Из-за главного священники становятся гомосексуалистами, а я из-за главного дважды переспал с родной сестрой¹⁹.

Свобода сознания настолько непредсказуема, что в итоге и по закону восхождения смысла главным для обоих действующих лиц и самым непроизносимым оказалось слово «совесть». Это понятие уже не объясняется и выполняет функцию точки. Последняя 10-я композиция – апология кислорода вообще и «Кислорода» в частности, поскольку плоды древа познания, которое взрастили автор и исполнители, ещё только предстоит оценить.

Пьесу «Кислород» можно было бы определить драмой индивидуалистического сознания, искренне мечущегося в поисках подлинного, безусловного и неподвластного деконструкции смысла, если бы это не был дионисийский праздник играющего слова. Персонифицированная женская и мужская партия «хоров» обмениваются репликами – и в этом вдохновенном действе заключается весь смысл события. В отсутствии линейной коллизии, когда действие дробится на 10 «Композиций» (или «10 клипов», как сказано в аннотации к фильму), не приходится говорить об открытом финале, тем более что будущее героев определено в последней фразе: «Это поколение, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит»²⁰. Катастрофическая обречённость тоже переживается эгоцентрически, как будто астероид Апофис, приближающийся на опасное расстояние в 2029 году, нацелен на избранных. Подлинное социальное содержание автономности («быть в плере»), не сомневающейся в своей правоте, состоит в стремлении начать всё заново: освободиться от пиетета перед библейским Словом, от традиции почитания священного текста, от выстраивания иерархии смыслов и ценностей, от классической театральной формы, от любого авторитета. Направление эволюции пребывающих в абсолютной свободе (в том числе и от денег, поскольку проблем с финансированием проектов, очевидно, нет) тоже целиком зависит от собственного выбора. Тем интереснее векторы органического поиска.

¹⁸ Там же, с. 38-39.

¹⁹ Там же, с. 49.

²⁰ Там же, с. 55.

2. Комедия – восстановление связи с миром?

Как уже отмечено, одним из знаменательных художественных поворотов стало обращение к жанру комедии, т. е. целенаправленное использование такого сильного средства воздействия, как смех. Поскольку комедия как жанр и модус творческого самоопределения²¹ невозможна без коммуникации и требует особого таланта, иной духовной работы, чем фиксация на человеческой обречённости, возможно, интерес к форме придаст новый импульс эволюции индивидуалистического сознания и стимулирует выход за пределы самодостаточности. Генетический витальный потенциал комедии, её архетипическая нацеленность на преодоление смерти – вызов, которому нельзя не соответствовать. Комедия как жанр предполагает независимость автора от ситуации и героев или хотя бы относительную свободу от отчаяния. Разумеется, смех не обязан быть «жизнеутверждающим», но сатирические комедии Н. Гоголя, Н. Эрдмана, М. Булгакова, В. Шукшина свидетельствуют, что беспощадное разоблачение персонажей, агрессивных или жалких, не обязательно предполагает признание ничтожности человека вообще, как и всего мира. С другой стороны, очевидна связь смеха и «анестезии сердца»²², контитутивная для постмодерна. Обращение к жанру комедии – тест не только на глубину, оригинальность таланта и профессионализм, но и на человечность. Антропология новой драмы испытывается в комедии на достоверность гуманистической позиции, т. е. на внутреннее узнавание человеческих типов, сколь угодно гротескных, на раскрытие подлинности их чувств, а также на выверенность авторской позиции. Но действительно ли комедия в новой драме стремится к сопереживанию как классическому катарсису, т. е. очищению и подъёму душевных сил, или её катарсис – в отчуждении?

Исследования особенностей комизма в новой драме констатируют слабость художественного смеха: преобладание чёрного юмора, абсурдистский взгляд, сам по себе ещё не выстраивающий активное комическое осмысление действительности. Эффект во многом зависит от остроумной режиссёрской концепции, более того, смеховая реакция, не обусловленная комизмом, выражает чувство избранности, значимое для участников перформансов²³. Таков парадокс недемократичности театра, нацеленного на социальную актуальность формы и проблематики, но предпочитающего не узнаваемое, а исключительное. Соответственно, классические разновидности комедии – не только лёгкий юмор, но и резкая сатира – в собственно новодрамовском контексте не представлены, исследовательские обзоры анализируют в общем ряду только единичные тексты отдельных авторов²⁴, не отмечая тенденции модификации жанра: так, сопряже-

²¹ Н. Фрай: *Анатомия критики*, в: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва 1987, с. 232–263.

²² Л. В. Карасёв: *Философия смеха*. Москва 1996, с. 60.

²³ Я. О. Глембоцкая: *К проблеме комизма и смеха в новой драме*, в: *Современная драматургия (конец XX–начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Матлы Всеросс. науч.-практ. конф.* Новосибирск 2011, с. 89–97.

²⁴ С. Гончарова-Грабовская: *Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века*. Москва 2006. 280 с.

ние ужасного и смешного трактуется как модернизация трагикомедии²⁵. Очевидно, нужна более конкретная идентификация формы.

Как представляется, актуальный жанр новодрамовского смеха – чёрная комедия, т. е. макабрический юмор, исключаящий сочувствие, ибо абсурдно всё. Издёвке подвергается ужасное (смерть, насилие, убийства) и насущное – поиски справедливости, возможность обрести хоть какой-то смысл. Образец – та же пьеса Пресняковых «Изображая жертву», построенная на псевдоконflikте и кулулятивном накоплении бессмыслицы: это череда следственных экспериментов, когда тупые убийцы объясняют преступления жалкими, абсурдными мотивами, имитация жертвы аннигилирует сострадание, ход расследования умножает трупы, апофеоз событий – монолог возмущённого следователя – восхищает не пафосом правоты, а концентрацией мата и аппетитом, с каким «ригорист» одновременно уплетает на дармовщину смертоносную рыбу. Пародия на трагическую коллизию «Гамлета» эксплицирована в экранизации К. Серебренникова (2006). От карнавальнoй игры с покойником этот интеллектуальный смех отличается отсутствием непосредственности, веселья и безнадежная внутренняя серьёзность – игра отрицания не замкнута в себе, а транслируется на весь мир. Поэтому событийный ряд завершается «решкой» – циничным обсуждением эффекта от изображения жертв и поиском мотивов поведения героя. Чёрная комедия безгеройна, апсихологична, абсурдна, зрелищна, эксплуатирует комизм ситуации, её катарсис состоит не в углублении переживаний, а в безопасном отчуждённо-заинтересованном созерцании невозможного.

В контексте западной культуры чёрная комедия выполняет миссию компенсации – дерзкой интеллектуальной игры в нонконформизм (фильмы К. Тарантино) или коммерческой эксплуатации потребности в чёрном юморе, ибо это способ освобождения фрустрированного сознания от травм или от рутины обыденного²⁶. Российская чёрная комедия всё ещё провокативна по отношению к консервативному вкусу и потому серьёзна. Так, «Трусы» П. Пряжко эпатируют, выдвигая свою контрценность против всеобщей обезличенности: гирлянда из трусов одинокой Нины демонстрирует её право на суверенность, за что толпа возводит героиню на костёр. Но это и едкая констатация консюмеризма как убогой свободы выбора – знамение времени, и некий Голос сообщает в конце пьесы о сохранении чудом не сгоревших трусов в городском музее: «Что-то должно оставаться... <...> ...сторож музея утверждает, что трусы растут»²⁷. Примечателен общий с бр. Пресняковыми приём остранённого иронического комментария в итоге действия, т. е. свидетельство неудовлетворённости неакцентированной концовкой и желание неким намёком вывести смысл за рамки наличного абсурда. Очевидно, это не только закон формы, требующий «достойного венца», но и особая духовная установка – отрешённость автора от представленного на сцене и побуждение к другому пониманию событий.

²⁵ Т. В. Журчева: *Трагикомедия: в сторону XX века*, в: *Новейшая драма рубежа XX-XI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: Мат-лы науч.-практ. семинаров: 26-17 апреля 2009 года и 14-16 мая 2010 года*. Самара 2011.

²⁶ А. В. Дмитриев, А. А. Сычёв: *Смех: социофилософский анализ*. Москва 2005, с. 236.

²⁷ Павел Пряжко *Трусы*, в: *Новая драма: пьесы и статьи*. Санкт-Петербург 2008, с. 422.

Может ли чёрная комедия интегрировать негативистское восприятие мира и поиск обнадеживающих или мучительно-катартических художественных решений? Очевидно, это зависит от аксиологии автора, от степени сочувственной привязанности к героям и к самой жизни. Так, О. Богаев (1970 г. р.) последовательно разрабатывает жанр комедии, сборник «Русская народная почта. 13 комедий» (2012) представляет его лучшие и самые востребованные пьесы. Большинство текстов можно определить как чёрные комедии, но с особым – проникновенным – абсурдом, это подчёркнуто в предисловии «От автора»:

«Бытового реализма не существует, есть только бытовой абсурд, как есть абсурд и мистический, и психологический, абсурд социальный, общественный, личный. Есть абсурд национальный: немецкий, английский, американский и русский. Русский абсурд интересней всего: на первом этаже похороны, а на втором – свадьба. И все плачут. Или как один из моих героев сам себе пишет письма. Русский абсурд сострадателен, русский абсурд любит Человека, он не психолингвистический ребус абстрактных диалогов, русский абсурд открыто указывает на раны в человеческом сердце»²⁸.

Богаев принадлежит к тому же поколению, что и радикалы новой драмы, но он выступил и получил признание в начале 90-х, когда разрыв с российской гуманистической традицией ещё не был так демонстративен и представление на сцене жалкого, но взыскающего любви человека предполагало *сочувствие другому*, а не естественную для индивидуалиста-интеллектуала отчуждённую иронию (как даны у бр. Пресняковых Мать и Отец Валентина, а также Работник ресторана – «поддатая» седая женщина в кимоно). Убогие и одинокие герои Богаева самобытны, деятельны и находятся в диалоге с миром, будь то собственная память или непреложные духовные ценности. Так пенсионер Иван Сидорович Жуков придумал переписку с погибшими на войне ровесниками, а заодно с мифологическими героями личной истории, от Робинзона Крузо до космонавта Гречко («Русская народная почта», 1994). Текст писем пронзителен, гротеск приобретает острые формы: друзья по переписке, особенно клопы, а также королева Елизавета II и В. И. Ленин, ведут непреклонную борьбу за наследуемую квартиру. Чёрный юмор не щадит старость, как остроумное простодушие кровососущих: «Желаем счастья, горячий, молодой крови, а также оптимизма в кровати. Живите дольше! Мы вас любим. Ваши клопы»²⁹. Но и трогательное неотделимо от жалкого абсурда: когда в игру включается уже сама Смерть, трагикомедия характера вырастает до драмы судьбы. Речевой комизм сказа обеспечивает катартический смеховой эффект, побеждая скорбный образ старческого аутизма.

Трогательный комизм непосредственности, органичный для художественного примитива, задействован как высший суд над цинизмом нового времени в мистически-абсурдной драме «Мёртвые уши. Новейшая история туалетной бумаги» (1995, 2011). Простодушнейшая Эра Николаевна, крупная женщина с привычкой много и грубо есть, но не чуждая письменной речи, берёт на попечение русских литераторов, изгнанных за ненадобностью из бывшей библиотеки. Метафора «сберечь классику» реализуется двойственно: это горы книг, заполонивших квартиру, и души их авторов, выясняющих отношения друг с другом,

²⁸ О. А. Богаев, *Русская народная почта: 13 комедий*. Екатеринбург 2012, с. 3-4.

²⁹ Там же, с. 77.

а чуткая кормилица по ночам караулит с мухобойкой Дантеса в гусарских рейтузах, неустанно норовящего застрелить умирающего Пушкина. Контаминация «хладнокровного убийцы» и портрета автора стихотворения «Смерть Поэта» – вполне чёрный юмор. Комизм пьесы строится на коллизии превращений, оживании хрестоматийных образов, самое удивительное – преобразование примитивной Эры в няню Арину Родионовну, в спасительницу литературы, что соответствует авторскому замыслу, высказанному в ремарке: «А я думаю так – человек она и задумана бесконечно»³⁰. Антагонисты – «мёртвые уши», глухие к родному слову и неспособные к любви: они погубят и Эру, и квартиру, и библиотеку, и будущую литературу.

Драматургия Богаева в целом шире стереотипа чёрной комедии, поскольку его герои развиваются, императивы человечности и ответственности работают, сохраняется ценность трагизма, смерть остаётся экзистенциальным рубежом, открывающим истинное предназначение человека. Собственно «чернота» представлена унизительно убогим бытом и агрессивным цинизмом фоновых персонажей, но не аннигиляцией смыслов. Комическая игра со смертью начинается уже в 2000-е годы, но выполняет всё же катартическую миссию предостережения. В «Страшном супе» (2000, 2011) бессчётное количество раз, как заевшая пластинка, прокручивается петля времени, когда погибший персонаж вновь и вновь, как ни в чём не бывало, появляется, чтобы отдать долг соседям, и они сначала радуются прибывающим деньгам, а потом, остервенев, пытаются сломать роковой ход событий. Так драматург исследует поведение человека перед лицом предопределения, а также в контексте времени, потерявшем сакральный смысл, на что указывает «опечатка» в названии: «суп» вместо «суд» со ссылкой на реально купленную Библию³¹, т. е. чёрный юмор самой действительности. Пример «чистой» чёрной комедии, построенной на аннигиляции смерти, – «Шпильки. Пьеса в одном действии» (2009). «Одно действие» – это многократная череда взаимных покушений на убийство 3-х жён и мужей, процесс как будто уже потерял смысл, но упорство наконец достигает «успеха». Метафора брака как войны не на живот, а на смерть реализована зримо и без тонких переживаний.

Чёрная комедия Богаева становится апсихологичной, но дидактичной, смех вызывает комизм положений в сочетании с экспрессией речи, работают два композиционных приёма: кумулятивный повтор события с переменной действующих лиц и высказывание метафизической, отстранённо-заинтересованной позиции автора в диалоге символических персон. В «Down way» (2006) 14 разных пар, от молодых до стариков, сталкиваются с лежащим на дороге персонажем и бросают его, персонаж постепенно прорисовывается как ангел, в итоге 15-я пара – Бог и Дьявол – продолжает фаустовский «диалог на небесах» о человеке, и Бог всё-таки склонен и дальше экспериментировать в надежде на проявление сострадания. В «Вишнёвом аде Станиславского» (2010) буквально и неоднократно реализована метафора «съесть режиссёра», а Чехов и Станиславский с небес взирают на суету, цинизм, агрессию и неистощимое чудо театральной жизни. Эта по-чеховски несентиментальная 13-я комедия завершает сборник и включает в себе оценочное высказывание уставшего автора о том деле, кото-

³⁰ Там же, с. 89.

³¹ Там же, с. 210.

рым он занимается. Последняя пьеса О. Богаева «Пикассо» (2013) – это размышления старого художника о прошедшей жизни и, возможно, возвращение драматурга к психологическому театру³².

Перспективы чёрной комедии, очевидно, связаны с обращением к адресной сатире, т. е. отчётливому социальному высказыванию. Так В. Сигарев заявил о намерении «снять черную комедию»³³ как острую сатиру на потребительское общество и, может быть, политическую: «Она будет называться «Занимательная этиология» – про науку, позволяющую рассматривать людей со стороны животных»³⁴. Декларирована абсолютная независимость от любой цензуры, по образцу американской чёрной комедии: «делать так же свободно, без тормозов. На самом деле можно все: в том же «Южном парке» смеялись даже над Майклом Джексонсом, когда он только-только умер»³⁵. Учитывая непримиримую социальную и даже нравственную позицию драматурга, видимо, следует ожидать жёсткое высказывание, что важно для Сигарева прежде всего как верность себе: «Будет смена жанра, но мое отношение к миру останется на месте. <...> Но все, что было тяжелым, мы перевернем, превратим в нечто очень легкое. Ведь у той же смерти есть нелепые моменты»³⁶. Очевидно, чёрная комедия задумана как переход на следующий уровень творческого развития, освоение новых художественных задач. Какова же предыстория?

Степень радикальности смеха у Сигарева и средства достижения нужного эффекта демонстрируют его театральные комедии. Они не так востребованы, как «Пластин», и написаны после успеха этой третьей драмы, т. е. между 2002 и 2005 годом, которым датируется «Детектор лжи». Опыты с жанром трудно признать удачными, поскольку объект и средства осмеяния оказываются неоригинальными. Драматург владеет интригой, комизм которой строится на преображении ситуации, «чернота» обусловлена нравами лихих 90-х годов, представленными персонажами тогдашних анекдотов. Так действие новеллы О. Генри «Вождь краснокожих» буквально перелицовывается в «Киднеппинг по-новорусски, или Вождь малиновопиджаковых», где похищенный мальчик – достойный сын криминального авторитета и подвергает простодушных похитителей пыткам утюгом и прочими ужасами. Но неосторожные жертвы всё-таки клоуны, хотя глубоко пьющие неудачники, и катарсис должен быть обеспечен чудесным

³² Олег Богаев: *Театр – жуткое место: режиссеры – людоеды, зрители – звери, а актеры – жертвы*, 27 марта 2013. [Электронный ресурс] <http://apelcin.ru/interviews/62510-oleg-bogaev-teatr-zhutkoe-mesto-rezhissery-lyudoedy-zriteli-zveri-a-aktery-zhertvy.html> Режим доступа – 9.03.2014.

³³ Яна Троянова и Василий Сигарев: «*Москва к нам приехала сама*», 17 сентября 2012. [Электронный ресурс] <http://www.womanhit.ru/stars/interview/652832-yana-trojanova-i-vasiliy-sigarev-moskva-k-nam-priehala-sama.html> Режим доступа – 9.03.2014.

³⁴ Василий Сигарев – *драматург, режиссер, сценарист*, 27 января 2013. [Электронный ресурс] <http://pulse-uk.org.uk/show-biznes/vasiliy-sigarev-dramaturg-rezhisser-stsenarist/> Режим доступа – 9.03.2014.

³⁵ *Анти Елки Василия Сигарева*, 30 октября 2013. [Электронный ресурс] <http://russianclub.webtalk.ru/viewtopic.php?id=2062> Режим доступа – 9.03.2014.

³⁶ Василий Сигарев: *Не очень удобная для продюсеров история. Могут всех пересажать*, 28 августа 2012. [Электронный ресурс] <http://www.snob.ru/selected/entry/52144> Режим доступа – 9.03.2014.

превращением малолетнего бандита, очарованного красотой циркового искусства. Внутри текста счастливый поворот ситуации ничем не мотивирован, усилия создания смехового эффекта сводятся к грубому фарсу, переодеваниям в женское платье, падающим штанам и карикатурным образам братков-бандитов. Замысел сыграть на контрасте и преобразить убожество в великолепии празднества, в которое включается номер «Вождь краснокожих», остался буквально на бумаге: в ремарке автор отдал конкретику представления всей феерии на усмотрение будущим постановщикам. В итоге торжествует чёрный юмор – он воплощает идею возмездия: мальчик бросает бомбу в окно отцу и в последний момент спасает от взрыва клоунов. Разрешение конфликта по принципу *deus ex machina* свидетельствует о сосредоточенности на идее, на действии, но не на характере. Чёрный фарс Сигарева выстроен на контрасте, но перегружен пафосом, присущим автору: переходя от жути к комедии, он только меняет знак с «-» на «+», пользуясь испытанным цирковым смехом.

Драматург любит интригой превращения ситуации, но не может выйти из неё благодаря эволюции персонажей, поскольку и его собственное сознание эгоцентрически замкнуто. В «Русском лото» разыгрывается дурная игра событий: радость от выигрыша 25 000 сменяется вакханалией насилия, когда заветный билет исчез, и новой вспышкой ненависти, когда он нашёлся. Вновь работает *deus ex machina*: всеобщее ничтожество и озлобление пресекает появление фатума. В «Детекторе лжи» роль детонатора катастрофы и бога из машины играет гипнотизёр. Эта чёрная комедия, открывающая тайны сознания, начинается с законного и невинного желания: сначала приглашённый специалист по просьбе жены вводит в транс мужа, побуждая вспомнить, куда тот спьяну спрятал зарплату. Вкус приходит во время еды, и жена, пользуясь случаем, добивается точных признаний в нежелательных связях супруга, но погружение в познание добра и зла не остаётся безнаказанным – инициатива переходит к мужу и разоблачению подвергается жена, грехи которой безмерны. В ходе сеанса психомагии страдает сам гипнотизёр, вызвавший джинна из бутылки, но он же восстанавливает мир, усыпив разъярённых супругов, чтобы внушить им ту любовь, о какой они мечтали в детстве. Очевидно, что автор даже не предполагает возможность преображения персонажей, и необходимый для комедии положительный финал обеспечен искусственными средствами, а наказанные герои остаются такими же, как и прежде.

Все три драмы относятся к комедии положений, от которой трудно ожидать глубины характеров, но красноречива сама приверженность к такому типу создания смехового эффекта и представления персонажей. Прискорбное видение человека не меняется, когда Сигарев-комедиограф обращается к тонкостям психологии. Конфликт двух комедий характеров – «Любовь у сливного бачка» и «Гупёшка» – тоже строится на невозможности преображения героев, точнее – на эволюции одного и самодостаточной замкнутости другого. В первом случае, который назван «Шуткой в одном действии», в 5 картинах разыгрывается драма встречи интеллигенции и народа – у сливного бачка, что предполагает карнавальность смеха. Типы – возвышенная поэтесса и простой сантехник, но он оказался более чутким и лиричным, чем полушизофреническая творческая личность, которая систематически и изощённо выводит из строя канализацию. Они ду-

мают, говорят на разных языках и мечтают – кто познать правду жизни, кто поправить здоровье:

«ОНА. Вечером. Я буду ждать. Но обещайте, что сделаете мне ликбез. ОН. Ну, я у мужиков спрошу, как это... У нас молодые есть, знают, поди. (*Пошёл к дво-
ри*). Вы это... раз уж мы тово... чирик мне не займете?»³⁷

Но слесарь всё-таки пережил просветление, *deus ex machina* явился в ходе то ли белой горячки, то ли клинической смерти в образе некоего собеседника с рыбой, вопрошающего грешника о смысле его жизни. Что касается детской поэтессы, то она к катарсису неспособна вследствие непроходимой эгоцентричности. Об этом сообщает лирическая ремарка в конце: «И лишь пропасть между ними – человеками и ими – творцами растёт. / Вот такая вот, братцы, шутка получилась нешуточная»³⁸. Автор не удержался от резюме, которое, впрочем, ничего не добавило к очевидному. Сюжет, когда-то разработанный в грустной комедии Г. Данелии «Афоня», выведен за пределы частных судеб, заострён до шаржа, но расширен вторжением метафизики. То и другое чуждо плоской морали, но она нужна Сигареву, настолько дорожающему своим катастрофичным миропониманием, что ему важно обеспечить непросветлённый катарсис и для зрителя. Резюме пьесы соответствует принципу, заявленному в кино, но, очевидно, применимому и в комедиографии: «Искусство – это не газетная сводка, это искусство сострадать. <...> Катарсис – это оргазм в искусстве, после которого закуривают и который запивают»³⁹.

Так написана «Гупёшка. *То ли комедия, то ли трагедия в двух действиях*», героиня которой уподоблена невзрачной рыбке, способной обитать даже в канализации. Комизм жалкой беспомощности, абсурд унижения настолько целенаправленно жесток, что это уже не чёрный юмор, а последовательное истязание психики героев и возможного зрителя: муж Гупёшки разыграл ситуацию, чтобы верная жена пережила искушение любовью и чтобы так доказать себе и другим свою абсолютную власть над ней. Тема порабощения, духовного насилия, безусловно, трагическая, и предшественник драматурга – сам Ф. Достоевский с повестью «Кроткая», неоднократно инсценированной. Но современная версия сюжета предельно упрощена и психологически демистифицирована. Будет, очевидно, преувеличением утверждать, что «драматурга Василия Сигарева в Европе чтут как нового Достоевского»⁴⁰, хотя он сам от такой характеристики не отрекнется. Возможно, он добивается ещё не достигнутой степени беспощадности комизма, не прибегая к средствам чёрного юмора, т. е. не остракая абсурдным гротеском зрелище судеб униженных и оскорблённых. Соревно-

³⁷ Василий Сигарев: *Любовь у сливного бочка. Шутка в одном действии* [Электронный ресурс] <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1475> Режим доступа – 9.03.2014.

³⁸ Там же.

³⁹ Василий Сигарев: «Катарсис – это оргазм в искусстве, после которого закуривают и который запивают». 30 октября 2012. [Электронный ресурс] <http://76.ru/text/manuscript/581939.html> Режим доступа – 9.03.2014.

⁴⁰ Василий Сигарев: «Мне хотелось рассказать историю одной девочки, ее матери и Бога», 2009. [Электронный ресурс] <http://sv27.com/content/view/11245/178/> Режим доступа – 9.03.2014.

ваться приходится с Л. Петрушевской («Певец певица») и собственным учителем Н. Колядой («Мурлин Мурло»).

Сигарев отличается от них безжалостностью, за которой стоит не понимание изнутри мучительного состояния страдающего, затравленного человека, а собственная вера в право на беспощадность средств. Раболепие отвратительно искренностью – так и демонстрируется абсолютная и катастрофическая покорность жены разъярённому мужу:

«**ТАМАРА** (тяжело задышала). Леня, пожалуйста... Куда же я такая?.. **ЛЁНЯ**. Какая? **ТАМАРА**. Бракованная. Я же, Леня... Я же... Лучше побей меня. Сильно, до полусмерти побей. А я даже кричать не буду. Не буду, вот увидишь. Буду тебе спасибо говорить. И ты потом можешь каждый день меня бить. Вот этим вот даже (показывает на кувалду). А я тебе только спасибо. Каждый день спасибо. **ЛЁНЯ**. Знаешь куда свое спасибо засунь... **ТАМАРА**. Засуну, Ленечка»⁴¹.

Смеховой эффект достигнут. Правда, неясна цель авторской безжалостности, которая уничтожает Тамару как личность при безусловном сострадании несчастной, и автор своей волей освободил её от жизни уже за пределами действия. Зато про вполне избалованного изувера Лёню в финальной ремарке сказано загадочно: «А вот что станет с Леонидом, автора *не интересовало* <выделено мной. – И. П.>, не интересует, по-видимому, никогда уже не заинтересует. Бог ему судья...»⁴². Формула «отречения» от персонажа пафосна, но лишена внутренней логики: если судьба героя не интересовала изначально, это свидетельствует о сугубой измышленности конструкции. Но гордый автор сознаёт себя демиургом и удовлетворён реализацией замысла и полной свободой воли творца и судии.

Констатация замкнутой жестокосердности драматурга нуждается в уточнении. Сам он настаивает на самоотверженной искренности как условию творчества: «Чтобы получить хороший результат, нужно если не прожить, то по крайней мере как-то почувствовать то, о чем ты снимаешь»⁴³. Видимо, таков феномен прочувствованного права на жестокость – не садомазохизм, но интеллектуальная добросовестность соучастия в том, к чему непричастен, т. е. прямым, личным, духовным отношением не связан. Так мы возвращаемся к ключевой характеристике радикалов новой драмы – вседозволенности, воспринятой интеллектуалами-индивидуалистами как право и оправдание творчества.

Если предполагать эволюцию не столько как освоение новых форм и жанров, но как обретение новых горизонтов миропонимания, комедии В. Сигарева не превосмогают зло и потому не содержат обнадёживающего потенциала ни в видении героев, ни в отношениях со зрителем. Автор замкнут на себе, в себе и ограничен тем опытом, который подтверждает его правоту. Зато у И. Вырыпаева в последней пьесе – абсурдной комедии «Летние осы кусают нас даже в ноябре» – новый результат достигается благодаря полному освобождению от

⁴¹ Василий Сигарев: *Гупёшка. То ли комедия, то ли трагедия в двух действиях* [Электронный ресурс] <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1475> Режим доступа – 9.03.2014.

⁴² Там же.

⁴³ *Василий Сигарев – драматург, режиссер, сценарист*, 27 января 2013. [Электронный ресурс] <http://pulse-uk.org.uk/show-biznes/vasilij-sigarev-dramaturg-rezhisser-stsenarist/> Режим доступа – 9.03.2014.

серьёзности. Премьера состоялась в декабре 2013 года, выложенный на сайте 2-й вариант текста датирован 2.02.2012 и назван незаконченным⁴⁴. Абсурдная комедия со странным названием остроумна и загадочна: три персонажа из списка действующих лиц выступают в пьесе совсем под другими именами и долго выясняют, мог ли Маркус, брат Марка (Роберта), быть в понедельник у Елены (Сарры), хотя она призналась мужу Марку (Роберту), что принимала совсем другого человека. Пример чёрного юмора – признание занудного Йозефа (Дональда), как они с женой Мартой, воспользовавшись случаем, попробовали на вкус её ампутированный палец, после чего оба стали вегетарианцами. Так тема полного порабощения жены, столь мучительно развёрнутая у Сигарева, сведена к общему знаменателю полного абсурда. Всё разрешает ничего не объясняющий рефрен «Летние осы кусают нас даже в ноябре», которым все и удовлетворены, – так построена почти чёрная и очень весёлая комедия с глубоко страдающими от недоумения, измен и скуки персонажами. Словесная формула обладает магией ошеломляющего и потому освобождающего воздействия, как при поэтическом катарсисе (у Есенина ответ на печаль – тоже повтор образа: «Скажите так... что роща золотая / Отговорила милым языком»⁴⁵). Драматург верен принципу игры словами, но теперь катарсис выговаривания-освобождения от смуты в сознании переживают его герои.

Итак, 1) можно ли надеяться на метаморфозы духовного содержания новой драмы в связи с переакцентировкой с ужасного на смеховое и комическое и 2) стоит ли считать это следствием изживания эгоцентризма и «взросления» поколения? Индивидуализм как право художника на «решение сугубо своих задач»⁴⁶ остаётся главным мотивом в поиске смыслового высказывания в неожиданной и по-прежнему резкой или болезненной форме. Но смех чёрной комедии остранился дидактикой (О. Богаев), инвективами (В. Сигарев), поэзий (И. Вырыпаев). Так авторефлексия творцов расширяет духовный потенциал формы.

⁴⁴ Иван Вырыпаев: *Летние осы кусают нас даже в ноябре. Комедия в одном действии*. [Электронный ресурс] <http://www.theatre-library.ru/authors/v/vyrypaev> Режим доступа – 9.03.2014.

⁴⁵ Сергей Есенин: *Стихотворения. Поэмы*. Москва 1973, с. 161.

⁴⁶ Василий Сигарев: *«Мне хотелось рассказать историю одной девочки, ее матери и Бога»*, 2009. [Электронный ресурс] <http://sv27.com/content/view/11245/178/> Режим доступа – 9.03.2014.

ВАЛЕРИЙ ТЮПА
(Москва)

ТРАГЕДИЙНЫЙ ЖАНР

Abstract

The genre of tragedy is considered from the point of historical poetics. The article identifies the genre-forming communicative situation of tragedy's existence; fundamental importance of poetic text organization; text-forming value of the opposition of the choir (eventually reducible but never redundant) and a hero; archetypal role of the archaic motifs of the victim and crime. Focusing on Alexander Pushkin's *Boris Godunov*, the article also demonstrates the ways in which some of the constant features of tragedy are retained by non-classical drama.

Keywords: tragedy genre invariant, choir and soloist, the archetype of the victim, the archetype of the crime.

Трагедия – наиболее древний жанр драматургии. Многие ее особенности общи всем текстам сценического дискурса, состоящим из диалоговых реплик неавторского («изображенного») слова.

Характеристика трагедии как исторически и теоретически определенного драматургического жанра затрудняется недостаточно четким разграничением в теории литературы свойств данного жанра и особенностей трагизма как эстетической категории. Необходимое размежевание еще в 1920-е гг. было осуществлено М.М. Бахтиным, однако и до настоящего времени оно не получило достаточно широкого признания и распространения. Четко различая «архитектонические формы» художественного целого как эстетического объекта и «композиционные формы» его текстовой манифестации («внешнего произведения»), Бахтин, в частности, писал: «Драма – композиционная форма (диалог, актовое членение и проч.), но трагическое и комическое суть архитектурные формы завершения».

Конечно, можно говорить и о композиционных формах комедии и трагедии как разновидностях драматической, имея при этом в виду приемы композиционного упорядочения словесного материала¹, то есть структуру текста, а не архитектонику эстетического переживания (катарсиса).

Трагизм в качестве эстетической категории (строая художественности, не ограниченного одним определенным жанром) предполагает избыточную свободу самоопределяющейся личности относительно сверхличного миропорядка, наделяемого при этом «высшей целесообразностью» (Шиллер). Трагическая ситуация возникает в результате того, что, будучи «шире» своей роли в миропорядке, герой вступает в неразрешимое противоречие с собственной судьбой или долгом, предназначением, исторической необходимостью, социальной функцией и т.п. как сверхличной заданностью своего личного существования. Вследствие подобного (собственно трагического) противоречия «подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы»², за ролевые границы своего присутствия в мире. В «Ромео и Джульетте» Шекспира такими границами оказываются враждующие фамилии, но героиня говорит герою: «Ведь ты останешься самым собой и не именуясь одним из Монтекки».

Трагедия часто обнаруживает в своей основе подобного рода ситуацию несовместимости «я» и «сверх-я», ведущей личность к гибельному самоутверждению путем самоотрицания. В «Антигоне» Софокла, например, добровольная смерть неуступчивой героини оказывается ее моральной победой и поражением Креонта; моральной победой над этическими нормами родовой вражды и кровной мести оборачивается и уход из жизни Ромео и Джульетты. Однако так обстоит дело в этом жанре далеко не всегда. В наиболее ранней трагедии Эсхила «Молящие» выбор, совершаемый царем Пеласгом, избирающим единственно верное решение, отнюдь не носит трагического характера. Не трагично, но очевидным образом героично положение и поведение Прометея у того же Эсхила. А его трилогия «Орестея» – «высочайший образец античной трагедии – завершается оправданием Ореста и примирением враждующих богов»³, что вполне трагедийно (в жанровом отношении), но лишено трагизма (в отношении эстетическом). С другой стороны, трагический строй художественного завершения целого вполне возможен вне рамок жанра трагедии, например, в лирике (пушкинский «Пророк») или в романе («Преступление и наказание», «Анна Каренина»),

Это вынуждает нас отыскивать инвариантные черты трагедии как «вторичного речевого жанра» (Бахтин), не прибегая к помощи эстетической категории трагизма, хотя зарождение такой категории в рамках именно данной жанровой традиции далеко не случайно и заслуживает к себе особого внимания. Оно обнаруживает базовый трагедийный конфликт между аспектами единого бытия, приводящий к рассогласованию личностных жизненных позиций, разнящихся своими бытийными предпочтениями. Тогда как героический эпос, исторически

¹ Михаил М. Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975, с. 20.

² Михаил М. Бахтин: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1963, с. 79.

³ Виктор Н. Ярхо: *Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*. Москва 1978. с. 5.

предшествующий трагедии, видит жизнь в едином сверхличном измерении, куда личность человеческая вписывается без остатка. Трагедия же именно этот личностный «остаток» и выявляет как онтологическую проблему. Здесь герой не сводится к своим сюжетным функциям, но «существует еще и для себя», вследствие чего трагедией «воссоздаются отношения людей изнутри, на основе их самоопределения и свободы»⁴.

Жанрообразующая дилемма жизненных позиций в ролевом миропорядке, утратившем внутреннее единство системы присущих ему ролей, принципиально неразрешима. Трагедийный герой оказывается на распутье: ни одна из перспектив, открывающихся ему, не может быть признана вполне приемлемой, однако осуществление выбора неизбежно. Нередкое в античной трагедии разрешение конфликта посредством божественного вмешательства (*deus ex machina*) только подчеркивает его непреодолимость для человека. Впоследствии такие атрибуты древней драматургии, как *deus ex machina* и хор, редуцируются, однако трагедия, будучи весьма архичной по своей внутренней структуре, остается невосприимчивой к романному принципу взаимодополнительности противоположного.

Жанровое образование, принципы построения которого неоднократно формулировались нормативными поэтиками (от Аристотеля и позднее Горация до классицистов), представляет собой образчик канонического жанра. В частности, вполне отвечающая канону трагедия, какой она сформировалась к эпохе классицизма, занимала в жанровой системе литературы положение «высокого» жанра и предполагала: сосредоточенность на судьбе благородного героя, оказывающегося в ситуации вины и страдания⁵; наличие неразрешимого и потому ведущего к катастрофе конфликта; пятиактное членение в соответствии с особой сюжетной функцией каждого акта (античные трагедии, где партии хора составляли неперменный компонент текста, были упорядочены несколько иначе, но не менее нормативно⁶); обязательное соблюдение «трех единств»⁷; строго нормированную стихотворную форму текста (например, александрийский стих) и благородство слога как «словесного выражения ... уклоняющегося от общеупотребительного»⁸. В развитии трагедийного действия обычно различаются: завязка конфликта, его нарастание, перипетия («перемена событий к противополож-

⁴ Наум Я. Берковский: *Литература и театр*. Москва 1969, с.18, 37.

⁵ Согласно исходной характеристике первого канонизатора жанра, трагедийный герой «впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся люди из подобных родов», «которым пришлось или перенести, или совершить ужасное». При этом «первый и самый важный» принцип выбора характеров для трагедии – «чтобы они были благородны» (Аристотель: *Об искусстве поэзии*. Москва 1957, с. 79-80, 87).

⁶ Трагедия открывалась прологом, заключавшем в себе экспозицию представляемого сюжета; далее следовал парод (выход хора), после чего чередовались эпизодии (речевые партии актеров), стасимы (хоровые партии) и коммозы (обмен репликами между актерами и хором); завершался текст трагедии речевой партией эксоды (ухода хора с актерами).

⁷ Вам «забывать нельзя, поэты, о рассудке: / Одно событие, вместившееся в сутки, / В едином месте пусть на сцене протечет; / Лишь в этом случае оно нас увлечет.» (Никола Буало. *Поэтическое искусство*. Москва 1957, с. 78).

⁸ Аристотель: *Об искусстве поэзии*, с. 113.

ному»⁹), кульминация и катастрофическая развязка. Такого рода «перипетийный» сюжет неотожествим ни с кумулятивным, ни с циклическим типами сюжетосложения.

В творчестве Шекспира унаследованный от античности трагедийный канон существенно нарушался и был основательно расшатан, что положило начало неклассическому ответвлению основной жанровой традиции, отвергнутому классицистами. Впрочем, отступления от канона в «неклассических» трагедиях носят преимущественно внешне композиционный, а не глубинный, не архитектонический характер.

Рассматриваемый жанр является древнейшим из драматургических жанров европейской литературы, поскольку комедия сформировалась несколько позже на основе архаичного «сатировского действия», дополнявшего трагедийные представления смеховой разрядкой созданного напряжения. Таким образом, генезис данного жанра в основных своих моментах совпадает с генезисом драматургии как литературного рода.

Древнегреческая трагедия, по свидетельству Аристотеля, зародилась как ответвление хоровой дифирамбической (в честь бога Диониса) лирики: к хору добавился актер, выступавший вестником событий, подвергавшихся со стороны хора эмоциональной рефлексии. В театральных представлениях до Эсхила рассказы единственного актера о происходящем за сценой служили только поводами для лирических излияний хора¹⁰. Почти так же была организована одна из ранних трагедий Эсхила «Персы», а в еще более архаичной его пьесе «Просительницы» (в ином переводе «Молящие») хор 50 Данаид вообще играл главенствующую роль. Но в более поздних произведениях «отца трагедии» роль диалога между актерами существенно возрастает и начинает составлять композиционную основу жанра, рассогласовавшего жизненные позиции героев перед лицом онтологического конфликта несводимых воедино ценностных измерений бытия. Уже у продолжателя жанрового генезиса Софокла, доводящего число актеров до трех, хор начинает выполнять преимущественно вспомогательную функцию эмоционального фона для словопрений между персонажами.

События легендарно-мифологического характера, излагавшиеся вестником, а позднее частично разыгрывавшиеся актерами, были в основном теми же, которые составляли тематическую основу героического эпоса. Эсхил называл свои творения «крохами от великих пиров Гомера», а исторически актуальный сюжет «Персов» – весьма редкое исключение. Однако, вопреки мнению Гегеля, это не означает некоего исторического «синтеза» эпической объективности с лирической субъективностью, якобы достигаемого в драматургии. Через посредство все того же сатировского действия (о чем свидетельствует наименование жанра, переводимое как «козлиная песнь») трагедия восходит своими корнями к доэпической и долирической песне-пляске, сопровождавшей ритуал жертвоприношения, неотрывно связанный в первобытном сознании с перипетийной взаимодополнительностью смерти и возрождения¹¹. Чтобы стать траге-

⁹ Там же, с. 73.

¹⁰ См.: Иосиф М. Тронский: *История античной литературы*. Москва 1983.

¹¹ См.: Ольга М. Фрейдсберг: *Поэтика сюжета и жанра*. Москва 1997, с. 163-164.

дией, ритуал должен был приобрести игровой характер, в равной степени питавший также и становление комедии.

