

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
“САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ”

Кафедра русской и зарубежной литературы

**НОВЕЙШАЯ ДРАМА РУБЕЖА XX-XXI ВВ.:
ПРОБЛЕМА КОНФЛИКТА**

*Материалы научно-практического семинара
12-13 апреля 2008 года*

В рамках фестиваля
“НОВАЯ ДРАМА. ТОЛЬЯТТИ”
11-15 апреля 2008 г., Тольятти

Самара
Издательство “Универс групп”
2009

УДК 82/821
ББК 83.3(0)6
Н 72

Рецензент

д-р филол. наук, зав. кафедрой русской
и зарубежной литературы СамГУ С.А. Голубков

Составитель и ответственный редактор

канд. филол. наук, доц. Т.В. Журчева

Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта : материалы на-
Н 72 учно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. и
отв. ред. Т.В. Журчева ; Федеральное агентство по образованию. –
Самара: Изд-во “Универс групп”, 2009. – 108 с.

ISBN 978-5-467-00200-2

Настоящий сборник включает в себя научные доклады и сообщения, представленные на научно-практическом семинаре “Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта”, проходившем 12-13 апреля 2008 г. в рамках фестиваля “Новая драма. Тольятти” (Тольятти, 2008). В семинаре приняли участие филологи, философы, театральные критики из Самары, Тольятти, Казани, Перми, Москвы, Гиссена (ФРГ). Сборник освещает состояние современной драматургии с историко- и теоретико-литературных, философских, театрально-критических позиций. Участие в семинаре филологов из Германии, а также специалистов в области немецкой литературы позволило значительно расширить круг исследуемых проблем и рассмотреть современную русскую драматургию в европейском контексте.

Сборник представляет интерес для филологов и театроведов, для студентов филологических и театральных факультетов, а также для широкого круга читателей, интересующихся современной драматургией и театром.

УДК 82/821
ББК 83.3(0)6

ISBN 978-5-467-00200-2

© Авторы, 2009
© Самарский государственный
университет, 2009

Содержание

Предисловие	4
Иоганн Бидерманн. Конфликты – не наркотики, не криминальность, не потеря надежд и отношений... и не желание любить и не разочарование в любви	6
Елена Шевченко. Новая немецкая драма: между постмодернизмом и “новым реализмом”	9
Ольга Журчева. Природа конфликта в новейшей драме XXI века	18
Татьяна Шахматова. Рождение конфликта из потока саморефлексии	27
Елена Богатырева. Наследие конфликта: соображения об эпистемологическом проекте “новой драмы”	34
Елена Сергеева, Наталья. Масленкова. Диалог с классикой как средство выстраивания конфликта в современной драматургии	42
Лариса Тютелова. “Кислород” Ивана Вырыпаева и основные особенности “новой драмы”	59
Татьяна Журчева. “Тольяттинская драматургия”: конспект критического очерка	65
Мария Сизова. Образ пространства в пьесе Ю. Клавдиева “Собиратель пуль”	73
Елена Фомина. Пьеса В. Дурненкова “Mutter”: к проблеме конфликта	77
Елена Четина. “Новая драма” 2000-х годов: проблемы и стратегии развития	80
Екатерина Кожевникова. Современный провинциальный театр: поиск эстетических ориентиров	89
Ильмира Болотян. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания	98
Сведения об авторах	107

Предисловие

В апреле 2008 года в Тольятти состоялся фестиваль современной пьесы “Новая драма. Тольятти”. Это второй театрально-драматургический форум, который вырос из имеющих уже многолетнюю традицию “Майских чтений”. Вырос, отпочковался от них и с 2007 года стал жить самостоятельной жизнью. Тольяттинский фестиваль – вполне закономерное явление наряду с ежегодным московским фестивалем “Новая драма” и екатеринбургским фестивалем “Евразия”. Москва, Екатеринбург и Тольятти образуют своеобразный “треугольник”, как бы вбирающий в себя все новодрамовское движение (“движение” – именно то слово, которым определяют этот феномен сами его представители; в критике в ходу также понятие “новая драма”, отсылающее к рубежу XIX-XX вв., и понятия, призванные дистанцировать современную драматургию от предшественников, не потеряв, однако, связи с ними: “новая новая драма” и “новейшая драма”).

Признанным лидером тольяттинской драматургии является Вадим Леванов. Группу тольяттинских авторов, снискавших себе уже достаточно громкую известность, критики нередко называют тольяттинской драматургической “школой”. Действительно ли Вадим Леванов, Вячеслав и Михаил Дурненковы, Юрий Клавдиев составляют школу – это вопрос, требующий своего изучения. А вот сам Леванов (его, несмотря на совсем еще молодые годы, порой именуют патриархом тольяттинской драматургии) – несомненно не только один из лидеров “новодрамовского” процесса, но и главный движитель тольяттинского фестиваля, его инициатор и директор. Именно благодаря его живому интересу стал возможен наш двухдневный семинар, органично включенный в программу фестиваля 2008 года. Сугубо академические чтения в абсолютно не академической фестивальной атмосфере – это то, чего до сих пор еще не было ни в научной, ни в театральной практике. Это, по словам Вадима Леванова, “уникальная вещь, когда явление оценивается и осмысливается академической наукой не спустя 50-100 лет, как это обык-

новенно бывало, а сейчас, здесь, методом погружения в это явление”. Участники семинара, кроме чтения своих докладов, были зрителями на спектаклях и читках пьес, активно участвовали в традиционных для “формата новой драмы” обсуждениях, общались с драматургами, актерами и режиссерами. А те, в свою очередь, слушали научные сообщения и вступали в живой диалог с исследователями своего творчества. Думается, значение этого семинара не только в том, чтобы “легитимировать новую драму” (Леванов), но и в том, чтобы для постижения “новых форм” современного художественного процесса попытаться найти новые формы его научного осмысления.

Настоящий сборник, разумеется, не может дать полного представления обо всем, что происходило в рамках семинара, – в него включены только тексты сообщений. Однако и они дают возможность увидеть, насколько сложно, интересно, многоаспектно явление новейшей драматургии. Первый семинар скорее поставил вопросы, нежели ответил на них, наметил пути дальнейших исследований. Все его участники прощались с твердым намерением собраться вновь и продолжить изучение современной драматургии и современного театра.

Мы благодарим Вадима Леванова и всех участников фестиваля “Новая драма. Тольятти” за сотрудничество. Особая благодарность – Департаменту культуры мэрии Тольятти, а также коллегам из Тольяттинского государственного университета и Волжского университета им. В.Н. Татищева за неоценимую помощь в организации и проведении семинара.

Иоганн Бидерманн*

Гиссен, Германия

**Конфликты – не наркотики,
не криминальность, не потеря надежд и отношений...
и не желание любить и не разочарование в любви**

Johann Biedermann

**KONFLIKTE – nicht Drogen, nicht Kriminalität,
nicht Hoffnungs und Beziehungslosigkeit...
und auch nicht Liebeslust und Liebesleid**

В настоящее время в текстах, принадлежащих к “новой драме” (НД), я вижу по крайней мере три основных конфликта, которые я хотел бы представить в виде эскиза, прибегнув к цитатам из негетерогенных, разнообразных источников (не чисто научных); лично я также нахожусь в конфликте с этим типом текстов, который, правда, является лингвистически-имманентным, составляет отдельный четвертый вид и не имеет ничего общего с содержащимися в конфликтах 1, 2 и 3 опасениями грядущего культурного упадка. Первые три конфликта – это прежде всего конфликты между продуцентами, производителями текста (или авторами), его обработчиками (или режиссерами) и реципиентами, получателями (или читателями, театральными зрителями, профессионально: критиками...)

1. Конфликт: Конфликт между русской классикой и театральным обращением с ней: “Как-то раз в Советском Союзе”. Кама Гинкас, причисляемый уже многие десятилетия к самым профессиональным режиссерам России, сидит как-то на одной из очень значительных инсценировок Достоевского в постановке Валерия Фокина в Ленинграде. Играют “Записки из подполья”. Как только главный герой произносит первую реплику, Гинкас не может удержаться от смеха. Тут к нему поворачивается одна из известных в то время критиков и смотрит на него осуждающе ледяным взглядом. На очередные приступы смеха дама сно-

* © Бидерманн И., 2009.

ва реагирует холодными взглядами, пока наконец не теряет терпение и рассержено не набрасывается на него: “Постыдились бы! Это же Достоевский!” Советский Союз разрушился, но что-то продолжает существовать в русском турбокапиталистическом настоящем: благоговение перед иконами русской культуры... Анекдоты... забавляют. Но это благоговение все же свидетельствует о реальности, все еще имеющей силу: в России классики – святые. “В стране, где религиозность была редуцирована до минимума, а гражданское общество абсолютно отсутствовало, театр практически стал заменой церкви” (Марина Давыдова “Конец театральной эпохи”. М., 2005). Кажущееся религиозным почитание “священных коров” девятнадцатого века чувствуется и сейчас” (Кармен Эллер, Москва, “О священных коровах и небесных кенгуру. Как традиционалисты и создатели тренда расценивают русский театр современности. Театр времени 3, 2008. Carmen Eller. Moskau. Von heiligen Kühen und himmlischen Känguruhs. Wie Traditionalisten und Trendsetter das russische Theater der Gegenwart prägen. Theater der Zeit 3, 2008’). Я (И.Б.) вырос с Советским Союзом, с ним, но не в нем, и мы учили в то время: русский/русская читают всегда и везде: прежде всего своих авторов-классиков. “Где таксисты читают Пушкина...” – так называлась документальная передача по немецкому телевидению 1986 года, речь шла о “последнем читающем народе земного шара”. Нам было стыдно, потому что мы еще были как современные русские в конфликте №2.

2. Конфликт: Конфликт классики и читателя – ее читатели вымирают (что, конечно, могло бы иметь последствия для будущего даже таких пьес, как, например, “Фирсиада” Вадима Леванова). Пьеса Олега Богаева “Мертвые уши, или Новая история туалетной бумаги” описывает проблему общения молодежи с литературой в сегодняшней России. Отчаявшиеся классики русской литературы (Гоголь, Пушкин, Чехов, Достоевский) сделались бездомными, потому что никто больше не интересуется их произведениями. Никто их не читает. Проблема, касающаяся не только России. И в Германии это известная проблема. Новые масс-медиа практически полностью вытеснили чтение классической литературы. В школах все меньше читают, в том числе на занятиях по иностранному языку.

Должен ли я знать, кто и что есть Фирс, а также кто есть и что значит Чехов, чтобы полноценно воспринять пьесу? Мне кажется, это можно узнать лишь на театральных репетициях, и не нужно непременно ждать 20 лет, чтобы выяснить это – во всяком случае в Германии (см. “ В заключение”). Было бы интересно, если бы в “Кто хочет стать миллионе-

ром”?) – в Германии, почти ежедневной нелепости фаст-фуда знаний, прозвучал вопрос про Фирса. Кто же в Германии знает Фирса? Кто же знаком в деталях с текстами Чехова (как зритель)? Почти никто – ни раньше, ни сейчас. В одном из докладов сборника к конференции в Казанском университете, во время театрального сентября в Казани 2007, говорится о реакции одного из критиков на пьесы НД, которые связаны с русской классикой, отмечается, что они часто не производили никакого впечатления на зрителей, поскольку те больше не знали классики, не воспринимали цитат, игры слов, словесно-игрового взаимодействия с классической литературой и поэтому не “чувствовали” намеков и аллюзий. А нужно ли это? Можно ли пьесы, связанные с классикой, не ставить для “необразованного” социума из-за опасности, что намеки будут понятны не всем зрителям?

3. Конфликт: Конфликт языка литературы и литературного языка с субъязыками, особенно с грубым разговорным языком, матом и сленгом. Нередко встречающиеся в текстах НД ругательные выражения, нецензурные слова, элементы сленга коррелируют с такими понятиями, как вульгаризация, варваризация, напасть, постепенное разрушение языка, огрубление, от пагубного воздействия которых следует оберегать язык Пушкина (или Гёте).

4. Конфликт: конфликт переводчика как мигранта-маятника между языками. Границы компетенции как конфликт глубинных структур соответственно генеративной трансформационной грамматики (Хомский) между языками и лексическими коннотациями. Обычно только один язык является подлинной родиной, второй лишь гостевая страна, которую охотно посещают, так как в этой стране можно открыть больше нового, чем на родине.

В заключение: никакого конфликта

В Институте славистики Гиссенского университета им. Юстуса Либига (Германия) начинается работа студенческой театральной группы под руководством опытного в миграции между языками режиссера испанца Хуанба Центено в течение летнего семестра 2008. Она начинается с пьесы Вадима Леванова “Смерть Фирса”, которая будет поставлена в сентябре 2008 на седьмом театральном фестивале немецкоязычных студенческих театральных групп из Восточной Европы. Она будет строиться на двух языках, не один за другим, сначала на русском, потом на немецком, а оба языка будут скрещены. У каждой роли два исполнителя, русский и немец, которые, правда, хорошо знают другой язык. Немецкий актер знает, что и как говорит русский актер, и наоборот.

Тем самым я хотел бы в ходе эксперимента соединить литературный текст А (Леванов) с литературным текстом Б (немецкий перевод) и из них обоих создать ЕДИНЫЙ театральный текст, который появится только на сцене. (“Театральный текст является представлением литературного текста”: Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters*. Band 3. *Die Aufführung als Text*. Gunter Narr: Tübingen 1988).