Жертвенная фигура – практически неперменный атрибут трагедийного жанра. В античности это была нередко фигура центрального героя, но не всегда (в «Персах» оплакиваемой жертвой оказываются воины армии Ксеркса). Архетипичность жертвенности, впрочем, не означала неизбежности гибельного финала. Некоторые античные трагедии имели благополучный для героя исход, но жанрообразующий мотив жертвоприношения и в этом случае сохранял свое конструктивное значение. Так, «Ифигения в Тавриде» Еврипида представляет историю спасению Ореста и Пилада, которые были предназначены для принесения в жертву сестрой Ореста – жрицей Артемиды. Требование жертвенного убийства сына Андромахи составляет завязку одноименной трагедии Расина. Очевидна жертвенная функция Джульетты (как и Ромео), Офелии, Дездемоны в знаменитых трагедиях Шекспира. Аналогична функция Маргариты и особенно ее новорожденной дочери в «Фаусте» Гёте или Катерины в трагедоподобной пьесе А.Н. Островского «Гроза».

Архетип жертвы обнаруживается в основании константного для данного жанра комплекса мотивов индивидуального страдания, «страстотерпения» (в классической трагедии сопереживаемого хором). Однако тематическую основу возникающего жанра составило не принесение кого-либо в жертву богам (деяние законное и праведное, с позиций архаического сознания), но – *преступление*, чем в трагедии порой оказывалось и само жертвоприношение. «Трагедия – писал Пушкин – преимущественно выводила тяжкие злодеяния»¹². Цепь преступлений разворачивается в античных трагических сюжетах Фиванского и Аргосского циклов; Ксеркс в «Персах» терпит поражение за то, что совершил космическое преступление, соединив понтонным мостом два материка, разделенных богами; невольное преступление обезумевшего Геракла составляет определяющую перипетию одноименной трагедии Еврипида, а неудавшееся преступление переживается как нестерпимый позор и приводит к самоубийству Аякса в одноименной трагедии Софокла; преступление формирует исходную сюжетную ситуацию «Гамлета»; преступление является центральным событием «Макбета»; преступлением является договор Фауста с Мефистофелем, приводящий его к последующим преступлениям в первой (более традиционной в жанровом отношении) части трагедии Гёте; преступлением венчается сюжетное развитие еврипидовской «Медеи», расиновской «Андромахи», шекспировского «Отелло» и т.д. В качестве преступления переживает собственное нарушение патриархальных норм домостроя и героиня Островского. Однако «Гроза» остается за рамками трагедийного жанра, в частности, по той причине, что преступность Катерины здесь оказывается весьма проблематичной как для некоторых героев, так и для автора со зрителями.

Преступление (переступание запретной границы) являет собой событие особого рода, определяющее жанровую специфику трагедии. Героический эпос древности, как и питавший его живой (а не изложенный в определенной интерпретации) миф, не знают преступлений – только деяния. Преступление соверша-

¹² Александр С. Пушкин: *О народной драме и драме «Марфа Посадница»*, в: А.С. Пушкин: *ПСС: В 10 т. Т. 7*. Москва 1958, с. 213.

ется вследствие ошибочного, неверного, предосудительного выбора (обозначавшегося в античной поэтике термином «гамартия»), тогда как персонажи наиболее архаического пласта культуры «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают»¹³. Зерном трагедийного сюжета всегда служит осуществляемый героем выбор, но нередко при этом вина преступника оказывается невольной, какова у Софокла вина Эдипа (особенно в позднейшей трагедии «Эдип в Колоне», где этот «избранник богов» полностью оправдан).

Проблемно-тематический комплекс преступления как феномена социальной жизни зиждится на двух базовых моментах: во-первых, на непреложности миропорядка¹⁴, отступление от которого и мыслится преступлением; во-вторых, на индивидуальной ответственности субъекта. В основе трагедии – открытие онтологической значимости отдельного человеческого существования. Сквозь призму жанрообразующей нравственной проблематики ответственности за совершенный выбор мифологические предания о родовых проклятиях и зловещих вещах дома Лаидов и дома Атридов были интерпретированы в классических трагедиях античности как сказания о преступлениях. Знаменательно, что если Эсхил еще строил свою трилогию «Орестея» на судьбе рода, обычае кровной мести и мотиве наследственной вины, то Софокл в «Царе Эдипе» уже концентрирует внимание на личной судьбе и ответственности индивида.

Необходимыми условиями такого поворота явились изменение картины мира и овладение поэтикой межличностного (а не межродового или межэтнического) конфликта. Регулятивная идея ответственности отдельного лица не разделима с идеей справедливости со стороны социума. Трагедия осуществляет переход от присущей сказанию прецедентной картины мира (с ее архаичной этикой ответного злодеяния «мера за меру»), к *императивной*, характеризующей притчевую нарратацию (см. выше: «Протолитературные нарративы»). Эта исторически более поздняя картина мира организуется ценностной альтернативой позитивного и негативного полюсов между которыми оказывается герой, обладающий свободой выбора. Если в первой части эсхилловской трилогии «Орестея» («Агамемнон») Кассандра пророчествует: «За меня, жену, умрет жена, и муж падет за мужа», если в «Хоэфорах» (вторая часть) еще утверждается: «Пусть за смертельный удар будет оплачено смертельным ударом ... Так гласит трижды старое слово», – то в «Евменидах» (заклучительная часть) суд ареопага под началом самой Афины обсуждает меру ответственности Ореста и выносит оправдательный приговор. А древнейшие богини кровной мести Эринии соглашаются встать на страже ответственной справедливости, принимая имя Евменид («благосклонных»).

В рамках императивной картины мира сюжетная динамика трагедии – в отличие от эпоса – создается развитием не ситуации, разворачиваемой перед читателем с единой и потому как бы объективной авторской позиции, а развитием конфликта, проявляющегося в противостоянии различных субъективно небезосновательных позиций. Эсхилловский Агамемнон имеет основания согласиться на жертвоприношение своей дочери, Клитемистра имеет основания по-

¹³ Георг В. Ф. Гегель: *Эстетика*. Т. 3. Москва 1971, с. 593.

¹⁴ Ср.: «трагедия требует мощи и примата мира всеобщего и объективного» (Наум Я. Берковский: *Литература и театр*, с.13).

карать Агамемнона за убийство ее дочери, Электра и Орест имеют основания покарать Клитеместру за убийство их отца и т.д. Трагедийный конфликт, будучи ценностным рассогласованием основ жизни, в плоскости текста проявляется как конфликт самоопределений, приобретающих гипертрофированный характер. Вне диалогической формы диспута он не может должным образом развиваться; этой композиционной формой текста собственно и движется сюжет трагедии, далеко отходящий от первоначальной мифологической фабулы.

При столь существенном размежевании с героическим эпосом по строю картины мира, по характеру событийности и организующей роли конфликта трагедия сохраняет с ним архитектурную связь по масштабности общей ситуации. Трагедийное преступление – это деяние не криминального масштаба; в рамках данного жанра сюжетобразующее действие приобретает статус общезначимого нарушения порядка общенародной жизни: «Век расшатался» («Гамлет»). Это обстоятельство было осмыслено Пушкиным в его знаменитой формуле: «Что развивается в трагедии? <...> Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»¹⁵. Такого рода связь Пушкин усматривал даже у Расина, «несмотря на узкую форму» его трагедии, придворно-аристократической по своей тематике. Однако, если жизнь расиновской царицы Федры и не соотносится с жизнью народа непосредственно, то она неотделима от высшей общности миропорядка космического, поскольку ее мать – дочь Солнца, а отец – потомок Зевса. Поистине всякий трагедийный герой, в конечном счете, оказывается блудным сыном божественного миропорядка – непостижимого для человека в своей внутренней противоречивости.

Не удивительно, что смерть главного героя, как в «Гамлете», например, нередко выступает жертвенной ценой восстановления миропорядка. Этот трагедийный момент уходит своими корнями к дионисийскому и аналогичным ему мифам, к ритуальной смерти воскресающего и возобновляющего течение жизни божества или тотема. И все же столь распространенная гибель действующего лица ни для Эсхила, ни для Софокла изначально не служила жанровым признаком трагедии; обязательным признавался лишь момент страдания, претерпеваемого вследствие невольной или ошибочной, т.н. «трагической» вины. Простейшим примером подобной вины может служить запретная любовь той же Федры, в которой героиня, разумеется, не вольна.

За спиной Шекспира была уже развитая новеллистическая традиция, культивировавшая случайностную картину мира. Однако, обратившись к этой традиции в «Ромео и Джульетте» (посредником выступил одноименный стихотворный роман Артура Брука), Шекспир остается верен жанровому канону и восстанавливает архитектуру императивности: «Случай свел Ромео и Джульетту, но в самой их любви нет ничего случайного <...> В них обоих заложен закон, хотя и не принятый во внешнем мире»; их взаимоотношения независимы «от всего, что является интригой и авантюризмом»¹⁶.

Эпопейный масштаб трагедийной ситуации объясняет столь частую для этого жанра обремененность основных его героев державной функцией и проистекающим из нее долгом по отношению к жизни общей, что придает разыгрыва-

¹⁵ Александр С. Пушкин: *Указ. соч.*, с. 625.

¹⁶ Наум Я. Берковский: *Литература и театр*, с. 25, 38.

емой здесь «судьбе человеческой», по слову Гегеля, «субстанциальное» значение. Этим же масштабом мотивирована и принципиальная поначалу роль хора – наглядно представляемого на сцене носителя «судьбы народной». В ходе эволюции жанра хор не сохранился в качестве канонического атрибута трагедии, однако в редуцированной форме многолюдного коллективного персонажа, – весьма активного в своих ценностных ориентациях, – он составляет одну из устойчивых жанровых традиций.

Соотношение солиста и хора в трагедии не следует мыслить по аналогии с романтическим противостоянием личности и толпы. В трагедийной классике они взаимодополнительны. Хор здесь часто выступал носителем «доксы» (общего мнения), а позиция героя оказывается – по тем или иным причинам – парадоксальной, что и приводит его в кульминационные моменты к присущей данному типу литературного героя истступленности: к «исступлениям» за рамки утвердившихся в данной культуре стереотипов мышления и поведения. В рамках общенародной сюжетной ситуации трагедийный герой выступает беспрецедентным казусом индивидуального бытия, а потому – субъектом личностной самоидентификации: самопознания, самообмана, самоутверждения, самоотрицания. Знаменательный вопрос Эдипа «Кто я?» был обращен к оракулу, но так или иначе его ставят перед собой все трагические герои. Расиновская Гермиона восклицает, например: «Ах, неужели так и не узнать мне – люблю я или ненавижу?» К этому же ряду конститутивно жанровых вопросов следует отнести и «Быть или не быть?» Гамлета.

Весьма знаменательно в этом отношении, о чем спрашивает себя типичный персонаж героического эпоса Тезей, оказавшись в неорганичной для него трагедийной обстановке «Федры». В растерянности он вопрошает не о себе, но о внешней ситуации: «je ne sais, ou je suis» (я не знаю, где я).

Если в эпической архаике центральные персонажи выделяются количественно (самый мужественный, самый хитроумный, самый могучий и т.п.), то в трагедии – качественно: личностным своеобразием, неоднозначностью своего присутствия в мире. Личностная исключительность трагического героя, препятствующая его однозначному самоопределению и затрудняющая для него самоориентацию в мире, служит конструктивным признаком данного жанра. Этим, в частности, объясняется угасание трагедии в романную эпоху (комедия перестраивается, но благополучно продолжает свое существование). Ведь в достаточно развитом романном жанре образ человека вообще, а не один только центральный герой, обладает такого рода исключительностью. Жанр трагедии в своей исходной композиционной структуре (солист – хор) запечатлел первоначальный исторический скачок индивидуально-личностного Я-сознания, тогда как жанр романа достигает вершин своего развития в те периоды, когда этот тип ментальности начинает играть ведущую роль в культуре.

Исторически знаменательные обращения к трагедии в эпохи барокко и классицизма, возвращающие этот жанр на ведущую позицию в литературе, связаны с очередным ментальным скачком западной культуры – с нарастанием эгоцентризма в европейском общественном сознании. Яркие примеры разрастающегося Я-сознания характеризуют трагедии Шекспира или Кальдерона. Эгоцентризм

персонажей Расина иступленно распространяется «на объект страсти: живи для меня, дыши для меня, если не для меня, то ни для кого»¹⁷.

Референтная компетенция трагедийного жанра может быть определена как тематизация преступления (нарушения императивных границ миропорядка) и проблематизация позиции «уединенного сознания» (голоса, выпадающего из хора голосов и вступающего с ним в диалогические отношения). Даже и в том случае, когда хор на сцене не присутствует, хоровая «докса» составляет для героя трагедии актуальную, дискуссионно значимую позицию. Названное жанровое содержание является каноническим и порождает целый комплекс устойчивых жанровых мотивов, в частности: вины, заблуждения, непредвиденного узнавания, одиночества, самоуглубления, безумия, самоубийства.

Еще одно радикальное отличие от эпопеи в использовании общего материала героических сказаний состоит в том, что трагедия, представляя события прошлого перед глазами зрителя как свершающиеся здесь и сейчас, в «настоящем сопереживания», снимала абсолютную эпическую дистанцию между разыгрываемым событием и событием самого разыгрывания. В период жанрового генезиса (эпоха полисной демократии) это придавало исполнению трагедии характер политически актуального, злободневного высказывания.

Отсутствие эпической дистанции означает, что структура трагедийного текста в целом анарративна. Разумеется, речи вестников представляют собой наррации, а речи хора – по преимуществу лирические медитации, однако конструктивная роль в текстах складывающегося жанра принадлежит, как подчеркивал Аристотель, «действию, а не рассказу»¹⁸. Следует иметь в виду, что физические действия в античной трагедии совершались, как правило, не на сцене и были как раз предметом рассказа (против их непосредственного показа протестовал позднее Гораций). Ограничивая значение для трагедии «превосходных выражений и мыслей», Аристотель настаивает на первостепенной значимости «фабулы и сочетания действий»¹⁹. Он не отождествляет «сочетание действий» с «фабулой», которая может быть изложена вестником, поскольку имеет в виду, надо полагать, вербальные, речевые действия. Так называемое «состязание в речах» (риторический *agon*) является важнейшим компонентом трагедий Софокла и Еврипида: в этих диалогических взаимодействиях обнаруживается принципиальная для данного жанра неотожждествимость индивидуальных версий общей для героев ситуации. Таковы, например, спор между Антигоной и Креонтом в софокловой «Антигоне», или «стихомифии» (жанрово канонические перебранки) Электры с Хрисофемидой и Клитеместрой в «Электре», или словесный поединок между Меркуцио и Ромео у Шекспира.

Именно из речевых действий сплетается текстовая ткань расиновской «Андромахи», где все события, о которых можно было бы рассказывать (исключая финальную катастрофу), уже произошли еще до поднятия занавеса. А знаменитый жест Федры, выхватывающей у Ипполита шпагу, оказывается единственным неречевым взаимодействием героев не только в «Федре», но вообще в пьесах Расина, что роднит их с наследием античных трагиков, у которых физические

¹⁷ Владимир С. Кадышев: *Расин*. Москва 1990, с. 66.

¹⁸ Аристотель: *Об искусстве поэзии*, с. 56.

¹⁹ Там же, с. 59.

действия совершались по преимуществу за сценой. Поистине «мир трагедии – это мир слова»²⁰, которое здесь оказывается поступком.

После Джона Остина высказывания, являющиеся непосредственными речевыми актами, воздействиями на собеседника или изменениями ситуации (а не сообщениями или мыслеоформлениями), именуются *перформативными*. Сколь бы развернутыми и существенными для содержания пьесы ни были ее нарративные или медитативно-лирические фрагменты, драматургический жанр без них может обходиться, тогда как без перформатива драматургия невозможна. Поэтому диалог как речевое взаимодействие в трагедии и последующих жанрах этого литературного рода приобретает конструктивную роль жанрообразующей композиционной формы текста.

Однако ошибочно было бы утверждать, что природа художественного высказывания в данном случае перформативна, как перформативна реклама или прямая политическая агитация (хотя полисная трагедия древних греков, действительно, нередко оказывалась скрытым перформативом). Все тот же Аристотель точно именуется трагедийный дискурс не «действием», а «подражанием действию», «мимесисом». Это *миметический* дискурс, охватывающий собой как перформативные диалоги, так и монологические партии вестников и хора, сводящий их в одно целое. И драматург, сочиняющий текст на основании мифологического предания, и актеры, исполняющие этот текст со сцены, не рассказывали о персонажах мифа и не становились ими, а подражали им, как поступал первобытный человек в своих обрядовых действиях. Позиция артистического подражания (а не архаического перевоплощения) совмещала в себе эпическую несовместимость воспроизводящего с воспроизводимым и одновременно лирическую их неразрывность. Причем этот миметический духовный акт в отличие от обряда был беспрецедентным, как и само представляемое легендарное событие: следует помнить, что тексты трагедий сочинялись для однократного их исполнения в ходе состязания трагиков, проводимого в честь бога Диониса.

Зритель оказывался сопричастным трагедийному событию не как легендарному, но как актуальному, действительному в момент зрелища, отделенному только пространственной границей сцены. Древнегреческие театральные представления, как правило, были политически злободневны, их реплики влетали в повседневные дискуссии граждан полиса. Зритель был призван стать внутренним соисполнителем миметических речевых действий актеров, «чтобы всякий <...> содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как развертываются события»²¹. Если «содрогание» предполагает внутреннее самоотождествление с героем, то «сострадание», напротив, – благожелательную отстраненность. Эта трагедийная диалектика «причастной внеаходимости» (Бахтин), необходимая для актерского успеха и распространяемая на зрителя, сыграла исключительно важную роль в дальнейшем становлении литературы как эстетической деятельности.

В представлении трагедии «причастная внеаходимость» аудитории (внутритекстовым образом которой служил хор) вела к расширению событийного настоящего до законосообразного вечного, до основ человеческой жизни. Она

²⁰ Кадышев В.С. Расин. С. 179.

²¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 82.

способствовала метонимическому переносу особенностей разыгранного актера-ми казуса на миропорядок в целом, что превращало постановку «последних вопросов» бытия в конститутивный атрибут жанра и обеспечивало его «высокость» (формировало эстетику возвышенного).

Поскольку ответы на вопросы о божественной справедливости и совершенстве установленного богами миропорядка (неразрешимые в своей сущности) не могли быть вполне однозначными, художественного адресата, конституируемого трагедийным текстом, следует определить как субъекта *самоопределения*. В противоположность героическому катарсису, возбуждаемому восприятием эпических песнопений, при котором слушатель внутренне самоотождествлялся с персонажами, катарсис самоопределения способствовал автономизации личности, выделению ее из массы сограждан, руководствующейся «доксой» общепринятых мнений. В произведениях Еврипида данная рецептивная установка, совпадавшая с основаниями софистической этики, была доведена до своего предельного развития.

Жанровая стилистика трагедии, как и любого другого речевого жанра, находится в прямой зависимости от присущей этому роду высказываний жанровой концепции адресата. Пушкин проницательно охарактеризовал разницу рецептивных установок трагедии «придворной» (расиновской) и «народной» (шекспировской):

«Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере, так думали и он и они. <...> Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию»²².

При этом коммуникативная ситуация расиновской трагедии вполне канонична: хотя собрание афинских граждан принципиально отличалось от собрания придворных, но автор античной трагедии ориентировался в первую очередь на членов жюри литературного состязания, то есть адресовал свой текст «снизу вверх», как и трагики классицизма. Адресованность же художественного высказывания «сверху вниз», естественно, способствовала отходу от канона, приводила к жанровым вольностям «свободных произведений».

Однако, при всей глубине этих различий, у обоих вариантов трагедии – классического и неклассического – имеется общий знаменатель: «возвышенность» (не столь важно, героев и публики или героев и автора), порождаемая импульсом выделения личности из хоровой усредненности повседневного существования. Этому импульсу отвечала декламационная интонация и высокопарная стилистика речевого строя. Стремится ли автор возвысить зрителей до уровня предлагаемой им интеллектуальной проблематики и эмоциональной напряженности, или он стремится возвысить свой текст до уровня «утонченного вкуса» зрителей, он вынужден обращаться к лексике и синтаксису высокого стилевого регистра, пользуясь, как учил Аристотель, не только обычными словесными вы-

²² Александр С. Пушкин: *Указ. соч.*, с. 214.

ражениями, но и такими, которые «не существуют в общем употреблении»²³ и создают эффект величавости.

Подобная стилевая интенция присуща внутренне монологическому, в особенности, поэтическому слову. Диалог в трагедии остается внешне-композиционной формой; стилистика же этого жанра, сосредоточенного на проблеме отъединенности «одного» от «всех», принципиально *монологична*. Столь важные в жанровом отношении речевые агоны героев по сути своей оказываются не столько подлинными диалогами, сколько противоборством монологов. Что же касается прозаического слова, чреватого стилевым разноречием, то оно принципиально чуждо трагедии. Преимущественный переход драматургии к прозе, совершающийся в романную эпоху, оставляет трагедию вне актуальной жанровой системы, сохраняя в ориентированных на эту традицию произведениях только отголоски трагедийной жанровой памяти («Гроза»). А попытки возрождения древнего жанра, соответственно, требуют обращения к стихотворной организации текста (трагедии Ин. Анненского, «Владимир Маяковский» Вл. Маяковского, «Прометей» Вяч. Иванова).

В «Борисе Годунове» Пушкин использовал эпизодические обращения к прозаической речи как своего рода композиционный курсив. В прозаической шестой сцене («Палаты Патриарха») излагается известие о побеге Отрепьева из монастыря и отдается приказание о его поимке; в прозаической восьмой («Корчма на литовской границе») демонстрируется неудачная попытка этой поимки, завершающаяся выпрыгиванием Григория в окно (символическое «исступление» за нормативные рамки миропорядка); в двух последующих сценах короткими прозаическими вкраплениями отмечены начало разговора о мнимом воскресении Димитрия (9) и создающий контраст этому известию плач Ксении о смерти ее жениха-королевича (10); в прозаических эпизодах 16 и 17 представлены массовые сцены поражения армии Годунова («Равнина близ Новгорода-Северского») и принародного обличения Годунова юродивым («Площадь перед собором в Москве»); наконец, заключительная 23 сцена, в концовке которой народ столь значимо «безмолвствует», также является прозаической. Знаменательно, что те массовые сцены, где народ выступает в согласии с властью (2, 3 и 22), написаны стихами; прозой выполнены сцены 16, 17 и финальная, где позиции народа и власти оказываются рассогласованными (в частности: «Вот уж им будет, безбожникам»).

Внедрение прозы в пятистопный ямб трагедии, разумеется, создает эффект романного разноречия. В сцене битвы (16) этот эффект намеренно утрирован смешением русского, французского и немецкого языков.

Диаметрально противоположными прозе отклонениями от белого стиха основного текста являются рифмованные строки. Они тоже выступают в роли контрастирующих курсивов: рифмы появляются в концовке монолога Годунова, узнающего о явлении якобы воскресшего Димитрия и восклицającego «тяжела ты, шапка Мономаха» (сцена 10), и в гордом ответе Самозванца Марине, где он говорит о своей духовной усыновленности Грозным и обреченности Годунова (сцена 13). А между этими репликами своеобразной «интермедией» звучит зарифмованное гедонистически-элегическое рассуждение Мнишека о радостях

²³ Аристотель: *Об искусстве поэзии*, с. 116.

недержавной жизни (сцена 12). Рифмы появляются и в дипломатической беседе Самозванца с иезуитом, свидетельствуя о формальности взаимно неискреннего общения.

В «Борисе Годунове» вообще взаимодействует, как в романе, множество разножанровых внутритекстовых дискурсов: от народной песни и летописи до царского указа и латинского гимна. «Различные жанры в тексте символически представлены различными персонажами, погруженными, по свободному ли выбору или в силу обстоятельств, в различные социальные жанры»²⁴. Учитывая к тому же шекспировское разрушение канонических единств места, времени и действия, можно признать небезосновательной рекомендацию Николая I (подсказанную Булгариным) переделать пьесу «в роман наподобие Вальтер Скотта».

Однако Пушкиным все же был создан по-шекспировски неклассический вариант подлинной в жанровом отношении трагедии, где, как у Эсхила, «справедливая месть оборачивается неискупимым преступлением»²⁵. В качестве своеобразного ключа к трагедийной традиции можно указать на обращение Самозванца к «тени Грозного», которая его «усыновила», а Годунова – «в жертву обрекла». Этот шекспировский мотив явления тени отца или мифического предка неоднократно использовался для организации сюжета еще в античных трагедиях (исходный прецедент – тень царя Дария в «Персах» Эсхила). Имеются в тексте и иные аллюзии подобного рода (например, Марина Мнишек видится полумифическим персонажем – «мраморной нимфой»), но они лишь сигнализируют о его жанровой природе, не определяя ее по существу.

Отказ Пушкина от классицистических «трех единств» отнюдь не приводит к композиционной рыхлости пьесы. Выше уже отмечались некоторые упорядоченности ее текста. К числу наиболее существенных следует отнести появление и исчезновение главных персонажей. Григорий вводится в действие в пятой сцене своим пробуждением (в монастырской келье), а покидает его в сцене пятой от конца, засыпая (в лесу после неудачного сражения). Царь Борис, в свою очередь, появляется в четвертой сцене, а устранивается в четвертой от конца, принимая предсмертный обряд пострижения в монахи (т.е. ухода в монастырь, откуда бежал его удачливый противник).

И все же «Борис Годунов» принадлежит не столько к симметричным трагедийным конструкциям эсхилового типа (В.Н. Ярхо именует их «фронтонными»), сколько к ассиметричным, но не менее строгим в композиционном отношении, софокловским. У этих последних сюжетно-смысловой центр не совпадает с центром композиционным, а смещается ближе к концу текста. Центральная 12 сцена (бал в замке Мнишека) вне трагедийна по своей эмоционально-волевой тональности. Она являет собой спад напряжения, прерывание динамического развития действия, что в следующей сцене (у фонтана) обернется неожиданным отказом Самозванца от своих притязаний на трон ради идиллической любви («Ты заменишь мне царскую корону»). Центральным же событием трагедийного сюжета является вооруженное вторжение на московскую землю. Оно оказывается в точке золотого сечения всей текстовой композиции, приходящейся

²⁴ Джон Д. Клейтон: *Тень Димитрия: опыт прочтения пушкинского «Бориса Годунова»*. Санкт-Петербург 2007, с. 129.

²⁵ Виктор Н. Ярхо: *Античная драма: Технология мастерства*. Москва 1990, с. 11.

на переломный рубеж между 14 («Граница литовская») и 15 («Царская дума») сценами. Четырнадцатая при этом завершается ремаркой: «(Скажут. Полки переходят через границу)». А пятнадцатая открывается реакцией Годунова на неимоверное событие: «Возможно ли? Расстрига, беглый инок // На нас ведет злодейские дружины».

Трагедийную тематическую основу пушкинского творения составил предметно-смысловой комплекс архетипических мотивов жертвы-преступления. Вскоре после публикации текста И.В. Киреевский проницательно отметил в произведении Пушкина свойственную данному жанру центростремительность (вопреки кажущемуся отсутствию единства действия в калейдоскопически сменяющихся сценах): «...Все лица и все сцены трагедии развиты только в одном отношении: в отношении к последствиям царевубийства. Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала и до конца»²⁶.

Фигура жертвенного младенца действительно положена в основание сюжета пьесы (о пролитии «крови царевича-младенца» как залоге воцарения Годунова Шуйский заявляет уже во второй своей реплике начальной сцены, функционально соответствующей традиционному прологу). Завершается пьеса своего рода жертвенным закланием очередного младенца – «Борисова щенка» – в ознаменование восшествия на престол нового царя. В промежутке совершается пародийный жест жертвоприношения ради воцарения Бориса: баба из народной толпы «бросает об земь» своего ребенка. Усиление мотива путем его внутритекстового пародирования для постшекспировской драматургии не редкость.

«О жребии несчастного младенца» по ходу пьесы никто не смеет напомнить Годунову. Впервые это совершает «еретик» Гришка Отрепьев, что и дает толчок собственно трагедийному действию. Таким образом, преступление формирует исходную сюжетную ситуацию «Бориса Годунова». В свою очередь, преступлением Самозванца является его преступление державной границы во главе польских полков, поскольку вслед за этим, по его же словам, «кровь русская, о Курбский, потечет» (опятьтаки жертвенная). Преступлением же (убийство Марии и Федора Годуновых) увенчивается трагедия. Наконец, сам Иоанн Грозный, чья «тень» неустраимо присутствует в пьесе, по словам Пимена, именовал себя «преступником окаянным». Это побуждает вести речь о «художественном воплощении в лейтмотиве преступления»²⁷ жанроформирующей проблематики произведения.

Проблематика «Бориса Годунова» формируется на основании типичного для трагедии конфликта рассогласования ценностных аспектов единой императивной картины мира. Историческая ситуация общенародной жизни, складывающаяся вследствие инициированного Годуновым преступления, характеризуется несовместимостью политического и этического ее измерений. С точки зрения императива политического, царь Борис наделен «высоким духом державным», представлен разумным и дальновидным властителем, чье правление обещает глубокие позитивные преобразования общенародной жизни («Дай Бог ему с Отрепьевым проклятым / Управиться, и много, много он / Еще добра в России сотворит»). Лжедмитрий же несет народу смуту, кровопролитие, иноязычное

²⁶ Иван В. Киреевский: *Эстетика и критика*. Москва 1998, с. 111.

²⁷ Валентин Е. Хализев: *Ценностные ориентации русской классики*. Москва 2005, с. 54.

господство и упадок. Однако, с позиции этического императива, Годунов не имеет морального права на власть, тогда как Отрепьев обладает моральным правом возмездия: «Но пусть мой грех падет не на меня – / А на тебя, Борис-царевый-ца!» Он представлен занимающим нравственную позицию добра («Довольно: щадите русскую кровь»), но творящим фактическое зло, как это вообще свойственно героям «эдиповского» типа. Если Годунов с Басмановым безжалостно и прагматично рассуждают об усмирении народа, как строптивого «борзого коня», то Самозванец – в следующей за этим сцене – искренне скорбит о собственном коне, приобретающем символическое значение: «Мой бедный конь!.. что делать? снять узду / Да отстегнуть подпругу. Пусть на воле / Издохнет он».

Трагедийная неоднозначность ситуации, которая может быть альтернативно осмысленной с различных позиций, проявляется в роковой неизбежности личного выбора, каковым терзается, например, Басманов: «Предупредить разлив потока бурный / И самому... Но изменить присяге! / ... / Но мне ли, мне ль, любимцу государя... / Но смерть... но власть... но бедствия народны...». Личный выбор сверхличной роли в миропорядке – путь к самозванству. В основе самозванства рассогласование внешней и внутренней сторон человеческого существования. Как учит Самозванца католический Pater: «Притворствоваться пред оглашенным светом / Нам иногда духовный долг велит». Трагическая личность еще вполне принадлежит императивному миропорядку долженствования, но более не сводится ни к какой ролевой функции, обладая своего рода избытком субъективности. «Найду ли смерть, как воин в битве честной / Иль как злодей на плахе площадной», – говорящий так Отрепьев не является в глубине своего «я» ни воином, ни злодеем. В иных ситуациях он предстает и «рыжим скоморохом», «забавником» (в сцене «Корчма на литовской границе»), и пылким романтическим любовником («Ночь. Сад. Фонтан»), а в стане противника о нем говорят: «и вор, а молодец». Такой личности самозванство открывается как путь псевдогероического самоопределения, а на деле – субъективно-личностного присвоения не доставшейся от рождения роли: «Зачем и мне не тешиться в боях, / Не пировать за царскою трапезой?» – говорит Григорий накануне своей авантюры.

В художественном мире пушкинской трагедии самозванство служит принципом жизненного поведения не одного Отрепьева, а почти всех ведущих персонажей. Исключение составляет летописец Пимен, который и биографией своей, и нынешним занятием принадлежит к миру героического эпоса, причастным которому является также эпизодический персонаж Курбский, закономерно гибнущий в бою (эпическому герою не место в трагедии). При переходе русской границы на фоне героической цельности Курбского отчетливее вырисовывается трагическая раздвоенность Самозванца: «Как счастлив он! как чистая душа / В нем радостью и славой разыгралась! / О витязь мой! завидую тебе».

Самозванным царем, овладевающим «шапкой Мономаха» путем преступления и хитроумной интриги, предстает Борис, произносящий перед смертью: «Я подданным рожден и умереть / Мне подданным во мраке б надлежало». Открыты самозванству и бояре («А слушай, князь, ведь мы б имели право / Наследовать Феодору...»), и столь враждебный им Басманов («Соперников во брани я не знаю; / У царского престола стану первый... / И может быть...»). Самозванна и позиция Марины, избирающей не личность возлюбленного, а его

сан. «Не говори, что сан, а не меня / Избрала ты», – но это именно так, и притом царский сан избирается ею для себя, а не для «бродяги безымянного», используемого ею. Самозванна позиция всех, следующих за Лжедмитрием из корыстных побуждений. Наконец, даже сам погубленный Димитрий в рассказе прозревшего старца говорит о себе, как некий самозванец: «я теперь великий чудотворец!» (Присвоивший его имя Григорий тоже «готовил миру чудо» и смог «ослепить чудесно два народа»).

В атмосфере всеобщего рассогласования жизненных позиций оба главных самозванца предрекают бесславное разоблачение антагониста. В отличие от ге-роев античных трагедий они ведут «состязание в речах» заочно. Так, томимый виной своего преступления Борис перекладывает ответственность за неурядицы на народ: «Живая власть для черни ненавистна. / Они любить умеют только мертвых». Лжедмитрий заочно ему возражает: «Я знаю дух народа моего / ... / Ему священ пример царя его». Своего рода состязательность их речевого поведения подчеркнута композиционно. Годунов и Отрепьев поочередно выступают в сценах: 4 и 5, 7 и 8, 10 и 11. При этом на рифмованную концовку царского монолога, завершающего сцену 10, Отрепьев с прервых же слов сцены 11 также отвечает рифмованной речью. После срединной сцены бала, где Самозванец присутствует, но безмолвствует, инициатива переходит к нему: он выступает в сценах 13 и 14, царь – в 15, Лжедмитрий – в 16, царь – в 17, первый – в 18 и 19, второй – в 20, где и оканчивает свой жизненный путь пострижением в монахи (что может означать неявную моральную победу при явном политическом поражении). Имеются в пьесе и прямые словесные «агоны» (Марины с открывшемся ей Самозванцем, Шуйского с Патриархом, Гаврилы Пушкина с Басманным), присущие данному жанру изначально, хотя у Пушкина и весьма лаконичные.

Античная традиция трагедийного хора также угадывается в «Борисе Годунове», хотя в ряде сцен народ и предстает разобщенной на «первого», «второго», «третьего» толпой. Но в конечном счете народу отводятся функции вопрошания (в шести массовых сценах 20 вопросительных реплик со стороны народа) и морального суда, как то было присуще хору древнегреческих трагедий. В одной из сцен возникает и фигура своеобразного «корифея» этого хора, обладающего особым правом общения с главным героем, – юродивого Николки. Моральный суд хора в полном соответствии с трагедийной двойственностью общей ситуации неоднозначен. Вначале: «Да здравствует Димитрий! / Да гибнет род Бориса Годунова!» Но после циничного уничтожения боярами этого рода в ответ на здравицу новому царю – «Народ безмолвствует». Эта знаменитая финальная реплика, по сути дела, возвращает хору ключевое значение в структуре целого. Можно говорить о латентном присутствии хора в пушкинской трагедии, где торжествующая сторона сильна «Не войском, нет, не польскою помощью, / А мнением; да! мнением народным».

Несмотря на преступления и отступничества, которыми живут персонажи произведения, Пушкин, как и следовало каноническому субъекту трагедийного текста, «не склонен брать на себя миссию гневного обличителя»²⁸. Сложное худо-

²⁸ Валентин Е. Хализев: *Ценностные ориентации русской классики*, с. 55.

жественное высказывание в традициях древнего жанра, подобно античным трагедиям, было остро актуально для своего времени очередной русской «смуты». И, следуя жанровой концепции адресата, оно было ориентировано на субъектов самоопределения, а не на согласно внимающих исправителю пороков, каковым предстает аудитория автор сатирической комедии.

В заключение следует сказать, что одно из существенных затруднений при выявлении инвариантной структуры трагедии было создано ранним кризисом жанра в творчестве Еврипида. «Неустойчивость человеческого существования, непостижимость законов, правящих миром, необъяснимость божественной воли ставят еврипидовского героя в совершенно иные условия по сравнению с героями Эсхила и Софокла»²⁹. Кризис, опередивший канонизацию жанровой структуры в римской литературе, а позднее в литературной практике европейского классицизма, парадоксальным образом совпал с завершающей ступенью становления жанра.

В драматургии последнего великого трагика греческой античности специалистами отмечаются «разрыв с мифологической традицией»³⁰ и «острая критика мифа»³¹. При этом «Ион», например, будучи пьесой о соблазнителе, обманутой девушке и подкинутом ребенке (правда, наделенными мифологическими именами), весьма напоминает позднейшую мелодраму. То же самое можно сказать и о «Елене», где разработана авантюрная интрига, питаемая не закономерностями божественного миропорядка, а «безрассудной, неожиданной случайностью», о превратностях которой размышляют герои пьесы. Сюжет этой квазитрагедии, состоящий в разлучении, разнообразных злоключениях и благополучном воссоединении влюбленных (в данном случае супругов), впоследствии становится стереотипным для греческого романа. В этих, так сказать, исторически преждевременных феноменах жанрового кризиса Еврипид провидчески угадывает перспективу «романизации» литературного и, в частности, драматургического творчества, которая окажется вполне реализованной лишь много столетий спустя, но не исключит возможности появления настоящей трагедии также и в позднейшие эпохи.

²⁹ Виктор Н. Ярхо: *Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*, с. 264.

³⁰ Там же, с. 281.

³¹ Иосиф М. Тронский: *История античной литературы*, с. 147.

ОКСАНА ДРЕЙФЕЛЬД
(Кемерово)

«НАТУРАЛИЗМ» КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В «НОВОЙ ДРАМЕ»

Abstract

The article is devoted to the problem of “naturalism” as an aesthetic principle in the Russian “New Drama”. “Naturalism” implies a precise (simply identified by the reader or spectator) reproduction of signs of “reality” (first of all, social and biological); an increased interest in the physiological side of people’s life and physiological moments of communication among people; an excessive attention to social, everyday life and the image of man, which is closely or even fully connected with his material and physiological details of existence. The problem is considered on the basis of the plays by Yuriy Klavdiev, Elena Isaeva, Gulnara Akhmetzianova, Vasiliy Sigarev, and also on the material of interviews with Ivan Vyrypaev, Michail Ugarov and other representatives of the newest Russian drama.

«Натурализм»

1). (франц. naturalism, от лат. naturalis – «природный, естественный») направление в европейской литературе, театре и живописи к. 19 – н. 20 в.; характерным признаком является «биологический», «географический», «социальный» детерминизм в интерпретации поведения и поступков человека, отсюда своеобразный «объясняющий» характер нарратива, несоблюдение привычных культурному сознанию второй половины 19 века «возвышающих» художественных «условностей» в изображении биологических, социальных, психологических координат существования человека, выбор ракурса изображения мира как социального хронотопа, делающий акцент на художественном изучении локусов «дна жизни», социально конфликтных или проблемных сюжетов.

2). «гипернатурализм» / «чернуха» - оценки, используемые для обозначения «преувеличенного натурализма», якобы присущего *новейшей русской драматургии к 20 - н. 21 вв.*, особенно пьесам драматургов-представителей движения «Новая драма», сосредоточенным, по мнению ряда критиков, на демонстрации «грязной России», на «смакующем» «показе тёмных, мрачных сторон жизни».

Само понятие функционирует чаще всего вне всякой рефлексии, как «само собой очевидное», хотя налицо смешение его значений: в «узком» подразумевается особенность советского и постсоветского кинематографа 80-х-нач.90-х гг.¹, в широком – *интерес современного искусства* (литература, театр, кино) *к изображению* физиологизированных или социально неблагополучных сторон «дна жизни», а также табуированных сюжетов во взаимоотношениях представителей разных слоёв общества *как единственной доступной разновидности реальности современного человека*. Например, Светлана Гончарова-Грабовская в статье «Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI Века» так имплицитно и использует понятие «чернухи»: «Описание ужаса суровой повседневности выходит за рамки натуралистической чернухи и демонстрирует нравственную деградацию общества»².

Вопрос о «натурализме» «Новой драмы» вышеназванными критиками рассматривается как сущностный, принципиально характеризующий её как эстетическое явление. Для такой критической позиции характерны упреки в том, что «Новая драма» стремится переместить бытовые ситуации, часто сиюминутно незначительные, «пограничные» и предельно, гротескно заострённые, в контекст искусства, подменить творческий процесс фиксированием преувеличенно значимых бытовых ситуаций и маргинальных персонажей.

3). художественный принцип изображения, подразумевающий точное (легко опознаваемое читателем / зрителем) воспроизведение признаков и реалий «наличной» «фактической» действительности (в первую очередь как социально-биологической); повышенный интерес к «физиологическим» сторонам человеческой жизни и «физиологическим» моментам коммуникации между людьми, чрезмерную пристальность к социальным, бытовым, материальным деталям и образ человека, тесно соотнесённый или даже полностью сплавленный с этими материальными и физиологическими деталями существования. Является одним из характерных принципов поэтики и эстетики современной русской драматургии рубежа 20-21 вв. вообще и движения «Новая драма» в частности. Обнаруживает генетическое родство с поэтикой английского театрального движения 60-70х гг. «Рассерженные Молодые Люди»³. Названные особенности влияют на усиление «перформативного потенциала» драматических текстов и постановок

¹ Н-р, см.: Марк Липовецкий. Растратные стратегии, или Метаморфозы “чернухи”, «Новый Мир» 1999, №11.

² Светлана Гончарова-Грабовская: *Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI века*, в: *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*. Москва 2006, с. 3-53. См. также: рецензии и отзывы на спектакль по пьесе Юрия Клавдиева «Лето, которого мы не видели вовсе» в петербургском театре «Приют комедианта» в апреле 2009 г. в: <http://www.pkteatr.ru/spektakli/28/press>; рецензии и отзывы на пьесу Василия Сигарева «Волчок» в: <http://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/bez-kupyur/>; а также статьи: Марина Тимашева *Предательство театра*, «Литературная газета» 2008, № 5 (6157); Владимир Малягин *Сцена как зеркало?*, «Литературная газета» 2008, № 9 (6161); Марк Липовецкий *Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 89; Марк Липовецкий *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*, «Новое литературное обозрение» 2005, №73.

³ "Angry Young Men"

пьес, развивая открытые в начале 20 в. «театром жестокости» Антонена Арто эстетические возможности.

Художественные причины этого явления многократно рефлексировались самими современными драматургами. Чрезмерная формализованность современного театра, превращение его в «театр для воскресного удовольствия», господство искусственных, чрезмерно эстетизированных форм («условной красоты», по выражению Ивана Вырыпаева), господство на театральной сцене искусственной усреднённой «языковой нормы» вытолкнуло на поверхность стремление к устранению в новодраматических пьесах «утраченного контакта с реальностью». Осознанная и острая жажда «жизнеподобия», о которой очень много рассуждает в своих интервью, например, Михаил Угаров, приводит «новодраматических драматургов» к декларированному разрушению условной «литературности», к обновлению языка с помощью *сближения* формы изображения с предметом изображения. Так, объясняя истоки проекта «Кино.doc», М. Угаров настаивает на необходимости современному зрителю актуального «реального» кино, «кино сегодняшнего дня», близкого по эстетической сути «новой драме»⁴.

В этом контексте становится понятным обращение современного литературно-критического дискурса к понятию «натурального» как «не-искусственного», «не-подделанного», «соответствующего действительности», «настоящего», «непритворного».

Действительность «жестокоего, но единственно реального мира» (Ильмира Болотян), со всеми отталкивающими деталями воплощённая в современных пьесах, – это тот необходимый автору, режиссеру и зрителю «сырой кусок живого мира» (Михаил Угаров), без которого «кухня» (Майя Мамаладзе) новой драмы не ощущает себя вправе творить эстетику.

«Потеря контакта с реальностью» – это то, что, по мнению М. Угарова, характерно не только для театра «условной красоты», но и для современного зрителя. Разделяя «эмоционально-чувственную атрофию современного общества», он отличается «нулевой реакцией», дистанцирован от непосредственного переживания сложной общественно-социальной ситуации, телевизионно «перекормлен» патологиями и перверсиями, катастрофами и конфликтами, абстрагирован от осознания дегуманизации современного мира⁵.

Вернуть «утраченное чувство реальности» зрителю и «восстановить театр в его театральной реальности» (Б. Брехт) новая драма пытается через использование специфической эстетики.

Преодолевая возможную наивность истолкования, теоретики «Новой драмы» осознают, что «натурализм» и стремление к «документальности» вместе с *попыткой завуалировать само наличие вымысла* в пьесе и игры в постановке («ноль-позиция») является частью осознанной художественной стратегии («Конечно, «ноль-позиция» — это тоже своего рода позиция»⁶).

⁴ Точка неразрешимости (С Михаилом Угаровым беседует Константин Шавловский), «Сеанс», № 29/30. <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshimosti/>

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

Как любая эстетика, репрезентирующая особое отношение к феномену «реальности», «новая драма» *строится на парадоксе*. Изначальной точкой отталкивания для неё становится «искусственность» картины мира, конфликта, формализованность художественного языка классического репертуарного театра; искусственность образов персонажей (условная «возвышенность», условная внутренняя «сложность» и «выхолощенность» языка).

Стремясь преодолеть «искусственность» «натуральностью» «Новая драма» создаёт «натуралистичный» образ человека и мира:

1). Вводит в пьесы «обыкновенных» персонажей, максимально расширяя понятие «личности», включая в него не только «индивида», физиологизированного, сосредоточенного на бытовых взаимоотношениях, и даже не «маленького человека», а упрощённую «рядовую фигуру» (мент, школьница, пацан, подросток, тётка, мужик в возрасте, тридцатилетний мужик, училка и т.п.). «Сейчас не время харизматичных личностей» (Иван Вырыпаев), поэтому персонаж новой драмы – «весь человек» с его «всей правдой», с вербальным разговорно-просторечным обценным потоком, нехитро фиксирующим «обнажённую обыденность»;

2). «Цепляется за очень сиюминутные вещи» (И. Вырыпаев)⁷, моделируя реальность, которая намеренно стремится к тому, чтобы быть узнаваемой читателем / зрителем, к совпадению её образа с образом обыденной действительности, закреплённом в сознании публики (типичные локусы в узнаваемом как бы постоянно присущем им качестве, например пятиэтажки-хрущёвки, их чердаки и подвалы, мокрые или пыльные беседки в детском саду, школьные туалеты). В пьесе Гульнары Ахметзяновой «Вечная иллюзия» начальная ремарка включает в себя такие характерные узнаваемые черты как: «весна, но снег еще местами лежит», «кругом грязь, оттаявший мусор», «почерневшие от копоты и времени деревянные восьмиквартирные дома и бараки».

Парадоксальность созданного образа реальности состоит в том, что проявляя натуралистическое пристрастие к особой степени достоверности, демонстрируя пристальное внимание к фактуре и текстуре деталей телесных контактов между человеком и человеком, человеком и предметным миром, новая драма впадает в некоторую «чрезмерность».

«Чрезмерность обыкновенного» сама перерастает в патологию, герои «патологичны» не потому, что они представляют собой нечто невозможное, гротескное, их патологичность – лишь в степени сосредоточения на маргинальном опыте. Так, например, три героини пьесы Елены Исаевой «Первый мужчина» воплощают разнообразные сюжеты универсального опыта отношений «дочь-отец». В авторском комментарии отмечается именно универсальность опыта (*«каждая так или иначе видела в своем отце именно мужчину, а не только папу»*), при этом отмечаемая разница именно в степени концентрации на сюжете «отец-дочь», а не в принципиальной невозможности такого сюжета в жизни каждого из зрителей / читателей.

Что касается образа мира, то его концентрация на «сиюминутной повседневности», суженость кругозора и вытекающая из этого минимализация сценических средств обозначения этой «реальности» (её «бедность») как бы отсылает

⁷ «Социальность или смерть!» (Беседу с Иваном Вырыпаевым ведёт Марина Дмитриевская), в: <http://ptj.spb.ru/archive/33/festivals-33/socialnost-ilismert/>.

читателя / зрителя к персонажам и отношениям между ними, которые становятся основным предметом изображения. Отличительной чертой этих отношений является замкнутость, закрытость внутреннего мира героев и наличие границ, разделяющих персонажей. Их отношения всё время колеблются между попытками коммуникации и замыканием. Даже между героями, казалось бы, находящимися в дружеских или близких отношениях этот процесс колебания является неотъемлемым (как у персонажей-подростков пьесы Василия Сигарева «Пластилин» Лёхи и Максима); а основной формой коммуникации становится насилие, вросшее в отношения. Например, две восемнадцатилетние героини пьесы Гульнары Ахметзяновой «Вечная иллюзия» Лиля и Света постоянно впадают в коммуникацию насилия, будучи подругами. Оказывая Свете помощь (ставя укол, который должен вызвать аборт), Лилия в то же время «бьёт» её словами, также она поступает и со своей матерью, Света толкает в грудь Лилию. Отношения между всеми остальными персонажами пьесы – это исключительно насильственные действия (толкнуть, ударить, изнасиловать, окунуть в грязь лицом, насильно удерживать). Искажённость, враждебность, террористичность человеческих отношений, непреодолимость одиночества и «затравленность» человека миром и другими людьми является непреодолимой в изображаемой «Новой драмой» реальности. Все эти ситуации выводят героя в состояние «предельности», а «предельность» есть способ взглянуть на реальность открыто. Именно так видит реальность Максим, герой пьесы В. Сигарева «Пластилин», в финале, стоя на серой шиферной крыше перед смертью.

«Отталкивающее» является основой опыта существования персонажей (примеры отвращения, алкогольного опьянения, похмельной болезненности, сексуальных позывов, сексуального унижения, насилия, болезни, боли, смерти можно найти в каждой пьесе), но не выводит их на границу «сущности» и «существования», как в экзистенциализме. Насилие несёт в целом «загрязняющий» смысл (включено в целом ряде пьес в оппозицию «чистота» – «грязь») и ведёт героя в «темноту смерти» (как это происходит в финале пьесы «Вечная иллюзия»). «Экзистенциальный характер» этих состояний редуцируется в произведениях новой драмы.

Тело героя, живущее акцентировано интенсивной жизнью, вросшее в «коммуникацию насилия», вовлечено не в социальные конфликты, не в психологические, а в «борьбу за существование». Персонажи – соперники, но не в борьбе за уникальность опыта человеческого существования (не за любовь, не за истины или принципы), а в борьбе за существование. Телесность персонажа, утрированный физиологически бытовой опыт – единственная возможность для героев прорваться сквозь мембрану между «я-для-себя» и «я-для-других», вариант ущербной коммуникации через насилие, связанный с утратой «красоты».

Таким образом, норма соотношения «прекрасного» и «безобразного» нарушается не только в кругозоре автора, но и героя тоже; осознавая красоту разрушенной в реальности, герой делает попытки удержать её в воображении (Максим в пьесе Василия Сигарева, Лилия в пьесе Гульнары Ахметзяновой, *первая, вторая и третья* в пьесе Исаевой, главный герой в «Монотеисте» Юрия Клавдиева).

Итак, особенностью натурализма в «Новой драме» является его сложная многофункциональная сущность.

За счёт натуралистических подробностей производится конкретизация чувственно-телесного опыта. Происходит «вживание» читателя / зрителя в опыт героя, стремящееся преодолеть театральную условность.

«Натурализация» достигается за счёт эффекта «прозрачного слова», которое парадоксально по своей сути. С одной стороны, обеспечивая «правдоподобность» изображённой действительности, оно стремится быть «незаметным», сосредоточить внимание зрителя на предмете изображения, а не на способе (имитирует речевые конструкции разговорной речи, использует инверсии, редуцирование, опрощение; включает социодialeкты, жаргоны, обценную лексику). Но в то же время для значительной группы зрителей, опыт, воплощённый в таком языке, является чуждым, язык, старательно имитирующий язык улицы, подворотни, общения в подростковой среде, превращается в «мембрану», предельно оплотняющую маргинальность присущих «новой драме» героев. К эстетической реакции читатель / зритель движется через социальное и бытийное отождествление либо отторжение с персонажами. Но благодаря натурализации читатель / зритель вынужден занять ракурс участника событий. Он проживает неотвратимость и повседневность насилия и жестокости, что позволяет провести значимые параллели между *натурализацией* в новой драме и *теорией «театра жестокости»*, разработанной Антоненом Арто («Театр и культура», «Театр и жестокость» в кн. «Театр и его двойник»).

Обвинения зрителями и театральными критиками «Новой драмы» в «излишнем натурализме» связаны с особой эстетической и жизненно-познавательной (зачастую бессознательной) позицией тех, кто их выдвигает. Элементы этой позиции – это и «*эстетизм*», настаивающий на том, что искусство (театральное, в данном случае) должно быть воплощением «прекрасного», «красоты»; и «*дидактизм*», который связан с представлениями об искусстве как «учителе нравственности», с убеждением в том, что настоящее художественное произведение «должно показывать всё только лучшее», содержать моральные образцы поведения.

Можно утверждать, что «Новая драма» осознанно отклоняется от курса, задаваемого её критиками. Подтверждения этому находятся в многочисленных интервью, содержащих рефлексию драматургов и режиссёров над «красотой», «поучительностью» и «типизацией» как эстетическими феноменами. Например, Михаил Угаров говорит в уже цитированном выше интервью о том, что «<Для меня> любая красота – сигнал неправды, а момент случайности и безобразия как раз лишнее доказательство, что правда – здесь», а Михаил и Вячеслав Дурненковы утверждают, что «<У нас> нет цели – вскрывать социальные язвы. Мы не стремимся к локализации, достижению узко-социальной характерности персонажа».

Собственно, упрёк в «излишнем натурализме» это и есть, как правило, упрёк в том, что «некрасиво» и «безнравственно» показывать излишнюю «правду жизни» зрителю.

Очевидно, однако, что «натурализм» в данном случае является художественным намерением автора: именно в том сочетании и в той пропорции, в какой необходимо автору для совершения своего высказывания о мире *на образном* языке.

«Натуралистичность» и является той специфической образностью, которой пользуются авторы «Новой драмы» для своего высказывания о мире. Для них «правда о мире» именно в том, что степень маргинализации этого мира существенно повышена; в том, что высокая степень накала жизненного (экзистенциального) конфликта сосредоточена в социально маргинальных сферах (субкультурах и религиозных сектах, «неблагополучных» семьях, военной, тюремной, уголовной социальных средах и т.п.)

Включение «материально-телесного низа» в «высокую» сферу театра как искусства также, безусловно, носит характер специфически эстетический. Гротескность языка связана с гротескностью мира и человека; изображение еды и испражнений тела, физической любви, насилия над телом, смерти и убийств в физиологическом ключе не имеют намерения оскорбить «чувство прекрасного» или «чувство приличного» в зрителе, их ценность – в них самих. Маргинальность охватывает в авторской картине мира весь мир «действительный» в эпоху переходности и разрушения устойчивых связей (90-е, 2000-е годы в России), выводится из сферы противопоставления «высокого» и «низкого» и осмысливается как экзистенциальный опыт современного человека.

ЕВГЕНИЯ РОГОВА

(Кемерово)

ТЕМА НАСИЛИЯ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ

Abstract

The article is devoted to the phenomenon of violence in modern drama. The author analyzes the ways in which this phenomenon manifests itself in specific works. Violence is connected with political, social, psychological, cultural mechanisms of human society. The article explains the fact of dramatic reflection on the problem of power structures as resulting from the present-day topicality of the categories of freedom and constraint in modern culture.

Keywords: contemporary drama, violence, “power structures”, ideological crisis.

Новейшая драма может служить иллюстрацией типологии насилия, в ней присутствует изображение убийств, террора, изнасилования, телесных повреждений, ущемление свободы людей, межличностного и группового насилия и т.д. Одной из отличительных черт новейшей драмы является «документализм», быстрая реакция на происходящие события, состояние общества. Тема насилия в произведениях современных драматургов отражает социальные явления, воссозданные в определенном ключе. Традиции натуралистического изображения насилия на сюжетном уровне в новейшей драме вызваны критическим отношением к процессу дегуманизации культуры и социума. Многообразие разного рода насилия в произведениях современных драматургов служит фоном массовая культура, ориентированная на первичные человеческие инстинкты, чувства страха и полового влечения, предоставляющая потребителям получение удовольствия от сцен насилия в кино, компьютерных играх, Интернете. Насилие (власть) является социальным регулятором человеческих отношений, способом манипулирования, подчинения и контроля, его отражение и рефлексия над ним в искусстве изменчиво, связано с особенностями динамики мировоззренческих процессов и культуры в обществе.

Изображение насилия на подмостках театра с целью воздействия на зрителя имеет очень давнюю традицию. В античных трагедиях уже присутствует

стратегия формирования ужаса у зрителей перед происходящим на сцене. Гладиаторские бои в Риме были, по сути, театрализованными представлениями. Можно вспомнить, в связи с темой насилия, и о народном театре, комедии дель арте, сценах карнавального избиения, символизирующего победу жизни над смертью. Изображение насилия как средства формирования ответной реакции зрителя, читателя, присуще и романтической драме. В «Пентесилее», произведении немецкого драматурга романтика Г. фон Клейста, жестокое убийство Пентесилеей Ахилла передано в многочисленных натуралистических подробностях, шокирующих читателя. В «Семействе Штроффенштейн» Г. фон Клейста умерщвление родителями детей, отрезание мизинцев на руке мальчика-утопленника, безусловно, нацелены на воздействие на зрителя. Тема насилия имеет и другие литературные истоки, связанные с творчеством маркиза де Сада, натуралистическим изображением «неприукрашенной» социальной действительности, физиологическим очерком XIX, практикой модернизма, драмой абсурда Э. Ионеско, С. Беккета, авангардистским приемом воздействия на читателя. Новейшая драма близка модернистской литературе, авангардизму, который, эпатируя, бросает вызов застывшим концепциям жизни, обнажая их ограниченность: «Присущая антитрадиционализму культура эпатажа, фраппирования, шокирования аудитории формирует коммуникативную установку, нацеленную не на достижение понимания в традиционном смысле, а, скорее, на изменение мировоззрения адресата посредством шока, иррациональной жестокости или агрессии»¹. Как пишет Р. Мерфи, стратегии расшатывания привычных, устоявшихся систем реципиента «не просто шокируют обывателя, но и дестабилизируют социальные и дискурсивные конвенции, защищающие его. Обнажая свою собственную условность, авангардистские тексты децентрируют читателя, то есть выталкивают субъекта из всякого привычного позиционирования в привычных системах и предлагают не просто альтернативную (а, значит, столь же жесткую) идеологическую позицию, но, скорее, множество альтернатив»². В постмодернистском произведении страх автора (творящего в особом измерении массовой культуры и развитых аудио-визуальных средств) перед коммуникативным провалом, способствует формированию стратегии воздействия на воспринимающего субъекта. Современная драма также направлена на вовлечение читателя в процесс коммуникации. В новейшей драматургии средствами воздействия на зрителя, подвергающегося эмоциональной атаке, являются разрушение привычных норм зрительского восприятия и более конкретная, частная форма его проявления – гротескное, натуралистическое изображение насилия, вызывающее у воспринимающего драму шок, эстетическое и нравственное неприятие. «Атака – суть всех вещей. И театра тоже. Театр должен ломать человека. Прежде всего – ломать», – так формулирует стратегию современного театра герой, драматург, романа современного норвежского писателя Э. Лу³.

В новейшей драме в изображении темы насилия на уровне сюжета ощущается тяготение к практике социального воздействия, проведения идеологии неприятия современного общества «с его традиционно отвергаемыми

¹ Леонид Яницкий: *Архаические структуры*. Кемерово 2003, с.41.

² Леонид Яницкий: *ibidem*, с.42.

³ Эрленд Лу: *Тихие дни в Перемешках*. Санкт-Петербург 2010, с.37.

нравственными и эстетическими ценностями»⁴. В реплике героини пьесы И. Вырыпаева «Кислород», в свойственной для новейшей драмы стилистической манере, формулируется обвинение равнодушной позиции обывателя по отношению к беспределу, творящемуся на просторах страны:

«ОНА: И тебе плевать, на всех детей на свете, потому что, у тебя самого их нет. И тебе плевать, на всех сибиряков, дома, которых затонули в разливе рек, и наплевать тебе, на этих, блядь, несчастных наркоманов, которые подышают в сраном, блядь забытом богом мухопиздийске. И срать ты хотел на город Серпухов, с большой колокольни. Тебе и на себя наплевать, тебе главное, что бы денег хватило на гашиш, и на коньяк с колой»⁵.

Это высказывание объясняет нравственную позицию авторов современных драматических произведений, близкую позиции Л. Н. Толстого, выраженной в его памфлете «Не могу молчать!»: «Ведь это ужасно. Нельзя и нельзя так жить. Я, по крайней мере, не могу так жить, не могу и не хочу и не буду. Затем и пишу это и буду всеми силами распространять то, что пишу, и в России и вне ее, чтобы или кончились эти ужасные нечеловеческие дела»⁶.

Для драматических текстов, построенных на постмодернистской игре, связанной с восприятием мира как хаотического, децентрированного, актуально разрушение любого авторитета-насилия, будь то авторитет жанра, стиля или языка. Можно, таким образом, говорить не только о теме насилия, но и о насилии (власти) в современной драме, как о феномене, связанном с искусством, текстовой игрой, с литературными кодами, философией постмодернистского культурного измерения, отрефлексированном в работах Ж. Делеза, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Дерриды, Г. Маркузе, В. Подороги. В новейшей драматургии, развивающей тему насилия, есть произведения, которые тяготеют к традиции модернизма, и тексты, постмодернистские, построенные на языковой игре, деконструкции «властных структур».

Изображение немотивированного насилия в современной драме способствует формированию абсурда на сюжетном и метафизическом уровнях. В драме В. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» насилие порождено социальными институтами власти (государство, психиатрическая больница, милиция), ограничивающими свободу личности. В пьесе В. Ерофеева ощутимы традиции жанра антиутопии (произведений Оруэлла, Замятина, Хаксли) в обращении к теме насилия государства над человеком, выводе о неустранимости социального зла. В драме В. Ерофеева идет речь о недостижимости свободы человеческого существования вообще, в этом произведении развивается языковая игра, в целом, свойственная не многим текстам новейшей драмы:

«...Ерофеев разворачивает трагедию вокруг конфликта между насилием и языком. Насилие безязыко – оно утверждает свою реальность через боль

⁴ Илья Ильин: *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва 1998, с.192-193.

⁵ Иван Вырыпаев: *Кислород*, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK> Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева, с.659.

⁶ Лев Толстой: *Не могу молчать*, в: az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nicolaewich/text_0680-1.shtml

жертвы. Чем больше жертв, тем сильнее боль – тем основательнее эта реальность. Реальность хаоса. Язык свободен, но он может противопоставить этой беспощадной реальности только свою иллюзорность, изменчивость, нематериальность: создаваемая Гуревичем утопия языкового карнавала неуязвима в своей беззащитности. Человек в этой пьесе обречен на существование на границе языка и насилия. Силой сознания Гуревич создает вокруг себя языковой карнавал, но его тело – в психиатрической клинике и сознание тоже – продолжает страдать от дальнейших пыток... Но у Ерофеева и душа, и плоть обречены: не только реальность насилия стремится растоптать творца веселых языковых утопий, но и последовательная устремленность к свободе, прочь от химер так называемой реальности, тоже ведет к самоуничтожению»⁷.

Апофеозом насилия в драме является избиение «под занавес» ослепшего главного героя персонажем Боренькой:

«Боренька (со все возрастающим остервенением): "Душегубки вам строить надо, скотское ваше племя! (Серия ударов в почки, рычание слепого и сопение Медбрата.) Пидор гнойный! Тварь ебучая! Ссскотобаза!..". Занавес уже закрыт, и можно, в сущности, расходиться. Но там – по ту сторону занавеса – продолжается все то же, и без милосердия. Рык Гуревича становится все смертельнее»⁸.

Матерная лексика Бореньки-мордоворота характеризует его как агрессора, воплощающего собой насилие социума над человеком. Избиение за опущенным занавесом размыкает конфликт, делает его бесконечным, объединяет осуществляющего насилие и жертву в едином акте. Свобода в пьесе В. Ерофеева реализуется на уровне языковом: Гуревич напоминает шута, свободного в создаваемом смехом пространстве, карнавальном мире. В определенном смысле цель Гуревича «разобщенных сблизить, злобствующих умиротворить, приобщить их к маленькой радости»⁹, – достигается, но лишь на мгновение перед смертью, ниче-го не меняя в реальной жизни.

В отношении новейшей драмы можно говорить и об эстетизации насилия. В драме М. Равенхилла «Четкие поляроидные снимки» присутствует комплекс садомазохистских мотивов, связанных не только с социальной действительностью, но и с особенностями человеческой природы, ее неоднозначностью, а так же с сексуальным насилием. Тема отчужденности человека от мира, ведущая в новейшей драме, отражается и в отношении между полами, хотя четкость гендерных различий практически исчезает. В современной драме «он», «она», «мужчина», «женщина», – характеристики, которые соотносятся с дополнительным типом несвободы, половой принадлежностью, поведенческими стереотипами. Тексты пьес изобилуют обезличенными персонажами, выступающими двойниками друг друга, являющимися одновременно жертвами и агрессорами, тотально несвободными. В новой драме половое извращение (отклонение от традиционных представлений о норме в сфере пола), как и насилие, вносит в мир

⁷ Наум Лейдерман, Марк Липовецкий: *Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 3: В конце века (1986-1990-е годы)*. Москва 2011, с.70.

⁸ Венедикт Ерофеев: *Вальпургиева ночь, или шаги командора*, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK> Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева, с.101.

⁹ Венедикт Ерофеев: *ibidem*, с.100.

персонажей доказательство их существования, видимость свободы: «Современный культурологический взгляд на проблему сексопатологии исходит, как известно, не из «нормальности» или «ненормальности» таких явлений, как садизм, мазохизм, фетишизм и пр., но из относительности понятия «нормы» сексуального поведения, как неизменно связанного с господствующими властными идеологиями. Соответственно и запрет, основанный на исторически господствующей норме и границах дозволенного («естественного»), присущих каждой конкретной эпохе, получает, по М. Фуко, статус продуктивного раздражителя, выступая тем самым не инструментом сдерживания и ограничения «извращений» и «патологий», но собственно механизмом их порождения»¹⁰. Героиня пьесы М. Равенхилла объясняет регулярное по отношению к себе насилие с полным безразличием к происходящему: «Ненавидит меня. Любит меня в форме ненависти. Ненавидит меня в форме любви. Как-то так. Ненавидит меня»¹¹. Все это лишь слова, от которых героиня также отчуждена, масштабы подобного отчуждения она передает в следующем диалоге: «НАДЯ. Все ужасно. Ничто ничего не значит. Вокруг ничто. Я во вселенной одна. ДЖОНАТАН. Исключительно. Исключительно. Как себя чувствуете? НАДЯ. Мертвой. ДЖОНАТАН. Да. Это нормально»¹².

Различие между героями, названными в пьесах «он» и «она», «мужчина» и «женщина» (Э. Радзинский «Она в отсутствии любви и смерти», Е. Гришковец «Город», И. Вырыпаев «Кислород», О. и В. Пресняковы «Терроризм» и т.д.) не принципиальное, т.к. всех их объединяет разной формы несвобода, одиночество, разобщенность. Например, в пьесе И. Вырыпаева «Кислород» реплики героев, названными «он» и «она», представляют собой части текста, построенного по ироническому принципу: соединение несовместимого (библейские заповеди иллюстрируются примерами насилия, жестокости, несправедливости, не соответствующими смыслу заповедей):

«ОНА: Вы слышали, что сказано: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую. И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду. А девушка, о которой я рассказываю, без всякого суда скидывала с себя всю одежду, если мужчина, который ей нравился, угощал ее Московским ромом с кока-колой, и предлагал широкую кровать с резными дубовыми спинками. Однако, когда, один из таких мужчин ударил ее по правой щеке, левую, она категорически отказалась подставлять, а вместо этого, пошла на его же кухню, на кухню мужчины, ударившего ее по правой щеке, взяла там кухонный нож, вернулась в спальню, где был совершен удар, и попыталась воткнуть этот нож, мужчине этому, прямо в лицо. Но мужчина этот, перехватил ее руку с ножом, замахнулся и ударил, девушку о которой я рассказываю, по другой щеке. И так сильно ударил он ее по другой щеке, что у нее кровь потекла из носа, весенним ручьем. Стремительным весенним ручьем, только красным, и во время зимы. ОН: Как раз во время зимы, сели они на электричку до Серпухова, тронулся поезд, и зазвучали в вагоне

¹⁰ Лариса Полубояринова: «Венера в мехах» и ее автор, в: Захер-Мазох Л. Венера в мехах. Санкт-Петербург 2004, с.6-7.

¹¹ Марк Равенхилл: Четкие полярные снимки, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK> Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиев, с.163.

¹² Марк Равенхилл: ibidem, с.164.

призывные слова продавцов ручек, газет и батареек. И ехали они в Серпухов, в родной город, этого Саши, в котором среди бела дня люди на улицах падают от алкоголя, а в квартирах и подворотнях, молодежь втыкает шприцы в прозрачные вены на ногах. И ехали они, чтобы танцевать в комнате, где танцевал, этот парень, после того, как лопатой изрубил свою жену в огороде. И ехали они лепить снежную бабу из снега, покрывавшего землю, в которой была зарыта его жена. Ибо не рассказали, друзья милиционерам, о том, что натворил их друг. И никто не знал об этом, и уж тем более не знала об этом девушка по имени Саша, из-за которой, собственно, и был совершен сей поступок. А жена эта, женщина с черными волосами, спала на двух метровой глубине, в земле серпуховского огорода, и такая вещь, как кислород, ей была уже просто ни к чему»¹³.

Диалог героев напоминает агон древней античной трагедии, партии, объединенные единым пафосом хора. Ассоциации с хором античной трагедии рождаются вследствие наличия высокого (обличительного) пафоса фрагментов реплик персонажей, присутствия книжной лексики, обыгрывания библейских заповедей. По сути, реплики диалога персонажей-«двойников» построены по зеркальному принципу. В драме И. Вырыпаева «Кислород» иронический тип художественного оцельнения способствует противопоставлению и, одновременно, сближению героев необходимостью «кислорода» (свободы) и его недоступности.

Тема насилия, пустоты, разочарованности, одиночества, отчужденности человека от собственного тела способствуют формированию абсурда, бессмысленности бытия. Жертва социума легко превращается в агрессора, например, в пьесе М. Равенхилла умирающий Тим, обессиленный ожиданием приближающейся смерти, хочет оборвать страдания, уничтожить и себя, и мир:

«Тим. Ты слабый человек. Человек – ну и что? Смерть – ну и что? Миллионы людей кругом. Миллионы людей кругом, с кем трахаться, с кем танцевать, с кем быть – так что ты такой слабый? Давай наружу – дум, дум, дум. Потому что я не хочу, чтобы ты здесь был, и я не хочу, чтобы я был живой... Хочу коммунистов и апартеид. Хочу палец на ядерной кнопке. Хочу голубую чуму»¹⁴.

Разобщенный с окружающим миром, герой легко оказывает насилие по отношению к нему. Источником насилия субъекта по отношению к миру других людей является полное отчуждение, вот как об этом говорит героиня драмы Ю. Клавдиева «Пойдем, нас ждет машина»:

«Весь мир должен бояться женщин! А в особенности таких вот молодых девушек, как мы, потому что мы не имеем ни малейшего представления о мире... Мы будем поступать с их миром как хотим... буду убивать... как будто весь мир существует только для меня»¹⁵.

¹³ Иван Вырыпаев: *Кислород*, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK> Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева, с.559.

¹⁴ Марк Равенхилл: *Четкие полярные снимки*, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK>. Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева, с.161.

¹⁵ Юрий Клавдиев: *Пойдем, нас ждет машина*, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK> Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева, с.362.

Герой подросток драмы В. Сигарева «Пластилин», подвергшись насилию, идет на встречу своим убийцам с пластилиновым оружием, демонстрируя свою оторванность от реальной действительности, беспомощность и инфантильность, но так же и трагическую взаимосвязь жертвы с агрессором, стремление ответить на унижение насилием.

В драме М. Равенхилла «Четкие поляроидные снимки» человека словно не существует (для данного произведения свойственна размытость оппозиций мужчина – женщина, мертвый – живой), так как быть человеком в мире пустоты невозможно:

«ТИМ. Я не для этого тебя снял. Не поэтому я тебя снял. Я снял тебя потому, что ты ходишь в маленьких шортах и танцуешь для фигни. Потому что ты фигня. ВИКТОР. Мне нравится фигня. ТИМ. Я тебе нравлюсь, потому что я фигня. Так со мной не разговаривай, ты, фигня, раб, русская кукла»¹⁶.

«Зэк», «раб», «шлюха», «сука», «маньяк», «социалист», «кандидат в депутаты», «фигня», «раб», «русская кукла», – характеристики, появляющиеся на протяжении всей пьесы М. Равенхилла, демонстрируют отстраненность человека от всех социальных ролей и подчеркивают абсурдность жизни.

Тело, отчужденное от человека, может подвергаться насилию, испытывать боль, стареть, болеть, умирать, и сами эти процессы не приносят логики в человеческое существование, свою потерянность герой драмы М. Равенхилла формулирует так:

«Послушай. Я хочу извиниться. Я бы хотел с тобой быть дальше. Я бы хотел, чтобы я мог так сделать. Но я больше не знал, кто я. Вдруг я стал никем. Когда ты – "Человек, который умирает" – и этого лишаешься и тогда ты "Человек, который... пусто, пусто, пусто"»¹⁷.

Мотив разобщенности человека с собственным телом в драме М. Равенхилла напоминает сходный мотив в «Тошноте» Ж. П. Сартра. Экзистенциальный герой пытается уйти от ощущения бессмысленности бытия с помощью выбора, который на мгновение дает иллюзию свободы и осмысленности, герой произведения М. Равенхилла хотел бы, но сделать выбор не в силах. Мотив отчужденности от собственного тела развивается и в драме Владимира и Олега Пресняковых «Терроризм», в реплике персонажа, не имеющего имени, «терроризм» переносится в разъятое сознание человека:

«МУЖЧИНА. ...у меня каждая частица моего тела отделена от другой и живет своей, не понятной всему остальному жизнью, – все разное, а иногда, вообще, одна часть меня терроризирует другую...»¹⁸.

¹⁶ Марк Равенхилл: *Четкие поляроидные снимки*, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK>. Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева, с.158.

¹⁷ Марк Равенхилл: *ibidem*, с.167.

¹⁸ Владимир и Олег Пресняковы: *Терроризм*, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK> Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева, с.524.

В автоагрессии стирается грань между причиняющим насилие и жертвой, терроризм становится всеобъемлющей характеристикой бытия в данном произведении. Мир и человек пьесы Владимира и Олега Пресняковых дискретны, не целостны, «разъяты» на отдельные составляющие, насилие выступает единственным показателем существования персонажей в алогичной, полной случайностей (даже, отчасти, мистики) жизни.

В новейшей драме насилие связано не только с угрозой физическому существованию, но с любым ограничением личной свободы. В драме Е. Гришкова «Как я съел собаку» («...все его «байки» – почти всегда о том, как обстоятельства лишают прототипа свободы выбора»¹⁹) армия, как институт власти, вызывает у рассказчика чувство протеста и он, подобно герою пьесы В. Сигарева «Пластин», пытается ответить на насилие насилием, предпринимает бессмысленный шаг, не способный ничего изменить. Форма проявления сопротивления героя обнаруживает его незащищенность и, одновременно, потенциальную агрессию: он давит бабочек махаонов, занесенных в Красную книгу (и которых приказано было не трогать):

«Над островом летали бабочки. Большие. Зеленые махаоны. Огромные – больше воробья. Они летали медленно-медленно. И нам говорили офицеры... громко:

– Не дай Боже, какая падла этих бабочек.... Эти бабочки.... они... занесены в Красную книгу.... Они водятся только здесь.... Мы гордимся... этими бабочками.... Чтоб ни одна..., не дай Бог.... Они..и..., они тут миллионы лет, мля, живут, а вы тут за час все засре.... Бабочки были очень красивые. Они очень медленно двигали крыльями и летели. Вот так. (Тут необходимо снять обувь и показать, как летают большие бабочки, в смысле самому показать.) Крылья их были изумрудно-зеленые.... Я задавил трех штук. Они хрустели, и из них выдавливалась какая-то дрянь, желтая такая.... Мне пришлось потом долго отмывать руки от зеленой пылицы и этой.... А то ведь, действительно... не дай Боже..., ведь они не шутили... никогда. Офицеры в смысле»²⁰.

В хронотопе армейской жизни есть место только отношениям власть – подчинение, поэтому насилие героя по отношению к природе, бабочке, являющейся в контексте произведения частью авторитарного мира (внесена в «Красную книгу»), оказывается знаком неповиновения приказу, проявлением свободы. В армии индивидуальность героя уничтожается, и бабочек, больших махаонов он давит, потому что они становятся частью регламентированной отчужденной жизни.

Насилие в новейшей драме, как правило, осуществляется героем иронического произведения, который не просто одинок, но отчужден от всех и всего (включая себя самого) в этом мире. Суть иронического героя состоит «во внутренней непричастности иронического «я» внешнему бытию, превращаемому ироником в инертный материал его самоопределения. ... Ироническое разединение внутреннего «я» и внешнего «мира» имеет обоюдоострую направлен-

¹⁹ Марк Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*, «Новое литературное обозрение» 2005, № 73, с.246.

²⁰ Евгений Гришковец: *Как я съел собаку*, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK>. Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева, с.631.

ность: как против мнимой объективности жизни, так и против субъективной безосновательности, безпорности уединенной личности»²¹. Героям-«фантомам», героям-функциям, людям-«невидимкам» новейшей драмы, лишенных личностного наполнения, легко совершать насилие в мире себе подобных: масштабы насилия пропорциональны «глубине» пустоты жизни.

Тема насилия в новейшей драме порождена не только иронией, но также и черным юмором. В драме Е. Исаевой «DOC.TOP («Записки провинциального врача»)» рассказы врача являются, по своей сути, анекдотами из врачебной практики (не смотря на материал этих сюжетов: дочь режет отца, муж убивает жену, милиционеры избивают хирурга). Финал драмы Е. Исаевой представляет собою анекдотическую историю:

«ХИРУРГ. Ну, я зашил эту голову, конечно, но это был атас. И мы с Михалычем опять под утро – в конце дежурства – выпили... И я домой пошёл... И... менты... И я, как всегда – я хирург, я вас оперирую... Но это я про себя подумал, а вслух... перепутал, был слишком выпимши, я сказал: «Я же вас, сук, режу». Мужчины начинают планомерно и безжалостно избивать хирурга. Он падает. Его бьют ногами»²².

Черный юмор анекдотической истории строится на преодолении страха смерти, в финале пьесы Е. Исаевой насилие выходит за пределы жанра анекдота, переносится в настоящее время, сценическое (натуралистическое) воплощение жестокости, тем самым, способствует формированию картины непреодолимого социального зла.

При всей неоднородности текстов новейшей драмы можно говорить о важности феномена насилия для всех современных драматических произведений. Насилие связано с политическими, социальными, психологическими, культурными механизмами человеческого общества. Эстетическая рефлексия по поводу «властных структур» объясняется актуальностью категорий «свобода» и «ограничение» в современной культуре. Обращение к теме насилия в новейшей драме вызвано возвращением к первобытным инстинктам, утратой традиционных ценностей и идеологическим кризисом.

²¹ Валерий Тюпа: *Ирония*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с.84.

²² Елена Исаева: *DOC.TOP («Записки провинциального врача»)*, в: <http://files.mail.ru/BEMEDK> Книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева, с.644.

ВЛАДИМИР ШУНИКОВ
(Москва)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОССИЙСКОЙ ДРАМЫ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ

Abstract

The article analyses intertextuality as the dominant feature of contemporary Russian drama. The author describes different ways of incorporating other texts (characters, plots etc.) in modern plays. The article also remarks that intertext actualizes various parts of the literary tradition, deploying a series of strategies for its reinterpretation.

Keywords: modern Russian drama, intertextuality, Vasily Sigarev, Ludmila Ulitskaya, Michael Ugarov.

Интертекстуальность стала одной из атрибутивных черт современной российской драмы: письмо «вторым слоем», игра с художественными принципами разных литературных школ и направлений порождает насыщенность новейших произведений для театра цитатами (прямыми и скрытыми), аллюзиями и реминисценциями из иных текстов. Доминантным источником заимствований является русская литература 19 столетия.

В своей статье мы рассмотрим несколько произведений, представляющие собой разные варианты взаимодействия с классическими «первоисточниками».

Заглавие драмы Василия Сигарева «Метель» (1999) адресует эрудированного читателя к одной из «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», написанных А.С. Пушкиным. Пьеса подтверждает это предположение: современный автор переносит на сцену сюжет классика.

Принципы изображения человека и мира в повести Пушкина основываются на иронии над романтическими канонами и даже отчасти на пародировании таковых. Например, разные характеристики Марьи Гавриловны сведены в предложении как однородные прилагательные, поскольку для романтизма это является дежурным набором черт героини: «Марья Гавриловна стройная, бледная и сем-

надцатилетняя девица»¹. Подчеркивается либо известность сообщаемых обстоятельств читателю², либо же комическое несоответствие изображенной ситуации шаблонных предметных деталей, столь любимых романтиками³. Авторская ироническая модальность раскрывает несостоятельность романтического мироощущения как героев, так и читателя. Последнему демонстрируется, чем оборачивается романтическая иллюзия при попытке воплотить ее в жизнь, и как сама действительность может быть полна поистине мистических коллизий, которые свежи и убедительны, а тем самым сильнее воздействуют на читательское воображение, чем романтические шаблоны.

В силу того, что объектом литературной игры становится эпическое произведение, в котором речь героев представлена в минимальном количестве, драматург получает определенную свободу. Он излагает события от лица персонажей, поэтому в пьесе «Метель» большая часть текста создана самим Сигаревым. Драматург «реабилитирует» персонажей классика, изображая их искренне любящими, а не действующими в соответствии с книжными романтическими образцами. Несколько измененная сюжетная ситуация показывает, что герои находятся в безвыходном положении: их побег – это шаг отчаяния. Они, в отличие от персонажей Пушкина, не рассматривают его как непродолжительное приключение, которое закончится покаянием перед старшим поколением и возвращением к былой гармонии в отношениях с ним. В «Метели» Сигарева представлен ролевой романтизированный взгляд на любовь, побег, тайное венчание и прочее, но он отделен от главной героини и передан иной даме, обозначенной инициалами К.И.Т. Естественно, что этот образ оттеняет образ Маши, возвышая героиню в глазах читателя.

Доминирование точки зрения героя на события мотивирует автора трансформировать классический сюжет: так как именно Маша оказывается главной страдающей персоной, на ней и сконцентрировано все внимание. То, что у Пушкина составляет главный элемент развития действия и предшествует первой кульминации (блуждание Владимира Николаевича во время метели), в пьесе отсутствует.