При этом также литературный текст Б (немецкий перевод) является, так сказать, литературным источником для актеров, “черновым” литературным текстом, который посредством постановочных репетиций впоследствии будет так переработан, что лексические, синтаксические, экспрессивные... речевые (также спонтанные) элементы “преобразуют, трансформируют” литературный текст Б, по сути дела заново его воссоздавая. Актеры создают литературный текст сами. Актер становится переводчиком, и наоборот, или – точнее говоря – двуликим Янусом, который, правда, смотрит только в одном направлении. Неизменным остается, конечно, литературный текст А (Леванов).

Спасибо Инне и Олегу Жолобовым (Казань) за перевод с немецкого языка на русский.

Елена Шевченко*

Казань

Новая немецкая драма: между постмодернизмом и “новым реализмом”

В последние десятилетия драма как род литературы подверглась таким радикальным изменениям, что это позволило немецкому театроведу Кароле Дюрр утверждать: “Больше нет никаких правил, каноны исчезли” [4. – С. 5]. Современная драма мало исследована в сравнении с прозой и поэзией. Всякая попытка описать такое явление как новая немецкая и новая российская драматургия, прежде всего наталкивается на проблему категоризации. Первый и до сих пор самый серьезный опыт осмысления ситуации, сложившейся в немецкой драматургии и немец-

* © Шевченко Е., 2009.

ком театре, связан с именем крупнейшего современного театроведа Ганса-Тиза Леманна и его книгой “Постдраматический театр” (1999). Леманн проводит глубокое исследование театральной практики Германии последнего 30-летия XX века с целью выявления эстетической логики развития нового театра. Именно он вводит в обиход термин “постдраматический театр”. Изначально он возник из противопоставления античной трагедии как образца “преддраматического” театра, то есть театра “до драмы”, и современного театра, основу которого уже не составляет исключительно драматический текст. В последние годы вокруг этого определения ведутся ожесточенные дебаты. Одни понимают под ним хэппенинг, другие – проекты, в реализации которых помимо актеров участвуют художники, поэты, танцовщики, третьи приравнивают его к театру текста и т. д. Но все это лишь частные его проявления. “Постдраматический театр” – широкое понятие, включающее в себя самые разнообразные преобразования театральной эстетики, в том числе изменение драматической формы. В современном “уже не драматическом театральном тексте” (Пошманн) отсутствуют цельные характеры, последовательно развивающийся сюжет, (традиционный) конфликт, линейный принцип нарратации, возникает диссонанс между сюжетом и формой, происходит обособление языка, отказ от “гомогенных изобразительных средств” и т.д. Деконструкция, которая вначале “обосновалась в классических текстах и проникла на сцену, теперь... достаточно часто является неотъемлемой составляющей новой драматургии” [4. – С. 5].

Термин “постдраматический” во многом перекликается с термином “постмодернистский”, что признавал и сам Леманн. Он провел между ними весьма условный водораздел, ссылаясь на то, что понятие “постмодернизм” носит более глобальный характер, обозначая целую эпоху в искусстве, а “постдраматический” связан с конкретными вопросами театральной эстетики. При этом выделяемые им специфические особенности “постдраматического театра” по сути совпадают с характеристиками драматургии постмодернизма. Так, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, говоря об обновлении драматургического языка постмодернистами, также отмечают отсутствие в их пьесах характеров и конфликта, объясняя это следующим образом: “...постмодернизм... последовательно разрушает представление о целостном характере и об объективной реальности, представляя и то, и другое хаотичной совокупностью культурных симулякров. В соответствии с постмодернистской логикой, между “характером” и “обстоятельствами” не может быть конфликта, так как они состоят из одного и того же материала... Бездействие и отсутствие

единства характера, рассыпающегося на множество бессмысленных слов и жестов, воплотило восприятие мира как энтропийного хаоса – состояние, в котором драматургический конфликт невозможен” [6. – С. 67-68]. Не случайно пионеры “постдраматического театра” Х. Мюллер, Э. Елинек, Р. Гетц и Г. фон Высоцки считаются также виднейшими представителями немецкого драматургического постмодерна. Роль постмодернизма в деконструкции традиционной драматической формы, ставшей в новой драматургии общим местом, трудно оспаривать.

Однако далеко не вся драматургия 1990-х и начала XXI века в Германии вписывается в парадигму “постдраматического театра”. Театровед Ю. Шредер в этой связи отмечает: “Постдраматический театр” стал спорным паролем десятилетия, это театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времен Аристотеля – мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом, а противоположным паролем, сформировавшимся уже во второй половине девяностых годов, становится “новый реализм”... Обесцениванию символического языка в пользу театра, который путем саморефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную “театральность” или в значительной мере отказывается от языка ради перформативного “театра телесности”, новый реализм противопоставляет реабилитацию драматического текста, героя и действия” (перевод мой. – Е.Ш.) [11. – С. 1080]. Таким образом, вся современная немецкая драматургия по сути существует в пространстве между этими двумя полюсами. Многообразные формы взаимодействия вышеназванных систем подтверждают выдвинутый еще в 1990-е годы тезис о сближении постмодернизма и реализма, о формировании нового типа поэтики, преобразующего элементы “родительских систем” в “новое химическое соединение” [7. – С. 96].

Изменение театрального языка Леманн считает результатом не только эстетической эволюции самого театра, но и итогом глубоких преобразований, которым подвергается современное общество и человеческая личность. В наш век изменяется сам характер восприятия: симультанное и мультиперспективное восприятие приходит на смену линейно-последовательному. Оно является более поверхностным, но одновременно и более широким, и вытесняет прежнее – сконцентрированное, глубокое восприятие, прообразом которого является литературный текст. Письменному тексту, книге нанесен серьезный удар. Медленное чтение, равно как и обстоятельный, тяжеловесный театр рискуют утратить свой статус. Театр больше не является средством массовой коммуникации. В условиях стремительного технократического развития цивилизации

“скорость” и “поверхностность” становятся факторами, препятствующими высвобождению активной энергии человеческой фантазии, что ведет к пассивному потреблению информации и художественных образов. А театр и литература, имеющие преимущественно знаковый, а не иллюстративный характер, требуют сосредоточенного и углубленного восприятия. Кроме того, сфера культуры все больше подпадает под действие закона рентабельности. Но при очевидном консерватизме, обусловленном самой его природой, театр тем не менее находится в состоянии постоянного поиска и развития. Это необходимое условие для того, чтобы сохранить свое место в обществе и выдержать конкуренцию со стороны технически более совершенных средств коммуникации. В этой связи Ю. Шредер, говоря о немецком театре 90-х, отмечает: “...Театры, также конкурирующие с новыми средствами массовой информации, еще радикальнее освободились от традиционного господства драматического текста и в ходе “ре-театрализации” и “де-литературизации” открылись для перформативных форм танцевального, музыкального и мимического театра” (перевод мой. – Е.Ш) [11. – С. 1081]. Таким образом, изменение театрального языка является результатом как эстетической эволюции этого вида искусства, так и итогом развития человеческого общества в целом. При всей специфике каждого национального пути, есть некие общие законы – эстетические, исторические, социокультурные, которые составляют основу для типологически родственных явлений в литературе и искусстве разных стран. Это объясняет явные параллели между новой немецкой и новой российской драмой.

До середины 1990-х годов театры Германии практически не проявляли интереса к молодой драматургии – ни к немецкой, ни к зарубежной. Вместо этого “режиссеры пускались во все тяжкие, придумывая все более изощренные интерпретации классических пьес” [4. – С. 6]. В середине 1990-х о себе ярко заявляет новое поколение драматургов. Театральные критики заговорили о “прорыве”. Первыми возмутителями спокойствия стали лондонский Royal Court Theatre и берлинская команда под руководством интенданта театра “Berliner Schaubühne” Томаса Остермайера. Тогда взгляды молодых обратились в сторону Великобритании и Ирландии, на слуху появились имена таких авторов, как М. Равенхилл, С. Кейн и Э. Уолш. Одновременно обнаружилось много энтузиастов, готовых заняться поисками новых имен и в своей стране. Авторы объединялись и создавали театры для того, чтобы дать своим произведениям новую жизнь на сцене. Так, вокруг Оливера Буковски сформировался театр УАТ (“Премьер-театр”), а внутри Драматургического Об-

щества по инициативе молодых театральных авторов, заинтересованных в продвижении новой драматургии, сформировался форум “Молодая драма”. К. Дюрр говорит о настоящем буме, который сейчас царит на рынке современной драматургии: практически все театры заказывают для себя новые пьесы, проводят дни авторской драматургии, организуют конкурсы, берут в штат модных молодых авторов, и “если сразу после своего рождения новая драма была полигоном для всякого рода экспериментов и типичным феноменом, рождающимся, как правило, на студийных и экспериментальных площадках, то сейчас молодые, а порой и совсем юные авторы завоевывают и “большую” сцену” [4. – С. 6]. Еще никогда немецкие театры не нуждались в легитимации настолько сильно, как сегодня, считает театровед, никогда прежде они не испытывали такой настоятельной потребности в модернизации, не подвергались столь жестким требованиям адаптации к условиям современного общественного развития. Так что новая драма появилась как нельзя более вовремя и стала неким связующим звеном между театром и молодым поколением.

Как видим, судьбы новой немецкой и новой российской драмы во многом схожи. Движение “Новая драма” в России также зарождается в конце 1990-х как протест против засилья классики на сценах отечественных театров, как движение за обновление театрального языка, как форпост актуального искусства. В Москве создаются “новодрамовские” театры – “Практика”, “Центр драматургии и режиссуры п/р А. Казанцева и М. Рощина” и “Театр.doc”. Интересно, что последний был основан в 1999 г. также под влиянием лондонского Royal Court Theatre. Сейчас в России, как и в Германии, наблюдается настоящий драматургический бум. Пишется огромное количество текстов. В разных регионах России работают творческие лаборатории, проводятся многочисленные конкурсы и фестивали.

При этом и немецкая, и российская “новая драма” – явление далеко не однородное. Она объединяет очень не похожих друг на друга авторов. Так, экспрессивные монологи А. Остермайера, со старомодной почтительностью относящегося к слову, не спутаешь с полифоничными, разорванными текстами Р. Шиммельпфеннига, “постдраматическими” экспериментами Р. Поллеша или эпизированными трагедиями Д. Лоэр. Можно говорить о “метафизической зашифрованности” пьес братьев Дурненковых, интеллектуализме и насыщенной интертекстуальности драматургии В. Леванова, “романтическом каннибализме” жестких пьес Ю. Клавдиева, “захлебывающемся рэпе” сценической прозы И. Выры-

паева, абсурдизме актуальных коллизий в пьесах братьев Пресняковых и т.д. Возникшая как оппозиция традиционному репертуарному театру, прошедшая стадию молодежной субкультуры, “новая драма”, как немецкая, так и российская, при всей своей неоднородности, идейном и эстетическом плюрализме обладает, однако, целым рядом признаков, позволяющих рассматривать ее как единое художественное явление. Прежде всего, ее отличает требование правды жизни и достоверности на сцене. Размышляя о том, что пьесы молодых немецких авторов могут дать русскому театру, критик Елена Ковальская, в первую очередь, отмечает “ощущение реальности, неприкрашенной и честно зафиксированной” [5. – С. 13]. Современные авторы – Д. Лоэр, М. фон Майенбург, Р. Шиммельпфенниг, Т. Йонигк, О. Буковски, Р. Полеш, Х. Крауссэр, М. Ринке, К. Шпехт, Г. Данкварт, И. Бауэршима, И. Лаузунд, К. Герике, Л. Бэрфус, К. Шлендер, К. Денниг, А. Хиллинг, У. Сиха, Ф. Рихтер, А. Заутер, Б. Штудлар, Д. Калль и др. – пишут о том, что волнует современного человека: о семейных и социальных проблемах, о новых источниках информации и их влиянии на нашу жизнь, о глобализации и давлении конкуренции, о межличностных отношениях, об отчуждении и одиночестве, о садизме и агрессии, о страхах и комплексах, о норме и безумии, о победителях и проигравших. Часто отправной точкой для написания пьесы становятся газетные заметки из раздела криминальной хроники. В этом молодая немецкая драматургия также перекликается с документализмом новой российской драмы. К ней, без сомнения, применимы слова драматурга М. Дурненкова: “Новая драма – это абсолютно аутентичная реакция на то состояние или время, в котором мы живем” [3. – С. 4]

“Новую драму” отличает жесткий взгляд на социум, так называемый “черный реализм”, интерес к маргинальным сторонам жизни, натуралистичность, порой брутальность. При этом, как правило, нарушаются законы драматургии. Авторы отказываются от традиционного действия, конфликта, характера, композиции. Пьесы зачастую представляют собой череду механически сочлененных картин, в них расширяется “авторское присутствие”, порой они тяготеют к прозаическому тексту. Эпизация проявляется на самых разных уровнях. Особая роль отводится развернутым авторским ремаркам, не столько описывающим сцену, сколько определяющим философскую и эмоциональную тональность. Этот постмодернистский прием становится достоянием практически всей современной драматургии. Он в равной мере присутствует как в пьесах Н. Коляды, В. Сигарева, И. Вырыпаева, так и в драмах

Р. Шиммельпфеннига, И. Бауэршимы, Ф. Катера и многих других. Так, в пьесе Р. Шиммельпфеннига “До / после” (“Vorher / Nachher”), представляющей собой 51 разрозненный эпизод – череду коротких историй, “моментальных снимков” потерь и разочарований, целый ряд сцен состоит исключительно из развернутых авторских комментариев, которые лишь в дальнейших фрагментах переходят в план высказывания персонажей. Брехтовский принцип – синтез монтажных и эпических начал – находит широкое распространение в драматургии молодых немецких авторов. Так, в пьесах Деи Лоэр, одного из наиболее серьезных и успешных драматургов нового поколения, рассказ и комментарий явно доминируют над сценическим действием, идет ли речь о воспоминаниях коммунистки Ольги Бенарио в пьесе “Комната Ольги” (“Olga Raum”) или о внутренней борьбе террористки Марии их драмы “Левиафан” (“Leviathan”). Подобное действие, основанное на динамике душевных переживаний, как правило, не создает и не разрешает конфликта, а демонстрирует его либо представляет собой рассказ о нем.