Изменение трактовки образов героев приводит к тому, что Сигарев почти не использует цитаты из «Метели» Пушкина: отдельные заимствованные выражения, обозначающие связь современного текста с классическим, встречаются лишь в речи К.И.Т, мыслящей романтично. Только в финале он приведет речь Бурмина без изменений, так как в этот момент герой говорит искренне. Обратим внимание, что Сигарев изменяет фразы Марьи Гавриловны, так как у Пушкина героиня к тому моменту вновь играет роль согласно романтическим канонам.

¹ А.С. Пушкин: *Полное собрание сочинений в одном томе*. Москва 2008, с. 968.

² «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и, следовательно, была влюблена»; «Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстию и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать» (А.С. Пушкин: *Ibidem*, с. 969)

³ Так, в весьма драматический момент – при сочинении прощального письма родителям – героиня пользуется «тульской печаткою, на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью...» (А.С. Пушкин: *Ibidem*, с. 969)

Финал пьесы не менее эффектен, чем развязка в произведении А.С. Пушкина, но если при чтении классика мы воспринимаем все произошедшее как разрешение некоего казуса, то здесь – как вознаграждение за страдания и, как озвучивает автор, милость рока. Казалось бы, все это должно вызывать у читателей сочувствие к героям Сигарева, даже более искреннее и сильное, чем к персонажам пушкинской повести.

Однако обратимся к авторскому паратексту в пьесе: появляющийся в финальной ремарке образ судьбы, высших сил, восстанавливающих гармонию в жизни героев, нарочито условен. Остальные образы в этой ремарке тоже могут быть оценены не иначе как литературные штампы: «И в это мгновение ангелы заплакали на небе от счастья. И пошел дождь...»⁴. В авторском слове (здесь, а также в начальной ремарке) мотив судьбы утрируется – в речевой формуле, стилизованной под литературную речь XVIII – начала XIX в., состоящей из междометия и эмоционального повтора ключевого слова: «Эх, судьба, судьба, судьба!»⁵. Эта фраза становится рефреном, обрамляя пафосные размышления, изложенные возвышенно-поэтическим слогом. Автор имитирует в своей речи манеру иных сочинителей, причем не Пушкина, а как раз романтиков.

Пародийность (в силу утрирования черт имитируемой поэтики) иных ремарок в пьесе Сигарева тоже очевидна: в описании церкви опознается стилистика готических романов, она же ощутима в гиперболизации образа метели, которая «все кричит и кричит, словно роженица, явившая в руки повитухи мертвеца»; далее «вой <ветра> еще более страшный, еще более душераздирающий», наконец, «метель все орет и орет, как животное после неточного удара мясника»⁶.

Искренне пережитую героями и изложенную в их слове историю автор декорирует литературной «мишурой», реализуя принцип деконструкции. Читательская рецепция произведения дихотомична: сочувствие к персонажам не исчезает окончательно, его «послевкусие» сохранено – и вместе с тем авторский паратекст не позволяет относиться к показанной истории как заслуживающей серьезного восприятия. В пьесе Сигарева достигается тот же художественный эффект, что и у классика, – ирония над литературностью.

Пьеса «Русское варенье», созданная Людмилой Улицкой в 2003 г., соотносима с эстетикой и проблематикой драматургии А.П. Чехова. Наиболее очевидны параллели с комедией «Вишневый сад». На связь между произведениями указывает заглавие современной драмы – именно из вишни будут варить герои варенье. Правда, и эта ягода ими покупается, так как собственный сад персонажей окончательно засох.

Сопоставление названий произведений Чехова и Улицкой позволяет обнаружить различие позиций этих авторов. Чеховское заглавие поэтично, образ вишневого сада символизирует красоту «старого мира» и вызывает сочувствие автора и читателя, т.е. формирует лирическую модальность. Словосочетание «русское варенье» таких коннотаций лишено и, напротив, может интерпретироваться как ироничный «гастрономический» аналог номинации «вишневый сад».

⁴ В.В. Сигарев: *Метель*. www.sigarev.narod.ru/doc/metel.htm

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

Коллизия чеховской драмы в пьесе Улицкой перенесена в современную нам эпоху: действие разворачивается в «усадьбе» XX в. – герои живут в дачном поселке Академии наук под Москвой. Старшее поколение персонажей представляет собой элиту недавнего советского прошлого – научных работников, которые теперь уже не вписываются в жизнь. Пришло время других героев – успеха добиваются сын Натальи Ивановны, коммерсант, и его жена, сочиняющая женские романы под псевдонимом Евдокия Калугина. Герои не хотят потерять свою дачу (отказываются продавать ее целиком или делить на более мелкие дачные участки), но по ходу действия все более очевидным становится, что этот итог неизбежен.

Система персонажей пьесы Улицкой эксплицирует еще более широкий ряд чеховских произведений, с которыми напрашиваются сопоставления: в некоторых действующих лицах узнаваемы герои все того же «Вишневого сада». Андрей Иванович своей непрактичностью и любовью к риторизмам похож на Гаева (герой формулирует лишь один тезис: «Русский человек любит прикидываться дурачком...»⁷, который повторяет несколько раз с вариациями); Константин в своем бездельи симметричен Пете; Семен Золотые Руки – современный аналог плебея и хама Яши; имя одной из дочерей Натальи Ивановны – Варвара, эта героиня отличается набожностью. В то же время у Натальи Ивановны есть еще две дочери, которых вместе с Варварой в одной из ремарок автор называет «три сестры»⁸, напоминая о другой пьесе Чехова. Их, как и героинь классика, не устраивает насущная жизнь, они считают идеальным пространством далекий город (уже не Москву, она героям доступна, а Париж, Амстердам и прочие). Ряд героинь – Наталья Ивановна, Марья Яковлевна – говорят о своем жертвенном труде ради счастья других, в связи с чем могут быть сопоставлены с персонажами пьесы «Дядя Ваня».

В связи с этими героями в пьесу введен набор концептов из чеховского творчества. Прежде всего, конечно же, идея несовпадения эпохи и мировоззрения человека: невозможности жить по-старому (старый дом разрушается, жить в нем так, как это было прежде, более нельзя) и одновременно с этим ущербности новых моделей поведения и идеалов. В речи ряда героев ощущается идеализация и даже героизация прошлого, при этом они повторяют, что жизнь прошла зря. Персонажи не замечают движение времени или ощущают его быстротечность. Наталья Ивановна является апологетом постоянного труда, в то время как Ростислав излагает альтернативный идеал: «Хватит работать! Пора отдыхать! Пришло время отдыхать!»⁹

Л.Е. Улицкая не предлагает собственную интерпретацию концептов, которая была бы радикально отличной от чеховской. Современного автора привлекает другое: предмет игровой трансформации становится художественная техника драматурга. Улицкая пользуется чеховскими приемами, но в значительной степени усиливает их. К примеру, это касается катастрофичности мира: в ее пьесе герои не просто не могут себя финансово обеспечить, чтобы сохранить

⁷ Л.Е. Улицкая: *Русское варенье*, в: Л.Е. Улицкая: *Русское варенье и другое*. Москва 2008. с. 102.

⁸ Л.Е. Улицкая: *Ibidem*, с. 189.

⁹ Л.Е. Улицкая: *Ibidem*, с. 190.

родовое гнездо. Их дом в аварийном состоянии, ощущение того, что он скоро развалится, последовательно нагнетается: пол в нескольких местах прогнил, свет регулярно отключается, засоряется уборная, потом перестает поступать вода и т.д. В итоге персонажи живут едва ли не на улице, варят варенье на костре и все равно продолжают утверждать, что покинуть место, где жили их предки, невозможно. Образ кризисного мира явно гиперболизирован и тяготеет к тому, чтобы стать гротескным. Улицкая находит эффектный эмблемный образ, позволяющий отразить процесс сокращения жизненного пространства: в тех местах, где сгнил пол или по каким-то иным причинам ходить уже нельзя, герои ставят стулья, переворачивая их вверх ногами. Пространство все более заполняется такими импровизированными баррикадами.

Улицкая утрирует чеховскую поэтику намеков и отказывается от их индизифицируемости. Так, в «Вишневом саде» Раневская старается не замечать того, что приближается день торгов, и лишь однажды проговаривается: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом»¹⁰. У Чехова эта фраза предельно значима – она эксплицирует скрытое беспокойство героини. Персонажи «Русского варенья» неоднократно говорят о том, что дом вибрирует (а, следовательно, может рухнуть). И в финале дача героев действительно проваливается под землю. Метафорический образ из пьесы классика в произведении Улицкой реализуется буквально, чеховский прием получает бурлескное воплощение.

Казалось бы, персонажи в современной пьесе и отношения между ними изображены по-чеховски, но фактически – иначе. В «Русском варенье» все они номинально являются одной семьей (за исключением Семена Золотые Руки). Однако душевности в их отношениях нет. Финал пьесы «счастливый» – сын Натальи Ивановны Ростислав перевозит героев в новый, комфортный дом. Но делает он это не из любви к близким, а прежде всего потому, что строит на месте их дачи развлекательный центр, т.е. планирует получить от этого материальную выгоду. Образ Ростислава, облагодетельствовавшего близких без любви к ним, оказывается сниженным по отношению к чеховскому Лопухину: тот был крепостным у отца Раневской, но при этом заявляет: «...я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную»¹¹. Вследствие этого конфликт в душе персонажа, который был у Лопухина, – между самовозвеличиванием и состраданием Раневской – исчезает. В свою очередь, данный образ не вызывает авторского сочувствия – утрачивается лирическое начало. Такой системой персонажей снимается и сюжетный мотив несчастной любви, непонимания и несовпадения запросов людей (Лопухин и Варя у Чехова), что также приводит к минимизации авторского сострадания героям, являющегося «фирменной» чертой чеховской манеры.

Текст пьесы Улицкой строится на основании тех же принципов, что и драмы А.П. Чехова. «Русское варенье» изобилует диалогами, лишь номинально являющимися таковыми: реплики разных героев в них содержательно не связаны друг с другом. В речи большинства персонажей регулярно осуществляются тематические скачки от обсуждения частных проблем, комментариев актуальной

¹⁰ А.П. Чехов: *Вишневый сад*, в: А.П. Чехов: *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах*. Т. 13: пьесы 1895-1904. Москва 1986. с. 219.

¹¹ А.П. Чехов: *Ibidem*, с. 204.

ситуации к философским рассуждениям о глобальных вопросах – и обратно. Внутренняя алогичность высказываний используется Улицкой, как и драматургом-предшественником, в качестве средства создания комического эффекта и экспликации «недотепистости» персонажей. Улицкая по-чеховски дискредитирует проникновенные высказывания героев – звуковым антуражем, сопровождающим их. Но в использовании всех этих приемов нет чеховской деликатности. Они реализуются в пьесе нарочито: чтобы подчеркнуть отсутствие взаимопонимания между героями, Улицкая заставляет их не только отвечать друг другу невпопад, но и говорить одновременно, перекрикивая друг друга. Какофония звуков и шумов в пьесе для чеховской стилистики совершенно избыточна¹². Все это меняет качество комизма – он огрубляется.

В «Русском варенье» можно обнаружить богатый арсенал «фирменных» приемов Чехова, представлены многие образы из его произведений. Однако нарочитое использование чеховской техники, стремление усилить и заострить производимый ею эффект оборачивается ее пародированием. Образы в силу своей гиперболичности и даже гротескности оказываются ближе не чеховским, а, как ни парадоксально это звучит, совсем иным по эстетическим качествам – гоголевским. То, что Л.Е. Улицкая ориентируется и на поэтику Н.В. Гоголя, подтверждает использование в пьесе художественных нововведений этого автора. Самый яркий пример – предложение в конце пьесы прибегнуть к «цветовому удару»¹³. По своему шокирующему воздействию на зрителя он должен быть похож на немую финальную сцену из «Ревизора». В результате в пьесе современного автора оказываются сплетены разнородные творческие манеры драматургов-классиков.

Пьеса «Смерть Ильи Ильича», написанная руководителем творческого объединения «Театр.doc» Михаилом Угаровым в 2000 г., представляет собой иной вариант взаимодействия современной драмы с классикой.

Интертекстуальный фон в пьесе широк: упоминается Фридрих Шиллер, представленный как полковой врач, давший начало чуть ли не фрейдизму, «голядка» Достоевского, тезис Ницше «Бог умер», процитирован словесный портрет Печорина из романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Все эти образы – маркеры того культурного слоя, с которым играет Угаров.

В заголовочном комплексе содержится аллюзия на произведения двух авторов XIX в., на которые более всего надо обратить внимание при анализе этой

¹² «У спектакля разнообразная и сложная звуковая партитура, которая в идеале доходит до симфонизма. Составляющие партитуры – треск пишущей машинки, на которой печатает Наталья Ивановна, компьютерная музыка, производимая Константином, а впоследствии, когда компьютер окончательно ломается, грохот ударной установки, подозрительный скрип раскладушки, временами доходящий до неприличия, мяуканье кошки, которая жаждет любви, вибрация отбойного молотка, дребезг разбиваемой посуды и прочие шумы домашнего обихода: спускаемой воды в туалете, падения предметов, колокольный звон из близлежащего монастыря, звонки телефонов – главным образом, Лизино мобильного – и, наконец, визг тормозов и рев бульдозеров. Естественно, все эти шумы не заглушают речи» (Л.Е. Улицкая: Ibidem, с. 75).

¹³ «В последней сцене возможен цветовой удар, как в современной дискотеке» (Л.Е. Улицкая: Ibidem, с. 75).

пьесы: роман И.А. Гончарова «Обломов» (в заглавие вынесено имя главного героя, Ильи Ильича Обломова) и повесть «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого.

С романом Гончарова пьесу связывает многое: из этого источника Угаров берет почти всех персонажей, сюжет и даже (!) немалую часть текста. Формула, заимствованная из названия толстовского произведения, помогает обозначить вектор переосмысления Угаровым жизни Ильи Ильича: современный драматург представляет существование Обломова как обрекающее героя на смерть. Поддерживает такую интерпретацию и эпиграф к пьесе – цитата из романа Гончарова – диагноз врача о том, что Обломов болен и в силу этого должен отказаться от «ежедневного хождения в должность»¹⁴.

От других драм эту пьесу отличает то, что в ней предельно высока доля чужого слова – колоссальное количество точных цитат из романа Гончарова. Ключевой принцип трансформации классики в данном произведении близок парафразу: при том, что воспроизведена узнаваемая последовательность событий из классического романа, более того, она загнана в «прокрустово ложе» знакомого эрудированному читателю классического текста, Угарову удастся представить иной образ героя.

В процессе чтения пьесы мы постоянно опознаем те или иные фрагменты текста из романа Гончарова: у нас возникают определенные ожидания – в связи с тем, что мы знаем «классическое» продолжение этих фрагментов. Но в пьесе продолжение оказывается иным: досочиненные Михаилом Угаровым фрагменты речевых партий героев комичны, тем самым радикально меняют образы персонажей. По «рудиментам» гончаровского текста у читателя формируется мнение об Илье Ильиче как о человеке серьезном, склонном к философствованию. Фразы, которыми наделяет героя Угаров, представляют его как эксцентрика, ведущего себя не всегда адекватно (почему он и считается в пьесе душевнобольным). Так, беседа с Ольгой, герой посредством слов из романа Гончарова кажется способным на сильные чувства, а буквально в следующей реплике, сочиненной Угаровым, предстает ребенком¹⁵. Характеризуя героиню, сначала Обломов упоминает портретную деталь, придуманную Гончаровым, которая раскрывает психологию героини и представляет Илью Ильича как весьма проницательного человека. Угаров обогащает эти наблюдения Обломова иными, которые могут вызывать у читателя только улыбку¹⁶. «Ортодоксальный» образ Обломова (и других

¹⁴ М.Ю. Угаров: *Смерть Ильи Ильича*, www.lib.rus.ec/b/109310

¹⁵ «ОБЛОМОВ. Постойте минуточку! Мне стыдно. Поверьте, это вырвалось невольно. Я не смог удержаться. Я сам теперь жалею! Бог знает что дал бы, чтоб воротить глупое слово. Забудьте! Тем более, что это – неправда.

ОЛЬГА. Неправда? Что неправда?

ОБЛОМОВ. Уверю вас, это только минутное. От музыки.

ОЛЬГА. Все же я пойду. Ма tante ждет.

ОБЛОМОВ. Вы в салочки играете? Или в пятнашки? Это очень просто, я вас мигом научу. Хотите, сейчас и начнем? А лучше – в жмурики! У вас платок есть?

ОЛЬГА. Платок?

ОБЛОМОВ. Как же! Без платка нельзя. А то будете подглядывать – я вас знаю!»

(М.Ю. Угаров: *Ibidem*)

¹⁶ «Обломов (*смутившись*). Какова? Ах, ты Господи, не сказать. У ней одна бровь никогда не лежит прямо, а все немного поднявшись. И не нащипана пальцем в ниточку. Нос

персонажей) постоянно актуализируется в нашем сознании – и столь же регулярно трансформируется.

В созданных современным автором фрагментах текста изменена и речевая манера Обломова: в отличие от пространных высказываний Ильи Ильича, заимствованных из гончаровского романа, здесь речь героя состоит из простых и лаконичных предложений. Синтаксические особенности речи не обусловлены содержанием, напротив, дезавуирует его, превращая реплику в своего рода речевую игру.

Меняется темпоритмика речи: Илья Ильич у Угарова может говорить быстро, импульсивно. При этом в его речи содержится большое количество ненужных подробностей (например, последовательное и подробное перечисление всех травм головы, когда-либо имевших место).

В итоге образ главного героя в пьесе становится «мерцающим»: он постоянно трансформируется из серьезного человека в клоуна, из здравомыслящего – в реагирующего неадекватно. На наш взгляд, цель такого варьирования – сделать классический текст не утомительно назидательным, а вызывающим юмористическую улыбку. Но посредством этого выразить и новый авторский взгляд на жизнь Ильи Ильича: Угаров предлагает осмыслить существование Обломова онтологически. Современному автору этот герой кажется нежизнеспособным по причине того, что пытается сохранить себя как человека, не размениваясь на разные социальные роли. Поэтому в пьесе номинация болезни Ильи Ильича звучит по латыни «totus», т.е. «целый человек»¹⁷. Невозможность такого образа жизни в современном мире, где все увлечены сиюминутными проблемами, обрекает героя на смерть. Сквозь веселость проступает драма, рождающая у читателя ощущение жертвенности героя.

В драме рубежа XX-XXI вв. можно обнаружить стилевые маркеры, образы и концепты многих авторов 19 столетия, часто – в весьма неожиданном сочетании. Заимствования объемны и многоплановы, однако созданный при помощи чужого слова художественный мир в новейшей драме радикально отличается от образов реальности в классических «первоисточниках».

Интретекстуальность современной драмы отражает постмодернистский «импульс», который определяет поэтику многих текстов. Однако в игре с литературной классикой обнаруживается не столько стремление ее дезавуировать, сколько предложить новое прочтение, «вложить» в известные сюжеты иную проблематику. В этом обнаруживается выход за границы доктрины постмодернизма – установка на обретение новой истины, нового смысла.

выпуклый, губы ровные. Росту среднего. Кушает с аппетитом. А как в пятнашки играет, как увертывается! А догнав, пятнает по спине довольно сильно». (М.Ю. Угаров: Ibidem)

¹⁷ М.Ю. Угаров: Ibidem.

СЕРГЕЙ ЛАВЛИНСКИЙ
(Москва)

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РОССИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX-XXI ВВ.

Abstract

The article examines the phenomenon of performativity in modern Russian drama. Performativity is discussed in the context of theoretical poetics. The performativity of structural elements in modern Russian drama are also described.

Keywords: the newest Russian drama, the new school for drama, theatricality and performativity, the hero and the addressee of the dramatic utterance, “the theatre of cruelty”, mono-drama, speaking subject structure and the “distance of reading” in drama.

«Перформативность» в широком гуманитарном контексте - «говорение и действие, взятые в своей одновременности», комплекс «способностей делать», совпадающих в речи говорящего, по мысли Ю. Хабермаса, со структурно-коммуникативным потенциалом произносимого высказывания¹.

К понятию перформативности все чаще обращаются теоретики драмы. В этом случае перформативный потенциал драмы связывается со структурно-смысловыми возможностями драматургического дискурса реализовываться в границах «коммуникативной партиципации», требующей от участников предельной вовлеченности в процесс эстетического взаимодействия.

Остановимся на некоторых теоретических положениях, акцентирующих внимание на характерных признаках этого взаимодействия.

Напомним позицию П. Пави, согласно которой читатель драмы принимает «за реальное и подлинное вымысел (фикцию), а именно – художественный референтный универсум, который предстает для нас как якобы «наш», возмож-

¹ См.: Юрген Хабермас. *Понятие индивидуальности*, в: “Вопросы философии” 1989, № 2.

ный мир»². Поскольку драматургическое время, представленное в двух аспектах (времени сценического и времени драматического), всегда тяготеет к настоящему, «жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица»³, перформатизируя и реальность читателя/зрителя.

Разрабатывая введенное Пави понятие «дистанций чтения» в драме, Е.М. Давыдова отмечает: «Хронометраж чтения сценического эпизода не только приблизительно совпадает с ходом разыгрывания того же фрагмента на сцене, но и с течением времени в художественном мире (в рамках этого эпизода)». Возникающее при этом ощущение «непосредственного контакта с реальностью» является еще одним конструирующим началом «иллюзии собственного присутствия» (Хализев), основанием перформатизма драмы, а «подвижный дуализм оппозиции «создание иллюзии/рассеивание иллюзии», относящийся к природе восприятия любой художественной реальности, получает в драме свое максимальное воплощение. *Каждой своей фразой*, – подчеркивает Е.М. Давыдова, – драматическое произведение и рассеивает иллюзию (обозначение имени персонажа перед его репликой, заставляющее вспомнить об условности и представить себе театр), и вновь воссоздает ее (высказывание персонажа позволяет взглянуть на художественный мир «изнутри» и на мгновение поверить в его «реальность»)⁴.

Проясняя специфику концепта современного «спектакля», немецкий театровед Э. Фишер-Лихте утверждает, что современный «театр конституируется и самоопределяется» исключительно посредством своей перформативности, под которой «подразумевается совершение действий, обладающих самореференциальностью и реально конституирующихся». Театровед выделяет ряд свойств современного спектакля, а именно: «порожденную спецификой перформативных процессов “сфокусированную материальность”; согласованность отношений между группой актеров и группой зрителей, обусловленную их совместным одновременным присутствием»; и, что особенно важно, «принципиально открытый и нескончаемый семиотический процесс, зависящий от материальных (чувственных) качеств используемых элементов и от того, в каком контексте эти элементы применяются»⁵.

Даже при поверхностном знакомстве с новейшей российской драматургией невозможно не заметить в текстах пьес усиление процессов перформатизации, о которых пишут теоретики драмы и современного театра.

О перформативности современной русской драматургии одним из первых стал размышлять в своих работах М. Липовецкий. Он, в частности, обращает внимание на особую игру авторов «новой драмы» с читателем/зрителем, провоцируемым, как следует из логики работ исследователя, на метапродуктивное соучастие в драматическом действии. При этом Липовецкий следующим образом определяет перформативный потенциал новейшей драматургии: текст современной пьесы «*кажется несамодостаточным с “нормальной” литературовед-*

² Патрис Павис. *Словарь театра*. Москва 2003, с. 113.

³ Там же, с. 43.

⁴ Евгения Давыдова. *Рецептивная стратегия в драматургии*, в: *Вестник РГГУ* 2010, № 2 (45)/10, с. 25.

⁵ Эрика Фишер-Лихте. *Перформативность и событие*, в: *Театроведение Германии: система координат*. Санкт-Петербург 2004, с. 94.

ческой точки зрения <...> текст в этих случаях <...> выступает в *перформативной* функции. В точности по Д. Остину: здесь сказанное адекватно сделанному. Слово непременно запускает действие: либо оно воображается, либо буквально совершается на сцене»⁶.

Из логики работ М. Липовецкого следует: перформативность – особая предельная форма театральности и театрализации, активно создающей «магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией»⁷. Исследователь настаивает на гипотезе, согласно которой «перформативная трансгрессия находит свое самое обостренное воплощение в жестах насилия»⁸. Выдвинутая гипотеза подтверждается серией заслуживающих особого внимания интерпретаций «перформансов коммуникативного насилия», исполнителями которых, как в драмах братьев Пресняковых, являются сами герои. Можно допустить, что отдельный перформанс в этом случае воспринимается читателем/зрителем как вставной эпизод «театра в театре» в серии аналогичных эпизодов – не только как композиционная форма, но и как предмет специального драматургического исследования речи и поступков персонажей.

С одной стороны, предложенный подход к интерпретации перформативной составляющей в современной драматургии нацелен на объяснение некоторых ее весьма значимых художественных (и социокультурных - !) особенностей, принципиально отличающих новейшую драматургию от предшествующей традиции. С другой – требует тщательной рефлексии самого явления перформативности, реализующейся на разных уровнях структуры текста современных пьес и различных уровнях их эстетической коммуникации. При этом следует, видимо, принципиально отграничивать понятие «перформативности драматического произведения» от перформанса как театрального жанра, на что, кстати, специально указывает в своей работе и Э. Фишер-Лихте. Напомню мысль П. Пави о том, что для перформанса крайне важна тождественность драматического времени (в интерпретации известного театроведа и теоретика драмы времени существования персонажей в «своем» мире) и времени сценического.

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

⁶ Марк Липовецкий. *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения*, в: «Новое литературное обозрение» 2008, № 89, с. 194.

⁷ Там же, с. 195.

⁸ Там же, с. 196.

В дальнейшем при экспликации перформативного потенциала современной драмы учитывается теоретическая позиция В.И. Тюпы, согласно которой драматургическая дискурсия в целом является «миметической репрезентацией перформативов». Важным является и положение, согласно которому «драматургический дискурс предоставляет главенствующую свидетельскую позицию зрителю, который призван наделять статусом событийности миметически воспроизведенные драматургом реплики»⁹. Представляется, что в разговоре о перформативном потенциале новейшей драматургии следует сосредоточиться на тех свойствах структуры произведений, которые «призваны наделять статусом событийности» не только «миметически воспроизведенные драматургом реплики» (что характерно для драмы вообще), но и иные аспекты драматургического высказывания.

Перечислю и кратко охарактеризую некоторые из аспектов, определяющих статус событийности современной драмы.

1. Перформативный потенциал «паратекста»

1.1. *Заглавия* многих пьес новейшей отечественной драматургии являются образцами одной из векторных разновидностей перформативности, выделяемых В.И. Тюпой. В первом случае это побуждение, соотносимое грамматической парадигмой второго лица («Ю» О. Мухиной, «Пойдем, нас ждет машина» Ю. Клавдиева, «Убей меня, любимая» Е. Исаевой, «Прощай, Манчжурия!» Б. Штрибазарова), во втором – утверждение, соотносимое с парадигмой третьего лица («Божьи коровки возвращаются на землю» В. Сигарева, «Облако, похожее на дельфина» Ю. Клавдиева, «Бедные люди, блин» С. Решетникова, «Выхода нет» Г. Ахметзяновой), в третьем – перформатив самоопределения, связанный (правда, не всегда) с парадигмой первого лица («Как я съел собаку» Е. Гришковца, «Я, пулеметчик» Ю.Клавдиева, «Изображая жертву» бр. Пресняковых). Речь героев, обращенная к своему собеседнику, вынесенная в заголовок обретает нового адресата – читателя/зрителя.

Заглавие может выступать и в качестве вербальной презентации соответствующего перформативного жеста, адресованного читателю/зрителю и создающего коммуникативные условия его присутствия здесь-и-сейчас: например, заглавия, определяющие жанр драматического произведения («В черном-черном городе» Вяч. Дурненкова, «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой) или заглавия, являющиеся перформативной доминантой драматургического текста, языковой игрой, в которую предлагает включиться автор (например, «По По», «Одно-врЕмЕнно», «На доньшке», «Не про говоренное», «Облом off», «Дос.тор», «Сентябрь.doc», «Ю», «Mutter», «Три действия по четырем картинам»).

1.2. Как отмечает А.М. Павлов, изменение *номинации* персонажей в конкретных пьесах (например, в «Красной чашке» М. Дурненкова, «Не про говоренном» М. Покрасса, «Пластине» В. Сигарева, «Кухне» М. Курочкина и др.)

⁹ Валерий Тюпа. *Драма как тип высказывания*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, вып. 1-2. Кемерово, 2011, с.14.

активизирует рецепцию читателя/зрителя¹⁰. В частности, исследователь обратил внимание на «нестационарность» имени персонажа (один и тот же персонаж обозначается разными именами), отражая движения неготовой личности в «неготовом мире». «Мерцательность» границ между «я» и «другим» (вне «я» и внутри «я»), внешним и внутренним, воображаемым и фактическим, – замечает А.М. Павлов, – приводит к тому, что такого рода драматические произведения не просто «остраняют» готовые, изначально заданные, инерционно ожидаемые формы восприятия личности, связанные с представлениями о её «наивной цельности» (М.М. Бахтин) и идентичности, но в сочетании с повышенной перформативностью обуславливают то, что их рецепция становится настоящим экзистенциальным испытанием для читателя/зрителя, требующим от него, с одной стороны, рецептивного самоопределения, с другой – постоянного осознания его неокончателности, возможности другой точки зрения на происходящее <...> Само словосочетание «действующие лица» (к примеру, в пьесах М. Покрасса – «Мама» («Маша») и «Дочь» («Девочка Яна») и М. Курочкина – «Уборщица, кримхильда») расширяет свой смысловой объём и фиксирует, видимо, множество «лиц» («гроздь лиц», по определению М. Пруста) названных женских персонажей пьесы, формируя определённую траекторию рецептивных ожиданий читателей-зрителей, связанную с восприятием этих героев не как однородных, а как «вероятностно-множественных»¹¹.

1.3. **Ремарки** во многих современных пьесах перестают восприниматься как технические замечания, адресованные актерам и режиссеру, а выполняют подчеркнуто смыслообразующую функцию. В качестве одного из истоков перформатизации позиции адресата в современной драме можно назвать трагедию Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или шаги командора» с примерами экспликации позиции адресата: «оживление в зале»; «почти всеобщие аплодисменты»; «аплодисменты»; «все на время немеют»; «смех в зале»; «слепцу и зрителю ничего не видно»; «Никаких аплодисментов» (последняя ремарка в пьесе)¹². Как нетрудно заметить, ремарки, утрачивая в данном случае служебную функцию, направлены на активизацию рецепции читателя/зрителя, «отзеркаливая» его непосредственную реакцию в сценическом хронотопе пьесы. Перформативно-намеренное экспериментирование с имплицитными и эксплицитными позициями адресата в ремарочных высказываниях особенно ярко представлено в драматургии А. Строганова («Удильщики», «Черный, акценты красного, оранжевый» и др.), Е. Исаевой («Мой первый мужчина», «Про мою маму и про меня»), Ю. Клавдиева («Пойдем, нас ждет машина», «СобираТЕЛЬ пуль»), М. и Вяч. Дурненковых («Три действия по четырем картинам»).

1.4. Перформативным потенциалом обладают и так называемые **обрамления – вводные высказывания** Автора (или рассказчика), которые, на первый взгляд, непосредственного отношения к действию не имеют, однако важны для перформатизации дальнейших драматических событий. Так, например, «перфор-

¹⁰ См.: Андрей Павлов. *Номинация*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, вып. 1-2. Кемерово, 2011, с. 358-363.

¹¹ Там же, с. 362.

¹² См.: Ирина Разумовская. *Смыслообразующая роль ремарки в неклассической драме*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, вып. 1-2. Кемерово, 2011, с. 40-53.

мер» (Автор, рассказчик) в своем вводном высказывании манифестирует собственный кругозор, нарочито сближая его с кругозором читателя/зрителя. Особый интерес с этой точки зрения представляет рамочное предуведомление от Автора-драматурга в пьесе Вяч. Дурненкова «Три действия по четырем картинам», опознаваемое лишь по внешним признакам в качестве «второстепенного» текста, по сути же – являющееся важной составной частью смысловой интриги пьесы.

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

2. Перформативный потенциал композиционного устройства драматического текста

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

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

2.2. Особую роль приобретают в композиционном устройстве современных пьес **вставные тексты** и **вводные жанры**. Впервые в драматургии активно используются принципы коллажа – «склеивания» вербальных и визуальных элементов (пьесы О. Мухиной) или вербальных и музыкальных фрагментов («Mutter» Вяч. Дурненкова, «Кислород», «Бытие №2» И. Вырыпаева). Исследования перформативного характера такого рода «вставок» только начинаются¹³.

¹³ См.: Татьяна Волкова. *Вставной (вводный) текст*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, вып. 1-2. Кемерово, 2011, с. 281-283.

3. Перформатизация речи

Перформатизация речи осуществляется как в *диалогах* героев, так и в их *монологгах*. В нескольких словах о перформативности диалогов вряд ли можно говорить – это требует специальных исследований, построенных на сопоставлениях с предыдущей традицией. А вот о перформативности речи персонажей в монодрамах несколько слов стоит сказать, сославшись на результаты уже проведенного исследования.

В монодрамах перформатизация позиций героя-рассказчика и читателя/зрителя осуществляется, по мысли А.М. Павлова, с одной стороны, «в текстах, в которых высказывание драматического субъекта обращено к другому персонажу, выступающему в роли слушателя, часто потенциального (как в пьесе «Дневник Шахида» А. Молчанова записанное на диктофон «звуковое письмо» девушке) или воображаемого («Американка» Н. Коляды); слово может быть адресовано и самому себе как другому (в пьесе «Смерть Фирса» В. Леванова). В этом случае читатель/зритель занимает позицию «сообщника и подслушивающего» (П. Пави) изображённой на сцене «чужой» коммуникации». С другой – в «монопьесах «прямого общения со зрителем» (П. Пави) (монодрамы Е. Гришковца «Одновременно», «Дредноуты» и «Как я съел собаку», «Июль» И. Вырыпаева, а также пьесы-вербатим Е. Исаевой (пьесы документального театра, составленные «путём монтажа дословно записанной речи» (И.Болотян), к примеру, «Про мою маму и про меня» и «Дос.Тор. Записки провинциального врача») и др.)»¹⁴

4. Перформативный потенциал сюжетной ситуации и конфликта

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

2.2. *«Перформатизация социума»*. Перечислим ряд сюжетных ситуаций в тех пьесах, где изображается, как миропорядок захватывает субъекта, поглощает его и либо трансформирует в одномерное существо, безличную, «бесчувственную» функцию, либо физически уничтожает. При типе сюжета, репрезентирующем «современную социальную действительность», возможны несколько вариаций испытания героя социумом: «кто-то приходит со стороны и испытывает мир героев» («Землемер» Н. Коляды); «герой последовательно исключается из разных социальных институтов и из самой жизни» (Максима из «Пластилина» В. Сигарева отвергают сверстники, выгоняют из школы, убивают

¹⁴ См.: Андрей Павлов. «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня»), в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков, вып. 1-2*. Кемерово, 2011, с. 64-75.

насилыники); *«герои сами испытывают судьбу и подвергают себя опасности»* («Выхода нет» Г. Ахметзяновой, «Пойдем, нас ждет машина» Ю. Клавдиева) и др. Структура пьес в данном случае актуализирует для читателя возможность «схлопывания» реальностей первичной и художественной – перед его взором предстает событийный ряд репрезентаций «ужасов жизни».

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

2.4. *«Перформатизация «мистериального События»* осуществляется в пьесах, где герой противопоставляет «неправильному» («ненормальному») миропорядку собственное самораскрытие, обличающее несправедность «всего сущего». Конфликт, развивающийся на основе такой ситуации, включает в себя несколько уровней «мистериального События»: Бог и сфера сакрального в целом – представления людей о Боге и сакральном (расходящиеся с истинными) – Я, разоблачающий эти представления через глумление, юродство – утверждение опровергаемых ранее ценностей, воскрешение объединяющего всех Смысла. Особенно ярко отмеченный конфликт и его рефлексия представлена в «жестоких» пьесах И. Вырыпаева и (отчасти) Ю. Клавдиева¹⁵.

Таким образом, можно утверждать, что перформативность – условие существования современного драматургического высказывания не только в театральном сценическом пространстве, но и в пространстве его читательской рецепции, уже предполагающей и моделирующей в процессе движения понимания различные варианты «театрализации».

Разумеется, каждый из пунктирно названных здесь аспектов перформатизации взаимодействует с другими в отдельно взятом тексте. Однако чтобы понять характер этого взаимодействия, следует изучить специфичность каждой из отмеченных форм перформативности.

¹⁵ Подробнее о типах конфликтов в новейшей драме см.: Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский. *Конфликт драматический*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, вып. 1-2. Кемерово, 2011, с. 312-316.

ВЛАДИМИР ШУНИКОВ
(Москва)

РОССИЙСКАЯ СЕТЕВАЯ ДРМА

Abstract

The article is devoted to “network drama”, a contemporary literary phenomenon. Analyzing *September.doc* written by Mikhail Ugarov and Elena Gremina, the author describes the play’s poetics, which is created in compliance with the principles of internet communication. The article literary revises some of the key literary categories (“character”, “conflict”, “plot” and others) in the light of network drama poetics.

Keywords: network dramaturgy, contemporary literature, comment, Michael Ugarov, Elena Gremina, “September.doc”.

Сетевая драма стала одним из новообразований, возникших в период творческих экспериментов рубежа 20-21 вв. в литературе России.

Интернет, активно вторгшийся во все сферы человеческой жизни, создал качественно новую форму существования текстов, что повлекло за собой изменение принципов коммуникации, креативной деятельности автора – и рецептивной читателя. Открылась возможность каждому сделать собственные сочинения достоянием публики; сократилась временная дистанция между созданием текста и его изданием (точнее - размещением на сайте). Обострился вопрос об авторском праве, о существовании мейнстрима – и (или) литературы «по интересам». Всемирная паутина способствовала размыванию границ между художественным и нехудожественным высказыванием (породив блог-литературу); создала свой идиостиль (в России, в частности, проявившийся в языке «падонкаф» и эррати-вах сообщества «Живого журнала») и пр.

Буквально за несколько десятилетий сформировался особый эстетический феномен – «сетевая литература», т.е. корпус текстов, поэтика которых детерминирована принципами Интернет-коммуникации и генерирования текстов. Образцов русской сетературы немало, наиболее известные среди них – «Роман» Р. Лей-

бова, проект О. Лялиной «My boyfriend came from the war», «Оконная поэзия» Г. Жердева и др.¹

Среди всех феноменов сетературы особенно интересным для нас является воплощение в Интернет-текстах художественных принципов драмы. Правда, прежде чем приступать к анализу поэтики «сетевой драмы», оговоримся, что нам удалось обнаружить единственный пример таковой – пьесу М. Угарова и Е. Греминой «Сентябрь.doc». Несмотря на то, что пока можно говорить лишь о прецеденте, а не феномене русской сетевой драмы, данное произведение позволяет выявить специфику реализации художественных принципов драматического рода литературы в Интернете.

В качестве основной композиционной формы речи авторы пьесы выбирают так называемые интернет-комментарии («комменты»). Имитируется графика и стилистика «комментов»: ставшие общепринятыми в Интернете сокращенные версии слов («инфа») и русские транскрипции английских слов («майл»), речевые и грамматические ошибки, полное отсутствие знаков препинания, нецензурная лексика и пр. Проявляется фирменная черта интернет-дискурса – сводятся на нет различия между устной и письменной речью. В одной из частей драмы текст имитирует телефонный разговор (что отмечается в подзаголовках), но субъекты речи, озвучивающие эти реплики, обобщенно-имперсональны², поэтому их высказывания качественно коммуникативную ситуацию не меняют.

Представленная в пьесе интернет-коммуникация трансформирует образ человека и мира. Комментарии не позволяют нам представить, ни как выглядят субъекты речи, ни антураж, в котором произносятся реплики. Многие элементы, из которых традиционно формировался мир драмы, оказываются нефункциональными: нет визуализируемого хронотопа, предметного ряда, жеста, эмблемной портретной детали и пр. В пьесе образность формируется исключительно текстом, визуальная и пластическая компонента ее оказываются элиминированы. Драма Е. Греминой и М. Угарова становится прежде всего литературным произведением, уходя от синтеза разных искусств, характерного для театра. Не будем вдаваться глубже в вопрос о сценичности произведения, скажем лишь, что полноценным разыгрыванием пьесы становится ее чтение.

Активность герои в «Сентябре.doc» проявляют исключительно в речи. При этом почти каждый субъект высказывания говорит в пьесе единожды (немногие получают право голоса 2–3 раза), поэтому количество говорящих радикально возрастает – в пьесе 77 комментариев. Однократное участие субъектов речи в действии делает «Сентябрь.doc» непохожей на традиционную драму с последова-

¹ См. об этом подробно: А. Кушнир: *Чат как драма*. www.netslova.ru/teoriya/kushnir.html; С. Кузнецов: *Рождение Игры, смерть Автора и виртуальное письмо*, «Иностранная литература» 1999, N 10; Д. Кузьмин: Тонус неразличения. *Сетевой литературы нет. Что же есть?*, «Литературная газета» 2000, N 31; С. Корнев: «Сетевая литература» и завершение постмодерна, «Новое литературное обозрение» 1998, N. 32 (4), с. 29-47; А. Караковский: *История и практика сетевой литературы*. www.netslova.ru/karakovski/rulinet.html; Э.Шмидт: *Об универсальных библиотеках и садах расходящихся тропок*. <http://www.netslova.ru/schmidt/hypertexts.html>.

² «№ 13. По телефону. Мужчины. <...> По телефону. Женщины. <...> По телефону. Анекдот». (Е. Гремина, М. Угаров: *Сентябрь.doc*. www.theatre-library.ru/files/u/ugarov/ugarov_gremina_1.doc.)

тельным противостоянием ограниченного числа героев. В пьесе М. Угарова и Е. Греминой персонажи вводятся не с целью выявить достоинства и недостатки их мировоззрения, функция героев сводится к декларации каждым своей позиции. Новое высказывание манифестирует очередное индивидуальное мнение.

Преумножение субъектов речи тянет за собой расширение обсуждаемой тематики: все диспуты вращаются вокруг чеченской войны, но поднимается вопрос отношения к власти, к разным национальностям и еще очень длинный перечень социальных проблем; каждая из тем сопровождается широким диапазоном ее оценок.

Интернет-коммуникация обуславливает особенности взаимодействия героев: диалоги между ними возникают, но они кратки и немногочисленны. В большинстве своем субъекты речи не адресуют высказывания друг другу, но излагают свою позицию для всех (это одна из атрибутивных черт комментариев в сети). Текст пьесы в целом невозможно охарактеризовать как диалог или полилог: ни один из последующих комментариев не становится ответом на предыдущее высказывание; он возникает как реакция на некое информационное сообщение. «Реплики» разных субъектов речи соотносятся лишь тематически, и то не всегда напрямую. Например, обсуждение того, как надо поступать с террористами, дополняется высказыванием

«№ 47. Я вчера пожалела мокрицу: Я вчера пожалела мокрицу. Мокрица ползла по стене, и мама сказала, что они хорошие. У моей мамы все хорошие. И что весной у них брачный период. Мне так жалко стало мокрицу, которая, наверно, ползла к своему жениху, и я ее не стала убивать».

С ключевой темой это высказывание связано метонимически, через мотив «убий – не убий», который актуализирует в своем сознании читатель.

Усилить художественное воздействие такой композиции текста позволяет отсутствие информационных «зачинов», которые могли бы предшествовать каждой из восьми частей пьесы. Содержание этих сообщений читатель может представить себе лишь гипотетически. Тем самым в фокусе нашего восприятия – не конкретный инцидент, но палитра мнений героев.

Интернет-комментарии позволяют не обозначать авторство высказываний, что открывает субъектам речи возможность выразить мысль предельно откровенно. (Вероятно, анонимность «комментов» стала причиной выбора такой формы речи в драме ее сочинителями.) Появляющиеся лишь в 3-й части подписи под отдельными репликами мало способствуют конкретизации образов говорящих. Их введение продуктивнее рассматривать как минус-прием, не вносящий – вопреки ожиданиям – определенность в наше представление о субъектах речи: например, такой эффект создают подписи «Малгобек. Владикавказ», «Братья Малгобека из Беслана», «Вовас», а также характерные для интернет-дискурса маски «Королева Марго», «First Person, адрес – остров Святой Елены».

Выбираемые субъектами речи наименования для себя самих в большей степени работают на экспликацию позиции говорящего. Отчасти это заметно в приведенных выше масочных никах, но ярче проявляется в других подписях – «Москвичка», «Нохчи», «Дочь гор, притихла в ожидании», «Гражданин России IVANOV», «Сибиряк»: все эти автономинации связаны с обсуждаемыми темами и служат подтверждением тех мнений, что высказаны в комментариях.

Принципы интернет-коммуникации, реализованные в пьесе, трансформируют драматический конфликт и сюжет. Конфликт «Сентябрь.doc» определяется соотношением позиций героев, но так как они не коммуницируют друг с другом, то противоречия между ними существуют лишь потенциально: увидеть различие мнений, то есть актуализировать конфликт – задача читателя. В силу независимости реплик героев друг от друга эксплицированный в них зазор в осмыслении ситуаций не может быть устранен. Поэтому сюжетная динамика обеспечивается не речевым противодействием героев, но варьированием тематики высказываний и раскрытием всего диапазона мнений о предмете дискуссии. Появление каждого нового комментария становится своего рода «перипетией», ибо меняет конфигурацию не согласующихся между собой позиций.

Содержательное разнообразие позиций усиливается пестротой речевых жанров: в комментарии введен фрагмент проповеди (см. реплику № 6), свидетельство религиозного адепта (реплика № 9), любительская поэзия, весьма неуклюжая в ритмическом плане (реплика № 41) и др. Помимо собственной речи разных субъектов в текст комментариев включается чужое слово: например, цитируется письмо о гражданской акции, заявление общественной организации и пр.

При всей своей специфике сочинение М. Угарова и Е. Греминой воздействует на реципиента согласно природе драмы, почему и можно рассматривать «Сентябрь.doc» как сетевую разновидность данного рода литературы. Проблематика пьесы и спектр мнений по обсуждаемым вопросам разрастается, как снежный ком, что может быть названо восходящей линией действия. Экспрессивные высказывания доводят «градус» сопереживания читателя до предела. В свете этого два последних комментария становятся кульминацией и развязкой. Это высказывания – о равнодушии к произошедшему, неспособности очередных субъектов речи переживать сочувствие к пострадавшим – психологически закономерный итог переизбытка радикальных мнений и страстей³. Здесь совершается катастрофа, но не в судьбе отдельного персонажа, а так или иначе касающаяся всех субъектов речи. На наш взгляд, она состоит в невозможности обрести диалогическое (если выражаться пафосно, гуманистическое) взаимодействие с Другим. Равнодушие последних субъектов речи высвечивает как трагичность их системы ценностей, так и ущербность позиций всех тех, кто говорил прежде. При этом катастрофа осознается и героем, и читателем: осмысление данного итога как

³Процитируем лишь один из двух комментариев, последний в пьесе: «Вот после событий в Беслане тут целая волна. Люди меняют юзерпики на траурные, свечи в окна...

А я вот тут подумал. А ведь мне не жалко никого из детей. Ну вот не чувствую я ничего. Я никого из погибших не знал. Они мне чужие люди. И до их горя мне нет дела.

Единственное что я чувствую... ну может зачатки страха... И облегчение, что не со мной, и ни с кем из моих близких. Возмущение, что такое вообще возможно. Сочувствия нет. Я не могу сочувствовать чужим людям.

Поэтому свечку я, пожалуй, ставить не буду. Да и юзерпик менять тоже. И вообще делать вид, что у меня траур. *У меня – все отлично!* А лицемерить и изображать горе потому что «так надо» – не хочу.

Когда у меня будут дети, я буду еще больше радоваться после терактов, что моих детей там не было.

А если они там окажутся... то мне на сочувствие окружающих будет, мягко говоря, пофигу» (Е. Гремина, М. Угаров. Ibidem).

обусловленного художественными особенностями сетевой драмы рождает ее эстетическое переживание – катарсис.

Композиционно-речевая форма интернет-комментариев не предполагает введение в пьесу ремарок в традиционном их понимании, поэтому авторский паратекст в драме представлен в минимальном объеме – заглавие пьесы, фраза, характерная для сетевых сочинений «Основной текст, закрепленный к премьере 23 июня 2005 г.», заглавия частей. Кроме того, все комментарии в пьесе пронумерованы, но в этом едва ли можно видеть авторское программирование последовательности реплик. Создается иная иллюзия: автор в сетевой драме уже не творец, режиссер, а тот, кто лишь внешне оформляет высказывания субъектов речи в законченный текст произведения. Читателю предлагается воспринимать текст «Сентябрь.doc» как аутентичные «комменты», не модерированные кем-то сторонним.

Вместе с тем автор получает возможность эксплицировать свою трактовку высказываний персонажей – через заголовки, предваряющие комментарии. Эти заголовки можно было бы рассмотреть как темы комментариев – такая строка есть в разделе для обратной связи на многих интернет-страницах. Ряд заголовков по своей стилистике близок манере речи героев: «Наш уазик», «Быдло на площади», «Дочки плачат часто». Но вне зависимости от стилистических особенностей все заголовки представляют собой лаконичное резюме комментариев, данное с метапозиции, то есть не героями, а автором. Такова же функция заглавий восьми частей пьесы, на которые она разделена: «Запах мускуса» – «Первое сентября» – «Мечь» – «Хиджаб» – «Легко сидеть за компом» – «Заложник» – «Out». Они обозначают те «болевые моменты», что порождают речевую активность героев. Поэтика сетевой драмы во многом оказывается созвучна художественным особенностям иных современных пьес, в которых авторская точка зрения не вуалируется, а декларируется. При этом заголовки работают на тот же художественный эффект, что и комментарии: микрорезюме усиливают ощущение разнородности позиций, высказанных героями, то есть продвигают развитие сюжета к описанной выше катастрофе.

Наконец, формат комментариев открывает возможность включить в текст литературного произведения элементы интерфейса интернет-страницы. М. Угаров и Е. Гремина этим не злоупотребляют: в пьесе нет «смайликов» и иных иконических образов, а надписи, обозначающие функции страницы, появляются лишь в одном, 40-м комментарии:

«Посмотреть профиль!
Добавить Ахмад Яхья АбуАбдуррахман в список друзей!
<...>
Посмотреть профиль!
Добавить NEVESTА, адрес – Воробьевы горы в список друзей!
<...>
Посмотреть профиль!
Добавить First Person, адрес – остров Святой Елены в список друзей!»

В тексте драмы все эти фразы не являются гиперссылками, что делает возможным существование сетевой драмы и вне сети. Тем не менее, благодаря данным элементам создается ощущение, что взгляд оформителя текста двигался по экрану монитора, выхватив из общего массива в том числе и эти части контента.

То есть кто-то до читателя проделал эти операции и предлагает повторить его маршрут движения по тексту. Сетевая драма создает иллюзию непосредственного контакта реципиента с автором – «первопользователем» текста пьесы.

Элементы интерфейса интернет-страницы провоцируют читателя «как бы», то есть виртуально добавить одного из героев в друзья, тем самым приняв позицию этого субъекта речи. Надпись «Добавить (того или иного комментатора) в друзья» появляется в тексте трижды: в первом высказывании, дополненном этими «функциями», излагаются правила отношения мужчины к женщине в мусульманской семье, во втором представлена фраза NEVESTы, принимающей данные тезисы, в третьем – реплика First Person, их отвергающего. Автор вновь уходит от однозначности своей оценки – читателю предоставлен весь спектр возможных мнений, выбор за нами.

Тем самым ни авторские резюме в заголовках, ни элементы интерфейса не приносят в произведение авторитетную завершающую интенцию, сохраняют равнозначность альтернативных позиций, что органично для литературного рода драмы.

Сетевая драма во многом модифицирует характерные для этого рода литературы принципы построения текста и презентации в нем образа человека-в-мире. Литературоведческий анализ поэтики сетевой драмы предполагает переосмысление категорий «драматическая образность», «герой», «конфликт», «сюжет». Тем не менее, отмеченные изменения обеспечивают ортодоксальный для драмы тип художественного завершения и воздействия произведения на реципиента. Более того, сочинение М. Угарова и Е. Греминой требует активного достраивания/актуализации читателем ключевых элементов художественной структуры произведения, в силу чего может быть воспринято как литературный феномен только на фоне досетевой драматической традиции.

ЭВА ПРИШОВА

(Банска-Быстрица)

ПЬЕСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА В СОВРЕМЕННОМ СЛОВАЦКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

Abstract

The paper deals with Slovak drama production for children, laying a special emphasis on dramatic texts written over the past two decades. The focus is on the aesthetic features, topics, ethical and aesthetic aspects of dramatic texts in the context of the defining age category of childhood, which is the indicator of dramaturgical and performative efforts. The interpretative views are aimed at texts created within the Artúr competition in the course of several years. The spectrum of genres, ranging from fairy tales to original plays dealing with contemporary topics and comprising distinctive imaginative and fantasy elements, is also enriched with the works of one of the most significant playwrights and authors of children's literature, Ján Uličiansky. The worlds of childhood, games, imagination, fantasy and mind creation expressed through the storyline are some of the key poetological elements of his plays. The characters in his numerous works are strong and use their own effort to succeed in saving justice and the world of the weaker ones, rather than relying on their magic powers. Uličiansky's plays belong to the repertoire of puppet theatres, drama theatres and amateur ensembles.

Keywords: drama for children, experientiality and aspects of age, thematization of childhood, contemporary drama text, Ján Uličiansky

Детский театр – важная составляющая культурного воспитания личности. Процесс создания драматического произведения для младшей аудитории, с одной стороны, напоминает работу над пьесой для взрослых, с другой – требует от автора особого подхода. Данная статья посвящена проблемам театра для детей и юношества, и, прежде всего, драматическим текстам. Мы сосредоточимся на вопросах эстетического своеобразия и тематики, а также на этических и эстетических аспектах драматических произведений для детей в контексте младшей возрастной категории, определяющей стремления драматурга и режиссера.

Многие до сих пор придерживаются мнения, что произведение, предназначенное детской аудитории, должно быть в первую очередь добрым и поучительным, эстетические же его качества отходят на второй план. Однако драматическое творчество для детей является специфическим именно с эстетической точки зрения. Создавая образ, автор пьесы рассчитывает на сопереживание и восприятие юного зрителя с учетом его психологических, умственных и возрастных особенностей. В драме, так же как в поэзии и в прозе, присутствует детский аспект: «автор при создании художественного образа в художественном произведении основывается на своих представлениях о детском видении и восприятии мира, обусловленного онтогенетическим уровнем детского реципиента»¹.

В создании и восприятии драматических текстов и театральных постановок для детей имеют место два решающих фактора, на основе которых мы можем выделить главные компоненты детского аспекта: взрослое и детское. В инсценировке текста мы имеем дело с метакоммуникацией, возникающей при участии нескольких авторов – со сложной конструкцией, насыщенной паралингвистическими и экстралингвистическими средствами. Компоненты взрослого и детского в драматических произведениях находятся во взаимоотношениях единства и противоречия. Определяющими элементами являются мировоззрение и возраст ребенка, однако в детском всегда имеется перспектива взрослого, которое, в свою очередь, содержит в себе детское видение и восприятие мира. Таким образом, мы можем говорить о возрастном дуализме и конвергенции развития, происходящей из двойственности детского и взрослого².

Само собой разумеется, драматическое произведение подразумевает игру. При этом речь идет не только о базовом принципе имитации, но и об игре на уровне тематики, образов, содержания и поэтики. Как писал литературовед Франтишек Мико, в произведениях, предназначенных детской аудитории, игра (сопереживание) и познание должны быть нераздельно связаны³. По словам другого исследователя, Станислава Ракуса, драматический текст, так же, как и другие художественные тексты, возникает в результате взаимодействия двух конкурирующих принципов: художественного принципа, работающего на образованного, опытного зрителя, и возрастного принципа⁴. Детский театр предоставляет широкие возможности для воздействия на юного зрителя, предполагает целостное восприятие, способствует внутреннему и межличностному развитию, служит средством воспитания любви к искусству с помощью театра, а также к театру как таковому.

После того как в 1990-е годы прекратили свою работу государственные институты, осуществлявшие поддержку драмы и театральной культуры, любительские театры столкнулись с проблемой ценностной и эстетической ориентации. Издательство «ЛІТА», некогда выпускавшее большую часть драматиче-

¹ Ján Kopál: *Detský svet v umeleckom obraze*, Pedagogická fakulta Nitra 1991, с. 24 – 30.

² Наиболее подробно теорию детского аспекта в литературе для детей разработал в ряде своих статей Ян Копал (*Literatúra pre deti a mládež, O interpretácii umeleckého textu*, Pedagogická fakulta v Nitre 1989, с. 23 – 29; *Próza a poézia pre mládež. Teória/poetológia*, Enigma Nitra 1997, с. 15 – 45), авторство термина принадлежит Франтишеку Мико.

³ František Miko: *Hra a poznanie v detskej próze*.

⁴ Stanislav Rakús: *Medzi látkou a témou*, Modrý Peter Levoča 2011, с. 74 – 81.

ских произведений для детей и юношества, прекратило публикацию драматургии. Новым словацким пьесам в последнем десятилетии XX века нашлось место лишь на страницах журнала «Javisko». Для любительских же театров оригинальные драматические тексты стали практически недоступны⁵. Эта ситуация спустя несколько лет привела к ожидаемым негативным последствиям: недостатку детских спектаклей и нехватке драматургов. При этом «словацкие театры с облегчением вздохнули, избавившись от навязанных социалистических требований готовить каждый сезон новое представление для детского зрителя»⁶. Установка драматических произведений изменилась с книжной на (масс-)медийную. Авторы пьесы стали в большей степени учитывать аспект сценической реализации, в результате чего изменился и взгляд на роли драматурга и режиссера.

Драматическое искусство последних десятилетий характеризуется жанровым разнообразием, параллельным существованием различных стилей и мультикультурностью. Несмотря на постоянную трансформацию драматических форм, преодоление старых эстетических канонов и возникновение новых, неизменным остался одним из вечных вопросов детской драмы – ее этический аспект. На протяжении своего развития он всегда был связан с актуальными и болезненными для словацкого общества темами, ролью ребенка и взрослеющей личности, а также общечеловеческими проблемами. Сильная этическая составляющая, воплощенная, прежде всего, в поведении персонажей, влияет на художественную форму и эстетическую ценность драматических текстов, количество которых, по сравнению с прозаическими или поэтическими произведениями, не столь велико. Да и путь детской пьесы к зрителю куда более труден и извилист, чем путь романа к читателю. Драма оживает, лишь будучи поставлена на сцене. Текст и его инсценировка – разные явления. Драматическое произведение не попадет к детскому зрителю, если не будет превращено в хороший спектакль. Именно поэтому анализ текста литературной драмы столь значительно отличается от анализа театральной постановки. Если паралингвистические средства в тексте драмы выражены имплицитно, то о средствах экстралингвистических мы можем только строить предположения. В своем разборе драматических произведений мы исходим, прежде всего, из их ценностных аспектов, диалоги мы расцениваем в первую очередь с точки зрения их содержания, и лишь потом – как отражение действия на сцене.

Из немногих драматических текстов, созданных в последние годы, мы выбрали лучшие, победившие в словацком конкурсе драматических произведений для юного зрителя и изданные в сборнике «Артур 2003 – 2007, театральные пьесы для детей и юношества» («Artúr 2003 – 2007, divadelné hry pre deti a mládež»)⁷. В книгу включено двенадцать пьес, среди их авторов – как опытные

⁵ Adela Mitrová: *Pluralitné tendencie v divadelnej, rozhlasovej a televíznej dráme pre deti a mládež po roku 1989*, Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež po roku 1960, Bratislava 2010, s.318.

⁶ Dominika Zaťková: *Zoznámte sa, ARTÚR!*, Artúr 2003 -2007. Divadelné hry pre deti a mládež. Bratislava 2007.

⁷ Инициатива конкурса принадлежала театру «Bábkové divadlo» из Жилины, вдохновленному проектом «Драма» («Dráma») (конкурсом драматических произведений, организованным Словацким театральным институтом и театром «Divadl SNP» в г. Мартин). Проект «Artúr» был посвящен драматическому творчеству для детской и юношеской

драматурги, так и дебютанты. В сборнике представлен широкий спектр жанров. Читатель найдет как традиционные сказочные мотивы, так и современные истории, рассказанные живым языком и воплощенные в классической драматической форме.

Самым маленьким адресованы две сказочные пьесы дидактического характера, предназначенные для постановки в кукольном театре. Облаченные в цветастые театральные одежды, они насыщены юмором и игривостью, выделяются богатым образным рядом и ситуативным юмором. Главные роли в пьесах отведены оригинальным (банан, тучка) и уже знакомым детям героям (пчелка, паук, муха, ветер, клоун).

В пьесе Мартина Барчика «Бальтазар Банан» («Baltazár Banán») центральным является мотив взросления и воспитания чувств. Несколько нетрадиционную пару влюбленных, банан и пчелку, объединяет вкус сладкого и желание летать. Бессмысленность войны между черными и красными муравьями, сводящейся к тому, кто у кого больше украдет, скорее всего, останется детскому зрителю непонятной, хотя и будет воспринята взрослыми. Однако при удачном театральном воплощении эти сцены могут заинтересовать ребенка по крайней мере смешными диалогами. Если в пьесе и должно иметь место сочетание познания с сопереживанием, оно не должно реализовываться насильственно. В конце произведения возникает мотив «очеловечивания», знакомый нам по «Пиноккио», – банан превращается у Барчика в мужчину.

Со схожей поэтикой работает и Юрай Пишек в пьесе «О тучке-непоседе» («O neposednom mračienku»), предназначенной для детей младшего возраста. Автор дает в ней волю своему воображению и игровому началу, как будто отражая детскую фантазию, непоседливость и наивность. Дидактический элемент в тексте отчасти имманентен, однако, чаще всего выражен эксплицитно, что, впрочем, не снижает его художественного значения: «Меня вот беспокоит, что мои представления смотрит все меньше детей. Дети уже почти не ходят на природу. Вместо того чтобы смотреть на небо, они проводят время, закрывшись в комнате и глядя на экран компьютера или уставившись в телевизор»⁸. Автор использует в пьесе прием спектакля в спектакле: мальчик и его спящий дедушка с помощью Шептунчика, – слухового аппарата в дедушкином ухе, – переносятся в облачный театр. Все герои, которые видятся мальчику на облачном небе, оживают на сцене. Начинается битва между добром и злом – белыми и фиолетовыми облаками. Тучка, олицетворяющая ребенка и его наивную веру во взрослых, должна на собственном опыте убедиться в том, что зло порой нельзя ни уничтожить, ни изменить, его можно лишь избегать. Однако чтобы понять это, тучке необходимо преодолеть страх и боль. Диалоги персонажей часто построены на вербальном юморе и аллитерациях, насыщены веселыми играми слов и неологизмами. Поэтические высказывания метафорически описывают человеческие качества, характеризуют небезопасное и хрупкое положение личности.

аудитории, которая, в отличие от взрослого зрителя, обладает своими специфическими особенностями. По его итогам был выпущен сборник с текстами победителей 2003 – 2007 годов.

⁸ Juraj Piško: *O neposednom mračienku*, Artúr 2003 – 2007, Divadelné hry pre deti a mládež. Bratislava 2007, s. 144.

Самую большую группу пьес представляют свободные переработки народных сказок, а также тексты, использующие аллюзии на классические сказочные сюжеты или образы сказочных героев.

Перу автора с псевдонимом Чайка принадлежит вариация на тему народной сказки о Янко Грашко – «Янко Грашко Шоу» («Janko Hraško Show»), созданная на стыке жанров. Автор модифицирует функцию «неповторимого, знаменитого и малюсенького» сказочного героя Янко Грашко, поместив его в сегодняшнюю реальность, изобилующую рекламой и элементами кабаре. Отсылки к теме современной однодневной популярности, вымогательские диалоги детей и их родителей, испорченные партнерские отношения, оскорбления и напыщенность детских персонажей, – все это, безусловно, создает комические ситуации, однако, производит эффект поверхностности, чрезмерной эмоциональности и заискивания перед детским зрителем. Текст поднимает вопросы утраты личного пространства в случае, когда общество проникает в частную жизнь ребенка, ставшего знаменитым. Пьесе не хватает драматического напряжения, зародыш конфликта прорисовывается лишь в диалогах, которым, впрочем, недостает главной мысли. Драматическая линия прерывается, так как история, в конечном счете, не имеет какого-то определенного направления.

Мотивы народных сказок лежат в основе пьесы Петера Гейгала «Три драконьих перышка» («Tri pierka z draka»), построенной по принципу рассказа в рассказе. Интересную роль в тексте играет фигура сборщика податей за оригинальные сюжеты, – фольклориста XIX века Павла Добшинского. Бродячие актеры, которые «носят в мешке сны всех людей на свете», рассказывают сборщику историю о богатом и бедном крестьянах, которые должны заслужить любовь прекрасной девушки с помощью опыта, преодолев установленные препятствия, как это и полагается в народной сказке: «Получишь, что хочешь, лишь когда весь мир пройдешь, добро и зло познаешь и три золотых драконьих пера мне принесешь»⁹. История заканчивается победой добра, юноша добивается возлюбленной и обнаруживает, что за злом не обязательно было идти за тридевять земель, так как оно все время находилось рядом. Обрамляющий же сюжет заканчивается там, где и начался. У бродячих актеров нет денег, несмотря на то, что они постоянно ставят спектакли: театр никто не посещает. Размещение заставы сборщика податей на краю света можно интерпретировать как метафору упадка интереса к театру и культуре вообще. Неясным, однако, остается, сможет ли детский зритель понять эту мысль лишь на основе высказываний героев. Скорее всего, без помощи взрослого это будет невозможно. В пьесе включены песни, усиливающие эстетический аспект произведения и движущие ее действие вперед¹⁰.

Сказка Штефана Шимека «О трех музыкантах и ветре» («Rozprávka o troch hudcoch a vetre») – оригинальный авторский текст, в котором, впрочем, тоже можно найти множество аллюзий на произведения народного творчества. Ветер разозлен слишком большой самоуверенностью музыканта Митру и в наказание крадет все красивые мелодии и приятные звуки, оставляя людям лишь раздражающие шумы. Ветер силен, мстителен и властен, если люди хотят вернуть себе

⁹ Peter Hejhal: *Tri pierka z draka*, Artúr 2003 – 2007, Divadelné hry pre deti a mládež. Bratislava 2007, s. 96.

¹⁰ Ibidem, c. 102.

мелодии, они должны преодолеть множество препятствий и устоять перед соблазнами. Как и в классической сказке, трем музыкантам, собравшимся вместе, удастся перехитрить Ветер и убедить его в том, что красивые песни для людей столь же важны, как воздух и пища. Роль волшебного помощника автор доверяет голубю, несколько нетрадиционно интерпретируя его не только как вестника, но и как покровителя музыки. Текст изобилует примечаниями, касающимися звуков и мелодий, и потому подходит, скорее, для постановки радиоспектакля.

К следующему выделенному нами типу текстов относятся оригинальные пьесы, намеренно использующие сказочные или литературные образы и стереотипы. Таков, например, текст Петра Бегани «Отважный Петрик, или как стать героем» («Udatný Petrik alebo ako sa hrdinom stat'»). Действие разворачивается вокруг двух центральных персонажей: мальчика и его собаки. Эти герои знакомы нам по народным сказкам, однако Бегани несколько видоизменяет их функции. Героям противостоят персонажи, воплощающие опасности и соблазны современного мира, поджидающие детей в сложном мире взрослых. Завязка пьесы, – похищение дневного света в вымышленном городе, – традиционный мотив волшебной сказки (мы встретим его и в других пьесах сборника). В роли противников и вредителей выступают Городской Голова, Мещанин и Священник, стремящиеся получить прибыль из вечной темноты. Они хотят избавиться от мальчика Петрика, решившего вернуть людям свет. Его невинность и смелость могут спасти город от тьмы.

Городской Голова, Мещанин и Священник (в один голос): Обирать народ как липку нам противно? Не противно!

Рассказчик (голос из репродуктора.): Для всех объявляем, кто ночью не спит, пусть деньги несет, чтоб вернулся к нам свет. По распоряжению городского совета пусть деньги несут старики нам и дети!¹¹

Преодоление препятствий усложняет тот факт, что герою ставят палки в колеса те, ради кого он рискует жизнью. Невинный ребенок, не боящийся говорить правду, под влиянием взрослых и обстоятельств постепенно меняется. У него похищают подругу, на его пути ставят волшебный игровой автомат, без конца требующий денег, и, в результате, Петрик забывает не только о своей миссии, но и о том, что в мире есть те, кому он небезразличен. Нетрудно расшифровать образы соблазнов и опасностей мира взрослых, поджидающих ребенка, о которых предупреждает пьеса: похищение девочек, игровые автоматы, манящая иллюзия денег, долги и, наконец, нищета и социальное дно.

Яна Олейникова в своей пьесе «Когда граф прикажет колдовать» («Keď gróf rozkáže čarovat'») также включает знакомых зрителю героев в оригинальный сюжет с неожиданной и забавной концовкой. Сказочный и реальный миры переплетаются, драматическое напряжение создается в результате перемещения персонажей классических сказок в современную реальность, где их функции подвергаются изменению. Граф Дракула у Олейниковой превращается в медиамагната и мафиози, который стремится к тому, чтобы владеть всеми сказочными

¹¹ Peter Begányi, Udatný Petrik alebo ako sa hrdinom stat', *Artúr 2003 – 2007*, Divadelné hry pre deti a mládež. Bratislava 2007, s. 7.

героями и зарабатывать на них. Его главная цель – обладание и манипуляция. Его приспешники – верный Слуга и Джонни, преступник, движимый чувством мести. Снегурочка, Иван, Настенька и Принц, помещенные в чуждую им среду, получают и несвойственные им задачи. «Это Иван. Я увела его у Настеньки. Все равно у них ничего не складывалось. Теперь он работает комиссаром в убийном отделе, любого убийцу может засадить за решетку»¹². Сражение между похищенными героями и графом, в результате, заканчивается победой добра, как это и положено в сказке. Однако приводят к ней не сила и смелость, а непредсказуемое решение и магические способности Джонни, неожиданно меняющего направление драмы и останавливающего силы зла. «Джонни: Ты уже ничего не сделаешь. Сказки даны раз и навсегда. Так что увидимся в сказках»¹³. Однако в пьесе сложно найти мотивацию, побудившую Джонни изменить свое поведение. В чем причина его решения? Что заставило Джонни принять его? Судя по всему, автор положился на логику сказочного повествования, где мотивация изменения решения персонажа не столь важна. Однако Джонни – не сказочный герой, не Джин из восточной легенды, поведение которого меняется в зависимости от того, кто является на данный момент его хозяином. Он – представитель реального мира, обладающий скрытыми волшебными силами. Гораздо интереснее проработан образ Слуги, помощника Графа. Сначала он предстает перед нами в качестве архетипа, он выполняет лишь одну задачу: слушаться своего господина. Но после того, как Иван начинает проявлять к Слуге интерес, тот меняет отношение к жизни и к самому себе: «Слуга: Вы и правда думаете, что я могу быть счастливым?»¹⁴. В результате, он решается помочь сказочным персонажам, однако не уходит вместе с ними, а остается в реальном мире. Слуга не знает, что теперь делать со своей свободой, и потому усиленно ищет друга. Мысль о необходимости помогать другим, стать кому-то другом может быть глубоко воспринята маленькими зрителями.

В произведениях Михала Дитте чувствуется драматургический талант автора, его своеобразное поэтическое видение мира и театральный опыт. В сборник включены три текста Дитте, которые, несмотря на все их отличия, объединяет экономная и умелая работа со словом, характерная и для успешных взрослых пьес автора. Его текстам, хоть они и написаны в уже традиционном жанре свободной переработки классических сюжетов, свойственны оригинальная языковая поэтика и метафорика. В пьесе «Виола, принцесса из трущоб» («Viola, princezná z predmestia») читатель легко обнаружит мотивы сказки Г. Х. Андерсена «Девочка со спичками» и комедии Б. Шоу «Пигмалион». Девочка Виола живет с неблагополучным отцом (как и Элиза у Шоу), в первой сцене пьесы она продает цветы, а потом и спички. В истории Виолы автор делает сильный акцент на социальном аспекте, ее судьба напоминает судьбу героини Андерсена, помещенную в современный контекст. Таковы истории тысячи детей, страдающих от действий своих родителей.

¹² Jana Olejníková, *Keď gróf rozkáže čarovat', Artúr 2003 – 2007, Divadelné hry pre deti a mládež*. Bratislava 2007, s. 160.

¹³ Ibid, c. 168.

¹⁴ Ibid, c. 166.

Отец: Ты можешь замолчать уже? Твои вечные вопросы меня в гроб сведут...
 Где деньги?
 Виола: Вы ведь их вчера забрали...
 Отец: Тогда почему ты еще не в городе, почему не продаешь?! Бездельница!¹⁵

Автор подчеркивает в пьесе трагичность конфликта. В пятнадцати поэтических картинах он представляет современный мир, преисполненный боли, социального неравенства, непонимания, одиночества, равнодушия или эмоциональной зависимости, труднодостижимой любви, азартных игр и детской проституции. Обилие коннотаций может усложнить для детского зрителя восприятие, но для зрителей постарше намеки, поэтическое отражение жизни в диалогах и текстах песен могут быть интересны как театральные метафоры, в которых важна не столько полнота высказывания, сколько его эмоциональная насыщенность. Для Михала Дитте, как и для других драматургов, характерна интертекстуальность. Обнаружим мы ее и в пьесе «Шмарган» («Šmarhan»), переработке легенд о Будатинском замке, восхваляющих силу, смелость и житейскую смекалку разбойника Шмаргана. Столкновение двух миров завершается победой добра, утверждением правоты личности, которая думает не только о себе, но и об остальных, а, главное, умеет предвидеть последствия своих действий. Разбойник не злоупотребляет доставшейся ему властью, любовь к людям оказывается в нем сильнее жажды господства. Это и является главной мыслью, которую Дитте хочет передать детскому зрителю. Пьеса написана блестящим языком, диалоги яркие и прямолинейны, текст драмы последовательно выстраивается на драматическом напряжении и конфликте. Из всех текстов сборника «Шмарган» наиболее близок по своей структуре к классическим произведениям жанра. Несмотря на объем и несколько отвлеченную тему, пьеса, несомненно, является одной из лучших в книге. В основе пьесы «Wanted – Солнечный конь» («Wanted – Slncový kôň») также лежит сказочный мотив об украденном солнце. Чтобы вернуть его, герой должен пройти путь, полный препятствий и испытаний. Символика света и тьмы в тексте связана, помимо прочего, со способностью видеть, когда другие не видят, доверять, когда другие утратили доверие, верить в кого-то, даже не будучи точно уверенным в его существовании. Прометеевский мотив дарования людям света (огня) сопровождается мотивами различных волшебных сил и магических способностей. Впрочем, герои «Солнечного коня» не смогут обойтись и без крепкой дружбы и бескорыстности.

Оригинальные пьесы Татьяны Луцкой «Мой старший брат - фантазер» («Môj veľký brat výmyselník») и «Девочка-кошка» («Mačacie dievča») сложно включить в какую-нибудь из выделенных нами категорий. В первом упомянутом произведении автор тонко работает с тематикой детства, которому свойственны чрезмерное воображение и вымысел, но вместе с тем доверчивость и наивность. В пьесе «Девочка-кошка» Госпожа Ночь (вечная темнота) и Тень приходят в дом к обычной семье с целью похитить детей, чтобы Госпоже Ночи не скучало в своем мире в одиночестве. Однако всех детей украсть им не удастся: одна из девочек прибегает к помощи кошки и, сама превратившись в кошку, спасает товарищей, оказываясь при этом в плену у Ночи. Тень, постоянная напарница

¹⁵ Ibid, с. 40.

Госпожи Ночи, оказывается плохим охранником и выпускает Девочку-кошку. Как и в пьесе «Когда граф прикажет колдовать», в данном случае отсутствует мотивация для изменения поведения героини, у которой до того не было и оттенка сочувствия к детям. В завершении пьесы даже Госпожа Ночь остается довольна решением ситуации. Автор, таким образом, отказался от возможности оставить открытый конец как напоминание о постоянно присутствующей опасности, подстерегающей детей, – и выбрал менее правдоподобный хэппи-энд. Поведение Тьмы и Ночи вызывает коннотации уныния, скуки и неспособности к самостоятельной жизни, а также угрозу для слишком доверчивых малышей.

Говоря о современной детской драматургии, невозможно забыть о Яне Уличански, оставившем глубокий след в детской литературе, кукольном, драматическом и радиотеатре Словакии. В его пьесах причудливым образом сочетаются воображение, фантастика, сложные мысли и драматическая чувствительность. Для Уличански детство и игра – определяющие факторы взгляда на мир через повествовательную историю, которая в концепциях современного постдраматического театра отходит на второй план. В сказочных пьесах Уличански детство – не представление и не воспоминание, оно активно призывает к действию, к игре, к созданию ярких образов и вымышленных миров¹⁶. Будучи взрослым, он сохраняет неугасимую страсть к игре, спектаклю, свободе фантазии, но при этом не забывает об адресате своих историй. Два конститутивных принципа детской литературы – эстетический и воспитательный, принципы игры и познания, блестяще взаимодействуют в его произведениях. Уличански создает миры, находящиеся на границе сознания, разума, сна и реальности¹⁷.

Его герои, как правило, очень скромно наделены магическими способностями. Они преодолевают препятствия с помощью простых человеческих усилий. Основные загадки часто кроются не в волшебном и фантастическом, но происходят из вымыслов, страхов и непонятности некоторых явлений, иными словами, уходят своими корнями в реальность¹⁸. Автор мастерски строит из них увлекательный сюжет, который ложится в основу действия драмы. Внимание в пьесах Уличански всегда привлекают частные идеи, мелочи, разрастающиеся до масштабов главной темы. Как правило, речь в них идет о безысходном положении современного человека, строящего свой мир из осколков разрушенной реальности. Тексты не только содержат в себе решение проблем, но и ставят и перед юным зрителем вопросы, которые он сможет решить только с помощью собственного воображения. Мир, в котором происходит действие пьес Уличански, может быть придуманным, но благородные поступки его героев, совершенные во имя человеческой солидарности, защиты слабых, прав других людей или справедливости, реальны. Еще одним из характерных мотивов творчества автора является непохожесть, связанная с интересом писателя к человеку, к миру, к нравственным ценностям, к красоте, но, в первую очередь, к другому, в данном случае – к ребенку.

¹⁶ Jacqueline Heldová: *V říši obrazotvornosti*, Albatros Praha 1984, с. 56.

¹⁷ Ibid, с. 59.

¹⁸ Cvetan Todorov: *Úvod do fantastické literatury*, Nakladatelství Karolinum Praha 2010, с. 31 – 36.

Уличански принадлежит авторство нескольких десятков драматических текстов, но мы сосредоточимся на четырех последних произведениях, опубликованных в книге «Семь сказочных пьес» («Sedem rozprávkových hier») ¹⁹, вышедшей в 2010-м году. Пьеса «Белочки» («Veveričky») рассказывает о приключениях маленькой белки Веронка, которая, лишившись своей естественной среды, приезжает на аккуратно оформленный Ореховый курорт, где природа предстает в форме шоу. Автор выражает свою неприязнь к подобным тенденциям с помощью образов белочки и ее друга, мальчика с ограниченными способностями. В тексте важна не только чудесная развязка, но и основная мысль: в глобальной культуре, пресыщенной информацией самого разного характера экологическая среда оказывается уничтоженной. Пьеса завершается оптимистической сценой дружбы белочки и выздоровевшего мальчика. В пьесе «Остров находок» («Ostrov objavov») Уличански оригинальным образом работает с образами известных героев-путешественников, имена которых он забавно переделывает, прибегая к игре слов. Робинзон у него получает имя «Сделайсам», Мориц Бенёвский – «Мориц Ленёвский», барон Мюнхгаузен – барон Медгаузен и т.д. На театральной сцене мир сказок претерпевает изменения, причем актеры, как в детских играх, принимают в этом непосредственное участие. Послание в бутылке – лишь намек на рассказчика, скрывающегося в тексте письма. Королева Регина путешествует по разным странам и узнает известных литературных персонажей с непривычной стороны. Центральный сюжетный конфликт в пьесе «Кот на роликах» («Kocúr na kolieskových kočuliach») заключается в желании мальчика купить себе роликовые коньки. Действие происходит в напряженной семейной обстановке, и только сказочному коту удастся непроизвольно уладить отношения между персонажами незадолго до рождественских праздников. В сказочной пьесе поэтическое воображение сочетается с прозой жизни, повседневная реальность – с фантастическим вымыслом, рациональная логика со зрелищным нонсенсом. Все это мы найдем и в загадочных, волшебных историях Яна Уличански. Кот всегда появляется у него в критические моменты, одновременно выполняя функцию сказочного персонажа и помощника в трудной ситуации. К темам климата и метеорологии Уличански обращается и в пьесе «Четыре гнома и фея» («Štyria škriatkovia a víla»). Автор трансформирует в ней сюжет о двенадцати месяцах в фантастический, причудливый рассказ о Фее, которая не может провести в своем мире ритуал в соответствии с правилами из-за того, что лягушка Футура, предсказывающая погоду, украла у гномов-хранителей времен года волшебную музыкальную шкатулку. Каждое время года имеет свою мелодию, без которой природа не может нормально жить по своим законам. Эти мелодии издает волшебная музыкальная шкатулка, которую охраняют четыре гнома: Пиколо, Соларио, Венто и Фредо. Наконец, общими силами им удастся восстановить гармонию в природе. Жизнь Феи приобретает в ней волшебный характер сна, однако при этом свидетельствует о соблюдении естественных законов природы.

Пьесы Яна Уличански (многие из которых он поставил в качестве режиссера) созданы таким образом, что могут быть инсценированы с помощью любых средств: на сцене драматического или кукольного театра, в качестве радиоспектакля или телепостановки. Это достигается, прежде всего, за счет спосо-

¹⁹ Ján Uličiansky: *Sedem rozprávkových hier*, Divadelný ústav Bratislava 2010, 255 с.

ба повествования, которое ведется не только от лица рассказчика, но и с помощью прямой передачи увиденного и испытанного персонажами. Автор никогда не избегает счастливого конца и не отклоняется от нравственных ценностей сказки: ошибки героев ведут к катастрофическим последствиям и нарушению естественного миропорядка. Построение персонажей является сильной стороной пьес Уличански, равно как и его прозаических произведений или текстов, написанных для радио. Сказки Яна Уличански демонстрируют, какими моральными качествами должен обладать человек. Автор ненавязчиво указывает нам не только на возможные опасности, но и на пути исправления наших недостатков. Он показываем нам не то, какими мы являемся на самом деле, а то, какими нам стоило бы быть.