В “новой драме” часто показывается не само действие (его может и не быть), а внутренняя рефлексия персонажей по поводу жизни вообще. Здесь проявляется общая художественно-историческая тенденция к ослаблению динамики внешнего действия и устранению привычных перипетий в пользу действия внутреннего, и как следующий шаг – к саморефлексии. С этим связано то, что конфликт-казус крайне редко присутствует в современных немецких и российских текстах, уступая место либо устойчивым конфликтным положениям, либо отсутствию конфликта в тех случаях, когда персонаж и окружающая среда, согласно постмодернистской концепции, созданы “из одного материала”, а следовательно драматургический конфликт между ними невозможен.

С саморефлексией связано преобладание на сцене монологов и утрата коммуникативной функции диалогов. К. Дюрр делает радикальное заявление: “Постулат о том, что драматургические тексты должны быть структурированы в форме диалога – это, конечно же, прошлогодний снег” [4. – С. 11]. В качестве примера она приводит городскую сказку Р. Шиммельпфеннига “Арабская ночь”, где персонажи больше говорят о самих себе, рассказывают о своих поступках и наблюдениях. При этом делают это чаще в третьем лице. Коммуникация между ними происходит не напрямую, а носит опосредованный характер. Э. Елинек утверждает, что на смену диалогу в современной драме приходит некое “пересечение семантических полей”. Язык в этой связи приобретает в современном тексте особый статус. В новой немецкой и российской

драме зачастую именно в пространстве языка разыгрываются подлинные баталии. Это язык городских улиц, сельской глубинки, язык рекламы, телевидения, бизнеса, компьютера.

Девиз традиционного фестиваля “Новая драма” в России “Ищу героя!” однозначно говорит об отсутствии оного. Героя нет и в современной немецкой драме. Есть персонажи, притом не слишком обаятельные, о которых Е. Ковальская отзывается так: “Подростками они ездят толпой на футбол. Когда приходит время любить, жуют чипсы. Валяясь с подружками на лужайке, целуются, принимают наркотики и смотрят на луну. Повзрослев, они остепеняются. Спят со своими прагматичными женами, и луну им заменяет электрическая лампочка... но жизни – той авантюрной, полной открытий, крушений, вдохновения, жизни, которая наполняла существование героев классической драматургии, в них нет и в помине” [5. – С. 12].

В силу перечисленных причин в современной немецкой и российской драматургии происходит размежевание понятий “драма”, “пьеса”, “текст для театра”. Отвергая традиционную жанровую классификацию, современные драматурги порой настаивают на индивидуализации жанра отдельной пьесы. В результате наряду с традиционным определением “пьеса” все чаще можно встретить “текст”, “проект”, “композиция” и т.д. Вообще, в связи с современной, а не только “новой драмой” приходится говорить о размывости жанровых границ, о жанровом синкретизме, в немецком литературоведении называемом также “гибридизацией жанров”.

Вопрос о том, куда движется современный немецкий театр, пока остается открытым. Теоретики “постдраматического театра” Э. Фишер-Лихте, Г. Пошманн и Г.-Т. Леманн видят будущее за ним. Дюрр также считает, что современные немецкие драматурги приняли эстафету у “разрушителей драматической формы” Х. Мюллера, Э. Елинек, Б. Штрауса и двигаются дальше. Однако если считать показателем отбор лучшей пьесы года, проводимый журналом “Theater heute”, то в последнее время “драматический театр” имеет довольно явное преимущество перед “постдраматическим”. Ю. Шредер также полагает, что самые серьезные молодые авторы, такие как М. фон Майенбург, А. Остермайер, М. Ринке, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенниг, О. Буковски и Т. Вальзер, больше не следуют за первопроходцами “постдраматического театра”, “а возвращаются на рельсы неистощимого на выдумку драматического театра” (перевод мой. – Е.Ш) [11. – С. 1081]. Очевидно одно: в “молодой” немецкой драматургии инновативные драматические формы, в частности исполь-

зование постмодернистских приемов, соседствуют с принципами “нового реализма”.

Продолжая рассуждения о новой немецкой драматургии, Ю. Шредер приходит к следующему выводу: “Молодая немецкоязычная драма в последнее десятилетие проявила стойкий иммунитет по отношению ко всем деструктивным тенденциям и прошла процесс мощной регенерации. Пройдя рубеж веков, мы наблюдаем многие признаки, говорящие в пользу того, что продолжается сознательное возвращение к традиционным драматическим игровым формам, без отказа от современных театральных сценических форм нашего склонного к саморефлексии века средств массовой информации” (перевод мой. – Е.Ш) [11. – С. 1120]. Выдает ли автор желаемое за действительное и можно ли всерьез говорить о возврате к традиционным формам как основном векторе развития современной драматургии Германии, покажет время. Но и в российской “новой драме” на смену эпохе стихийного “креативного взрыва” (Заславский) постепенно приходит время осмысления и ученичества. Тольяттинский автор В. Дурненков сформулировал это так: “Задача драматурга сейчас – написать пьесу не хуже Островского. Пьесы должны быть мастеровитыми... Голая правда уже не работает, надо учиться у мастеров. Мы пока думали о честности и искренности, а надо еще о фабуле” [3. – С. 48]. С ним соглашается другой тольяттинский драматург, Ю. Клавдиев: “Сейчас уже важнее не правда жизни, а ее, жизни, осмысление” [Цит. по: 2. – С. 48]. Время покажет, какая из перечисленных тенденций окажется наиболее жизнеспособной. Пока же ясно одно: “Новая драма стала неотъемлемой частью современной театральной жизни, она выполняет роль своего рода сейсмографа, регистрируя все общественные процессы и помогая театру не утратить своей актуальности” [4. – С. 11].

Библиографический список

1. Громова, М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века / М.И. Громова. – М.: Флинта / Наука, 2006. – 363 с.
2. Денисова, С. Шекспир отдыхает / С. Денисова // Огонек. – 2007. – №39. – С. 46-49.
3. Дурненков, В. Культурный слой / В. Дурненков, М. Дурненков. – М.: Эскмо, 2005. – 352 с.
4. Дюрр, К. Новые театральные тексты / К. Дюрр // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2005. – 480 с.
5. Ковальская, Е. Ощущение реальности / Е. Ковальская // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2005. – 480 с.

6. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – Книга 3: В конце века (1986-1990-е годы). – М.: УРСС, 2001. – 159 с.

7. ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2005. – 480 с.

8. Fischer-Lichte E. Geschichte des Dramas / E. Fischer-Lichte. – Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag, 1999. – Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. – 306 S.

9. Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2001. – 510 S.

10. Transformationen – Theater der neunziger Jahre: Recherchen zum Theater der Zeit / Hrsg. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, Ch. Weiler. – Berlin, 1999. – 196 S.

11. Schröder J. “Postdramatisches Theater” oder “Neuer Realismus”? Drama und Theater der neunziger Jahre / J.Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. – München: Verlag C.H.Beck, 2006, S. 1080-1120.

Ольга Журчева*

Самара

Природа конфликта в новейшей драме XXI века

Современный театральный процесс весьма неоднороден и противоречив. Можно сказать, что внутренняя противоречивость – его основная черта.

С одной стороны, современная драматургия давно стала явлением келейным, цеховым, мало затрагивающим современный театр и меньше всего влияющим на современное художественное и общественное сознание. С другой стороны, проблема актуальности, очевидно, была основополагающей в осуществлении большинства театральных проектов последнего пятнадцатилетия. Одновременно с этим, современная эпоха ознаменовалась таким количеством имен драматургов и названием пьес, которого отечественная литература еще не знала.

Новейшая драма заявила готовность думать о “судьбах Отечества и народа”, принять на себя “бремя размышлений о времени и о жизни” (А. Казанцев), однако, она не стала репертуарной, несмотря на некото-

* © Журчева О., 2009.

рые прорывы на академическую сцену, московскую, реже провинциальную¹. В свою очередь, новейшая драма предложила новые формы объективизации драматургического текста – это формат чтений пьес. Чтение предполагается авторское, актерское, любительское; монолог, условная драматизация текста, просто чтение по ролям. Но в связи с этим возникает еще одна противоречивая особенность функционирования новейшей драмы. Обнаружилось, что освоение театром современного текста и освоение классического произведения драматургии имеют мало общего. За современным текстом за редким исключением не тянется череды сценических интерпретаций, борьбы театральной традиции и новаторства, поисков актуального смысла, оригинальной режиссерской концепции, нового театрального языка. Для сегодняшней пьесы надо придумывать не новую трактовку (поскольку трактовать часто просто нечего), а новые выразительные и изобразительные средства, что не всегда связано с поисками новой театральной эстетики.

Для представителей современной драматургии характерны стремление войти в некий общий поток, попытка уйти от мозаичных драматургических миров и образовать (как это было на рубеже XIX-XX вв.) некую новую драматургическую систему с новыми критериями и принципами – отсюда появившееся и ставшее популярным название “новая новая драма”. Одновременно с этим, новейшая драматургия, так же как и вообще драматургия XX в., с трудом поддается группировке и типологизации, речь может идти о более или менее общих стилевых тенденциях.

¹ Это частичное признание стационарных, в том числе академических, театров ознаменовалось постановками на сцене МХАТ им. Чехова – “Терроризм” бр. В. и О. Пресняковых, “Облом-off” М. Угарова, “Осада” Е. Гришковца; в театре-студии п/р О. Табакова – “Солдатики” В. Жеребцова, “Город” Е. Гришковца; в Театре сатиры – “Яблочный вор” К. Драгунской; в театре “МОСТ” – “Изобретательная влюбленная” и “Троянский VIRUS” по В. Коркия; в театре на Юго-Западе – “Анна Каренина-2” О. Шишкина; в театре АпАрт – “Сахалинская жена” и “Мата Хари” Е. Греминой; в театре им. Гоголя – “Черное молоко” В. Сигарева; в театре “Сфера” – “Фантомные боли” и “Детектор лжи” В. Сигарева и др. Продолжается освоение новейшей драмой академической сцены и сейчас – пример тому одновременная постановка на сцене Самарского академического театра драмы им. Горького “Детектора лжи” и “Божьих коровок” В. Сигарева, в СамАрте – “Валентинова дня” И. Вырыпаева, в самарском театре “Актерский дом” – “Старой зайчихи” Н. Коляды.

Наконец, последняя противоречивая характеристика новой драмы связана с особенностями современной художественной культуры и ее восприятием. Отступление от эстетических и идеологических нормативов и канонов еще в период активного функционирования постмодернистского художественного сознания привело к своеобразному парадоксу: смешению массовости и элитарности. С одной стороны, современная драма упорно идет по пути максимальной “децентрализации” героя и “демократизации” сценического языка. С другой стороны, театр и театральное зрелище во многом потеряли свои демократические черты: ограниченность и избранность посещающих театр, еще большая ограниченность и еще большая избранность посещающих чтения или представления в театральных “подвалах”, ночных клубах, местах театральной “тусовки”. При видимой доступности, всеобщности и “массовидности” содержания восприятие современного театра и новейшей драмы остается весьма ограниченным. Это входит в явное противоречие с теми задачами, которые ставит перед собой современный театр и современная же драматургия. Марина Давыдова в своей книге “Конец театральной эпохи” (наиболее подробный обзор театральных тенденций и персоналий за последние 5-7 лет) пишет о том, что как только русская драма и театр осознали себя в международном контексте, стало понятно, что современный русский театр несовременен и неактуален, т.е. не связан с глобальными проблемами современной жизни и с формами актуального искусства: “Наш театр предлагает рассматривать жизнь в микроскоп. Простое открытие – нюансы человеческих отношений и жизнь отдельно взятой личности могут стать предметом театрального искусства...” [2. – С. 22], в то время как западный современный театр давно озабочен больше проблемами социальными, политическими, культурологическими, вполне всеобъемлющими, но часто развивающимися над человеком или затрагивающими человека вообще как видовое понятие.

Само по себе обозначение новейшего драматургического процесса (примерно с 1999 г.) как “новая драма” или “новая новая драма” создает множественность смыслов. Оно явно восходит к порубежной XIX-XX вв. “новой драме”, обозначая, таким образом, эпоху духовного кризиса и переходного этапа от старой эстетики к новой. Оно возводит ее к англоязычному “new writing”, т.е. к европейскому контексту современного театра, связанного с формами современного актуального искусства.

Персоналии, составляющие пространство “новой новой драмы”, не создают пока какую-либо типологию, напротив, чем дальше разви-

вается это явление, чем организованнее и традиционнее становятся фестивали, проекты, альманахи разных форматов, тем больше выявляется различий среди современных драматургов: трудно представить себе общую картину направления, поскольку в него вошли слишком уж разные персоны и феномены – и по возрасту, и по таланту, и по социальному опыту, и даже по тем причинам, которые их привели в театр. Как было сказано одним театральным критиком еще на заре становления “новой драмы”: “не командность, не “поколенеческость”, не единотипие современных драматургов, а их откровенный индивидуализм. Почти одиночество... Единственное, что их объединяет – их разъединенность” [4. – С.156-157]². Тем не менее, они составляют некий общий пласт современного искусства, который соединен некой общей тканью поэтики.

Смена поколений, новизна, особенно заметная на рубеже столетий, всегда связана со сменой художественных кодов. “Новая драма” рубежа XIX-XX вв. возникла как противостояние ренессансной театральной системе, была построена на противоречии между несвободным, не дающим возможности действовать состоянием человека и действенной природой драмы. Герои драмы, создававшейся на рубеже XIX-XX вв., располагались не как раньше – “друг против друга”, а оказывались перед лицом враждебной действительности. У значительных художников, драматургов и режиссеров, этого переломного времени проблема создания целостной и всесторонней картины жизни перерастает в проблему цельности и нераздробленности самой жизни.

В ситуации рубежа XX-XXI вв. театр (и драма, его обслуживающая) потерял свою жизнестроительную, мирозидательную функцию. Само театральное пространство с его вертикальным и горизонтальным космосом разрушилось под влиянием новых театральных форм. Мир стал дискретен, и театр отразил эту разорванность и разобщенность мира отсутствием космоса и космогонии внутри собственно театрального пространства.

Так же, как и на рубеже предшествующего столетия, “новизна” драмы и театра знаменовалась сменой героя (именно тогда проявляются предпосылки дегероизации и рассеяния конфликта среди всех персона-

² Впрочем, о различиях в одном драматургическо-театральном поколении говорили почти всегда: и на рубеже XIX-XX вв., и в 1960-е оттепельные годы, и применительно к “новой волне” 1980-х особенно.

жей драмы), сменой конфликта (от бытового к бытийному, от внешнего к внутреннему), сменой поэтики, в первую очередь, связанной с формами выявления авторского сознания и авторского присутствия в драматургическом тексте, в том числе и несвойственного драме как роду. В этой триаде определяющим всегда оказывался конфликт, вечное свойство любого художественного произведения.

Конфликт и тип действия тесно связаны в структуре драмы. Конфликт – достаточно широкая категория, включающая в себя и мировосприятие драматурга, и представление о характере и итоге отраженных противоречий, и отношение автора к герою и его возможностям, – подвержена длительным, но неотвратимым трансформациям. В истории европейской драматургии конфликт эволюционирует от ренессансной веры в гармонию бытия до ощущения трагически раздробленной действительности к концу XIX в. Как писал Гегель: “Драматическое действие не ограничивается простым и спокойным достижением определенной цели; напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и ему сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость примирения” [1. – С. 219]. Классическая формула драматургического конфликта, сформулированная еще в античности, – “порядок – хаос – порядок” – была универсальной вплоть до эпохи европейского романтизма. В последние два столетия все чаще приходится сталкиваться с таким неразрешимым конфликтом, где на каждом из этапов своего развертывания не приходится рассчитывать на “необходимость примирения” сторон.

В. Хализев в свое время предложил разделить эти полярные типы конфликтов: разрешимые и неразрешимые. “Первые – это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей... Вторые конфликты – субстанциональные, то есть отмеченные противоречивым состоянием жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей...” [5. – С. 33-134]. Рубеж XIX-XX вв. привел драматургический конфликт к экзистенциальной невозможности преодолеть разъединенность человека и мира как в рамках сюжета пьесы, так и в рамках всей человеческой жизни. Все мало-мальски серьезные и новаторские опыты в европейской и русской драме XX в. эту

тенденцию развивали. К концу XX в. постмодернизм снял или по крайней мере пародийно переосмыслил экзистенциальный конфликт столетия – это стало своеобразным рубежом в развитии стилевых тенденций драматургии и потребовало принципиально нового взгляда на взаимоотношения мира и человека.

Еще одним важным аспектом, определяющим природу драматургического конфликта, специфику сцепления противоборствующих сил, его развитие, разрешение, является жанр. Проблема предельной дробности жанровых форм, разрушение канонической жанровой системы, размывание жанровых границ произведений становится актуальной еще в русской драматургии XIX в., и подобное явление оказывается доминирующим именно в порубежном искусстве: на смену канону приходит синтетизм художественного мышления, выразившийся в освоении драмой смежных областей не только литературы (лирики и эпоса), но и других видов искусств, – ритма, интонации, атмосферы, музыкальности и, одновременно, пластичности театральных форм, связанной с повышением значения цветовой символики, усилением прозаического (собственно авторского) слова. Поскольку размыта жанровая структура произведения, неопределенны и законы развития конфликта: то, что так или иначе соотносимо с комедией, определяется конфликтом разрешимым, то, что так или иначе близко трагедии, – определяется конфликтом неразрешимым.

Новейшая драма продолжает жанровые и стилевые общие тенденции, сложившиеся в XX в. Можно попытаться составить типологическую схему нового драматургического поколения, впрочем, вполне приблизительную и условную.

1. Драматургия, продолжающая жанровые и стилевые традиции “постсвампилловской” драматургии, с элементами модернизма и абсурдизма, с вполне традиционным пониманием субстанционального конфликта “человек и мир” (драматургия Н. Коляды и Н. Садур).

2. Немногочисленная драматургия, существующая в постмодернистском дискурсе, где деконструкция мифа, традиционного смысла, стереотипов массового сознания, по сути дела, определяет конфликт, т.е. конфликт возникает в большей степени между языковыми практиками и имеет симулятивный характер (“Мужская зона” Л. Петрушевской, пьесы Д. Липскерова, В. Сорокина и др.).

3. “Женская” драматургия, понимаемая как культурная парадигма и отразившая современный гендерный дискурс (М. Арбатова, О. Мухина, К. Драгунская), где, соответственно, сформировался конфликт-

оппозиция мужское/женское, бытовое/общественное, взрослое/детское, преодолеваемый традиционным – социально-бытовым путем или нетрадиционным – выходом в ирреальность.

4. Драматургия с явно выраженным лирическим началом, которое достигается, в том числе, рецепцией классических сюжетов, а также реминисценциями, цитацией, аллюзиями и другими способами соотношения драматургического текста с пратекстом и метатекстом (М. Угаров, Е. Гремина, О. Михайлова). В названных лирических пьесах автор сконцентрирован в интонации, в многоликих монологизирующих персонажах, которые на поверку оказываются монолитным “образом автора”.

5. Собственно “новая новая драма”, включающая в себя авторов “уральской школы” (помимо “основоположника” и собственно учителя Н. Коляды), “тольяттинскую драматургию” и большое количество драматургов, не позиционирующих себя внутри некоего “движения”. Ее специфика отражена в плотно посаженной на быт и социум тематике, хотя в некоторых драматургических опытах присутствует сочетание бытового и иррационального планов (М. Курочкин, В. Дурненков, О. Богаев, В. Леванов).

6. “Документальная драма”, ассоциирующаяся с техникой вербатим, с интерактивным искусством и максимальным сближением автора-актера-персонажа (И. Вырыпаев, бр. Пресняковы, Е. Исаева).

7. Монодрамы Е. Гришковца, которому в лучших своих драмах/спектаклях удалось соединить природу театрального действия и иллюзию тождества автора-актера-персонажа.

Собственно именно четыре последних и могут интересовать нас в связи с деформацией конфликта.

Важнейшим свойством театра (еще более важным, чем в других видах искусства) является то, что здесь происходит процесс самопроекции зрителя (катарсис и самоидентификация). И тогда, путем взаимопроникновения, театр становится “внутренним пространством” самого зрителя, возможностью развития самого себя и всех своих возможностей. Таким образом, сценическая реальность (включая конфликт) формируется и окрашивается зрительским Я.

“Новая новая драма” задалась целью не столько исследовать, сколько зафиксировать жизнь по частям, по крупицам, в ее современном дискретном видении. Самоубийцы, уголовники, гомосексуалисты и лесбиянки, бомжи, террористы – маргиналы общества, изгои, люди редких профессий составляли и составляют экзотику “новой драмы”, которая и сама была воспринята театром и зрителем как экзотика. Критики гово-

рят о том, что герои и проблематика “новой драмы” нашего времени напоминают о петербургском натурализме середины XIX века, о физиологических очерках того времени со всеми признаками русского морализма, если подыскивать аналогии в истории русской культуры. Но при всем жизнеподобии персонажей, сюжетов и реалий, отраженных в “новой новой драме”, современный зритель (по разным причинам, в том числе и по причине социальной отчужденности) не в состоянии спроецировать на себя эту сценическую реальность.

Если вспомнить Гегеля, конфликт выявляется не сразу, произведение открывается “ситуацией” – таким соотношением характеров и обстоятельств, которое может не иметь дальнейших последствий. Ситуации сами по себе еще не представляют собой стимулов, побуждающих к действию. Вот конфликт в новейшей драме и остается на уровне ситуации, демонстрации этой ситуации, существования персонажей в этой ситуации; если в “новой драме” конфликт виделся неразрешимым, то в “новой новой драме” он – нерешаемый. Противостояние людей друг другу, человека и социума, человека и мира никто из действующих лиц не собирается разрешать. Недаром наиболее характерным приемом является возвращение действия в финале на исходную позицию, к тому, с чего началось.

Особенно наглядно видно в современной драме панорамное разворачивание действия и панорамное же представление существующих имманентно человеку оппозиций – от бытовых до субстанциональных – на примере тех пьес, которые современная театральная критика готова назвать современной трагедией Рока.

Во-первых, речь может идти о “Шагах командора, или Варфоломеевской ночи” Вен. Ерофеева, который утверждал, что “создавал драматургическое произведение по принципам классицизма, только очень смешное”. Герой в пьесе пытается преодолеть неустранимое препятствие между запоем и логикой, жребием и свободой, оставляя за собой целую палату трупов – “людей дальнего следования”. Здесь конфликт возникает далеко за пределами сюжета и так же далеко за пределами сюжета не может быть разрешим, а внутрисюжетное противостояние происходит в основном между дискурсивными практиками, столкновением слов, что позволяет поместить пьесу где-то между театром абсурда и постмодернизмом.

Близкими к традиционной классицистической трагедии называют “Чистое сердце” О. Михайловой и “Иудифь” Е. Исаевой. Приближенными к театру абсурда и поэтому несущими в себе стойкое чувство тра-

гичности называют пьесы Е. Гришковца “Зима” и С. Калужанова “Рано или поздно”. В катастрофическом переживании своей экзистенции предстали в свое время перед зрителем персонажи раннего Н. Коляды в “Мерлин Мурло” и “Рогатке”. В пьесе В. Сигарева “Пластилин” были замечены черты чистой трагедии, когда весь социально-бытовой смысл затмевается “прасюжетом... о бабочке, летящей на огонь”. Туда же относят “Кислород” И. Вырыпаева, “Облом-off” М. Угарова, где находят элементы “трагического произведения: роковая ошибка героя (гамартия), свободное принятие фатального и приверженность ему (гибрис), страдания и нравственная стойкость героя (пафос) и, наконец, катарсис – очищающий эффект, оставляющий у зрителя чувство, что душа его возвысилась, сопереживая страстям Ильи Ильича” [Забалуев, Зензинов, 2003].

Бурное движение искусства в его актуальных в эстетическом отношении формах приводит в последнее пятнадцатилетие к восстанию литературного текста. Возникает двойственная ситуация в театре и драматургии. С одной стороны, жизнь человеческого духа на рубеже XX-XXI вв. обострилась в своей театрализации, мифологизации, стремлении к импровизации. Часто произведение, вырвавшись из литературных рамок, стремится стать хеппенингом, перформансом, зрелищем, т.е. обрести первородную, первоначальную театральность, а художник (драматург) занимает в этом зрелище место картины, а не место творца. А с другой стороны, этот же драматург продолжает существовать как литератор в жестких рамках слов, диалогов, монологов, ремарок, упиваясь самоценностью и нетеатральностью собственного слова.