Заключение

На основе разбора нескольких драматических текстов можно прийти к заключению, что современные пьесы для детей и юношества имеют значительный эстетический, постановочный, зрелищный, и, прежде всего, повествовательный потенциал. Авторы свободно подходят к выбору тем (проблемы в семье, утрата уверенности в себе, алкоголизм и другие формы зависимости, физическое и психологическое насилие, злоупотребление родительскими правами, деформированное отношение к реальности, искажение ценностей, уничтожение природы), жанровых форм (сказочная феерия, кабаре, реже музыкальный театр, театр с музыкальными и танцевальными элементами, классическая пьеса), работают с широким спектром языковых средств. Они предлагают новый взгляд на современную эпоху, ребенка и взрослеющую личность. Основные мысли произведений передаются через поступки детей-протагонистов. Некоторые тексты имеют характерной для современной литературы фрагментарную, клиповую структуру, в них чувствуется влияние СМИ и новых средств коммуникации (Интернет, социальные сети, – например, Facebook, – броские телепередачи, мобильные телефоны).

Общей чертой пьес, за очень редкими исключениями, является возвращение к повествованию, к истории. Мозаика героев и характеров демонстрирует интерес к познанию души ребенка. Протагонистами большинства текстов являются дети, не отличающиеся выдающимися способностями, не являющиеся исключительными героями, но становящиеся ими под действием обстоятельств, в которых они сами или их близкие оказываются в опасности. Герои, увы, часто сталкиваются и с опасностями, уготовленными им взрослыми. Протагонисты детских пьес нуждаются в любви, надежности, друзьях, но больше всего они чувствуют потребность в осознании смысла жизни. Выбор взрослых персонажей в произведениях основан на уважении эстетического принципа детского аспекта, детский зритель способен воспринять большую их часть, многие знакомы ему по книгам. В начале данной статьи мы упоминали о неизбежности сочетания в пьесах для детей аспектов игры и познания, а также эмоционального впечатления, учитывающего возраст. В связи с последним фактором констатируем, что в словацкой детской драме последних лет все эти аспекты ярко выражены, образцовым в данном смысле можно считать творчество Яна Уличански. Повествование о темных закоулках человеческой души, сложных судьбах, безнадее и скеп-

сисе, происходящих из несовершенства человека, ведет, в конечном счете, к утверждению моральных принципов. И здесь важнейшую роль играет мораль, основная мысль, заключенная в драматическом тексте. Ее реализация в режиссерской постановке представляет собой отдельный вопрос, требующий самостоятельного анализа.

СЕРГЕЙ ЛАВЛИНСКИЙ
(Москва)

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИДЕИ НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА И СОВРЕМЕННАЯ «НОВАЯ МОНОДРАМА»

Abstract

This article discusses some aspects of Nikolai Evreinov's "theory of monodrama". Evreinov's main provisions correlate with the aesthetic values of the newest Russian drama. Based on such theoretical considerations, the author proposes an analytic method of studying a number of modern Russian plays.

Keywords: the newest Russian drama, the new school for drama, theatricality and performativity, the hero and the addressee of the dramatic utterance, "the theatre of cruelty", monodrama, speaking subject structure and the "distance of reading" in drama.

На рубеже XX-XXI вв. среди драматургов, театральных режиссеров и читателей/зрителей возникает особый интерес к произведениям, написанным в монодраматической форме. Из новейших драматургов к монодраме обращаются многие, назовем лишь наиболее известных - Евгений Гришковец, Иван Вырыпаев, Елена Исаева, Юрий Клавдиев... В современном театральном пространстве получили особую популярность и регулярно проходящие на различных площадках фестивали «новой монодрамы». Термин «монодрама» все чаще появляется и в работах исследователей современной драматургии. Казалось бы, он прочно вошел в актуальный литературоведческий и театроведческий оборот. Однако при этом, понятийный потенциал «монодрамы», на наш взгляд, не всегда оказывается выявленным, что, безусловно, сказывается на понимании некоторых существенных тенденций развития современной отечественной драматургии. Чтобы определить точнее содержание «монодрамы» как теоретического понятия имеет смысл обратиться к истокам его теоретической рефлексии, а также рефлексии комплекса художественно-коммуникативных явлений, который оно обозначает. Как из-

вестно, обращение в новых культурных контекстах к понятиям, получивших распространение в предыдущие эпохи, но по каким-либо причинам вышедшим на время из теоретического оборота, а потом внезапно актуализировавшихся, принципиально расширяет границы видения и адекватного истолкования феноменов современной культуры.

Кого же можно считать родоначальником традиции, связанной с прояснением эстетической специфики монодрамы?

В 7 томе «Литературной энциклопедии» 1929 – 1939 гг. в справочной статье, посвященной монодраме, известный театровед С. Мокульский дал ей следующее определение¹:

«Монодрама [от греческ. monos – «один» и drama – «драма»] – драматическое произведение, разыгрываемое с начала до конца одним актером. Если этот единственный актер играет одну роль, тогда М. представляет развернутый монолог, обращенный либо непосредственно к зрителю («О вреде табака» – Чехова), либо к присутствующему безмолвному персонажу («Путник» – В. Брюсова), либо к персонажу, находящемуся за сценой (пьески-миниатюры, построенные на разговоре по телефону, и т. п.). Иной вид имеет М., в к-рой единственный актер последовательно исполняет несколько ролей, соответственно изменяя свою наружность. Первообразом такой М. является архаическая, доэсхилловская греческая трагедия (Феспис, Фриних), в которой актер, меняя маску и костюм, последовательно изображал разных персонажей перед хором, заполнявшим своими песнями-плясками перерывы между его появлениями. С такой архаической трагедией, в к-рой драматический элемент находился еще в эмбриональном состоянии, чисто внешнее сходство имеет новейшая М. актеров-трансформаторов вроде Фреголи или Франкарди, к-рая по своей тематике и построению почти ничем не отличается от ходовых пьес буржуазного театра XIX–XX вв.»².

Как видим, Мокульский обращал внимание при определении монодрамы на ее коммуникативный аспект («развернутый монолог, обращенный либо непосредственно к зрителю <...> либо к присутствующему безмолвному персонажу <...> либо к персонажу <...> находящемуся за сценой») и гротескно-субъектную структуру («единственный актер последовательно исполняет несколько ролей, соответственно изменяя свою наружность»). В дальнейшем известный театровед высказывает весьма важное соображение относительно жанровой специфики монодрамы:

<...> все поименованные виды М. соприкасаются только по формально-техническому признаку (прием исполнения), по существу же это не один, а множество жанров, бытующих внутри различных стилей <...> Так напр. немецкая музыкальная М. или мелодрама, 70–80-х гг. XVIII в. (по образцу «Пигмалиона» – Ж.Ж. Руссо, 1762), в к-рой какая-либо античная героиня изливала в форме

¹ Любопытно, что в различных литературоведческих словарях и энциклопедиях, издававшихся впоследствии, статьи, посвященные монодраме, отсутствуют. Нет ее и в весьма авторитетном *Словаре театра* Патриса Пависа (Москва 2004).

² Стефан Мокульский. *Монодрама*, в: *Литературная энциклопедия в 11 тт.* Москва 1934, т. 7, с. 457.

лирического монолога свою душевную тревогу и скорбь в особенно трагический момент своей жизни (типичный образец – «Ариадна на Наксосу» – Брандеса), пишется в типичной для сентиментализма манере <...> Совсем иные предпосылки лежат в основе немецкой М. середины XIX в. Она имеет обычно характер сольной комедийной сценки («Иди сюда» – Эльсгольца, «Пошел вон» и «Нет» – М. Вердера), варьирующей на разные лады образ светской женщины-кокетки <...> Наконец и новейшая попытка использования М. драматургией немецких экспрессионистов («Ostpolzug» – Броннена, 1926) пронизана <...> мотивами болезненного самоанализа бунтующей личности, ее душевного распада и двойничества»³.

Итак, по Мокульскому, монодрама – во-первых, *композиционная форма организации монологической речи персонажа*, охватывающая произведение в целом, во-вторых, *монологическая модификация драматических жанров*, основу которых составляет диалог героев (комедия, трагедия, мелодрама и т.п.). Всем перечисленным разновидностям монодрамы, для которых характерны прежде всего обращение к читателю/зрителю и внешняя централизация драматического действия, Мокульский, не вдаваясь, правда, в принципиальные детали, вполне обосновано противопоставлял первую отечественную концепцию монодрамы известного теоретика и реформатора театра серебряного века, драматурга и режиссера Николая Евреинова, автора знаменитого «Введения в монодраму» (первое издание появилось в 1909 г.)⁴.

Очевидно, теоретическая рефлексия представлений Евреинова о монодраме в новейшем историко-культурном контексте помогает глубже разобраться в современных тенденциях развития отечественной драматургии, связанных с распространением монодрамы и монодраматизма как особой художественно-коммуникативной стратегии, нацеленной на эстетическую провокацию адресата и активизацию его творческой позиции. Под таким углом зрения идеи Евреинова о монодраме до сих пор никто специально не рассматривал.

Обратимся к основным положениям «Введения в монодраму».

Оно начинается с важного провокативного обращения к читателю, в котором автор трактата заявляет, что только тогда отнесется к театральному событию, представленному на сцене как к «драме в высоком значении этого слова», когда сам станет

«как бы участником в происходящем на сцене», «иллюзорно действующим и уж, конечно, не второстепенным действующим». «Другими словами, - настаивал Евреинов, - я сочту за драму только такое «действие», которое я без насилия своей фантазии назову «моею драмой». Все остальное, что я не в силах принять за свою драму, я почту за зрелище чужой драмы, пускай красивое, пускай забавное или смешное, но только за «зрелище», а не за драму»⁵.

³ Там же, с. 458.

⁴ См.: Николай Евреинов. *Введение в монодраму*. Санкт-Петербург 1909. Работа была написана Евреиновым на основе трех лекций о монодраме, которые он прочел в Петербурге и Москве в 1908 и 1909 годах. Именно здесь теоретические положения идей «театрализации жизни» и «учения о монодраме», а также их принципиальная взаимосвязь нашли свое полное отражение.

⁵ Николай Евреинов. *Демон театральности*. Москва; Санкт-Петербург 2002, с. 99.

Драме, становящейся «моей драмой», т.е. автономной драмой каждого из зрителей в отдельности, по мысли Евреинова, и принадлежит будущее.

Как видим, Евреинов принципиально противопоставлял «драму в высоком значении этого слова» «зрелищу». Телеология подлинной драмы теоретик связывает с обращением зрителя в иллюзорно действующего субъекта, а не в пассивного наблюдателя чужой частной жизни, как того требует «зрелищно-развлекательная» или «реалистическая» драма. По Евреинову, «эстетическая мощь истинной драмы» опирается на равенство переживаний по обе стороны рампы⁶. Гарантией подобного равенства является вся сценическая структура монодрамы, направленная на экстраполяцию исключительно имажинативной сферы представленного в ней персонажа, его «внутренней» точки зрения (или «правды»):

<...> спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего. Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, т.е. чувствовать как он и иллюзорно мыслить как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы – переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим»⁷.

«Обратить зрителя в иллюзорно действующего» можно только перенеся его на сцену так, чтобы «он почувствовал себя истинно действующим», то есть принципиально Другим, отличным от себя самого за пределами монодраматического хронотопа. Кругозоры героя и реципиента, по мысли Евреинова, должны совпасть. Именно поэтому для него был так важен литературно-театральный прием, обращение к которому позволило бы воспринимающему спроецировать свои переживания на персонажа/актера (единственного на сцене!), а переживания персонажа/актера на себя самого. Евреинов настаивал на обозначении действующего в монодраме субъекта не именем (как принято в драматургической традиции), а первым лицом местоимения, «простым, но выразительным «я» <...> Обозначение через «я» субъекта действия – своего рода мост из зрительного зала на сцену»⁸, поскольку помогает интенсифицировать действие, осуществляющееся в стратегии «эстетики вчувствования» (М.М. Бахтин).

Итак, Евреинов эксплицирует значимость коммуникативной и рецептивной доминант при определении рассматриваемого театрально-драматического феномена, особое значение придавая тому контакту персонажа/актера и читателя/зрителя, который впоследствии видный реформатор театра второй половины XX века Ежи Гротовский назовет *перформативным*, подчеркнуто *со-участным*⁹.

Обосновывая свое видение монодрамы, Евреинов обращался к истории театра. Искусство монодрамы, напоминает он, древнего происхождения: «основателем его является бессмертный Теспис, который более чем 2500 лет тому на-

⁶ Там же, с. 99.

⁷ Там же, с. 105.

⁸ Там же.

⁹ Рассмотрение взаимосвязи позиций Евреинова и Гротовского может стать темой отдельного исследования.

зад, составив пьесы по известному плану с несколькими действующими лицами, единолично стал их воплощать на сцене при помощи изобретенных им льняных личин и характерных костюмов». Однако, проясняя истоки термина, заимствованного из театральной традиции, Евреинов принципиально переосмысливает его содержание: монодрамой для него является не просто драматическое произведение, построенное на высказывании персонажа и разыгрываемое с начала до конца одним актером внутри узнаваемого условно-театрального пространства-времени, а драматическое представление, которое стремится «наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего», являющее на сцене «окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия». Итак, теоретик театра считал, что в основе архитектоники монодрамы должен лежать «принцип сценического тождества с представлением действующего»¹⁰.

Принципиально разрушая границу между миром персонажа/актера и читателя/зрителя, Евреинов стремился в своей теории обосновать необходимость создания особого пространства, в котором привычная внешняя граница (рампа) редуцировалась бы, объединяя два плана субъектности – собственно креативную и рецептивную. Архитектоническую заданность монодрамы выражают ее основные композиционные принципы организации сознания-речи-действия говорящего героя, сценического пространства-времени, позицию зрителя как субъекта, включенного в процесс идентификации своего «я» с «я» Другого. Именно поэтому текст монодрамы (и литературный, и театральный), по Евреинову, должен «обуславливать переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму»¹¹. Превращение благодаря централизации действия «чуждой мне драмы» в «мою драму», в драму самого зрителя позволяет Евреинову вести речь о взаимодействии позиций «действующего» (или «субъекта действия») и «воспринимающего».

Евреинов настаивал: из архитектоники монодрамы следует, что

«сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия. Ведь нашу телесную видимость мы всегда рассматриваем как нечто и «наше» и в то же время «постороннее» нам; таким образом, и к себе мы можем относиться различно»¹².

«Монодраматический момент» наступает при постоянно или переменном активном отношении персонажа и адресата к своему собственному «я», таком отношении, результатом которого является «схлопывание» двух отделенных друг от друга реальностей, превращение их в одну единую, «подлинно театральную». Наибольшее приближение к монодраме в этой связи Евреинов видел в драматических произведениях, представляющих собой сон или длящуюся галлюцинацию. Среди такого рода произведений он особенно выделял пьесы, связанные с традициями гротескно-фантастической драматургии – «Ганнеле» Гауптмана, «Синюю птицу» Метерлинка, «Черные маски» Л. Андреева.

¹⁰ Николай Евреинов. *Демон театральности*.. с. 105.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

Текст монодрамы (литературный или театральный) выступает в качестве «проявителя» скрытых, неактуализированных до поры до времени переживаний читателя/зрителя. Монодрама становится таким образом способом идентификации личности реципиента, которая возможна только через испытание встречей с Другим.

Основываясь на идеях А. Бергсона, Евреинов полагал, что вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. «Под этим внешним объектом монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей»¹³. Следовательно, сценическое пространство монодрамы должно включать в себе не «объективные предметы», а «субъективные вещи», своего рода инсталляции визуальных и слуховых образов действующего лица.

Особое значение теоретик монодрамы отводил изображению окружающих героя персонажей. Евреинов подчеркивал, что важно не как говорят те, кто окружает субъекта действия, а прежде всего, как эта речь отражается в его сознании и речи:

«сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия <...> И это постоянное или временное отношение к своей собственной личности, разумеется, должно ярко отмечаться в монодраме наравне с другими субъективными представлениями главного действующего»¹⁴.

Любопытно, как представления Евреинова о гротескно-субъектном характере монодраматического персонажа, в котором «я» поглощает другие «я» или само становится составной частью чужого «я» проявились в его собственной монодраме «В кулисах души». Здесь действуют «Я 1-е (рациональное начало души), Я 2-е (эмоциональное начало души), Я 3-е (подсознательное начало души)». Автор настаивает: само действие происходит в душе и занимает только ½ минуты¹⁵, соответственно «спектакль внешний» развивается в соответствии со «спектаклем внутренним»; это и позволяет зрителю представить, что у него есть собственный двойник, действующий на сцене от его имени.

Как видим, в целом монодрама мыслилась Евреиновым в качестве особого театрално-драматического метажанра. Онтологизируя монодраму, он считал, что став эстетическим принципом, она в полной мере реализует авторский и зрительский «инстинкт театральности». Монодрама – квинтэссенция механизма, преобразующего жизнь по законам театра. Приобщение человека, его автономного «я» к началам театрального бытия было, как известно, особенно значимо для Евреинова, поскольку в рамках его концепции театральности актуализировало бытие как таковое.

¹³ Там же, с. 110.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Николай Евреинов. *В кулисах души: Монодрама в 1 д., с прологом*. Санкт-Петербург 1921. В данной монодраме нетрудно заметить аллюзии на психологические идеи Т. Рибо, В. Вундта и З. Фрейда, к работам которых Евреинов проявлял особый интерес.

Рассмотренные положения «Введения в монодраму» Евреинова интересно соотнести с некоторыми особенностями монодраматических пьес современных отечественных драматургов¹⁶.

В качестве предварительной гипотезы выскажем предположение о том, что в целом в отечественной драматургии XX-XXI вв. выделяются две монодраматических тенденции, одна из которых связана с развитием лирической драмы, другая – драмы эпической. Убедительным представляется определение лирической модификации монодрамы как «драмы предела», которое предлагает М.В. Серова¹⁷. Драма такого типа, – отмечает исследовательница, – где главным «философствующим субъектом выступает автор – носитель внутреннего (мистического! – по определению Батая) опыта. Опыт подобной природы способен воплотить себя исключительно в драматической форме, предоставляющей драматической личности возможность разыграть самое себя». Однако, принимая определение, предлагаемое М.В. Серовой, трудно согласиться с ее следующим утверждением:

«Наложение в данном случае сферы сознания главного драматического субъекта (автора) на сферу сознания объекта (героя) есть первичное свидетельство лирической природы драмы предела. Это непременно монодрама, где главный драматический субъект – автор, тождественный в качестве представляемого внутреннего опыта герою, – «узурпирует все субъектно-объектные права» (Б.О. Корман), доводя тем самым лиризм произведения до предельной крайности романтического монологизма»¹⁸.

Не вдаваясь в детали, отметим лишь, что «драмой предела» может стать не только монодрама лирического типа, но и монодрама эпической модификации.

Если лирические монодрамы были распространены в основном в драматургии серебряного века (М.В.Серова, в частности, специально рассматривает в этой связи «Владимира Маяковского» Маяковского и «Госпожу Ленин» Хлебникова), то в новейшей русской драматургии наряду с лирической модификацией монодрамы активно развивается монодрама эпическая; для нее характерно обращение драматургов к изображению *гротескного сознания* – читатель/зритель испытывается здесь либо встречей с героем, включающим в свое, казалось бы, самодостаточное сознание множественность чужих сознаний и голосов (см.: «Июль» И. Вырыпаева), либо встречей с расколотым многосубъектным «я», стремящимся к единству с собой и миром (см.: «Я, пулеметчик» Ю. Клавдиева). Пространство, время, предметный мир выстраивается здесь, как правило, по монодраматическому правилу Евреинова: «внешнее» пространство, представленное на сцене является репрезентацией «внутреннего» мира героя.

¹⁶ О коммуникативных стратегиях в новейшей русской драме см.: Татьяна Рытова. *Коммуникативные стратегии в новейшей русской драматургии («Пить, петь, плакать» К. Драгунской)*, в: *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Поэтика драмы в литературе XX века, вып.10*. Томск 2009, с. 357 – 380.

¹⁷ М.В. Серова. *Философско-онтологические основы лирической драмы*, в: *Драма и театр, вып. 5*. Тверь 2005, с. 30.

¹⁸ Там же.

Герой «новой монодрамы» как особая форма художественного завершения представлений автора о мире, несомненно, – главный «носитель» кризиса идентичности¹⁹. Читатель/зритель сталкивается здесь с образами гротескных субъектов, наделенных «множественным» реально-виртуальными сознаниями, в котором взаимодействуют, «мерцают», то сливаясь, то дистанцируясь друг от друга точки зрения («правды») и голоса, принадлежащие различным сторонам социального и ментального миров.

В «новой монодраме» самоопределение читателя/зрителя (напомним, что одним из наиболее значимых аспектов актуализации позиции реципиента, по Евреину, является отождествление читателя с героем пьесы) реализуются по-разному. Обратимся к некоторым, с нашей точки зрения, наиболее показательным образцам монодраматических пьес – «Как я съел собаку» Е. Гришкова, «Дос.тор» Е. Исаевой, «Я, пулеметчик» Ю. Клавдиева – и посмотрим, как осуществляется в каждом конкретном случае механизм самоопределения читателя/зрителя по отношению к позиции героя, смоделированной автором.

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

В пьесе Клавдиева читатель/зритель сталкивается с подобием ритуального акта воскрешения мертвых, *безусловной* процедурой, в которой *физическое* и *символическое* полностью совпадают: в финале пьесы внук-бандит отождествляет себя с дедом-пулеметчиком, ведущим свою «самурайскую» Войну за окончательное искоренение любой Войны. Война в интерпретации Клавдиева преодолевает культурно-психологическое время и пространство. В определенном смысле «война» уподобляется «чуме» Антонена Арто: материализуясь, она становится вначале Двойником деда-пулеметчика, затем – его внука-бандита, перерождающегося в момент боя в «воина». В своем катартическом пределе война должна стать и Двойником читателя/зрителя. Заголовок драмы «Я, пулеметчик»

¹⁹ Подробнее о типах конфликтов в новейшей драме см.: Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский. *Конфликт драматический*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2. Кемерово, 2011, с. 312–316.

указывает одновременно на самоидентификацию и деда, и парня, отрицающих социальную и психологическую определенность собственной биографии, и читателя/зрителя, включенного в пространство «жестокой игры», затеянной современным драматургом. В финале пьесы Клавдиева происходит событие, которое аналогично состоянию катарсиса – «преодолению героем и зрителем внутренней двойственности и расхождения изображенного поступка и судьбы с высшей целесообразностью»²⁰. В целом же в своей монодраме Клавдиев возрождает тип *героического* самоопределения, преодолевающего пределы несправедливых (с точки зрения автора) форм человеческого существования.

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

Евреинов надеялся, что

«когда монодрама получит практическое применение, т.е. будут писаться такого рода пьесы и ставиться на сцене, - откроются еще другие преимущества, другие сценические выгоды этого метода сравнительно с методом современных драм, - выгоды, эстетическое значение которых, пожалуй, трудно и учесть в настоящее время»²¹.

Похоже, что надежды великого русского реформатора театра оправдались. Как свидетельствуют наши наблюдения, монодрама (и как литературная, и как театральная жанровая форма) в современном культурном пространстве «получила практическое применение». Видимо, пришло время детального рассмотрения ее «преимуществ» и «сценических выгод», а такое рассмотрение невозможно без тщательного анализа монодраматических текстов.

²⁰ Натан Тамарченко, Валерий Тюпа, Самсон Бройтман. *Теория литературы: в 2 т., т. 1.* Москва 2004, с. 313. Подробный анализ позиций героя и читателя в пьесе Ю.Клавдиева «Я, пулеметчик» см.: Сергей Лавлинский. *Театр жестокости» по-русски (Позиция героя и адресата в монодраме Юрия Клавдиева «Я, пулеметчик»)*, в: Вестник РГГУ 2010, № 11 (54)/10, с. 55 – 68.

²¹ Николай Евреинов. *Демон театральности...* с. 111.

СЕРГЕЙ ЛАВЛИНСКИЙ
(Москва)

**«ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ» ПО-РУССКИ
(ПОЗИЦИЯ ГЕРОЯ И АДРЕСАТА В МОНОДРАМЕ
ЮРИЯ КЛАВДИЕВА «Я, ПУЛЕМЕТЧИК»)**

Abstract

This article considers the phenomenon of reception of the reader/the spectator as one of the brightest examples of modern Russian dramaturgy. This phenomenon resonates with the theoretical work of some of the most famous reformers of theatre and art of drama, such as Nikolay Evreinov and Antonen Arto.

Keywords: the newest Russian drama, the new school for drama, theatricality and performativity, the hero and the addressee of the dramatic utterance, “the theatre of cruelty”, mono-drama, speaking subject structure and the “distance of reading” in drama

Бытие и мир получают оправдание только как эстетический феномен, подтверждая эту мысль, как раз трагический миф убеждает нас, что даже безобразные и дисгармоничные начала представляют собою художественную игру, которую ведет сама с собой воля, несущая вечную и полную радость.

Фридрих Ницше

Какие бы конфликты не мучили сознание эпохи, я ручаюсь, что зритель, которому сцены насилия сумели передать свой накал, который ощутил в самом себе ход высокого действия, который увидел в проблесках необычных событий необычные и сокровенные движения мысли, когда насилие и кровь отданы во власть насилию мысли, - я ручаюсь, что выйдя из театра, он не станет служить идеям войны, бунта и бессмысленных убийств.

Антонен Арто

В современной гуманитарной науке и критике о “жестокости” художественного текста чаще всего вспоминают в связи с рассмотрением явлений новейшей русской драматургии, точнее, с одним из ее наиболее репрезентативных направлений, а именно – «новой драмой» (в дальнейшем – НД). В частности, обращается внимание на особую жестокую игру авторов НД с читателем/зри-

телем, провоцируемым на «метапродуктивное соучастие» в драматическом действии. При этом, например, известный критик М. Липовецкий подчеркивает: текст НД «не вполне полноценен. Точнее, он *кажется несамодостаточным* с “нормальной” литературоведческой точки зрения. Более точно, наверное, будет сказать, что текст в этих случаях (и в ряде сходных – скажем, в поэзии Андрея Родионова) выступает в *перформативной* функции. В точности по Д. Остину: здесь сказанное адекватно сделанному. Слово непременно запускает действие: либо оно воображается, либо буквально совершается на сцене»¹.

Обратим внимание на принципиальные высказывания, имеющее к заявленной теме непосредственное отношение, а именно на размышления М. Липовецкого об отличии *перформативности* от *театрализации*.

Используя язык семиотического описания, исследователь замечает: «Театральность и театрализация строятся на игровом обнажении разрыва между означающим и означаемым, тогда как перформатизм полностью снимает этот разрыв, отождествляя первое со вторым. Перформатизм, – по М. Липовецкому, – восходит к ритуалу (в том числе и к карнавалу), магии и фольклорным жанрам, он сохранен и многими риторическими жанрами (клятва, присяга, приговор и т.п.). Театральность с этой точки зрения может быть как перформативной, так и деконструирующей перформативное тождество означающего и означаемого. Так, театральные системы Станиславского и Мейерхольда представляют собой два типа перформативности: первый стремится превратить актерскую игру (означающее) в саму жизнь (означаемое), тогда как второй наделяет игру самостоятельным значением, уподобляя театр магическому механизму, способному из ничего создавать новую ничего не «отражающую», реальность»². Далее Липовецкий задается вопросами: Что делает текст перформативным? Каковы механизмы перформативного восприятия? В каких условиях текст приобретает перформативную функцию?

Из размышлений критика следует: перформативность является особой предельной формой театральности и театрализации, активно создающей «магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией»³.

Не разворачивая полемику с М. Липовецким, замечу: в «нормальном» литературоведении давно уже обращалось внимание в связи с изучением поэтики драмы на специфически «игровые» способы организации и рецепции драматического произведения как такового и его сценического хронотопа. Разумеется, дальнейший пунктирный теоретический экскурс ни в коей мере не претендует на полноту охвата научных подходов, посвященных этому вопросу⁴.

Для начала обратимся к суждению одной из основоположниц теории повествования, немецкой исследовательницы Кэте Фридеманн, высказанному

¹ Марк Липовецкий: *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения*, в: «Новое литературное обозрение» 2008, № 89, с. 194.

² Там же.

³ Там же, с. 195.

⁴ О различных аспектах теоретической рефлексии рецепции драмы см. весьма содержательную ст.: *Рецептивная стратегия в драматургии*, в: *Вестник РГГУ* 2010, № 2 (45)/10, с. 15-27.

в книге «Роль нарратора в эпической прозе» (1910): «Действительным в драматическом смысле является событие, которое имеет место теперь <...> «Действительным» же в смысле эпическом является, в первую очередь, не повествуемое событие, а само повествование»⁵. Это замечание Фридеманн соотносится с наблюдениями автора известной работы по теории драмы В.Е. Хализева: «Ведение речи в драме, — пишет исследователь, — тождественно воспроизводимому действию. Монологи и диалоги протекают здесь в том же самом времени, что и изображаемые события»⁶. Таким образом нетрудно заметить, что время повествования в драме совпадает со временем действия, и воспринимается в качестве *настоящего*, т.е. *перформативного*: жизнь здесь «как бы говорит от своего собственного лица. <...> Воспринимая образы драмы, мы знакомимся не с чьими-то сообщениями о жизненных фактах, а как бы вплотную с самими фактами»⁷. Именно поэтому речь персонажей воспринимается «по основной своей функции не сообщениями, а действиями. Своими словами герои драматических произведений откликаются на развертывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение»⁸.

Размышления Хализева перекликаются с подходом к драматическому произведению, предложенным В. В. Федоровым. Он, в частности, отмечает, что «сцена является необходимой формой развертывания драматического содержания произведения. Но это не означает, что «сцены» нет в драме как художественном произведении». По мысли исследователя, «*драматической* (видовой) формой изображения является *исполнение* <...> Изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает эффект отсутствия исполнителя»⁹. «Иначе говоря, — комментирует высказанную мысль Федорова известный теоретик литературы Н.Д. Тамарченко, — осуществленное читателем или актером высказывание (реплика диалога или монолог) персонажа пьесы — это высказывание, разыгранное и адресованное зрителю (реальному или потенциальному), который призван видеть одновременно и «*реального человека*» (изображаемого в произведении персонажа), и эту изображающую персонажа игру читателя и актера»¹⁰.

Концепция драматического высказывания и его рецепции, предложенная Федоровым, может быть, в свою очередь, соотнесена с театроведческой позицией П. Пави, которая представлена в его «Словаре театра». С точки зрения Пави, существует два полюса *дистанции чтения* в драме: полная идентификация с персонажем («нулевая дистанция») и дистанция вплоть до разрыва иллюзии и утраты интереса к действию («максимальная дистанция»)¹¹. С понятием *дистанции* непосредственно связано понятие *иллюзии (театральной)*, которая

⁵ Цит. по: Вольф Шмид: *Нарратология*. Москва 2003, с. 12.

⁶ Валентин Хализев: *Драма как род литературы*. Москва 1986, с. 42.

⁷ Там же, с. 42-43.

⁸ Там же. С. 41-42.

⁹ Владимир Федоров: *О природе поэтической реальности*. Москва 1984, с. 147-149.

¹⁰ Натан Тамарченко: Валерий Тюпа, Самсон Бройтман. *Теория литературы: в 2 т., т. 1*. Москва 2004, с. 323.

¹¹ См.: Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 2003, с. 113.

«возникает тогда, когда мы принимаем за реальное и подлинное вымысел (фикцию), а именно – художественный референтный универсум, который предстает для нас как якобы «наш», возможный мир. Иллюзия связана с эффектом реальности, производимым постановкой; она основана на психологическом восприятии феноменов, уже знакомых зрителю»¹².

Неслучайно, Пави принципиально значение приобретают понятия *сценического* и *драматического* времени. Сценическое время – «отрезок реального времени, в который укладываются события спектакля от его начала и до его конца и свидетелем которого становится публика. <...> Это настоящее, текущее бытовое время, в котором существует зритель»; драматическое время – «фиктивное время, которое соответствует иллюзии того, что нечто произошло, происходит и будет происходить в мире фантазии»¹³. Поскольку драматическое время – всегда настоящее, то «жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица»¹⁴.

Как справедливо отмечает Е.М. Давыдова,

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

Таким образом, по мысли исследовательницы,

«подвижный дуализм оппозиции «создание иллюзии/рассеивание иллюзии», относящийся к природе восприятия любой художественной реальности, получает в драме свое максимальное воплощение. *Каждой своей фразой* драматическое произведение и рассеивает иллюзию (обозначение имени персонажа перед его репликой, заставляющее вспомнить об условности и представить себе театр), и вновь воссоздает ее (высказывание персонажа позволяет взглянуть на художественный мир «изнутри» и на мгновение поверить в его «реальность»)»¹⁵.

Итак, как можно заметить, не используя понятия перформативности, теории драмы, принадлежащие различным научным школам, уже обращали внимание на специфику двойственности реализации драматического текста (в принципе, любого). Другое дело, что характер этой двойственности требует, действительно, специальной рефлексии. Многообразные, пока еще мало изученные формы перформативности, проявляющиеся в структуре современных пьес, могут свидетельствовать как о сознательной, так и о бессознательной тяге новейшей драмы и некоторых актуальных театральных форм к своим «естественным»

¹² Там же, с. 150.

¹³ Там же, с. 70-71.

¹⁴ Валентин Хализев: *Драма как род литературы*, с. 43.

¹⁵ Евгения Давыдова: *Рецептивная стратегия в драматургии*, в: *Вестник РГГУ* 2010, № 2 (45)/10, с. 25.

- «синкретическим», «магическим», «ритуальным» (в контексте идей Николая Евреинова, Антонена Арто и, отчасти, Ежи Гротовского) - истокам.

Как же «магические» истоки проявляется в текстах НД?

Обратимся к пьесе современного драматурга Юрия Клавдиева «Я, пулеметчик». Текст Клавдиева, на мой взгляд, без преувеличения можно назвать одним из ярких образцов современной монодрамы. Понятие монодрамы в научной литературе подробно не разрабатывалось, хотя его часто используют, когда речь заходит о текстах НД (см., например, обозначения пьес Е. Гришковца, И. Вырыпаева, многие образцы «драмы вербатим» и т.п.).

Между тем, в театроведческой литературе существует определение монодрамы, предложенное еще в начале 20 в. реформатором театра Евреиновым. В своей известной работе «Введение в монодраму» он писал:

«под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия. Таким образом, речь идет об архитектонике драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего»¹⁶.

По мысли Евреинова,

«спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего. Монодрама заставляет каждого из зрителей (и читателей! – СЛ) стать в положение действующего, зажить его жизнью, т.е. чувствовать как он и иллюзорно мыслить как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы – переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы»¹⁷.

Заметим, что почти за век до появления современной НД идея перформативной коммуникации в монодраме активно проповедовалась Евреиновым.

Итак, признаки, выделяемые Евреиновым, характеризуют изначальную «естественность», «чистую театральность» (наверное, ее-то и можно считать собственно перформативностью) текста монодрамы, для конкретизации которого существенное значение приобретает механизм взаимодействия позиций, прямую (не метафорически!) сопрягающих в сознании читателя позиции «внешнюю» и «внутреннюю», установки зрителя и слушателя, а также функции актера и режиссера.

Дальнейшее обращение к пьесе Клавдиева носит в значительной степени предварительный характер и может расцениваться как приглашение к диалогу о «жестоких играх», которые ведет современная драма со своим читателям/зрителем. Этим объясняется пунктирность аналитического комментария и обильное цитирование рассматриваемого текста.

¹⁶ Николай Евреинов: *Демон театральности*. Москва-Санкт-Петербург 2002, с. 102.

¹⁷ Там же, с. 105.

Главный герой пьесы Клавдиева «Я, пулеметчик» – «парень, лет 20-30-и» – легко узнаваемый в современном социокультурном пространстве «браток», «пацан» с «понятиями» и «волыной» в кармане. Отсутствие имени, конкретного возраста, индивидуальных черт подчеркивает его знаковость, типичность. В данном случае Клавдиев, как и многие авторы НД, выбирая в качестве действующего лица одного из представителей социально маргинальных кругов, ориентируется на актуализацию имеющихся у читателя социальных и культурных кодов. Однако ориентация на эти коды, как становится понятным читателю по мере приобщения к сознанию героя, необходимо не для того, чтобы вызвать осуждение героя или, наоборот, стимулировать сентиментальное сопереживание, переходящее в наивно-реалистическое подражание ему (ср. реакцию молодых зрителей на события и поступки героев в фильмах «Бригада» и «Бумер»¹⁸), а для того, чтобы приобщить адресата к ценностям, находящимся за пределами конкретной социальной и психологической роли. Одним словом, Клавдиев, дискурсивно формируя в сознании воспринимающего определенный социокультурный «гештальт», разворачивает сюжет монодрамы так, чтобы в финале приобщить читателя/зрителя к ритуально-катартической «точке накала» (Арто), никак не связанной с «бандитской правдой», а скорее, ей тотально противостоящей. В этом отношении, как мне представляется, пьеса Клавдиева содержит в себе ряд атрибуций «жестоким дидактики» в духе идей театрального философа 20 века, реформатора театра и метафизического анархиста Антонена Арто.

В пьесе Клавдиева используется скрытая мотивировка монолога парня. Почему «пацан» вдруг заговорил в исповедально-проповедническом тоне, проясняется по мере развития его высказывания, а окончательно становится понятным только в последнем сценическом эпизоде. Весь монолог героя являет собой рефлекссию человека на событие, случившееся с ним в недавнем времени. Дистанция между прошлым и настоящим «схлопывается», приобретая особую модальность «вневременного высказывания».

Текст пьесы состоит из монтажа фрагментов, один ряд которых воспроизводит высказывание парня, вынужденного с отдыха на турбазе, находящейся на берегу Волги, отправиться «выручать своих» на «стрелку», которая заканчивается «войной» («разборкой» и гибелью друзей-бандитов), другой – его деда, пулеметчика, во время «войны с немцами» удерживающего высоту на Моонзунде. Композиционно эти два потока высказываний выстроены так, чтобы читатель не сразу догадался, какому субъекту сознания принадлежит тот или иной фрагмент. Переход от одного голоса к другому в тексте почти не маркируется – автор намеренно «сливает» их в судорожный речевой поток.

И все-таки при тщательном перечитывании можно заметить, что в тексте пьесы двенадцать переходов от одного голоса к другому – семь фрагментов воспроизводят речь парня, шесть – деда. Схематично траектория сцен выстроена следующим образом. В первом фрагменте парень рассказывает о страстном желании отдохнуть на прибрежной турбазе:

¹⁸ О специфике поколенческой самоидентификации зрителей телевизионного сериала «Бригада» (2002) см.: Андрей Дерябин, Яна Глембоцкая: *Кино-сага о состоявшемся поколении*, в: «АРХЭ. Культурологический альманах» 2003, вып. 4, с. 124 – 126.

«Жить, скажу я вам, сложно... Надо отдыхать, а то постоянно – как мошка на стекле в автобусе... Видели когда-нибудь? Конечно, видели... Поднимется – съедет, поднимется – снова вниз... И так – пока до форточки не доберётся. Или пока не придавит кто-нибудь...»¹⁹

Далее ремарка обозначает границу между миром парня и его деда, границу, не сразу идентифицируемую читателем:

«Главное – чтобы солнце светило (*усмехается*), да войны не было. (*После небольшой паузы, проводя рукой по лицу, как от сильной усталости*). Я обгорел до неузнаваемости, и моя черепная коробка трещала, когда кипящие воспоминания рвались с того света, отчаянно пытаюсь уцепиться за этот».

Это первый переход к высказыванию деда. Последний оформляется следующим образом:

«Вот и всё. Нечем стрелять больше. Я забыл даже про тот патрон, который должен был для себя оставить. Простите меня. Поймите меня, пожалуйста – я ведь воюю-то недолго, я же по сути, не знаю ничего... Я умею заправлять ленту, устанавливать прицел и косить людей. Я умею чинить пулемёт и разбирать его с закрытыми глазами за 55 секунд. Я умею выбирать место, с которого можно убить больше народу. Я умею ругаться матом. Я умею хоронить мёртвых. Да зачем мне связывать руки, я сам встану... (*Сцепляет руки за спиной*). Ну, стреляйте уже, надоело всё... <...> Ну ясно, конечно... я же вас так достал... надо же и удовольствие получить... Что? *hervorragend Soldat* (выдающийся солдат (нем.)... да пёс ты знает, что ты сказал... тебе того же... А, вот и пистолет, да?.. ну, хоть не живьём... Чтоб вы сдохли, суки... чтоб вы...

Выстрел. Негромкое потрескивание огня.

Я попробую жить. Я здорово попробую жить. Вот моя война. Это единственная стоящая война – за себя, за собственную жизнь. Моя линия фронта протянулась через целую Вселенную, на ней повисли мои города, мои леса, те места, где я был и где ещё только предстоит мне стоять насмерть. Я буду. Я буду насмерть – до самой смерти. Только так. Только так. Дед, ведь именно это ты мне и рассказывал? Я удержу этот участок общего фронта. Будьте спокойны. Я – железо. Я – все времена года вместе взятые. Я – все войска, какие только есть. У меня в руках всё оружие, какое можно себе представить. Я проживу столько, сколько нужно. Я не уйду и не исчезну. Давайте, идите сюда. Я готов».

Первая часть высказывания деда контрастирует с первой частью высказывания парня: если в мире парня главной ценностью провозглашается отдых от «разов, когда придурков разных вывозили в посадку обрабатывать», то в мире деда – отдых от необходимости убивать людей, спасая собственную жизнь и жизнь своего напарника. Дед выступает для парня в качестве двойника (и, одновременно, проводника) в мир прошлого (и биографического (детство), и исторического (война), и «архетипического» (инстинктивная, «лондоновская», воля к жизни). Обратим внимание на то, как в высказывании героя воспроизводится и те чув-

¹⁹ Здесь и далее текст пьесы цит. по рукописи, любезно предоставленной автором.

ства, которые он испытывал по отношению к деду тогда, в прошлом, и рефлексия этих чувств сейчас, в настоящем:

«Я часто деда вспоминаю. Он любил летом сидеть на балконе, и смотреть вниз, на корт, где мелкие играли в футбол. А иногда поднимал голову и долго смотрел в крону огромного тополя, что рос прямо напротив нашего окна. У него от лица почти ничего не осталось, но он не был страшным – понимаете? Даже когда я его первый раз увидел, я не испугался. Он умел улыбаться всем телом, всем собой, понимаете, да? Всем, что есть вокруг. Он любил жить – наверное, потому, что большую часть своей жизни работал. Ну, в курсе наверно, как у них там, при коммунистах было – пашешь, пашешь всю жизнь, а потом брык – и пенсия. И лежишься потом потихоньку, пока не скопытишься... Он только газет не читал никогда. Вообще их видеть не мог. (*После паузы, растерянно*). Потому что когда меня почти перерезало пополам, пришлось газету комкать, и в рану совать. А это «Боевой листок», он раскис весь тут же, и намок, и бумага расплзалась в ране, а типографская краска ужасно ядовитая, я про это знал, и думал тогда – что же будет со мной? А было то, что потом до самой смерти живот напрягать не мог из-за рези страшной...»

В приведенном фрагменте отчетливо выделяется две части: одна из них принадлежит парню, другая – деду. Границей между субъектами речи служит ремарка, как бы отделяющая речь парня в настоящем от слов деда в прошлом, когда он объяснял своему внуку, почему сейчас читает газеты. Воспоминания о рассказах деда сопрягаются в высказывании героя с особой позитивной правдой о мире, которая позволяла деду по-особому «любить жизнь». В обретении «любви к жизни» важную роль играет рефлексия понятия *войны*, сформированного в восприятии парня дедом:

«А про войну мне дед рассказывал – что такое, что делается там – ну, все понятия, в общем... вот так прямо сажал на колени и рассказывал – а я очень любил слушать. Бабка ругалась – он же как есть рассказывал, с матюгами, со всем... Я слушал, как заколдованный <...> Потому что война у деда какая-то другая выходила. Не такая, как вот в книжках пишут, а... На его войне почти всегда всё вдруг случалось. Неожиданно. И никто толком не знал, чего делать...»

Фрагмент монолога, в котором парень рассказывает о том, как во время перестрелки он отделяется от земли и смотрит на все происходящее сверху (из «иног мира»!), является в пьесе Клавдиева кульминационным – именно в этот момент правда деда овладевает не только сознанием парня, но и всем его естеством:

«И в какой-то момент я ослеп и оглох за нашей в хлам простреленной тачкой. Я исчез. Вознёсся. Как какой-нибудь Христос или воздушный шарик. Я увидел этих, которые с той стороны, я увидел наших, которых, не считая меня, два человека осталось. А потом я посмотрел назад – а там был город наш, на горизонте виднелся – трубы там, заводы, домики. Кажется, даже людей видел – какие-то маленькие точки суетились и перебегали от одного магазина к другому, совсем не зная, что тут, у нас происходит <...> Война – это то, что никому не нужно. Но в то же время ты дерёшься так, как будто ничего для тебя важнее нет, и не было никогда. Война – это непреходящая боль, это когда не можешь больше смотреть на мир, а только озираешься, выискивая место поудобнее, откуда обстрел хоро-

ший. Это когда солнцу не рад. Это деревья и земля, которые всегда рядом с тобой, и от которых пахнет жжёным порохом и кровью. Война – это сидеть у телевизора и молча гнить заживо оттого, что всем по фигу, что сплошной Киркоров, что никому не нужен. А деревья поют тебе песни, а по ночам приходят давно мёртвые ребята, и смеются вместе с тобой, и ты улыбаешься, и просыпаешься, и смотришь в окно всю ночь, и плачешь...»

В своей монодраме Клавдиев художественно осуществляет завет, данный Арто и перекликающийся с мыслью А. Бергсона: «Если первоначально было принципиально признано, что тень тела сохраняется, ничто не может помешать оставить за ней первопричины, сообщающую телу деятельную силу. Мы получаем активную, деятельную тень, способную влиять на человеческие дела»²⁰. Подобно тому, как дед выступает для парня в качестве Тени, Двойника (по Арто: героического первопредка, живущего внутри сознания человека и являющегося его подлинной сутью), который проясняет смысл существования человека на Войне, сам парень опознается читателем/зрителем в качестве Двойника, приближающего самого адресата к ритуально-катартическому приятию *Жизни как Войны* (см. выше первое процитированное высказывание героя):

Сюжетная ситуация, представленная в пьесе Клавдиева, может быть соотнесена с распространенным в искусстве сюжетом о том, как маска, надетая человеком, становится его сущностью. Ю.М. Лотман в своей известной работе «Структура художественного текста» связывает с этим сюжетом «Лорензаччо» А. де Мюссе и мотивы знаменитого фильма Росселини «Генерал Дела Ровере»:

«подонок, мелкий жулик, но человек незлой и глубоко артистичный, попадает в руки гестапо. Под угрозой расправы ему предлагают сыграть в тюрьме роль аристократа и героя Сопротивления генерала Дела Ровере, чтобы, введя в заблуждение арестованных подпольщиков, заставить их демаскироваться. На протяжении фильма герой, начинающий с легкомысленной, хотя и блестящей игры-имитации, превращается в того, кого он изображает. На глазах у зрителей и изумленного гестаповца он становится аристократом и патриотом, личина генерала Дела Ровере делается его подлинным лицом, и он добровольно идет на казнь, поддерживая дух тех, кто его считает героем и вождем Сопротивления»²¹.

Лотман делает весьма важное в контексте нашей темы замечание:

«В данном случае вопрос о том, как игра превращается в реальность, маска – в действительность, дополняется и другим: зритель остается в убеждении, что именно в конце фильма, став генералом Дела Ровере, герой нашел сам себя, подлинную сущность своей натуры, которая никогда не выявилась бы в той жизни мелкого взяточника и мошенника, которую ему навязала действительность <...> Именно игра с ее двуплановым поведением, – подводит итог Лотман, – с возможностью перенесения в ситуации, в действительности для данного человека недоступные, позволяет ему найти свою собственную глубинную сущность»²².

²⁰ Анри Бергсон: *Два источника морали и религии*. Москва 1994, с. 145.

²¹ Юрий Лотман: *Об искусстве*. Санкт-Петербург 2000, с. 72.

²² Там же, с. 73.

Однако при определенном сходстве сюжетных ситуаций, представленных в фильме и монодраме Клавдиева, между ними есть принципиальное различие. Герой Росселини исполняет изначально чужую роль, а герой Клавдиева роли не играет – ситуация «войны» помогает ему обнаружить своего Двойника, услышать его голос, в конце концов, стать его частью, одновременно, обнаруживая собственное я, впервые по-настоящему проявить волю к жизни. Если в фильме, как справедливо отмечено Лотманом, мы имеем дело с двуплановостью игры, ее условностью, то в пьесе Клавдиева с подобием ритуального акта воскрешения мертвых, *безусловной* процедурой, в которой *физическое* и *символическое* полностью совпадают. Герой Клавдиева в финале пьесы отождествляет себя с дедом-пулеметчиком, ведущим свою «самурайскую» Войну за окончательное искоренение любой Войны:

«Я сам почти стал не-человеком – каким-то оружием, какой-то деталью, спусковым крючком, дулом, дёргающимся и плюющим смерть в это поле, в эту природу. Никто не пройдет. Никто. Я смотрю вокруг – я не просто смотрю. Я поворачиваюсь в поисках цели. Лююдиини... Всех вокруг, всех в пределах досягаемости, всех, кто попал в зону обстрела, всех, кто не спрятался, не залёг, не прижался к земле – в куски, в крошку, в кровавые брызги, в кашу, в мусор, в бесполезное крошево, чтоб не осталось ничего человеческого! А следом за ними – землю – пусть летит вверх вырванная трава и комья земли! Деревья – пусть раньше времени облетают с них листья, пусть ветки кувыркаются в воздухе! А следом – небо – пусть чёрные точки, как сито покроют его, пусть растрескается оно и осыплется на перепаханную землю оглушающим звоном. А потом – Луну, ведь настанет ночь и на небе появится Луна, и я поймаю её в прицел и разнесу к чёртовой матери! А следом – ночь, и потом за ней утро, и день, и прохладный вечер – вот только остынет пулемёт, и всё, всему на свете и самому свету настанет шандец! И может, хоть тогда не будет войны... И может тогда я смогу отдохнуть от стрельбы – я, пулемётчик на этой чёртовой линии фронта, длиною в мою собственную жизнь, и даже ещё длиннее!..

Некоторое время – звуки боя вперемешку с каким-нибудь панк-джанглом, например Prodigy: Snack My Bitch Up. Потом тишина».

Война в интерпретации Клавдиева преодолевает культурно-психологическое время и пространство (это, кстати, подчеркивает и выбор музыкального материала, обозначенного в финальной ремарке). В определенном смысле «война» уподобляется «чуме» Арто: материализуясь, она становится вначале Двойником деда-пулеметчика, затем – его внука-бандита, перерождающегося в момент боя в «воина». В своем катартическом пределе, как уже было сказано, война должна стать и Двойником читателя/зрителя.

Перформативно-игровое пространство, моделируемое Клавдиевым, словно сориентировано на театрально-метафизический завет Арто:

«Полный социальный крах, органический хаос, избыток порока, какое-то всеобщее заклинание демонов, которое теснит душу и доводит ее до крайностей, -

все это говорит о наличии предельной силы, в которой живо сходится вся мощь природы в тот момент, когда он собирается совершить что-то значительное»²³.

Такой непризнанной силой является в мире Арто Жестокость. Таковой она является и в мире Клавдиева. Болезнь мира излечивается Жестокостью, ее очистительным действием, Война может быть излечена только Войной. Но (подчеркну!) Войной, воплотившейся в пространстве театральной сцены (как воображаемой читателем, так и реально воспринимаемой зрителем).

Заголовок драмы «Я, пулеметчик» указывает одновременно на самоидентификацию и деда, и парня, преодолевающего социальную и психологическую определенность собственной биографии, и читателя/зрителя, включенного в пространство «жестокой игры», затеянной современным драматургом.

В финале происходит событие, которое аналогично состоянию катарсиса – «преодоления героем и зрителем внутренней двойственности и расхождения изображенного поступка и судьбы с высшей целесообразностью»²⁴.

В заключение обратим внимание на неожиданную перекличку текста произведения современного драматурга с некоторыми «жестокими» мыслями известного французского экспериментатора. «Театр жестокости, – писал Арто, – и был создан для того, чтобы внедрить в театр представление о жизни страстной и судорожной; и жестокость, на которую нам хотелось бы опереться, следует понимать именно в смысле такой неистовой суровости, крайнего сгущения сценических элементов»²⁵. Как отмечает отечественный исследователь наследия Арто В. Максимов, «театр жестокости» был «призван находить смысл человеческого предназначения в мире, воплощать метафизическое и эстетическое (в ницшеанском понимании) содержание, в то время как современный («человеческий») театр занимается социальными и моральными проблемами»²⁶. По мысли же Арто, эти проблемы как таковые, вопреки проблемам ценностно-сущностного характера, не должны привлекать интерес драматургов и театра в целом, поскольку «современная социальная система несправедлива и заслуживает гибели. И здесь нужен скорее не театр, а пулемет»²⁷.

²³ Цит. по: Вадим Максимов: *Эстетический феномен Антонена Арто*. Санкт-Петербург 2007, с. 85.

²⁴ Натан Тамарченко, Валерий Тюпа, Самсон Бройтман: *Теория литературы: в 2 т., т.1*. Москва 2004, с. 313.

²⁵ Антонен Арто: *Театр и его двойник*. Москва 1993, с. 133.

²⁶ Вадим Максимов: *Эстетический феномен Антонена Арто*. Санкт-Петербург 2007, с. 134.

²⁷ Там же.

ОЛЬГА СЕМЕНИЦКАЯ
АННА СИНИЦКАЯ
(Самара)

**ПРОБЛЕМА МИМЕЗИСА МЕТАДРАМАТИЧЕСКИЕ
«НАТЮРМОРТЫ» АЛЕКСАНДРА СТРОГАНОВА**

Abstract

The article considers the problem of mimetic/not mimetic change of dramatic language within “theater-in-theater”, bringing this problem in line with the concept of the “postdramatic”, and features of functioning of metadrama in the Russian dramatic art. The article uses Alexander Stroganov’s texts for analysis. Specific features of his texts are noted: special visual plasticity, thematization of images of theater, return of the sense of theatrical illusion as magic metamorphosis. It is possible to see a special typology of “dramatic” still life and a construction of convention in the play as “pictures”. The plot structure of Stroganov’s metadrama appears as a peculiar kaleidoscope, a mosaic of optical illusions: habitual narrative events or drama schemes are displaced in the play. The article equally addresses the poetics of detective intrigue and the use of artistic language as metadramatic components.

Keywords: the metadrama, optical illusion, visualization in the text, a metaphor, descriptive notes

Сразу хотелось бы оговориться: предметом анализа в нашей статье являются именно *словесные тексты*, хотя феномен новейшей драмы, как и драмы вообще, безусловно, требует исследовательских инструментов на стыке разных дисциплин. Мы же оставляем, за немногими исключениями, театроведческий аспект почти без внимания. Кроме того, надо учитывать, что имя драматурга Александра Строганова, чьи произведения составляют материал для анализа, строго говоря, не относится к новейшей драме именно как движению, а сам автор находится даже в некоторых полемических (по крайней мере, так видится ему самому) отношениях с модными драматическими тенденциями. Однако все же думается, что некоторое расширение контекста изучения современной драматургии позволит поставить ряд новых вопросов – и теоретико-литературных, и культурологических.

Анализ современной культуры, в том числе и драматического искусства, вряд ли возможен без учета тотальной авторефлексивности и метадраматичности. Рискнем напомнить, что понятие «метадрама», несмотря на принятую по умолчанию аналогию с метароманом и, шире, с метаповествованием (произведение словно «рассказывает» о собственном устройстве и проблематизирует творческий процесс своего создания, как правило, благодаря «рамочной» конструкции: это и «текст в тексте», и, соответственно, «пьеса о пьесе»), не столь активно используется в отечественном научном обиходе. Это обстоятельство порождает подчас категоричные высказывания о том, что «само понятие «метадрама» не встречается в фундаментальных отечественных и зарубежных литературоведческих исследованиях»¹ и границы его крайне размыты². Источников по этому вопросу более чем достаточно, хотя представление о принципах метадрaмы на современном русскоязычном материале действительно слабо структурировано.

Мы будем ориентироваться на то определение, которое дано в книге (имеющей, кстати, функцию учебного пособия) Манфреда Джона: метадрама – это «тип драмы, который актуализирует саморефлексию драматической формы, исследует представление о том, что именно жизнь (драма) подражает искусству, а не наоборот, как следует из предположения Аристотеля. Часто *метадрама* использует театральное пространство в качестве места действия (в пьесе), и репетиции или "игра в пределах игры" становятся частью действия»³. Разумеется, рефлексия границы «театр/действительность» сама по себе не нова: топос вселенского театра (*theatrum mundi*) хорошо известен и драме барокко, и драме романтизма, но в литературе XX–XXI веков он получает наиболее концентрированное выражение и в какой-то мере способен обозначать уже не только собственно границы жизни и искусства, но и некоторые симптомы трансформации самой драматической природы. Так, П.Зонди в «Теории современной драмы»⁴ приводит примеры изображения творческого процесса как симптомы эпизации драмы, то есть обнаружения множественности точек зрения и активизации авторского

¹ Это не совсем так: в зарубежных работах, достаточно авторитетных, понятие метадрaмы как раз очень частотно, хотя и не обладает единообразием и часто совпадает с понятием «театра в театре». Точкой отсчета полагается барочная концепция «мирового театра»: о сгущении иллюзии, которая становится реальностью, говорит П.Пави в отношении «спектакля, сюжетом которого и является представление театральной пьесы» (См.: Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 1991, с.349), объединяя в этой категории метадраматические и собственно метатеатральные явления. Исследовательская задача, как нам представляется, заключается не в схоластическом поиске абсолютно верного определения, а, в первую очередь, в наработке наблюдений над новыми текстами, которые хотя бы интуитивно ощущаются как «метадраматические».

² Евгения Политыко: *Метадрама в современном театре (к постановке проблемы)*, «Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология», 2010, №5(11), с.165.

³ Jahn Manfred: *A Guide to the Theory of Drama*. Part II: of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres. Cologne 2002. [Эл. ресурс]. URL: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> (здесь и далее перевод с англ. и фр., кроме специально оговоренных случаев, наш – О.С., А.С.).

⁴ Книга (первое издание на немецком 1956 г.) хорошо известна историкам и теоретикам драмы, однако на русский язык не переведена. В статье перевод дается с французского издания: Peter Szondi: *Théorie du drame moderne*. Paris 2006.

присутствия. Таким образом, метадрама, вернее, метадраматичность – как качество, в первую очередь, читаемого текста, – оказывается важной призмой, через которую следует оценивать изменение драматического языка уже в XXI веке.

Александр Строганов – драматург, который наиболее, на наш взгляд, последовательно обращается к осознанному, игровому развертыванию метафоры театра в различных художественных плоскостях, причем с довольно очевидным ассоциативным культурологическим полем. Известно, что некоторые «новодрамовцы» провоцируют, иногда сознательно, с установкой на эпатаж, иногда невольно, восприятие своего творчества как «необработанного» материала (знаменитое высказывание В.Сигарева, заявившего, что он и понятия не имел раньше, что такое пьеса, а в театр впервые попал на собственную же премьеру). Конечно, во многих случаях это всего лишь демонстрация маски «дикаря», который вторгся на театральную ниву и видит якобы устаревшие драматические константы остраняющим взглядом. Но если по поводу ряда авторов иногда и впрямь возникает сомнение: не чрезмерно ли мощный аналитический аппарат направлен на текст, не «вчитываются» ли в него на самом деле чуждые ему смыслы, то в отношении пьес Строганова в высшей степени справедливо говорить именно об осознанной авторской стратегии, о выстраивании сложной образной системы, которая втягивает читателя или зрителя в игру «узнавания» различных театрально-драматических миров. Более того: можно утверждать, что именно различные варианты метадрамы, проблематизация тех или иных элементов драматического языка (причем не только европейского, с отсылкой к «брехтовской» или «пиранделловской» моделям, но и восточного), становятся основой конструкции его пьес.

Прежде чем перейти собственно к анализу текстов, выскажем несколько теоретических соображений и попробуем очертить тот круг вопросов, через которые стоило бы рассматривать метадраму А.Строганова как опыт освоения границ миметического/немиметического.

Мимезис (собственно, как и *катарсис*) – понятие, которое за все время существования в европейской эстетике успело обрасти мифологемами и подвергается сегодня определенной ревизии. И даже в приведенном выше определении М.Джона мы видим акцент на слове «подражание», которое иногда провоцирует ошибочные коннотации. Однако многими исследователями отмечается, что восприятие миметичности как «подражания с натуры» в большей степени отсылает к формуле не Аристотеля⁵, а Платона, с его оценкой искусства как вторичной копии, поскольку и сама земная реальность – всего лишь отражение высшей идеи. Соответственно, художественная деятельность умножает иллюзии, а художник является либо «правильным», то есть более точным, либо «неправильным», менее точным, но все равно лишь проводником-копиистом скрытых сущностей⁶. Именно этот тезис, в разнообразных своих вариантах, послужил истоком всевозможных оптических метафор искусства и литературы как зеркала действительности, и рубеж веков (как столетней давности, так и недавно минувший) прошел под знаком борьбы именно с этой «отражательной» характеристикой. Впрочем, она оказалась очень устойчивой в реализмоцентричной системе отече-

⁵ Аристотель: *Поэтика*. Москва 1983, с.648-649, 1448 б.

⁶ Олег Кривцун: *Эстетика*. Москва 2000, с.24.

ственного литературоведения. И каким бы неприлично банальным не выглядело в филологическом кругу напоминание, что «первичной реальности» в искусстве никогда и не было, а история эстетики и литературы свидетельствует, что нет ничего более обманчивого, иллюзорного, чем концепция отражения «жизни действительной», копия вокруг поиска жизненной правды продолжают ломаться с той же яростью, что и столетия назад. И в адрес новейшей драмы раздаются упреки, что она «не может разобраться, какую реальность фиксирует»⁷: бомжей или олигархов, менеджеров или проституток? При этом среди положительных отзывов уже общим местом стало противопоставление «документальности» новейшей драмы как стремления к социальной правдивости и – массового искусства, которое убаюкивает буржуазного зрителя⁸.

Между тем предпочтительным кажется наблюдение тех исследователей, которые говорят о мимезисе как механизме узнавания не *реалий*, а *способов представления* и возможности *проекции* на себя некоего единого образа, который воспринимается как общий для всех. Исторически, как это характеризуется, например, специалистами по древнегреческой архаике, «это есть некоторая точка объединения индивидуальных «восприятий», а реакция на параллельную, придуманную реальность и совмещение ее с актуальной должна быть общей. И общность эта выстраивается с помощью некоей фигуры. В том случае, если текст исполняется в относительно широком публично ориентированном пространстве, то место детей занимают взрослые. А место взрослого – тот, кто формирует и формулирует текст. Жрец, оратор, сказитель, политик, художник, актер»⁹. Схожую корректировку, а вернее, более точную расшифровку аристотелевской формулы предлагают французские театроведы, составители «Лексикона новой и новейшей драмы», со ссылкой на Ж.Лалло и Р.Дюпон-Рока: термин *мимесис* можно перевести у Аристотеля «словом *репрезентация*, а не *имитация*», ибо «для греков *мимесис* <...> был концептом «онтологическим». Он выражал понятие *репрезентации* не в смысле воспроизведения/репродукции или объективации, а в смысле «сделать присутствующим». Возможно, именно этот прежде скрытый смысл и обнаружили некоторые из модернистов, тем самым прикоснувшись к одной из основ метафизического здания»¹⁰. В современных российских рабо-

⁷ Эта новая, «новая», Новая драма, в: *Pro scaenium: Вопросы театра*. Вып. 2. Москва 2008, с.138.

⁸ Ср. высказывание Павла Руднева: «Ценность вымысла тает на глазах. Появившаяся в XIX веке фотография отняла у живописи фетиш реалистичности. Сегодня то же самое происходит с вымыслом. Эта область целиком принадлежит виртуальной реальности <...>. Вымысел сегодня – главный атрибут коммерческого искусства» (там же, с.130). Думается, впрочем, что виртуальность сегодня – немаловажный фактор и в самых «горячих» социальных сюжетах современной драматургии, которая не может полноценно восприниматься вне контекста медийной среды.

⁹ Вадим Михайлин: *Греческий симпосий и проблема происхождения театра* (публичная лекция, прочитанная в Самарском госуниверситете, март 2011 года). См. также материалы французской антропологической школы о древнегреческой трагедии, например: Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris 1972, p.29 (перевод В.Ю. Михайлина).

¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac: *Mimesis*, in: *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris 2005 (перевод фрагмента с фр.Т.Ю.Могилевской). См. также: *По ту сторону театральности*,

тах, например, Б.М.Бернштейном, утверждается, что Аристотель «не упускал из виду, что одним удовольствием доставляет узнавание через подражание, тогда как другим – отделка, краска и тому подобное, на удовольствие от узнавания накладывается удовольствие от эстетически значимой формы»¹¹.

В итоге и классическое, и современное искусство в разработке мимезиса демонстрируют не только и не столько «понятие сходства, не непосредственное соотношение предмета и образа, а соотношение между образом и определенным культурно обусловленным содержанием», коммуникацию определенными культурными кодами¹².

Метадрама переворачивает не только стереотипное представление о том, что искусство отражает жизнь (оно, напротив, овладевает территорией реальности), но и формы восприятия классических драматических моделей. Метадраматичность, как постоянный выход за пределы привычного восприятия, предполагает и острающий взгляд на сюжет представленного события. На наш взгляд, это остраение часто влечет за собой и сдвиги границ повествовательных и описательных характеристик, насколько они оказываются задействованы внутри драматического текста. Например, нарративизация, «разбухание» ремарки до такой степени, что она превращается в самостоятельную картину, «текст в тексте», замена драматического слова-действия на эпическое описательное, как представляется, могут оцениваться как некий фактор, провоцирующий метадраматичность и метатеатральность: сам драматический язык выходит за свои пределы, читатель иногда не может определить, что перед ним за текст: театрализованная проза, которая оформлена как драма, либо драма, которая впитала в себя эпическую описательность и сценарное конструирование образа?

Театральная «реальность», вернее, то, что читатель/зритель привык считать таковой, расслаивается и множится, причем во второй половине XX века, как отмечает Е.Н.Политыко, «множественная реальность уже не столько авторефлексивна, сколько метарефлексивна благодаря обращению к прецедентным ли-

или *Прощание с мимезисом* («круглый стол» «Театральность в искусстве и за его пределами», проведенный Лабораторией РГГУ «Театр в пространстве культуры» и посвященный обсуждению идеи постдраматического театра и концепции Х.-Т.Леманна и рецепции), «Новое литературное обозрение», 2011, № 111(5), с.219-233.

¹¹ Борис Бернштейн: *Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства*. Москва 2002, с.137-138.

¹² Николай Рымарь: *Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века?*, «Вестник СамГУ» (гуманит. выпуск), 1997, № 3(5), с.25-37. Поэтому «миметическое» – вовсе не синоним «реалистического», а «немиметичность», в свою очередь, не может пониматься только как «беспредметность» изображения. Интересно наблюдение Т.В.Журчевой: «Кризис современного театрального искусства обнаруживается не в постановках новой драмы, а в постановках классики. Нормальному зрителю хочется узнаваемости. А ему представляют что-то непонятное, и он не прочитывает это» (Шесть персонажей в поисках... Стенограмма «круглого стола», в: *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя*, Самара 2012, с.167). Узнаваемость в данном случае и означает «считывание» культурных кодов как точки пересечения индивидуального и общего (например, опыта восприятия классического сюжета) в публичном пространстве.

тературным произведениям и их реинтерпретации»¹³. Подобное расслоение образности, смещение границ условного иногда определяется и чисто оптической «настройкой» (современная драма активно использует опыт кинематографии в построении текста), загадкой, которую читатель должен расшифровать. Различные принципы визуализации, вернее, осмысление особой роли визуально-пластического ряда в литературе заявляли о себе еще в начале XX века. С этого начался натурализм, и в его рамках, как мы помним, многое было сделано и для реформирования языка театра, который должен избавиться от омертвевших условностей (статья Э.Золя *О натурализме в театре*, режиссерская практика Антуана). В романах натуралистов разворачивался театр в прозе, позитивистский театр быта, вещей и документов, и чем точнее и рельефнее выступали детали, тем фантастичнее оказывалась целостная картина, тем в большей степени герой как характер оказывался «стертым»: в приоритете оказывается движение взгляда по предметно-вещной среде.

На драматическом материале такая трансформация становится наиболее очевидной. Некая жизненная история, которая могла быть оформлена в фабулу, распадалась на фрагменты. Торжество натюрморта в художественном языке второй половины XIX века вызвало, например, у Г.Лукача негодование: перед нами не люди, не судьбы, а разрозненные сцены, мозаичные картины, цветовые пятна.¹⁴ «Сочетание богатой внутренней жизни типических образов данной эпохи с действием» – качество, важное как для эпоса, так и для драмы, и именно в этом качестве Лукач отказывает современной литературе. Позволим себе обширную цитату из лукачевской статьи 1936 года «Рассказ или описание»: «Напряженный интерес к подлинно эпическому произведению искусства – это всегда интерес к человеческим судьбам. При описании же все происходит наоборот. Мы рассказываем о прошедших событиях, описываем же мы то, что видим перед собой. Это присутствие описываемых людей и предметов у нас перед глазами предполагает и одновременность описываемых событий с описанием. Но эта одновременность, это настоящее время – вовсе не то настоящее время непосредственного действия, которое мы находим в драме», поэтому «наблюдения, описания все сильнее вытесняют это сочетание внутренней жизни и действия»¹⁵. Однако натюрмортность, «вещность», описательность – категории, которые в истории искусства обладают гораздо более глубоким ценностным смыслом, нежели чем об этом пишет Лукач. «Натюрморт – это мир искусственной, определённым образом изменённой действительности, преображённой человеком», мир в миниатюре, интерьер – это также рукотворный, но крупномасштабный мир обыден-

¹³ Евгения Политыко: *Метадрама в современном театре (к постановке проблемы)*, “Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология”, 2010, №5(11), с.171.

¹⁴ Техника визуального анализа детали убивает антропоцентричность – об этом упреке Г.Лукача напоминают и сегодняшние обвинения во фрагментарности, которые критики адресуют новодрамовецям, не находя в их творениях «целостности». Представляется, что, как на мировоззренческом уровне, так и в плоскости технических приемов организации текста, в том числе и в ее игровом освоении документальных образов, и в «клиповости» хотя бы отдаленное сравнение текстов «новодраматцев» именно с натурализмом весьма перспективно.

¹⁵ Георг Лукач: *Рассказ или описание*, [online], [http:// mesotes.narod.ru/lukacs/rasskazopisanie.htm](http://mesotes.narod.ru/lukacs/rasskazopisanie.htm), [4.01.2014].

ности, – отмечает Сильвия Бурины¹⁶, и определяет интерьер и натюрморт как две противоположности по принципу символизации (в натюрморте вещь обладает повышенной символичностью, в интерьере, наоборот, становится обыденной), но и в том, и в другом случае мы имеем дело с неким «театром вещей», который постоянно заставляет вспоминать о мире культуры и являет этот мир в его разных обликах, сдвигая границы между сделанным, сотворенным и природным, выделяя фрагмент и придавая ему законченность с помощью рамок.

Многие пьесы А.Строганова содержат в себе интереснейшие примеры «натюрмортно-интерьерного» построения текста как зоны повышенной семиотичности, демонстрирующие проблематизацию драматического действия, замеченной ситуацией. Ситуацией, которую надо созерцать и которая превращается в эмблему почти барочно-маньеристического характера¹⁷. Текст пьес строится как визуальное приключение, смена точек зрения зрителя/читателя, что, с одной стороны, позволяет автору рассыпать по текстовой ткани множество «зрительных обманок», возвращая самому понятию «театр» историческое словарное значение «зрелища», возрождая образ театра как волшебной иллюзии, с другой – напомнить о театре как концентрации условности, бутафорности, о постоянной театральной изменчивости самой реальности. А поскольку в качестве «оптических обманок» выступают элементы драматической конструкции и образы классических сюжетов, читателю/зрителю предлагается игра в узнавание и участие в построении действия.

Так, одна из пьес, *Реализм или Нечто, принадлежащее нам*, содержит одновременно пародийную игру и с детективной фабулой (которая сначала представлена как тема в разговоре персонажей, потом как намек на завязку интриги, которая, впрочем, никак не развивается и «тонет» в подробностях) и с самым языком реалистического/фактографического изображения действительности. Предельная выдумка и предельная достоверность становятся игровыми «кубиками» в драматическом сюжете.

Первое действие происходит в поезде. Пьеса открывается развернутой ремаркой, в которой сразу задается тема зрительной трансформации, которая, многократно меняясь, по сути, и определяет «течение» сюжета: «Окно оживает, но, по ходу действия делается все более тусклым, пока купе не займется желтым внутренним светом. Тогда, кроме собственных отражений в окне этом можно будет увидеть или представить себе все, что угодно...»¹⁸.

В купе вместе оказываются вместе бывший следователь и журналистка: сыщик (в его облике также подчеркивается оптическая деформация: очки «с треснувшим окуляром», «лицо, разбитое морщинами на множество несочетающихся

¹⁶ Сильвия Бурины: *Типология натюрморта в литературе (на материале литературы XX века)*, [online], <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2364/1/10.pdf>, [9.08.2014].

¹⁷ По мнению исследователей, идея постдраматического театра Х.-Т. Леманна актуализирует известное еще со времен Поля Клоделя противопоставление модели европейского и, например, японского театра Но: в первом важно действие, во втором – ситуация (Мария Неклюдова: *Существует ли постдраматический театр?*, “Новое литературное обозрение”, 2011, № 111(5), с.213-218.

¹⁸ Александр Строганов: *Реализм, или Нечто, принадлежащее нам*, в Александр Строганов: *Каденции*. Барнаул 2004, с.497.

между собой из фрагментов»), Аристарх Петрович Крещенов и – репортер, Роза (обратим внимание на имена: некоторая намеренная банально-слащавая поэтичность – механизм превращения персонажей в фигуры речи – прием, типичный для театра абсурда, у Строганова «работает» на воссоздание некоего, на поверку мнимого, шлейфа литературных ассоциаций: перед нами в буквальном смысле маска, за которой ничего нет).

Между попутчиками разворачивается разговор о документальном детективе и реализме. Выясняется, что репортер собирается писать роман, и бывший сыщик требует, чтобы собеседница назвала стиль, в котором собирается работать:

Крещенов. Что это будет: мистика, фантасмагория, сатира, что?

Роза. Ничего из перечисленного <...>.

Реализм. Не так надо любить старый, добрый реализм, любимый со школ, наш самый добрый и самый могущественный реализм нужно любить не так, когда собираешься создавать роман, особенно криминальный роман. Как у Достоевского.

Хочу услышать определение реализма. Вы какой факультет заканчивали? Филологический или журналистский? Филологический? Ну, тогда тем более, что такое реализм?¹⁹.

Текст пьесы сам разворачивается во многом как движение кинематографического «глаза» и при этом задает множество вариаций, которым зритель может довериться, а может и «достроить» воображаемый образ. Ремарки (и здесь ближайшая аналогия приема – художественная техника Нины Садур, в пьесах которой ремарки, по сути, являются самостоятельными текстами), не теряя своей драматургической специфики, одновременно приобретают отчетливую сценарность:

Крещенов. Взгляни на эти фотографии. Можешь ли ты сказать, что видишь этих людей?

За окном появляются все действующие лица пьесы, за исключением Крещенова и Розы, они липнут к стеклу, стараясь заглянуть извне в альбом²⁰.

Завязка, которая заявляет некую фабульную основу и провоцирует ожидание интриги («документальность» детектива подразумевает, как оказывается, совершение убийства и непосредственный репортаж с места событий, среди персонажей есть сыщик, есть и подозреваемые, которые меняются местами), далее «тонет» в многочисленных описаниях и подробностях. При этом герои постоянно повторяют: *«у меня плохое зрение, я не вижу»*, и это становится ключевой характеристикой: почти в каждой пьесе Строганова сюжетом становится авторское и зрительское исследование самих способов фиксации действительности. Визуальная метаморфоза определяет метасюжет.

Наиболее приближенной к пиранделловской модели метадрамы можно считать *Ломбард*: фабульная основа – история о том, как репетируется пьеса,

¹⁹ Там же, с.500.

²⁰ Там же, с.502.

действующими лицами являются режиссер и актеры. Как следует из авторского же комментария-аннотации пьесы, *«некий чрезвычайно влиятельный современный режиссер, претендующий на кардинальное реформирование театра, создает «представление неискушенных», в котором актеры пытаются импровизировать, не имея представления о том, в чем заключается замысел постановки, какова ее литературная основа, каким будет финал»*. Обратим внимание на название: ломбард – символическое выражение некоей разрозненности и в то же время условной организованности вещей, несущих отпечаток личностного смысла, но вырванных из «родного» пространства:

«Там много интересных предметов. Там есть телевизоры, магнитофоны, вентиляторы, обогреватели, посуда, ковры, бриллианты, часы, посудомоечные машины, яхты, пароходы, самолеты, детские железные дороги, разные наряды, зверушки и символы... Недостающее ухо Ван Гога, например, и... голова всадника... без головы»²¹.

Так в ремарке появляется тема названия, на первый взгляд не имеющая отношения к «пьесе о том, как разыгрывается пьеса». Перед нами мир бытовых предметов²² и предметов искусства, которым надо придать смысл. Герои и вещи оказываются уравниены, ибо все – заложники ситуации, экспонаты музея/ломбарда, а репетиция превращается в торг. Перечислительный ряд, постоянно возникающий в персонажей организует самостоятельный сюжет, нанизывание разнородных образов, и разъятие смысла (вплоть до буквального членовредительства), при котором фрагменты бытовой реальности перемешиваются с миром культуры, становится историей поиска адекватного языка. Общение с Режиссером как высшим началом превращается в бесконечную репетицию жизни и смерти. В конце концов «театральный» сюжет становится метафизическим и заставляет вспомнить важнейшие установки абсурдистского театра: персонажи не знают «свой» текст и предстают проекцией языковой игры:

У меня практически нет текста. Вообще, что мы играем?

Розова. Разумеется, ОН не сказал. Возможно – «Отелло». Но мне почему-то кажется... (Переходит на таинственный шепот.) «Ромео и Джульетту».

Одна из наиболее динамичных пьес, не имеющая, в отличие от многих других, обилия развернутых ремарок, *Ломбард* оказывается насыщен образами искаженной, трансформированной предметности и телесной уязвимости, вплоть до кукольно-гуттаперчевой пластичности: в финале пьесы актеров «укладывают,

²¹ Александр Строганов: *Ломбард*, [online], <http://www.stroganow.ru/texts/>, [2.08.2014].

²² Любопытно, что гипертрофированная предметность в сценографии, которая словно обособляется от сюжета пьесы, становится сегодня концепцией режиссерского решения: так, знаковую избыточность интерьерных элементов как прием создания «театральности вне текста» находят в творчестве Алвиса Херманиса (см.: Дина Годер: Театр как исследование жизни: новые спектакли Алвиса Херманиса в Риге [online], <http://www.sten-gazeta.net/article.html?article=7171#> [21.08.2014]; см. также: Елена Четина: «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития, в: *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема конфликта*. Самара 2009, с.80-89).

словно кукол». Однако, в отличие от абсурдизма, строгановский театр оставляет зазор между языковой маской и судьбой, сохраняется творческая свобода игры благодаря... самому реципиенту: образ события расслаивается (то ли было, то ли не было, то ли персонажи вспоминают, то ли придумывают прошлое и настоящее), но в это «творение» события втягивается сам зритель, который в состоянии сам выбрать нужный ракурс.

Изменение точки зрения смещает привычные границы: конструируется взгляд не только из зрительного зала, но «изнутри» кулис: кроме зрительного зала и сцены, появляется некое третье пространство, где находятся режиссер и звукорежиссер.

Возможная типология «драматического» натюрморта неизбежно предполагает внимание и к такой форме конструирования условности в пьесе, как «картины», а также любые примеры актуализация элемента языка живописи как рамок в сюжете – от поверхностного тематического уровня до глубинного. Отсылка к живописи в драме, обращение к «картинам» как способу композиционного членения предполагает, по словам П.Пави, противопоставление действия-акта и созерцания: «картина – это пространственная единица, характеризующая посредством обстановки среду или эпоху; тематическая, а не актантная единица»²³. Между тем в современной российской драме тематическая единица становится актантной и властно заявляет о себе в пространстве сюжета, в том числе и в речи персонажей²⁴.

В немногочисленной исследовательской литературе о строгановском творчестве уже отмечалось, что автотематизация текстов часто создается с помощью приемов и образов, специфичных именно для театра: например, сценографии и освещения. Наиболее яркий пример – пьеса *Черный, белый, акценты красного, оранжевый*, которая полностью посвящена световой специфике театрального пространства: именно оно, по сути, и является главным героем. Как отмечает М.Г. Куликова, «смена световой интенсивности моделирует семантику хронотопа <...> свет театра, манипулирующий миром, становится и одновременно и элементом этого мира <...>; он становится видим персонажами», «освещение выделяет и дифференцирует не пространство и элементы мира, а состояния», «на смену сюжетной коллизии в произведении приходит чередование состояний мира»²⁵. Стоило бы впрочем, уточнить: на смену традиционной драматической коллизии. Если говорить о сюжете в широком, семиотическом, смысле, то, безусловно, он никуда не исчезает даже из тех пьес, где, казалось бы, преобладают статичные картины, трудно реализуемые в постановке.

Сходная установка обнаруживается и в пьесе *Интерьеры. Мерцание тишины*: как видно уже из названия, главный «герой» – это и есть театральный интерьер (хотя «антропоморфных» персонажей довольно много, но с ними

²³ Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 1991, с.173.

²⁴ Об использовании живописного кода в «новой драме» см.: Ильмира Болотян: *Субъектно-речевая организация в пьесе «Три действия по четырем картинам» В. Дурненкова*, в: *Литература и театр: сборник научных статей*. Самара 2008, с.276-285.

²⁵ Мария Куликова: *Поэтика театрального света в пьесе А.Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый»*, в: *Литература и театр: сборник научных статей*. Самара 2008, с. 285-291.