Таким образом, природа драматургического конфликта обусловлена в новейшей драме рядом обозначившихся в ходе рассуждения свойств. Во-первых, конфликт деформируется за счет деформации драматургического слова – монологичного, недейственного, несюжетного. В нем обесмыслилась семантика каждого слова как такового – персонажи оперируют некими культурными, социальными, историко-политическими словесными кодами. Во-вторых, для новейшей драматургии и современного театра характерно своеобразное отсутствие-присутствие автора. Автор как драматург, как сочинитель оригинальных, самодостаточных литературных произведений, которые можно разыгрывать (интерпретировать) в театре, в какой-то мере отошел в прошлое, автор перестал быть единственным творцом. Однако автор драматургического текста, даже если он не актер-режиссер-сценограф-драматург в одном лице (как Н. Коляда, Е. Гришковец, И. Вырыпаев и др.), своей личностью полностью заполняет и насыщает текст для сцены. В-третьих,

применительно ко многим опытам новейшей драмы можно говорить о смерти сюжета, поскольку текст пьесы становится только самовыражением автора и самовыражением только автора. Все это приводит к тому, что сам по себе драматургический конфликт в пьесе обозначается, но он симулятивен: герой вроде бы вступает во взаимодействие с другими героями, со средой, с миром, но создаваемая ситуация не имеет продвижения – и это принципиально для “новой новой драмы”.

Получается, что новейшая драматургия видится меньше всего искусством, а некой феноменологией отдельно взятого (иногда вполне конкретного) человека, который так погружен в себя, что это становится единственным содержанием его художественной рефлексии.

Библиографический список

1. Гегель, Г.-В.-Ф. Эстетика / Г.-В.-Ф. Гегель. – М., 1968. – Т. 1.
2. Давыдова, М. Конец театральной эпохи / М. Давыдова. – М., 2005.
3. Забалуев, В. Неизбывная песнь козлов – 3 / В. Забалуев, А. Зензинов // Русский журнал. – 2003. – 14 января.
4. Климов, В. Театр должен “бродить” в слове (а он “умирает”) / В. Климов // Современная драматургия. – 1996. – №2.
5. Хализев, В. Драма как род литературы / В. Хализев. – М., 1986.

Татьяна Шахматова*

Казань

Рождение конфликта из потока саморефлексии

Постмодернистская эпоха наложила отпечаток на мировидение всех наших современников, даже людей далеких от литературы и искусства. Игра, ирония, скепсис, деконструкция, так называемые игры разума – и совершенно очевидное экзистенциальное недоумение перед быстро меняющейся жизнью, фрагментарной картиной сознания, гигантским потоком информации, которая обволакивает практически бесконтрольно. Рациональная система постмодернизма и нутряной, необъяснимый страх перед действительностью. Сложная эпоха стыка веков – смена вех, и исторических, и мировоззренческих. Об этом говорилось много.

* © Шахматова Т., 2009.

Принято считать, что драма как литературный род особенно популярна не в сам период катаклизмов, а во времена посткатастрофического затишья, когда расстановка сил драматического конфликта помогает разобраться, кто вышел победителем, а “кто платит за социальный сдвиг”. “Именно драма начинает биться головой о стену новой социальности” [2].

Ситуация в современной драме более чем любопытная, не имеющая аналогов в истории русской литературы. Колоссальный драматургический бум интересен сам по себе. Еще более интересен феномен “новой драмы” как движение: читки и фестивали, где тексты существуют в виде единого потока в гигантской конкуренции; авторы, пришедшие в литературу из жизни, пишущие часто на основе личного опыта, особая, если можно так выразиться, клановость, объединения единомышленников. Личный жизненный опыт автора в “новой драме” гораздо ошутимее, нежели где бы то ни было. Иногда зазор между понятиями “автор” и “герой” сокращен почти полностью. Причем эта тождественность всячески подчеркивается самими драматургами как вербально: “Спасибо Руслану Маликову, Илье Овсенева и Юрию Клавдиеву за разрешение использовать в пьесе фрагменты их биографий” (М. Дурненков. “Хлам”), так и невербально. Демонический юноша в темных очках, татуировках, сапогах на высокой шнуровке – таким до недавнего времени был Ю. Клавдиев, такими были и его герои. Непосредственен в словах и жестах, внезапен и эмоционален В. Дурненков, О. Богаев играет скучающего флегматика и т.д.

Единицы современных драматургов прошли испытание серьезной литературной учебой. Этот опыт чаще выкристаллизовывается уже в непосредственном процессе письма, огранка таланта происходит, так сказать, по факту. С этим связаны многие особенности новой драматургии, за которые драматургов чаще упрекают, чем хвалят: дискретная структура, отсутствие четко выстроенного конфликта, слабая композиция, неумение создать драматический характер, этюдность, отсутствие привычных приемов сценичности и проч. С другой стороны, эти пьесы привлекают к себе внимание потрясающей жизненной достоверностью, безошибочным, нутряным чувством противоречий современной жизни, и в лучших своих образцах качественным текстом (в основном удаются монологи, которые ближе всего к полудокументальным-полулитературным жанрам эссе, дневниковых заметок, письма).

Осмысление мира и себя в этом мире у любого человека связано с осмыслением конфликта “интимных”, внутренних процессов и собы-

тийного жизненного ряда, который ставит человека в страдательное положение. Финальной точкой развития этого противостояния может стать все что угодно, в том числе и текст, о чем и свидетельствует феномен НД. Современная драма биографична – это факт. Текст – выстраданный итог жизненного отрезка. Авторы движутся в заколдованном кругу собственной личности. Поэтому в “новой драме” нет иного объединяющего начала, кроме острой реакции на современность. Нет возможности говорить об общности поэтики. Важнее причины, побудившие взяться за перо. Поэтому и задачи текстов часто потрясают пафосностью и масштабностью. “Это может быть история, может быть еще что-нибудь, форма не важна. Хотя телевизионный репортаж, хоть пьеса, мне все равно. Человек и то, для чего он родился. Коротко и ясно. Человек и его предназначение. Я вам на это шесть дней давал. Некоторые мир успевали создать за это время. Сейчас у вас час, да и задача, надо сказать, полегче” (“Хлам” М. Дурненкова). Метафорически постичь, каков он, вкус жизни, “и горький, и сладкий” (“Вкус жизни” В. Леванова). Показать “такого же человека, как и мы с тобой” (“Человеческая жизнь” В. Дурненкова).

Долгое время “новая драма” представляла интерес для документалиста и для социолога. Сознательно выбираются типичные черты (новые драматурги ищут героя, выступают от лица поколения). Социокультурные роли и клише современности – душа “новой драмы”: подросток, воспитанный улицей, субкультуры сатанистов, скинхедов, гопников и т.д., маргиналы всех вариантов: наркоманы, бомжи, спившиеся литераторы, сексуальные меньшинства, провинциальные актеры вторых ролей и пр.

Исследование происходит не столько на уровне темы, обстановки, события (СМИ в достаточной мере обеспечивают нас этой информацией). Эти клише для современного человека – то же, что миф для древнего эллина: ночью разбуди – с любого места расскажет. Исследуется характер. Но слово здесь должно быть другое. Это не планомерное научное исследование – это самокопание, самопознание, соположение себя со своим временем, поколением. Это нащупывание характера. Самое распространенное психологическое действие по определению внутренних качеств человека – моделирование ситуации.

Конфликт в “новую драму” поначалу привносится извне. Экзистенциальный конфликт времени ощущается безоговорочно (одно но: он ощущается нами, людьми той же эпохи). Поэтому драма тяготеет к форме сцен, этюдов, условно объединенных образом главного героя. Сцены

могут быть механически смонтированы, как кинокадры (“Собиратель пуль” Ю. Клавдиева, “Пластин” В. Сигарева, “Три действия по четырем картинам” В. Дурненкова), могут объединяться лирическим движением (“Кислород” И. Вырыпаева) или сопрягаться загадочной “метафизической связью” (“Вычитание земли” В. Дурненкова). Очевидно, впрочем, что пройдет немного времени и человек следующего поколения не восстановит эту связь, которую нынешний читатель и нынешний режиссер добывает из контекста.

Однако изображение “правды жизни” – всегда лишь этап литературного движения. Так, например, из увлечения картинками с натуры в XIX в. вырос русский реалистический психологический роман. И не случайно, что интуитивно новодраматурги пришли к мысли о том, что пьеса должна быть “мастеровитой”, пора учиться писать “как Островский”. “Мы сейчас открываем для себя театр: новая драма в нем – всего лишь комната. Голая правда уже не работает, надо учиться у мастеров. Мы пока думали о честности и искренности, а надо еще и о фабуле”, – размышляет В. Дурненков в интервью журналу “Огонек” [1. – С. 48].

Я остановлюсь на двух “свежих” (2007 года) пьесах Юрия Клавдиева и Михаила Дурненкова. Два тольяттинских драматурга, абсолютно непохожие творческие индивидуальности. Дурненков загадочен, метафизичен, близок эстетике абсурда, фарса, ироничен, эксцентричен.

Клавдиев в пьесах натуралистично серьезен. Его герои – подростки, молодые люди, создающие альтернативу жестокой жизни индустриального Тольятти (в большинстве пьес город точно опознаваем) с помощью собственного воображаемого мира (“Собиратель пуль”, “Пойдем, нас ждет машина!”). Горы трупов, реки крови – не театральная условность, а характерная примета натуралистического метода Клавдиева, условно названного “романтический каннибализм”.

Тем не менее, у столь разных по стилю авторов есть одно, но существенное общее. Конфликт с миром решается в основном в пользу человека. Даже смерть героя – это трагическая, но красивая смерть, смерть победителя. В определенном смысле это возрожденческий герой, прогибающий мир под себя: “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 еще только предстоит мне стоять насмерть. Я буду. Я буду насмерть – до самой смерти” (Ю. Клавдиев. “Я – пулеметчик”). Дурненков преодолевает страх

иронией, казусами, “случайно случившимися”, но в большинстве забавными случаями. Миросприятие противоположно, но вера в человеческие возможности одинаково сильна.

Тем любопытнее, что практически одновременно авторы создают пьесы с крепкой драматической структурой, полноценными драматическими характерами, где и актеру есть что играть, и режиссеру есть над чем думать помимо того, под каким знаменателем “собрать” пьесу.

Пьесы “Легкие люди” М. Дурненкова и “Монотеист” Ю. Клавдиева написаны в 2007 г. Кроме названных выше моментов их больше ничто не объединяет. Написаны они в типичной для каждого авторской манере.

В основе “Легких людей” – любимая игра, свойственная и Михаилу и Вячеславу Дурненковым, с, казалось бы, всем знакомым значением часто употребляемого слова. Модное и пропагандируемое понятие “легкий человек”, способность жить легко, “без заморочек” последовательно переворачивается в свою противоположность. В счастливую легко движущуюся к свадьбе жизнь героев Татьяны и Ивана врывается “легкий” человек Егор (Татьянин бывший). Он не способен никому мешать (в силу легкости характера), он заехал всего на пару дней, но Иван почувствовал неладное и, глядя на плохо закрепленный трос подъемного крана, по всей видимости, загадал: сорвется – Егор останется надолго, нет – уедет. Трос сорвался и убил человека. Виня себя в случившемся (у него было время предотвратить трагедию), Иван погружается в глубокую депрессию. Семейное счастье под угрозой. “Легкие люди” Егор и его друг Макс укореняются в квартире Татьяны и Ивана. Сталкиваются две философии жизни:

“ИВАН: Такие глупые фразы – “спички детям не игрушка”, “сэкономил минуту, потерял жизнь”. Совершенно никакие по сравнению с тем, что происходит потом.

ТАТЬЯНА. Что ты загадал?

ИВАН. Какая теперь разница? Я человека убил.

ТАТЬЯНА. Ты никого не убивал, не говори так!

ИВАН. Ты меня не понимаешь.

ТАТЬЯНА. Понимаю прекрасно. Ты про нас загадал тогда? Да? Ты был уверен, что все обойдется?

ИВАН. Все это глупости. Ты, я... Мелочи. Из-за меня человек умер.

ТАТЬЯНА. Тебя это все не касается.

ИВАН. Нет. Это тебя все это не касается”.

“Егор: Все убийцы. Абсолютно все. Поэтому особой трагедии я тут не вижу... Пусть он (Иван) будет легким. К таким вещам надо относиться легче. И тогда его отпустит. Сразу же”.

Финал пьесы внешне благополучный – Иван и Татьяна пьяные, примирившиеся и счастливые остаются в своей квартире одни. “Легкие люди” покидают их.

М. Дурненков демонстрирует прекрасное умение создать и развить конфликт с завязкой, нарастанием, кульминацией, кризисом. Но мы говорили об авторском стиле, который выработался в предыдущих текстах. Исследуя своего героя, Дурненков нашел в нем “второе дно”. Мистическое, связанное с вечностью, космосом, иррациональное. Это внутреннее, часто неочевидное или напряженно скрываемое прорывалось в человеке внезапно, случайно, благодаря толчку извне.

Иван (глубокий, совестливый) и Егор (легкий, ветреный) постепенно меняются местами. Мы узнаем об истинной причине приезда Егора. Когда-то Татьяна сделала аборт по его настоянию. Он знает, что она была верна ему. Также он знает, что не может иметь детей.

“Егор: Тань? Знаешь, что я подумал? – обращается он к спящей женщине. – Вот если ты меня не обманула... Знаешь, что получается? Тань? Страшная вещь такая получается. Тань, вдруг мы тогда... ну этот аборт.... Вдруг это был Тот Самый ребенок? Его ждут, уже две тысячи лет ждут, а тут мы... раз, и убили Его, раз, и Спаситель не пришел в мир.... И никого никогда не простят”.

Буквально за несколько минут до этих слов Иван прочно встает на путь самооправдания. Трусость – но иначе жизнь превратится в самоистязание. “Нельзя чужую судьбу на себя взваливать. Человек не в состоянии тащить двоих. Это нереально”.