оказываются уравниены в правах вещи), о чем свидетельствует авторское посвящение:

Предлагаемая пьеса представляет собой не что иное, как мое объяснение в любви виртуозным, загадочным, волшебным, неизменно вызывающим восхищение господам художникам театра. Она несет в себе признаки комедии. ...Главное в ней не сюжет и не сокрытая в нем мелодия, а то, как перед зрителями, один за другим, плавно перетекая из одного в другой, возникают пять интерьеров²⁶.

Речь персонажей часто не предполагает действия, это скорее передача через многочисленные описания «картин настроения», которые развиваются в пьесе почти по законам музыкальной полифонии. Однако соблазн прочитывать ассоциативные ряды метафор по законам лирической драмы не вполне оправдан, поскольку события вовсе не есть проекция единого авторского субъекта. Фабула, если попытаться ее вычленив в структуре пьесы, проецируется в фантастическую плоскость: бездетные супруги одержимы воспоминанием о погибшем племяннике, который неожиданно «воскресает» то ли в воображении, то ли в «реальности», воплощается в странном персонаже – фотографe и мастере освещения. Однако попытка строго придерживаться такой сюжетной логики не оправдывается: персонажи оказываются вовсе не теми, кем они были изначально заявлены (происходит раздвоение персонажа: Павлуша, он же Павел Анисимович Вирхов, «расследует» собственный образ и оказывается фантомом, хотя он обозначен как действующее лицо). Тема памяти и фотографического воспроизведения «отпечатков» жизни и смерти разворачивается в визуальных образах, которые организуются точкой зрения наблюдающего и описывающего субъекта. Зритель должен следить не за событиями, которые оказываются на поверку мнимыми, а за метаморфозами интерьеров, за рабочими сцены²⁷, которые сменяют картины. Каждый интерьер задает свое возможное прочтение сюжета: семейная драма, любовный треугольник, детектив...

Гипертрофия описательного начала проявляется не только в ремарках, но и в речи персонажей, которые творят некий созерцаемый мир здесь и сейчас, и темы перетекают друг в друга, переходят из мира персонажей в мир зрителя и наоборот. Так, «магический фотограф», видящий истинную суть предметов, Павлуша рассуждает:

Чаще всего, когда я снимаю людей, у меня получаются интерьеры. Скажем, сидит человек в кресле, вот так же, как мы с вами. А на снимке оказывается только кресло. Да еще другого цвета. Другая обивка. А случается, что и вовсе без обивки.

²⁶ Александр Строганов: *Интерьеры. Мерцание тишины*, в: Александр Строганов: *Каденции: Сборник пьес и прозы*. Барнаул 2004, с.219.

²⁷ Ср. наблюдение Х.Т.Леманна: «Актер постдраматического театра зачастую не играет роль. Он более не актер, он – перформер, чье сценическое существование дарит зрителю возможность наблюдения за наблюдением». Поэтому, по мнению Х.-Т.Леманна, характеристика «недействующий» относится к ситуации, в которой акцент для зрителя переносится на информацию окружения» (Ханс-Тис Леманн: *Постдраматический театр*, «Новое литературное обозрение», 2011, № 111(5), с.204-218). Отметим также, что важность визуальных метафор чувствуют и постановщики строгановских пьес: так, «Орнитология» на сцене МХАТа им. А.П.Чехова получила название «Интимное наблюдение» (реж. А.Дзекун, 1998).

Грубая деревянная конструкция с клоками поролона. Но зато когда я снимаю интерьеры! Какие расчудесные чудеса происходят! Выбрав по своему усмотрению интерьер, я населяю его такими людьми²⁸.

Акценты на деталях разворачивают «предметное действо»:

«...чайный сервиз кричит о своей необыкновенной ценности, исключительности и изысканности, в то время как малиновое варенье довольно уютно расположилось в обычной стеклянной банке и выглядит в интерьере первом досадной случайностью»²⁹.

Подобная стереоскопичность самого «тела» пьесы ставит реципиента в ситуацию «собирания» распавшейся фабулы, и это усилие по собиранию организует особое коммуникативное пространство как совокупность точек зрения, почти физически ощутимого кинематографического движения – дистанцирования или приближения, вмонтированного в текст.

У Л. Пиранделло в знаменитой пьесе *Шесть персонажей в поисках автора* театр втягивает в свое пространство саму реальность. У Строганова, чьи тексты явно «помнят» о Пиранделло, реальность также смешивается с игрой, личность – с маской, но при этом углубляется коммуникативный разрыв и сильнее сдвигается граница сцены. В текстовой организации возникают многосоставные рамки, которые напрямую зависят от восприятия зрителя. Такая структурная особенность подчеркивается и в ремарках:

«Любопытство зрителя всегда привлекают детали. Предположим, сумка. Если сумка закрыта, может случиться, что зритель на протяжении всего спектакля будет размышлять над тем, что в ней, вместо того, чтобы следить за происходящим на сцене»³⁰.

Этот ремарочный комментарий непосредственно перед читателем/вылепляет образ мира, который колеблется в своих очертаниях: и сумка может перестать быть сумкой – предметом мира персонажей, а быть всего лишь деталью реквизита, никак не задействованной в основном сюжете, или вообще воображаемой речевым субъектом ремарки. Зритель как реципиент, который сам вправе выбрать точку зрения, с какой стороны рамп он находится, и соотношение реального и выдуманного театрального мира формируется его точкой зрения.

Фабула, если и выделять ее в структуре действия строгановской мета-драмы предстает как своеобразный калейдоскоп, мозаика оптических иллюзий: привычные событийные схемы, романские или драматические, «сворачиваются» внутрь пьесы. Поиск фабулы для самого читателя означает узнавание знакомой классической модели: ей может быть и детективная интрига (*Реализм...*), мистическая тайна оживления мертвых (*Иерихон*) или «чеховская» (*Искушение снегом, Кода*) или «абсурдистская» схема (*Шахматы шута, Ломбард, Четверо*

²⁸ Александр Строганов: *Интерьеры. Мерцание тишины*, в: Александр Строганов: *Каденции. Сборник пьес и прозы*. Барнаул 2004, с.229.

²⁹ Там же, с.220.

³⁰ Там же.

на самом верху Вавилонской башни, Удильщики милостью божьей и др., где сюжет включает каскад клоунадных трюков и реприз. «Репризность» задается на уровне словесной игры, которая организует рамки восприятия еще не прочитанного и не увиденного сюжета как комедии (комедийность иногда открыто заявлена и в авторском определении жанра). Сигналы, рассыпанные в тексте, не дают единственного верного ключа к прочтению пьесы, перед читателем/зрителем разворачивается целый веер разнообразных возможностей.

Попытка выстроить некоторую целостность событий не оправдывается опорой на уже сформированные представления о действии как основе драматической ткани. При этом «подлинное», якобы реальное, ожидаемое «нормальным» зрителем – это часто мир русской классики, и если у других «новодраматургов» он подвергается довольно агрессивной игровой трансформации, у Строганова аллюзии выполняют несколько иную функцию. Даже в тех пьесах, в которых отсылка к классическим мотивам очевидна, цель – не поиск нового героя через старую фабулу, не проигрывание классического сюжета в современных декорациях и не демонстрация того, что его реанимация невозможна. «Чеховский» сюжет (вернее, его стереотипная цитация), игровое освоение которого за последние годы выглядит уже избитым приемом, у Строганова приобретает иной смысл: это и есть квинтэссенция образа театра, выражение метафоры «мир-театр». Причем это не столько расхожий набор хрестоматийных цитат из школьных сочинений: затрагивается более глубокий слой, образ чеховской атмосферы, который парадоксально сочетается с театральной фантаσμαгорией в гофмановском духе (есть и буквальная отсылка: пьеса *Щелкунчик мастера Дроссельмейера*). Образ абсурдной повседневности и волшебного иллюзиона театральной сказки оказываются максимально сближены в творческом пространстве.

В пьесе *Кода* бывшие актеры собираются вместе, чтобы устроить праздник – бенефис для актрисы Полины Аркадьевны Трухановой, много раз репетировавшей (но так ни разу и не сыгравшей!) Аркадину в *Чайке*. Актриса находится буквально в плену чеховского текста. Появляясь на даче своего коллеги актера Бертенева, она произносит фразу «как бы» из *Вишневого сада*:

А здесь ничего не изменилось. Прошло лет тридцать, не меньше, а гнездышко бертеневское все то же. Как будто и не было этих лет... Даже гардины те же. Ну, здравствуй, приют беззаботных дней. (Поглаживает сервант).

Сюжет, провоцирующий на ожидание бессобытийности, взрывается клоунадой: «Раздается звук, напоминающий выстрел. Шкаф распаивается. С фонтанирующей бутылкой шампанского в руках возникает растерянный Бертенев»³¹. Чеховский сюжет оказывается идеальной питательной средой для метадраматических экспериментов, ретортой, в которой переплавляются различные театральные модели.

Немало говорилось о том, что чеховский театр во многом предвосхитил принципы драмы абсурда. В строгановских пьесах традиции абсурдизма предстают развернутыми в обратной перспективе, из XXI века через опыт XX и – назад, к Чехову: образ чеховской атмосферы обогащен катастрофическим сознанием.

³¹ Александр Строганов: *Кода* [online], <http://www.stroganow.ru/texts/>, [2.08.2014].

Среди целой группы пьес, основанных на использовании чеховской образно-тематической ауры, выделяется, например, *Иерихон*. Пьеса открывается следующей ремаркой: «Сцена представляет собой дачу Томила в Липках. Большой старый дом. Панорама тенистого сада. Палевые интонации ранней осени»³².

Живописно-лирическая рамка включает в себя «чеховский текст», в который, в свою очередь, вписана готическая фантазмагория: старый дом в захолустье, странная семья (три сестры и их отец, профессор, который собирается жить до трехсот лет и с этой целью пьет эликсир собственного изготовления). Их затворническая жизнь определяется некоей тайной и нарушается приходом других персонажей «извне». Разговоры, «проигрывающие» в гротескной форме разные варианты знаменитого «диалога глухих», вращаются вокруг вариаций одних и тем же тем: ненастоящей жизни и ненастоящей смерти, репетиции смерти и смерти как представления (выражение «анатомический театр» реализуется во всей многослойности жутковатой метафоры).

Настойчивое обращение автора к детективной интриге не является ни деструктивным элементом в классическом сюжете, ни прямолинейной брутальностью, свойственных текстам новейшей драмы. Скорее, это реанимация прежних театральных установок начала века, специфический способ обнажения авторской рефлексии. В статье Ж.-П.Сарразака о театре натурализма и генезисе постановки говорится о том, что расшифровка неких знаков, которые складываются в целостную картину и одновременно фиксируют хаос повседневного опыта, объединяет и рождение режиссерского театра натурализма, и детективный жанр: «По примеру того же детектива, структура театрального произведения также разделяется на две части: на драму и постановку»³³. Далее, со ссылкой на Жака Дюбуа, Сарразак продолжает, что, подобно тому, как в детективе есть две истории – преступления и его расследования, представляющие расколотые части одной и той же – текстовой – реальности», так и театральное произведение в режиссерскую эпоху расслаивается на две плоскости, рассказывая о своем собственном устройстве, то есть уже изначально содержит потенциал метадрамы. Это, в свою очередь, приводит к кардинальному изменению позиции *четвертой стены*: взгляд на происходящее обращен внутрь и одновременно организуется не из зрительного зала, а из глубины кулис. Задача художника – скрупулезное расследование/исследование и диагностика симптомов реальности. У театра натурализма и полицейского жанра один знаменатель – позитивизм, поэтому деталь приобретает ценность указателя-улики.

Строгановский «театр вещей», конечно, не повторяет поиски натуралистов и символистов начала XX века, но явно отсылает к этой конструкции осведомленного читателя. Детектив как текст с повышенной семиотичностью неожиданно становится не только метадраматическим механизмом, но способом актуализации постдраматических тенденций: деталь, образ, элемент сюжета включаются в особые смысловые связи, вполне в соответствии с идеей Леманна

³² Александр Строганов: *Иерихон*, в: Александр Строганов: *Иерихон: Сборник пьес*. Барнаул 2007, с.71.

³³ Jean-Pierre Sarrazac: *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse* [online], <http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=200>, [21.05.2014].

о дискурсивных формах, «которые позволили бы оставить знаку право не нести в себе смысл. Таким образом, наша попытка описания базируется и на семиотическом понимании театра, и на желании его преодолеть», а «на место исчерпывающей интерпретации, на место восприятия, сводящего наблюдения к единой картине, приходит фрагментированное, дробное внимание»³⁴. Проблематизация удваивается благодаря сложным образно-ассоциативным переплетениям метафорических рядов.

По строгановским текстам рассыпаны сюжетные «обманки», вполне сопоставимые с известным жанром натюрморта *trompe-l'oeil*³⁵: наблюдатель оказывается в ловушке различных регистров восприятия, образ мерцает на границе разных художественных кодов. Автор предлагает некий якобы чеховский образ, а затем выясняется, что это не дает никакого понимания событийной основы: узнали? Да, Чехов (или Беккет, или Гофман, или Шекспир), но ожидаемого результата в развитии действия нет. На классическую историю, как на фон, проецируется некий поток событий, и проекция эта оказывается в буквальном смысле *laterna magica*, волшебным фонарем, тени надо разгадывать, а драматическое действие оказывается незавершенным и открытым. Деталь, неожиданно возникающая в ремарке или речи персонажей, разворачивается в цепочку причудливых метафор, которые могут направить по ложному следу, а могут приобрести тот смысл, который выберет сам читатель.

Сформированная благодаря выстроенным в тексте намекам модель сюжета с легкостью рассыпается, перестраивается и изменяется до неузнаваемости с помощью очередной новой детали или смены интерьера. Действие движет вперед не герой, не события и происшествия, а скольжение взгляда, наблюдение за звуковыми, визуальными мелочами.

В пьесе *Карманный хаос* персонаж рассказывает историю с кусочком сахара:

Мы были в кафе с Рональдом и Этьеном, у меня из рук выскочил кусочек сахара и покатился под стол, довольно далеко от нас находившийся (Бросает на пол мелок, имитируя путешествие сахара). Первым делом я обратил внимание на то, как он катился, потому что кусок сахара обычно просто падает на пол и никуда не катится в силу своей прямоугольной формы. (Поднимается с кресла, следует за мелком.) Этот же покатился, как шарик нафталина, отчего страхи мои усилились, и мне даже подумалось, что у меня его из рук вырвали. Рональд, который знает меня, посмотрел туда, куда должен был, судя по всему, закатиться сахар, и расхохотался. Это напугало меня еще больше... Подошел официант, полагая, что я уронил нечто ценное, паркеровскую ручку, к примеру, или вставную челюсть, но он мне только мешал, и я, не говоря ни слова, метнулся на пол разыскивать кусочек сахара под подошвами у людей... (Приступ смеха.) которые сгорали от

³⁴ Ханс-Тис Леманн: *Постдраматический театр*, «Новое литературное обозрение», 2011, № 111(5), с.208-210. См. также: Christophe Bident: *Et le théâtre devint post-dramatique: Histoire d'une illusion*, «Théâtre / Public», 2009, №194, p.76-82.

³⁵ Особая техника живописного изображения, создание иллюзии объема и глубины, в реальности отсутствующих, метаморфоза плоскостного, двухмерного образа в трехмерный с помощью законов перспективы, игры света и тени: нарисованные двери, фигуры, вышагивающие из портретов, ягоды, нарисованные «как настоящие» и т.д. Повышенная реалистичность сдвигает семиотические границы искусства и действительности.

любопытства, думая... (Смеется) что речь идет о чем-то крайне важном... (Смеется).

В последующих картинах мел – «ненастоящий» сахар – будет источником спонтанно развертывающихся образов, создавая двойственное восприятие реальности, творимой здесь и сейчас в воображении: Оливейра поднимает мелок, кругом очерчивает им матрац.

Входит Лусиа со свертком, чрезвычайно напоминающим младенца, завернутого в пеленки. Оливейра, не расставаясь с зонтом, осторожно отбирает у Лусии сверток, кладет его в ванночку и чертит мелом вокруг³⁶. Событийный ряд, облик самих персонажей лишены определенности, как и очертания вещей, метаморфоза уравнивает все происходящее и описываемое в одном «театральном натюрморте», например, в пьесе *Кода*:

Свет, по всей видимости, давно уже чувствует себя здесь хозяином и делает с многочисленными предметами все, что ему заблагорассудится, по его настроению и в зависимости от времени суток. Свет вполне одушевлен и гостеприимен³⁷.

Передвижение глаза, оптические моменты становятся неотъемлемой частью текстов современной драмы, которая оказывается открыта больше «внутреннему зрению» читателя, чем зрителя, который мог бы находиться в зале и воспринимать происходящее с фиксированной позиции только прямой перспективы. Вернее, осуществляется постоянная метаморфоза читателя в зрителя и наоборот. Происходит процесс развоплощения самого акта имитации: «реальность задается как собственная проблема, зритель помещается в ситуацию нарочитого наблюдения разыгрываемой перед ним, или с ним, игры в реальность и, в зависимости от сюжета, либо вынужден осознавать неправдоподобность или проблематичность изображаемых по ходу действия событий, либо должен до конца пребывать в ситуации аллегорического повествования, или двойного описания действия»³⁸ – эти слова о специфике конфликта в новейшей драме в полной мере могут быть отнесены и к подавляющему большинству строгановских пьес.

Полноценное осмысление метадрамы в современном пространстве драматургического высказывания, возможный анализ типологии литературного, «театрально-драматического натюрморта» в контексте семиотического и постсемиотического театра, взаимодействие описательного и событийного начал в драме еще впереди. Надеемся, что предлагаемая статья позволит наметить некоторые основные точки обсуждения.

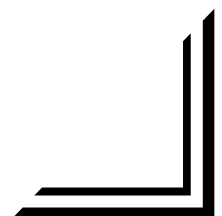
³⁶ Александр Строганов: *Карманный хаос*, [online], <http://www.stroganow.ru/texts/> [2. 08. 2014].

³⁷ Александр Строганов: *Кода* [online], <http://www.stroganow.ru/texts/> [2.08.2014].

³⁸ Елена Богатырева: *Наследие конфликта: соображение об эпистемологическом проекте новой драмы*, в: *Новейшая драма рубежа XX-XXI: Проблема конфликта*. Самара 2009, с.40-41.



ДИАЛОГ-ДИАЛОГ-ДИАЛОГ



«Русская античность»?

Интервью Романа Мниха с Ниной Владимировной Брагинской

1) *Уважаемая Нина Владимировна, в Польше Вы известны прежде всего как открыватель и исследователь наследия Ольги Фрейденберг, поэтому вместе со словами благодарности за согласие на наш разговор, я хотел бы Вас спросить, как и когда Вы для себя открыли О.Фрейденберг? И что из наследия О.Фрейденберг – какой текст? – Вы считаете самым важным лично для себя как ученого?*

Я училась на классическом отделении филологического факультета, о книге *Поэтика сюжета и жанра* услышала первый раз от своей научной руководительницы, которая, слава Богу, жива и по сейчас, Азы Алибековны Тахо-Годи, вдовы Алексея Федоровича Лосева. Как я понимаю спустя много десятилетий, я многое узнавала от неё, как бы между делом. Я была на первых курсах и книга показалась мне сложноватой. В университете под руководством профессора А.Тахо-Годи я занималась мифологией – греческой и сравнительной. Это привело меня к знакомству с Елеазаром Моисеевичем Мелетинским и его учеником Сергеем Юрьевичем Неклюдовым, с которыми была связана во многом моя дальнейшая научная судьба. Работая в издательстве «Восточная литература», С.Неклюдов при поддержке своего учителя Е.Мелетинского, создал две замечательные серии: «Сказки народов Востока», куда входила и Океания и Грузия, да и вообще все сказки, и серию «Исследования по фольклору и мифологии Востока», где первой публикацией было переиздание в 1969 году великой книги В.Я.Проппа *Морфология сказки*.

Е.Мелетинский и С.Неклюдов решили, что в этой серии можно будет издать неопубликованные работы О.Фрейденберг. О существовании архива С.Неклюдов знал от душеприказчицы О.Фрейденберг Русудан Рубеновны Орбели, ученого кавказоведа, которая публиковалась в издательстве «Восточная литература». Так было принято решение отправить меня в Ленинград «на разведку». Я имела подготовку филолога-классика, занималась мифологией и была практически безработной.

Я окончила классическое отделение МГУ в начале 1970-х, когда начался отъезд российских евреев в Израиль. Я не собиралась уезжать и никогда не уехала, но начальники не хотели принимать на работу потенциальных эмигрантов из коммунистического рая. Мне не позволили поступить в аспирантуру, и почти 20 лет до самого крушения коммунистического режима в 1991 году я не имела работы по специальности. Я об этом нисколько не жалею, в частности потому, что я была свободна в выборе того, чем мне заниматься. И одно из первых дел, сохранившееся донныне – это издание и осмысление наследия О.Фрейденберг, по моим понятиям, одного из крупнейших умов первой половины XX века.

В поезде Москва-Ленинград я читала и почти полностью прочла *Поэтику сюжета и жанра*, которая не далась мне на втором курсе.

В старой квартире на Каменном острове меня встретила недоверчивая худенькая чахоточная аристократка, прожившая всю жизнь при большевиках и курившая мужские папиросы «Беломор». Она была насторожена, а я очень

молода и очень наивна. Я не догадывалась, что самый факт приглашения москвича для работы с рукописями ленинградского ученого, ученики которого живы, скандален. Я ничего не знала о репутационных войнах в среде питерской университетской публики и специально в среде ленинградских классиков. Я не знала, что ленинградцу коллеги не дали бы заниматься наследием О.Фрейденберг. Русудан Орбели, которая заведовала в Институте востоковедения Кавказским кабинетом им. Н.Я.Марра, проверяя мою лояльность или терпимость в отношении марризма, принесла мне для начала все то, что свидетельствовало о связи О.Фрейденберг с Н.Марром, по ряду причин проклятым дважды – и интеллигенцией, и Сталиным. Думаю, моя простота и невключенность ни в какие круги и слои сделала возможным то полное доверие, которым со временем дарила меня Р.Орбели и её семья. Все они уже умерли и я храню о них самую нежную память.

В первый мой приезд в начале зимы 1973 года я читала рукописи в Институте востоковедения, куда мне их приносила Русудан Рубеновна; я не была сразу допущена к «сундуку». Этот сундук сейчас стоит у меня в кабинете в университете. В свое время Ольга Михайловна держала в нем запасы всяких консервов, которые собирала для посылок брату, арестованному и расстрелянному в 1938 году. Он получил «десять лет без права переписки», что и означало расстрел, но, как многие родственники арестованных и убитых, она этого не знала, надеялась, что сможет узнать, где он, и послать продукты. В 1939-1941 годах, видя в магазине какие-нибудь сушеные, соленые, консервированные деликатесы, она покупала их «для брата». В страшную первую блокадную зиму она и её престарелая мать, сестра художника Леонида Пастернака, выжили благодаря этим запасам. А потом место консервов заняли рукописи и письма.

Я стала читать содержимое сундука, изучать и публиковать, и продолжаю это делать по сей день.

На следующий год, я уже самостоятельно рылась в сундуке и нашла там среди прочего 130 писем Бориса Пастернака за период с 1910 по 1954 год. В 1973 году я вместе с Е.М.Мелетинским напечатала статью О.Фрейденберг *Происхождение греческой лирики*, а в 1978 вышла большая книга *Миф и литература древности*, ради подготовки которой меня и посылали в Ленинград.

Какой текст для меня более всего важен как для ученого?

В разное время оказывалось более актуально одно или другое. О.Фрейденберг – теоретик. Главное, что произошло благодаря чтению её работ, это, так сказать, расширение сознания. Я научилась понимать то, что не понимают или не хотят понимать мои высокоученые коллеги – особенности иного мышления, логику мифологического образа, а следом и поэтического. И вообще древние смыслы, которые стали когда синтагмами, когда лексемами, а когда и алфавитом культуры. Большинство ученых уверены, что кроме Аристотелевской логики, никакая иная никогда не осеняла головы *homo sapiens*, что всегда дует только южный ветер, при котором нетрудно отличить сокола от цапли. И не подозревают, что при норд-норд вместе они все, подобно принцу Гамлету, ходят на тасманийцев, напаявших сюртуки и ученые степени.

Должна признать, что в моей жизни был период, когда я проходила интеллектуальное облучение именно Аристотелем. Около семи лет, почти не поднимая головы и не отвлекаясь в сторону, я переводила и комментировала его

сочинения. Эти занятия на время отодвинули публикации работ О.Фрейденоберг. И вот когда я подняла-таки голову от Аристотеля и взялась за подготовку очередной публикации О.Фрейденоберг, поначалу я почувствовала, что мне как-то трудно следить за её логикой... Сказалась отвычка. И потребовалось некоторое время для восстановления способности понимания. Так что я могу влезть в сюртук моих ученых коллег и даже посочувствовать.

Итак, мир смыслов и способность понимать и связывать вещи между собою до и после знакомства с трудами О.Фрейденоберг очень сильно изменился. Вещи, которые требовали ранее специальных трудоемких процедур, постигаются так, как мы узнаем знакомого человека – сразу, не пересчитывая его рук и ног и не сличая его лица с научным описанием. Разумеется, в молодости был период неопитского подчинения мощному влиянию её гения, когда мне казалось, что её работы уже объяснили «большую часть бесконечности».

Если же говорить тематически, то вот уже лет двенадцать, как моя собственная деятельность направляется работой О.М.Фрейденоберг *Греческий роман как деяния и страсти*. Это её диссертация, она написана в начале 20-х годов. Я приготовила её, наконец, для печати и надеюсь, что скоро опубликую. Но вот беда! В России почти все, кому она интересна – участвуют в организованном мной семинаре по сравнительному изучению языческой, раннехристианской и иудео-эллинистической прозы. Я могу им всем показать её в виде рукописи, файла или ксерокса. Печатать в России почти не для кого. О.Фрейденоберг должна быть очень интересна на Западе. Она обогнала мировую научную мысль на много десятилетий. Об этом я написала работу несколько лет тому назад, под названием *Мировая безвестность*, она даже переведена на польский¹. Но добиться перевода этой диссертации на какой-то европейский язык мне не удастся.

2) В свете того, что Вы говорите о близости теоретической мысли Ольги Фрейденоберг к западным филологам или философам – кого бы Вы назвали в первую очередь? В своё время я немного занимался рецепцией философии Э.Кассирера в России и в связи с этим столкнулся с некоторыми идеями О.Фрейденоберг (теория метафоры, философия мифа). Кто кроме Э.Кассирера близок О.Фрейденоберг? И в этом же контексте – насколько она системный мыслитель?

Некоторые мыслители были важны для становления О.Фрейденоберг, других она узнала, когда её взгляды уже сложились. К последним относятся, например, Э.Кассирер и И.Я.Баховен. Из немецких филологов-классиков, которые занимались религией и мифологией, для неё важны были Г.Узенер, А.Дитерих, О.Вейнрейх, а из русских ученых, занимавшихся мифом, семантикой и архаикой в литературе – А.А.Потебня и А.Н.Веселовский. Она постоянно опиралась на Дж.Фрезера и кембриджских ритуалистов, выделяя А.Корнфорда. Несомненно

¹ См.: Н.В. Брагинская: *Мировая безвестность*, в: *Национальная гуманитарная наука в мировом контексте: опыт России и Польши*. Москва: Издательский дом Государственного университета Высшей школы экономики, с. 34-62; Nina Braginska: *Światowe zapożyczenie: Olga Freudenberg o starożytnej powieści*, w: *Humanistyka krajowa w kontekście światowym doświadczenie Polski i Rosji*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2011, s.43-70.

она хорошо знала Л.Леви-Брюля, К.Пройса (Preuss) и Э.Дюргейма. О.Шпенглер был важен для неё тем, что указал на ограниченность каузального подхода. Но О.Фрейденберг не была последователем в целом никого из них. Многим была обязана этнологам и востоковедам, так, И.Г.Франк-Каменецкий, её коллега и единомышленник, был египтологом и гебраистом, *Исторические корни волшебной сказки* В.Я.Проппа были также ей близки. У нее были своего рода пристрастия к некоторым не слишком известным именам, например, Л.Воеводскому, русскому классiku, или Полю Сэнтиву (Saintyves), французскому фольклористу. Нет никаких следов её знакомства с К.Юнгом, хотя она знала книгу соавтора К.Юнга К.Кереньи об античном романе (1927). Последняя не оказала на неё влияния, так как работа О.Фрейденберг о восточных корнях и мифологических парадигмах греческого романа была написана на несколько лет раньше публикации книги К.Кереньи. Но незнакомство с К.Юнгом – странная и огорчительная вещь, так как с теорией архетипов она несомненно шла «параллельным курсом».

В поздних работах, в *Лекциях по теории фольклора, Паллиате, Образе и понятии, Сафо*, она редко упоминает имена ученых. О.Фрейденберг пишет, не рассчитывая на публикацию при жизни, не пытаясь вписать себя ни в круг коллег, ни в мировую науку. В письме брату, Борису Пастернаку, она в шутку упоминает С.М.Баура (Bowra): «В толковании Алкмана он, разбойник, дал материал, который я лелеяла для своего *Происхождения лирики*». Она читает научную литературу, но кому сообщать о своих согласиях или несогласиях? Сундуку с рукописями? Она пишет для будущего, там разберутся... В опубликованной *Поэтике сюжета и жанра* (1936) есть целая историографическая глава, пестрящая именами. В этой «методологической» части давление редакторов было особенно сильным, излагать мысли немарксистских предшественников следовало только в виде критики. В мемуарах она с горечью и тоской описывает, как вставлялись редактором после пятой корректуры фразы, написанные под её стиль. Западных ученых нельзя было упомянуть, не сопроводив ссылку методологической поркой. Тем не менее, в этой главе, извращенной дежурной критикой буржуазного формализма и идеализма, можно прочесть на кого она опиралась и с чем не соглашалась.

Есть ещё один автор из совершенно, казалось бы, другой области, который был чрезвычайно важен для неё. Это известный биолог, автор книги *Номогенез*, вышедшей в 1922 году, Л.С.Берг. В *Поэтике* она позволила себе упомянуть его в примечании. Глубокий интерес к номогенезу, антидарвинистской теории возникновения и существования жизни, как и особый пристальный интерес к химии, к устройству и метаморфозам вещества, говорит нам о том, что О.Фрейденберг не была «просто» литературоведом. Она была теоретиком, и её взгляды представляли собою систему. Это не философская система в полном смысле слова, не Гегель, она теоретик культуры, она изучает «номогенез» культурных форм, как биолог Л.Берг изучал номогенез биологических форм и их конгенцию.

3) А насколько именно античность обусловила становление О.Фрейденберг как ученого? Является её античность именно русским вариантом античности или же мы имеем дело с явлением другого порядка?

«Русский вариант античности»? В научной работе я не совсем понимаю, что бы это могло быть. Рецепция античности в разных культурах разная, наука тоже имеет национальные черты, но русский вариант античности у О.Фрейденберг для меня вещь не совсем понятная.

О.Фрейденберг получила классическое образование, но до получения этого образования она знала много иностранных языков и мировую литературу, не только европейскую. Античная литература как полигон её теоретической мысли очень важна. Именно в Греции произошло рождение собственно литературных форм, отделившихся от мифа, ритуала и фольклора. Поэтому греческая литература не была безразлична для теоретической мысли О.Фрейденберг, она, эта мысль, сформировалась на античном материале, и это была правильная для неё почва.

4) Что Вы можете сказать о восприятии античности именно в среде русских ученых и тех проблемах, которые поднимались в России в связи с рецепцией античности?

Больше 10 лет тому назад я напечатала статью *Профессия – „русский”*² которая посвящена тому, что русский не может быть, с точки зрения европейцев, просто "ученым", он должен быть непременно "русским ученым". Марина Цветаева писала Рильке: "Вы всегда будете воспринимать меня как русскую, я же Вас – как чисто человеческое (божественное) явление. В этом сложность нашей слишком своеобразной нации: всё, что в нас – наше Я, европейцы считают «русским» (то же самое происходит у нас с китайцами, японцами, неграми, – очень далекими или очень дикими)"³. Мне думается, что Вы не стали бы задавать вопрос, каково восприятие античности в среде немецких, бельгийских или французских ученых. Ясно, что нет "немецкого" восприятия, что Хайдеггер и Винкельман, Гете и Ницше – это разные вселенные, а то, что они все "немцы" задает очень общий контур.

Если отвечать на подобные вопросы всерьез, то есть с упоминанием разных ученых, школ, направлений, разных периодов, включать и тех русских, которые, как Михаил Ростовцев, стали американскими учеными, как Элиас (Илья) Бикерман побывали немецкими, французскими и американскими, или, как Фаддей Зелинский, были по совместительству поляками, но родились ли даже состоялись как ученые в России, если пытаться группировать проблемы, которые поднимались в те или иные периоды истории науки как именно русской, то это не ответ в интервью, а тома исследований. Поэтому я отвечу резко: нет специфически русской античности с точки зрения науки и специфически русских научных проблем античности. Есть русская наука об античности, которая, как и всякая другая национальная наука, имеет свою историю, свое преемство от учителя к ученику, свои лакуны – например, в России мало занимались Южной Италией, свои естественные приоритеты – много занимались Северным Причер-

² Н.Брагинская: Профессия – русский, или Entdeckung des Geistes постсоветского интеллектуала, «Новое литературное обозрение» 2001, № 50, с. 69-88. Текст доступен и в электронном варианте: <http://www.ebiblioteka.ru/sources/article.jsp?id=3459120>.

³ Марина Цветаева – Райнеру Мария Рильке. 9 мая 1926 года.

номорьем и так далее. В советское время изучение античности подчинилось известным догмам, стали приоритетными некоторые области, например, изучение рабства⁴. Но это не русская рецепция античности, а период принудительного господства марксизма в русской науке в целом. Когда антиковедение Великобритании или Франции испытывает влияние структурализма или феминизма, что это? Эпизоды в истории национальной и в целом европейской науки? Или "британское", "французское" антиковедение? Мне приходилось сталкиваться с точкой зрения западных коллег, что для России нет надобности отличать науку и искусство: то и другое интересует как "русские" реакции на "чужое" для России классическое наследие. Да, русская культура наследовала непосредственно не языческой античной, а православной византийской, но наука об античности складывалась преимущественно под немецким влиянием в XIX в. и ориентировалась на европейские образцы. Другое дело, что в России существовали и могут существовать идеологические конструкции ученых о неких особых отношениях именно русской/славянской культуры и античности и особой миссии русских/славян в возрождении античности. Такова идея третьего славянского возрождения античности, о которой мне приходилось писать⁵. Но как только появляется идея "особой миссии" какого-то народа, мы выходим за рамки науки.

А история рецепции античности в России - это огромная и особая область. С некоторым отставанием русская культура переживала классицизм в литературе, а художники учились в Италии и все рисовали "антики" в учебных классах, культ античности был важен для Серебряного века, когда художественную элиту страны составляли выпускники классических гимназий.

5) Насколько "мы" понимаем античность? Что нам мешает понимать её? Упирается ли всё в знание языков – греческого и латинского, их внутренней формы или существует непреодолимая историческая дистанция?

– А кто эти "мы"? Вы полагаете, что мы с Вами понимаем её одинаково? И кому "нам"? Мне мешает одно, а Вам, быть может, другое. Широкой публике мешает отсутствие интереса к вещам далеким от сиюминутных практических нужд. При его наличии ничто не мешает. Знание древних языков, разумеется,

⁴ Антиковеды стран Восточной и Центральной Европы по материалам конференций издают сейчас серию, посвященную изучению античности в эпоху коммунистического режима; первый том опубликован (*CLASSICS AND COMMUNISM: Greek and Latin behind the Iron Curtain* / Eds. György Karsai, Gábor Klaniczay, David Movrin, Elżbieta Olechowska. – Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete; Budapest: Collegium Budapest Institute for Advanced Study; Warsaw: Faculty of Artes Liberales, 2013. – XIV, 578 p.), еще два в процессе подготовки. Я попыталась обобщить результаты наблюдений коллег, дополнив их собственными размышлениями над антиковедением советского периода в СССР в статье: Нина Брагинская: *Как изживали классику и как она выживала. Размышления над книгой «Античные авторы и коммунизм»*, «Новое литературное обозрение» 2014, № 129, с. 324-342.

⁵ Н.В.Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: Русская теория: 1920-1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений, Москва, декабрь 2002 г., Москва 2004, с. 49-80; Nina Braginska: *Słowiański renesans antyku*, w: *Przestrzenie teorii*. Uniwersytet im Adama Mickiewicza w Poznaniu – Uniwersytet Jagielloński. 2008. Nr 9, s. 249-272.

очень помогает преодолевать историческую дистанцию. Самостоятельное изучение античности и открытие нового без знания языков невозможно, но без знания языков можно получать готовые результаты специалистов и размышлять над ними!

6) *Насколько и как (какая именно?) нужна античность современной Европе и России?*

– У меня снова вопросы к субъекту. Я не знакома с таким существом, как "современная Европа" или "современная Россия". Вы говорите о толпе? О культурной элите? О художниках? О начальниках от образования? О технократах? О церковниках? И слово "насколько" в вопросах меня смущает. Как прикажете отвечать? Во многом? В немногом? На 15 процентов? Как считать и что считать? Ясно, что классика перестала занимать центральное место в образовании давно и снова его не займет. Ясно, однако, и то, что *Библия* и *античность* сформировали основы культуры современной Европы и современной России. Поэтому какая-то античность будет присутствовать, пока сохраняется идентичность Европы и России. В посткоммунистической России возродилось изучение древних языков как языков *Священного Писания*. Как в связи с распространением религиозного, не только православного образования. Изучение христианства и Византии тоже не может обойтись без античности. И те, кто ее изучают и даже просто преподают, тихонько говорят друг другу: "Какие все-таки мы счастливые, что наша работа - это читать с молодыми людьми Гомера, Эсхила, Вергилия..."

НАШИ АВТОРЫ

Нина Брагинская – Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Оксана Дрейфельд – Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия

Сергей Лавлинский – Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Ирина Плеханова – Иркутский государственный университет, Иркутск, Россия

Эва Пршова – Университет Матея Бела, Банска-Быстрица, Словакия

Евгения Рогова – Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия

Ольга Семеницкая – Самарский государственный университет, Самара, Россия

Анна Синицкая – Самарский областной институт повышения квалификации и переподготовки работников образования, Самара, Россия

Валерий Тюпа – Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Лариса Тютелова – Самарский государственный университет, Самара, Россия

Владимир Шуников – Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT NEOFILOLOGII I BADAŃ INTERDYSCYPLINARNYCH
UPH W SIEDLCACH

«МИРГОРОД»

Господи Боже! Какая бездна тонкости бывает у человека!
(Николай Гоголь, *Миргород*)

Это всё дрянь, чем набивают головы ваши;
и академия, и все те книжки, буквари, и философия, всё это *ка зна що!*..
(тот же Н. Гоголь, и тот же *Миргород*)

*Международный филологический журнал, посвященный истории и эпистемологии
современного литературоведения, а также возможным ответам на вопрос о том,
как сделана и делается сегодня наука о литературе*

Основной профиль журнала:

- эпистемология современного литературоведения, обсуждение и анализ литературоведческих концепций как в контексте других гуманитарных наук, так и на фоне обиходных представлений о литературе, литературоведении, науке и гуманитарности;
- пути развития теории литературы в прошлом, настоящем и будущем;
- поиски совместного языка и вопросы терминологии современного литературоведения.

МИРГОРОД предполагает также публиковать тематические рубрики материалов, диалоги с известными литературоведами, литературоведческие дискуссии и информации о книгах.

Технические требования к публикации
(тексты высылать по адресу: mirgorod.inibi@gmail.com)

Текст

- 12 кеглем Times New Roman
- интервал 1,5
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0
- поля - 2,5

Ссылки

- автоматические внизу каждой страницы
- 10 кеглем
- интервал 1,0

К статье прилагаем:

- **резюме на английском языке** (3-5 предложений);
- **ключевые слова**;
- **англоязычный вариант заглавия статьи.**

Сноски

А) ПРИ ЦИТИРОВАНИИ КНИГ И МОНОГРАФИЙ В СНОСКАХ УКАЗЫВАЕМ:

1) имя и фамилию автора (ов), после двоеточия – название публикации полностью курсивом, место и год издания, а после запятой – страницу для цитаты или же страницы для статьи;

2) если работа является частью сборника или монографии, то после запятой пишем «в:» (для латиноязычных изданий «in:», «w:» или «v:» в соответствии с языком книги) и курсивом указываем название книги, имя и фамилию редактора (ов);

3) если работа указана в предыдущем примечании, пишем данные автора и «ibidem».

Примеры:

- 1) Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.
- 2) Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с.49-80.
- 3) Maria Kłańska: *Odyseusz*, w: *Mit – człowiek – literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp Stanisław Stabryła, Warszawa 1992, s.245-276.

Б) ПРИ ЦИТИРОВАНИИ СТАТЕЙ ИЗ НАУЧНОЙ ПЕРИОДИКИ (ЕЖЕГОДНИКОВ, ЖУРНАЛОВ) В СНОСКАХ УКАЗЫВАЕМ:

1) имя, фамилию автора, название публикации полностью (курсивом),

2) название периодического издания в кавычках (обычным шрифтом), год, том, номера страниц.

Примеры:

1) Илья Серман: *Пути и судьбы Григория Гуковского*, "Новое литературное обозрение" 2002, № 3 (55), с.54-65.

2) Kathrin Rosenfield: *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, „Poetica“. Band 33 (2001), Heft 3-4, S.465-502.

Материалы и статьи ожидаем от авторов **по адресу: mirgorod.inibi@gmail.com**