У Клавдиева, как всегда, в центре внимания подростки, пытающиеся преодолеть обиду на мир с помощью ощущения собственной избранности. Трое героев пьесы “Монотеист”, считающие себя сатанистами, попали под очарование идеи мирового господства с помощью вступления в воинство дьявола. Для этого мало резать котлов на кладбище – нужны человеческие жертвы.

“Вот так бы всех зарезать и оставить течь и смотреть на свою кровь в теплой воде. Всех, кто нас учит. Всех, кто нас регистрирует. Всех, кто нас прописывает. Всех, кто у нас проверяет прописку. Всех, на кого мы работаем. <...> Всех, кому мы верим. Всех, за кого мы воюем. Всех, для кого мы живем. Чтобы каждый остался один и понял, что он один, раз и навсегда”.

Очень удобно совершить обряд над бабкой одного из мальчиков (которая, как и знаменитая старуха-процентщица, лишь отравляет, по мнению молодых людей, жизнь другим). Сначала может показаться, что задача лидера группы – привести мальчиков к идее необходимости убийства, заставить отказаться от аргумента “но это же бабка, блин...”. Однако психологический конфликт быстро перестает интересовать Клавдиева – ассоциация с Достоевским не случайна. Рядовые мальчики с окраины не изучали в школе историю Раскольникова, поэтому, немного поколебавшись, соглашаются повторить его путь. К тому же, помимо желания проверить идею, здесь есть и материальный интерес: освободится квартира, в которой внук-убийца останется совершенно один.

Финал пьесы сильно напоминает самопародию. Корпс убивает не только бабку и двух ее собутыльников, но и обоих своих друзей. Но, к большому удивлению Корпса, “ничего не происходит. Ничего не происходит. Ничего не происходит. Я сижу в кухне, масло догорает на трупах, чад, светильники в нужных местах, кровь, кадилницы в нужных местах, трупы моих друзей, кресты на нужных местах. Почему я все еще не ангел ада?”.

Он сидит перед разделанными по всем правилам трупами в лужах крови и, естественно, думает, что теперь делать, “куда я пойду”. Типичная ситуация разрушения придуманного мира при столкновении с объективными жизненными законами. Крах кровавых юношеских иллюзий. Но не таков герой Клавдиева, чтобы смириться с проигрышем: “Я сижу в круге крови и жду. Пельмени горят на плите. Я сижу в круге крови и жду новую жертву”. Финальный аккорд – безумный, громкий смех Корпса, очевидно, сошедшего с ума.

Таким образом, очевидно, что пьеса как драма берет верх над пьесой-дневником. Спонтанная исповедь выстраивается художественными представлениями об исповеди. Финалы приобретают форму “черта из шкапулки”, где и прорывается авторская личность. Не может быть все так, как было у всех... Мир должен играть со мной по моим правилам, пусть это возможно лишь в состоянии сдвига сознания (“Монотеист”) или вечного ношения модной маски, прикрывающей сложную душевную жизнь (“Легкие люди”).

Конфликт в драматургии XX века – это различные модификации конфликта, открытого А. Чеховым. Практически герои А. Вампилова, А. Володина, драматургов “новой волны”, Н. Коляды по мироощущению являются детьми и внуками чеховских героев. Герои “новой драмы” имеют другую генетику. В ней чувствуются витальные силы, спо-

способность, а главное, желание жить и воздействовать на окружающее пространство.

Понятно, что это только заявка на нетрадиционное решение конфликта, в котором утверждаются особые права человека над миром, но сама идея и ее дальнейшие пути воплощения, видимо, напрямую связаны с первым, “дневниковым”, этапом развития “новой драмы”.

Библиографический список

1. Денисова, С. Шекспир отдыхает / С. Денисова // Огонек. – 2007. – №39 (24-30 сентября). – С. 48.

2. Липовецкий, М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М. Липовецкий // НЛЮ. – 2005. – №73.

Елена Богатырева*

Самара

Наследие конфликта: соображения об эпистемологическом проекте “новой драмы”

Эволюция драмы есть процесс неоднозначный. В своей истории драма как род литературы и как сценическое действие пережила не одно рождение. И, похоже, каждый виток ее “жизни” начинался зачастую с забвения старого, определяемый подчас новыми обстоятельствами, прерыванием традиции постановки, отсутствием либо исчезновением необходимого для ее сохранения и последующей возможной реконструкции комментария, потерей интереса к этому роду литературы либо ее тематически-образному строю и, наоборот, усилением интереса к формально-содержательному экспериментированию. Сегодня трудно описать эту историю как процесс постепенного накопления опыта, скорее, каждое явление драматургии являет собой росток, или побег какой-то не до конца общей и необязательно “корневой системы жизни”, аккумулирующей в себе какое-то – не обязательно все – культурное прошлое. Не факт, что это прошлое целиком определяет собой настоящее драмы и делает возможным ее будущее. Обращение к драматургическому конфликту

* © Богатырева Е., 2009.

подразумевает такое наследие драмы. Сегодня сама теория конфликта может быть рассмотрена на пересечении самых разных ракурсов – литературоведческого, искусствоведческого, антропологического, социологического, эпистемологического. Актуальность эпистемологического ракурса может быть продиктована разными соображениями. Прежде всего, хочется заметить, что в связи с “новой драмой” существует определенная проблема конструирования исходных посылок теоретической рефлексии, а также появляется необходимость или повод поставить новые, радикальные вопросы, среди которых вполне может оказаться и такой – “Что такое драма?”. На такой вопрос наталкивает и довольно свободная литературная форма текстов, попадающих в отдел “новой драматургии”, что заставляет разобраться с этим понятием, и практика их постановки, которая может свободно исключать различные семантические пласты театра, добавлять новые, рассматривать читку пьесы с элементами режиссуры в качестве альтернативы полноценной постановке.

Описание исторического и современного состояния драмы сегодня не может сводиться только к обсуждению перспектив развития теории, но должно иметь отношение к практике театра, и в плане не только ее отображения, но и в плане влияния на нее, продолжения теории в практике. Сам статус теории не может быть обозначен здесь полностью в отрыве от практики. Предложение полагать теорию в качестве компонента практики не так уж и радикально, оно поддерживается опытом искусства авангарда XX века, который постоянно оспаривал возможность и необходимость традиционного теоретизирования. Причем речь шла не только о градусе осознанности творческой работы, но и о новом эстетическом и художественном ее самозадании или, по сути, о ее проекте. Этот проект экстраполировал себя в сферу эстетического и художественного опыта в качестве дополнительной, если не определяющей, координаты и условия его возможности. Можно сказать, сама практика, как и сообщение с ней, – осознанно или нет – во многом задана своим самопониманием. Поскольку обсуждение феномена конфликта у “новой драмы” предполагает работу с содержанием и даже механикой такого самопонимания, то его следует рассматривать как проект, реализующий, по необходимости, принцип собственной критики, который позволяет рассматривать все артефакты в свете альтернативных возможностей, совмещая, а не исключая различные точки зрения на драму.

Предметом эпистемологического проекта является актуализация познавательного значения “новой драмы”, причем само это задание, видимо, должно и может быть реализовано в двух планах – в плане со-

общения теории с практикой и в плане метарефлексии над характером этого сообщения. Реализация такого проекта могла бы, в свою очередь, способствовать как освобождению теории драмы от попыток идеологического оправдания в плане какой-либо нормативно-политической претензии, так и более активному сообщению между собой практиков “новой драмы”, открывая путь к диалогу со зрителем, критикой, наукой, традиционным театром, что как раз далеко не всегда происходит.

Обратим внимание, что наследие конфликта подразумевает здесь не только вполне теоретическую проблему его распознавания, но и определение его значения для драматургии, что в отдельных случаях не исключает элиминацию этого значения. Многие практики театра, приступая к работе над пьесой, стремятся выявить, прежде всего, конфликт, видя в этом отправную точку анализа драматического произведения. Здесь уместно было бы вспомнить, что именно для русского театра в лице К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова, несмотря на художественные разногласия в поисках сценической выразительности, будет характерно выдвижение общей методологической задачи: определения путей реализации конфликта пьесы, который понимается как незыблемый фундамент для последующих постановочных разработок. Впрочем, показательна и то, что критика канонов драмы в западноевропейском театре никогда не требовала отказа от изображения разного рода противоречий – предлагалось только пересмотреть источник их возникновения. “Новая драма” в поиске новых форм не отреклась от конфликта и как основополагающего структурного принципа, несмотря на весь полемический задор ее апологетов. Как отмечают исследователи данной проблемы Г. Тиме и Б. Зингерман, пересмотр канонических форм касался в первую очередь вопроса об организации конфликта и возникающего на его основе действия. Можно сказать, что ни одно фундаментальное исследование по теории драмы не обходится без рассмотрения категории конфликта, хотя в среде теоретиков нет согласия относительно того, можно ли рассматривать конфликт в качестве доминирующего элемента художественной организации драмы и даже непременной составляющей ее структуры. Но позволительно ли даже в отдельных случаях констатировать его полное исчезновение? Возможно, он как-то специфицирует себя при переводе текста в режим сценического действия и нужно говорить о каких-то новых “родовых” признаках конфликта, не актуальных для старой драмы?

Типы конфликтов, понятых довольно широко как драматические ситуации действия, представлены у П. Пави. Это ситуации соперниче-

ства по разным причинам, мировоззренческий конфликт, конфликт непримиримых моралей, борьба между чувством и долгом, противоречие между интересами индивидуума и общества, экзистенциальный конфликт и т.д. Нельзя исключать и вопрос о рассмотрении конфликта в плане его “общей” принадлежности самому разному роду литературного и не только литературного дискурса, например, как некоторой сюжетной основы и характеристики действия. В сюжетном измерении конфликт может брать свое начало и разрешаться внутри конкретного сюжета (и тогда мы получаем локальный преходящий сюжет), либо не разрешаться, так что сохраняется устойчивое конфликтное положение, наконец, он может нивелироваться отсутствием связи между противоборствующими сторонами, выступая в качестве иллюзорного конфликта.

Можно сказать, что стержнем и местом изображения конфликта является человек, конфликт задает и проясняет его отношения с миром. Надо ли полагать, что отношения “человек – мир” в истории драматургии всегда рассматривались в форме конфликта? Если вспомнить Аристотеля, то в его “Поэтике” конфликт не был определяющей частью ни трагедии, ни комедии. В “Поэтике” Аристотеля мы встречаем первый значительный проект драматического искусства, который подчинен задаче изображения того, что должно быть, когда объектом подражания выступает не происшедшее, но то, что могло бы случиться, возможное по вероятности и необходимости. При этом в теоретическом конструировании идеального сюжета для трагедии будет учитываться и реакция публики, для которой благотворным будет считаться прохождение через состояние катарсиса. Трагическая ошибка, а не конфликт определяет действие в трагедии и вызывает жалость и сострадание, как в комедии безобразное и смешное никому не причиняет вреда и ни для кого не пагубно. Причиной трагической ошибки и страдания героя здесь является его незнание, а не его интересы, особенности характера, его выбор и т.п. Если же обращаться к драмам Шекспира, то определяющим для развития сюжета и сообщения ему пафоса трагедийности или комедии станет уже человеческий выбор, причем конфликт как противоречие мировоззрений, моралей, характеров, положений во многом определяет развитие сюжетного действия.

Несовпадение сущего и должного как предмет изображения драмы является определяющим для западноевропейской драматургии, возникшей во многом на почве иудео-христианской культуры, которой свойственно известное напряжение между образом и подобием, верой и разумом, свободой и необходимостью, сущим и существованием. Именно

в средневековье и на выходе из него следует искать ростки той драматургии конфликта, которая строится на структурных несовпадениях человеческого мира и того божественного (идеального) коррелята, находящегося им внутри себя, с которым он вынужден сверяться, по отношению к которому может испытывать вину, муки совести, протест. Протагонисты возможны там, где бытие задается как проблема, нуждающаяся в осознании и разрешении, а последнее предполагает известную свободу человеческого выбора. Именно в свободном самоопределении человека конфликт получает свое новое эпистемологическое значение: играя на указанных несовпадениях и выступая в качестве мировоззренческой инициации, определяющей не только сферу поступка, но и необходимость выбора, схема конфликта способствует узнаванию положения человека и мировых сил. Кризис и ослабление значения конфликта для драматургии прошлого столетия, как мне представляется, полагает за собой известный мировоззренческий переворот, связанный с переадресацией человека миру сущего, как единственной “причине” и “сфере” должного. Одним из крайних проявлений таковой переадресации будет проблематизация отношения должного и сущего в качестве реального отношения, что повлечет пересмотр всех традиционных ценностей, в том числе и проблемы свободы, морали, веры, разума, гуманизма.

Этот переворот, лишаящий человека перспективы идеала, рассматривающий его так, как если бы идеала не существовало, обрекает его на выбор себя и мира без достоверного знания, как основания этого выбора, так и его последствий. Человек располагает свои поступки в модусе такого “необязательного”, или случайного, которым более не распоряжается ни Рок, ни Судьба, ни какая-либо другая внеличная причина. Предметом изображения здесь будет мир, который буквально делают люди и за который они отвечают самими условиями своего существования, что заставляет находить конфликт в самом освобождении от любой идеализации Общего, а человеку обретать конкретную меру вещей, известную как “ничего слишком”, “не более того”. Наложение схемы конфликта на эту новую “меру” факта, “того, что конкретно есть”, выступающую в качестве нового “топоса” драматургической мысли и ее “эстетического расположения”, задает характерные для XX и начала XXI века дополнительные возможности наследия конфликта – в качестве оспариваемого результата развития западноевропейской истории драмы и в качестве альтернативы ее будущего.

Понимание того, что пьеса перестает исполнять роль инициации, сообщающей человека в святая святых должного или идеального, до-

вольно травматичное для театра, заставляло драму прошлого века осваивать дополнительные стратегии своего сообщения со зрителем и воздействия на него. С этим во многом, как мне кажется, связано появление и развитие новых проектов театра, таких как народный, политический театр, театр улицы и близкие ему эпический театр, психодрама, театр жестокости и др., это обрекло прохождение драматургии прошлого столетия через чистилище внедраматургического конфликта. Речь идет, прежде всего, о ситуациях, когда пьеса несет вызов какому-то определенному общественному настроению, вкусу, театральным нормам или, наоборот, способствует их утверждению. Это может быть также ситуация интертекстуальной постановки, когда степень незавершенности и даже в отдельных случаях неопределенности текста – как в смысловом отношении, так и типе дискурса – возводится в драматургическом анализе в абсолют, что позволяет довольно свободно обращаться с ним при постановке и открывает многообразные возможности его интерпретации, которые могут вступать в конфликт с традиционными версиями и даже восприятием сюжета как основы театрального действия. Постановка может фиксировать в форме конфликта несовпадение горизонтов видения автора и режиссера, автора (режиссера) и зрителя, причем автор и режиссер перестают претендовать на некоторый его избыток, на то, что “знают” больше, чем зритель. Можно сказать, что “новое” искало и ищет себя на пути создания “новой” системы (воз/взаимо)действия, включая в себя и оспаривание “старого”, и собственную критику, конфликт же, несмотря на свою внедраматургическую конкретизацию, может выступать здесь еще и удобным способом сообщения разных способов видения драмы и театра.

Все выше сказанное о “новой драме” и конфликте постулирует относительность связи между формальными и содержательными моментами новой драматургии, текстом и постановкой, что заставляет конкретизировать и локализовать художественные и внехудожественные задачи постановки, объяснить свободу выбора текста для театра и экспериментальный процесс ее постановки, не прибегая только к безличному и пресловутому “ходу истории”, производящему требование современности и новых подходов, выйти за схемы “прогресса”, “актуальности нового”. Но тогда можно предположить, что конфликт, как внутри-, так и внедраматургический, в проекте “новой драмы” может на равных рассматриваться, или исключаться в качестве определяющего условия “театральности” текста и его постановки. Навязывание новоевропейского принципа конфликта античной драматургии – явление того же порядка.

Речь идет о возникновении и таких форм сообщения театра и зрителя, которые полагают конфликт в качестве локального, даже случайного события, произошедшего с конкретным зрителем в силу самых непредсказуемых и вне драматургии полагающих себя причин, но не в качестве общего драматургического замысла – коррелята сценического сообщения. Постулат об относительности связи между сюжетом и конфликтом как определяющей его схемой, делающий возможным драматизацию самых разных аспектов избираемого для драматургического анализа текста, позволяет рассматривать драматизацию прежде всего как то, что осуществляет перевод литературного текста в режим сценического действия, что заставляет режиссера производить текст(ы) по поводу этого текста, причем литературный не всегда может рассматриваться в качестве основного. Он может существовать и как цитата, отсылка, в том числе и к тексту, который не существует, симулируя реальность своего присутствия.

Поскольку исследование наследия конфликта в “новой драме” есть, по сути, и его предложение, то его следует оценивать в качестве еще и такого ее эпистемологического проекта, который одновременно определяет и проясняет для нее условия его возможности. Проект “новой драмы” – это открытая к вопрошанию и эксперименту структура. Его конечная цель все же не в том, чтобы только представить известное положение вещей, но в том, чтобы настроить на поиск ответа, что оно такое есть, там, где ответ, в принципе, невозможен. В этом смысле странство “новой драмы” мыслится еще и как место, в котором только и могла состояться рассказываемая в ее текстах история. При этом измерения текста и театра дополняют друг друга. Так подражание реальности не только расширяет сферу возможных объектов изображения, что можно было наблюдать в новоевропейской драме – помимо действия и характеров, объектом подражания в ней выступали природа, общество, культура в ее исторической и социальной характеристике. “Новая драма” тоже моделирует новые типические характеры и обстоятельства, представленные во всей их конкретизации, но она и развоплощает сам акт имитации, подражания реальному положению вещей, лишая это положение возможности быть воспринятым и в качестве сущего, и в качестве должного. Когда 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 пребы-

вать в ситуации аллегорического повествования, или двойного описания действия. Приемы могут быть самые разные. Предметом изображения может оказаться сам факт театрального представления, порождающий двойную иллюзию реальности – театр в театре, либо изображаемый мир определяется как театр, и наоборот, стирая границу между ними, либо подражание действительным персонажам и событиям оговаривается фактом их вымысла. Используются и знаменитый прием остранения у В. Шкловского, и его модификация у Б. Брехта. Сам момент обнаружения иллюзорности существующего, его безпорности и безотносительности, может также выступать поворотным моментом сюжета.

Момент подчеркивания условности театрального изображения, существенно модифицирующий значение катарсиса, характерен для самых разных типов театра прошлого века, как тех, которые используют традиционное театральное пространство, так и для тех, которые работают вне театральной сцены, так что “новая драма” рубежа XX-XXI вв. во многом наследница такой установки. Тексты, ею используемые, независимо от своего происхождения и статуса, должны, видимо, рассматриваться в перспективе такого их театрального моделирования, которое позволяет им определяться в плане сценической пригодности, каким бы специфическим ни оказался здесь поиск соотношения текста пьесы и сценических методов его постановки. Неправдоподобность и нелепость избираемой для изображения ситуации или ее решения позволяют подразумевать ценностные ориентиры “новой драмы”. Понятно, что художественный критерий постановки не исчезает, его значение только усиливается. Другое дело, что он специфицируется своей концепцией, интенцией постановщика, его интуицией, профессиональным кругозором, сообщением со средой, выбором языка сценического действия, актеров, места, времени, содержанием сообщения и т.д.

В рамках изложенных выше соображений были обозначены лишь некоторые планы наследования конфликта, в них пока никак не обсуждалась та существенная модификация, которая произошла в отношении самого термина “конфликт”, довольно неопределенного и многозначного, что, по-видимому, также позволило расширить сферу его приложения.

Елена Сергеева,
Наталья Масленкова*

Самара

**Диалог с классикой
как средство выстраивания конфликта
в современной драматургии**

Русская драматургия последних десятилетий изобилует знакомыми названиями классических произведений, их героями и сюжетами, реминисцентными, а порой откровенно пародирующими и даже эпатирующими вариантами и вариациями. Фигуры русских писателей и их произведения становятся своеобразной точкой отсчета, ориентиром, который организует текст пьесы. Вот перечень (не претендующий, впрочем, на полноту): Пушкин (“Тройкасемеркатуз” Н. Коляды), Лермонтов (“Памяти Печорина” Н. Садур), Гончаров (“Смерть Ильи Ильича” М. Угарова), Толстой (“Анна Каренина 2” О. Шишкина), Горький (“На доньшке” И. Шприца).

Но удивителен тот факт, что среди довольно большого числа пьес, строящихся на реминисценциях классической литературы, бесспорным лидером по частоте упоминания является Чехов: “Мой вишневый садик” А. Слаповского, “Юбилей” В. Сорокина, “Русское варенье” Л. Улицкой, “Сахалинская жена” Е. Греминой, “Смерть Фирса” В. Леванова, “Чайка” Б. Акунина, “Чтение карты на ощупь” Д. Бавильского, “Чайка спела” Н. Коляды, “Поспели вишни в саду у дяди Вани” В. Забалуева и А. Зензинова. Причем заметим, что это только те пьесы, которые были поставлены, стали известны, собрали прессу. Не исключено, что список этот может быть пополнен.

Каждый из названных драматургов выстраивает свою стратегию обращения с чеховским текстом. В настоящей статье будут рассмотрены пьесы Б. Акунина, Д. Бавильского, Е. Греминой, В. Сорокина, Л. Улицкой.

Самый ранний по времени написания текст из данного списка – “Чтение карты на ощупь” Д. Бавильского (1994). Бавильский напрямую работает с классическим текстом и классическими образами. Он как бы “пристраивает” действие своей пьесы к “Вишневому саду” Чехова: “Чте-

* © Сергеева Е., Масленкова Н., 2009.

ние карты...” начинается с того, что Раневская решает уехать из Парижа в свое имение.

“Чтение карты...” написано в расчете на читателей, знакомых с чеховской пьесой. Здесь прослеживается особая стратегия текста: Бавильский повторяет в своей пьесе некоторые эпизоды, детали, реплики из “Вишневого сада”, удваивая их и создавая своеобразное “сюжетное эхо”. В результате обретают новое ироническое звучание многие эпизоды и детали, связанные, например, с Раневской.

Так, неожиданно приобретает особое значение “проходная” деталь комической сцены “Вишневого сада” – случайно съеденные Симеоновым-Пищиком пилюли, которые принимала Любовь Андреевна. У Бавильского о них упоминается четырежды, причем в сходном контексте – Яша уговаривает Раневскую выпить пилюли, когда у той начинает болеть голова:

Раневская. ... Теперь у меня будет болеть голова, опять нервы, слезы, я опять буду переживать.<...> Теперь у меня точно будет болеть голова.

Яша. Любовь Андреевна (он только что подошел и реагирует на последнюю фразу, говорит с ней ласково, как с ребенком), головка заболит – а мы пилюлю примем, и все пройдет.

Раневская (раздраженно). Что вы все постоянно кормите меня какими-то пилюлями, сколько можно! (Без перехода). Во сне опять видела покойницу-маму. Будто идет она, одетая во все белое, по нашему большому саду, и говорит мне тихонечко: “Ничего, Любушка, все скоро кончится, и вы опять вернетесь в Париж, и заживете долго и счастливо..”.

Аня (про себя). Что ж ты нас пугаешь, мама... [3. – С. 117].

В этом фрагменте нельзя не заметить еще одну ироническую отсылку к тексту чеховской пьесы, где также упоминается покойная мать героини:

Любовь Андреевна. Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (Смеется от радости.) Это она.

Гаев. Где?

Варя. Господь с вами, мамочка.

Любовь Андреевна. Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину... [16. – С. 581].

У Бавильского рядом с пилюлями, да еще удваиваясь (“...опять видела покойницу-маму”), упоминание о видении Раневской служит для характеристики ее как женщины экзальтированной, не вполне адекват-

ной. И смысл этой игры, как представляется, заключен в том, что Бавильский конструирует некоего “имплицитного читателя”, условно говоря, “нефилологического склада”, не понимающего условность художественного текста, жаждущего определенности, желающего знать: Раневская – она нормальная или нет? И далее вопрос этот переадресовывается и чеховской пьесе: а женщина, которая, ничего не предпринимая, позволяет отнять у нее собственность, разрушить ее жизнь – она нормальная? Наша эпоха, какой ее представляет в этом тексте Бавильский, требует ясности, отвергая чеховские полутона и чеховскую недоговоренность.

Очень яркий момент в пьесе – появление среди персонажей чеховской пьесы ее автора: в купе, в котором едет Раневская из Парижа, входит Чехов, едущий из Ниццы. Чехов начинает флиртовать с попутчицей, обещает написать для нее пьесу (в описании замысла угадывается “Вишневый сад”), рассказывает пикантные подробности своего посещения гейши (причем в пьесу включены фрагменты из подлинных писем Чехова по этому поводу). Так образ Чехова определенным образом снижается: с одной стороны, увлеченный рассказ о гейше, с другой – упомянутый “к случаю”, лишь для того, чтобы заинтересовать даму, замысел будущего шедевра. Тот, кого мы привыкли видеть интеллигентом высшей пробы, рыцарем без страха и упрека, превращается в обычного человека – пошловатого ловеласа. Один из возможных вариантов трактовки этого снижения: красивая реальность искусства сталкивается с некрасивой реальностью жизни (“когда б вы знали, из какого сора...”).

Здесь мы видим ниспровержение авторитета и власти классики. И одновременно по отношению к классике определяет и осмысливает себя наша эпоха.

В пьесе присутствует несколько уровней развертывания конфликта: дорожное приключение с участием “столпа литературы”, где сюжет основан на столкновении людей с очень разным жизненным опытом (пошловатого господина и романтической, но крайне экзальтированной и недалекой дамы). И второй уровень конфликта, который обеспечивается столкновением двух стратегий понимания текста: привычной, хрестоматийной, навязанной школой (вспомним записи в школьных тетрадях о “Раневской как воплощении уходящей эпохи дворянских гнезд”), и иной, диктуемой разоблачительным пафосом 1990-х годов с их стремлением выяснить, “как было на самом деле”, “что от нас скрывали”.

Сюжет пьесы Е. Греминой “Сахалинская жена”, написанной в 1996 году, носит мелодраматический характер: это любовный треугольник с оттенком уголовно-романтическим. К Чехову нас отсылает прежде всего место и время действия – остров Сахалин. Репарка гласит: “Действие происходит на среднем Сахалине, во время переписи А.П. Чеховым каторжного населения” [7].

С образом Чехова, которого ждут с самого начала пьесы и который так и не появляется, связан ряд аллюзий. Это и Годо из пьесы С. Беккета. Это и образ гоголевского ревизор – так, унтер-офицер, как Городничий у Гоголя, боится: “И теперь вопрос: господин Чехов Антон Павлович приедет в неясных целях. И вдруг спросит меня о чем-нибудь? Как держать себя? А если вдруг я заговорю с ним, не упускать такого случая. Какова, мол, литература в столице? А он как закричит на меня: пошел вон, болван! Ничего не читал! Пифагоровы штаны, и те забыл! Погонит меня в толчки... Как пережить это? Пропала жизнь!”¹ [7]. В финале образ Чехова обретает черты даже какого-то inferнального существа, не то всадника Апокалипсиса, не то Медного всадника. Действие пьесы обрывается как раз перед появлением Чехова:

Степан и Ольга стоят обнявшись. ... Слышен приближающийся топот лошадиных копыт.

Доктор (бормочет). Все равно, все равно...

Унтер (в восторге). Добро пожаловать на Сахалин, в этот скромный сахалинский каторжный дом... доктор Чехов.

Топот копыт все громче.

Занавес [7].

Откровенно мелодраматический сюжет (соперничество двух крестных братьев за женщину) напоминает “Идиота” Достоевского, а тематика – жизнь изгоев общества – “На дне” Горького.

Финал сюжета, развивавшегося трагично и грозившего обернуться преступлениями и смертями, оказывается неожиданно и издевательски лубочно-благополучным. Эпилог открывается следующей репаркой: “Все та же изба. Но есть перемены: стоит детская колыбелочка, да не одна, а целых три. Дети агукают, плачут, поют. По дому ходят две пушистые кошки. ... Нарядная Ольга читает вслух письмо Степана.” [7]. Отметим издевательское усиление, даже “нагнетение” знаков благополучия (ребенок не один – трое, и кошек тоже две). Что же могло привес-

¹ Внимательный читатель, конечно же, заметит здесь отзвуки и из чеховских произведений.

ти героев к такому неожиданному и счастливому финалу? Единственное событие, которого герои ждали и которое произошло уже за пределами сценического действия – это приезд Чехова. Таким образом, именно его визит оказывается связан с обретением героями счастья.

Чехову обязан счастливым изменением в судьбе и еще один персонаж пьесы – уже знакомый нам восторженный унтер: “Друг мой унтер, представьте себе, уехал в Москву. Поступил снова в университет. Были у него там какие-то юношеские неприятности, отчего и уехал он сюда, на край света. А вот же вернулся! Чуть ли не Чехов и хлопотал за него в столице” [7].

Появление Чехова разрешило все конфликты (возможно, это ироническая аллюзия на роль литературы в жизни, как она понималась в советском идеологическом каноне). Перефразируя некрасовские слова, читательское впечатление от пьесы Гречиной можно сформулировать так: “Вот приедет Чехов, Чехов нас рассудит...”.

В принципе, цитаты из чеховских пьес у Гречиной немногочисленны и по сравнению с другими текстами, рассматриваемыми в этой статье, не несут серьезной смысловой нагрузки. Сама фигура Чехова служит скорее для того, чтобы привязать действие к определенному историческому моменту (впрочем, непонятно зачем, так как на месте Чехова мог бы оказаться любой из писателей-реалистов. Но, к сожалению, никто из них не ездил с целью инспектирования отдаленных русских провинций). Либо Чехов здесь – символ писателя вообще, а обращение именно к фигуре А.П. Чехова диктуется (да простит нас автор) некоей модой на фигуру.

Написанная несколькими годами позже пьеса Б. Акунина “Чайка” также строится на столкновении разных типов сознания, типов читательского опыта: хрестоматийного “чеховского” и “другого” (в случае Акунина – что вполне предсказуемо – детективного).

Первое действие пьесы – буквальная цитата последнего действия чеховской “Чайки” – и одновременно его интерпретация, причем своеобразная: Акунин не позволяет себе вторгаться в реплики героев, в чеховский текст, который звучит со сцены (то есть в тот, который чаще всего и помнят зрители). Он изменяет и дополняет лишь ремарки. Причем любопытный момент: чем дальше развивается действие – тем больше по объему и конкретнее, определеннее по смыслу они становятся. Например:

Нина (дрожащим голосом). Лошади мои стоят у калитки. Не провожайте, я сама дойду... (Не выдерживает, нервные слезы.) Д-дайте воды...

Треплев (дает ей напиток; он вновь перешел от возбуждения к отстраненной рассеянности, даже холодности). Вы куда теперь?

Нина (стучит зубами о стакан). В город. [1]

Ср. чеховский текст:

Нина. Лошади мои стоят у калитки. Не провожайте, я сама дойду... (Сквозь слезы.) Дайте воды...

Треплев (дает ей напиток). Вы куда теперь?

Нина. В город. [20. – С. 453]

У Чехова в этом эпизоде напряжение, нарастающее между Треплевым и Ниной, может – в зависимости от воли режиссера и актеров – разрешиться как угодно и быть сценически воплощено как угодно. Акунин, предельно конкретизируя ремарками состояние, которое должны изображать актеры, и задачу, которую должен решить режиссер, наполняет текст Чехова детективным смыслом. Ремарки меняют смысл реплик героев, из множества возможных их интерпретаций оставляя лишь одну: “Нина (решительно отставляет стакан и, глубоко вздохнув, говорит поставленным, актерским голосом.) Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (Картинно склоняется к столу.) Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! (Поднимает голову, следит за его реакцией.) Я — чайка... не то. Я — актриса. Ну да! (Услышав смех Аркадиной и Тригорина, прислушивается, потом бежит к левой двери и смотрит в замочную скважину.) Он здесь! (Возвращаясь к Треплеву.) Ну да... Ничего...” [1]

Обилие и подробность ремарок максимально приближают текст к тому, что мы привыкли видеть в акунинской детективной новелле, когда автору детективного повествования важно максимально погрузить читателя в конкретику деталей (которая возможна скорее в эпическом произведении). Так, упомянутый в ремарке шарфик, упавший с плеча Нины, станет впоследствии уликой (у Чехова упоминание о шарфике отсутствует). Акунин снимает возможность иных толкований текста, например, при постановке: читатель и зритель получают идентичный смысл, просто реализованный средствами разных искусств – “абсолютный перевод” на язык сцены, который невозможен, если мы обращаемся к пьесам Чехова. В большинстве случаев непрофессиональный читатель не предполагает, что может существовать разница между написанным и тем, что должно быть сыграно актерами, – между текстом и эмоциями, например.

Если в первом действии конфликт был организован не столько внешним сюжетом, сколько интерпретацией чеховского текста (на уровне

ремарок), то во втором действии остается только один из уровней развития конфликта – детективный. Конфликт овнешняется – переходит в плоскость “кто убил”.

Второе действие пьесы в эстетическом плане, в сущности, оказывается ненужным: все возможности интерпретации чеховского текста продемонстрированы ранее. Оно становится актуальным лишь для тех, кто не читал пьесы. Писатель устраивает своеобразный следственный эксперимент, прорабатывая различные версии. И типичное для литературы последних лет наличие нескольких вариантов развития сюжета, и язвительная мысль, что убийцей мог оказаться каждый герой, весьма характерны.

Конфликт акунинской “Чайки” выстраивается на столкновении двух разнонаправленных эстетических систем: чеховской драматургии, диалектичной, выстраивающейся изначально на двух противоположных смыслах, – и детектива. Классический детектив предельно метафизичен и основан на “железном” позитивистском детерминизме: “Детектив ... кормится следствием, но живет причиной. Он последователен, как сказка о репке. В его жизнерадостной системе координат жертва и преступник скованы каузальной цепью мотива: кому выгодно, тот и виноват” [6. – С. 410].

Во втором действии Чехов нужен Акунину в каком-то смысле для того, чтобы пародировать свой собственный прием – “расследование в замкнутой комнате”. Для современного писателя чеховский текст, вообще классический текст – удобный антураж, предмет приложения своего детективного метода (неслучайно к сходному приему Акунин прибегает и в своем “Гамлете”).

Если Б. Акунин и Д. Бавильский играют, в сущности, лишь с фабулой чеховской пьесы, то Л. Улицкая в пьесе “Русское варенье” пытается отрефлексировать нечто большее – чеховский смысл, пытается вербализовать то, что, по ее мнению, у Чехова находится в подтексте – ощущения, настроения. Но содержание этого подтекста становится значительно более социально конкретным, так как не столько выводится писательницей из пьесы Чехова, сколько является воспроизведением учебных и литературоведческих источников второй половины 20 века.

Недотепы-интеллигенты, похожие кто на Раневскую, кто на Гаева, кто на сестер Прозоровых, пытаются выжить в современном изменившемся мире, не чувствуя, не понимая слома времен, в который им выпало жить. Погруженные в быт (Улицкая окружает своих героев ошеломляющим количеством житейских неурядиц, приводит множество быто-

вых деталей), в свои собственные дела, герои в полной мере реализуют всем знакомые слова Чехова о том, что “люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни”. Но в отличие от чеховских героев, герои Улицкой не замечают “дрожания почвы” под ногами. Чехову в “Вишневом саде” удалось в новой художественной форме воплотить драматический момент слома эпох, а у Улицкой мы видим стереотипное содержание, воплощенное в отнюдь не новаторскую форму. Жесткая хватка новых русских, беспомощность так называемой интеллигенции, которая не знает, чем бы заняться, всеобщее разгильдяйство – темы, как представляется, отработанные искусством еще в 1990-е годы (пьеса написана в 2003 году).

“Русское варенье” – пьеса злая, саркастичная, не оставляющая зрителю возможности сопереживать персонажам. Сами персонажи здесь выписаны достаточно “масочно”, однозначно и порой пародийно. У Чехова в пьесе всех жалко – и Раневскую, и Лопахина, а у Улицкой сочувствия не вызывает никто.

Критик отмечает: “Видимо, можно рассматривать текст как попытку Улицкой сочинить новый “Вишневый сад”, то есть в очередной раз поговорить о “лишних людях” и “вымирающей интеллигенции” в нынешних реалиях” [2. – С. 5]. По ассоциативно-сюжетному сходству “Русское варенье” – вроде бы парафраз “Вишневого сада”, но с явно звучащими мотивами из “Дяди Вани” и “Трех сестер”. Пьесу можно рассматривать как современную историю потомков Лопахина и Раневской, тем более что герои постоянно поминают то “бабушку Аню”, то некоего Ермолаича, да и Чехов, чей портрет висит на стене, для них – это человек, описавший историю их семьи. Однако Чехов в пьесе Улицкой – не источник “продолжения” сюжета, но, скорее, образ некоего “чеховского мира”.

Хотя текст Улицкой просто пестрит цитатами, цитаты эти хрестоматийные, не раскрывающие характеров героев, нужные лишь для того, чтобы маркировать: это по следам Чехова, это “after-chehov”, как обозначила жанр сама писательница. “Наталья Ивановна. Нашла, наша. Он в английском шкафике висел, в папином кабинете. Я его к тебе перевесила!” [15] – явная отсылка к эпизоду “Вишневого сада”, когда Раневская обнимает шкаф и радуется столу.

Особенной интенсивности это цитирование достигает в интермедиях, в которых реплики из пьес Чехова перемежаются с репликами героев Улицкой, уже прозвучавшими в предыдущем действии:

– Надо вызвать мастера по ремонту пишущей машинки! Это катастрофа! Я не могу работать!

- Надо работать! Я работаю как ломовая лошадь!.. <...>
- Вы серо живете, вы много говорите ненужного!
- Дача разваливается! Ну неужели никто ничего не делает?
- Надо позвать человека? Где Семен?
- Пусть Ростислав в конце концов займется домом!
- Надо перестать восхищаться собой! Надо работать! Надо тяжело работать! [15]

В данном диалоге слышатся обращения к “Трем сестрам” (“Ирина: Придет время, все узнают, зачем все это, зачем все эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить, надо работать, только работать!” [19. – С. 568]) и к “Вишневому саду” (“Любовь Андреевна: ... Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы серо живете, как много говорите ненужного” [16. – С. 591]).

Заметим интересный аспект: в интермедиях отсутствует указание на то, кто произносит реплику, фразы как бы “отрываются” от персонажей, и таким образом эстетически и смыслово уравниваются реплики Натальи Ивановны Дворянкиной и Любови Андреевны Раневской, Дюди Лепехина и Гаева – героев Чехова и их “наследников”.

Порой хрестоматийные фразы просто вклиниваются в новую текстовую ткань, порой слегка видоизменяются, приспособиваясь к новым реалиям.

“Мария Яковлевна. Я, собственно, имела в виду нашу семью, Дворянских... Лепехиных больше нет... Фамилия закончилась на вас, Андрей Иванович. И Граевских больше нет. А единственный наследник мужского пола Ростислав, ваш племянник, между прочим, носит фамилию моего покойного брата Николая Дворянкина!” [15]. Налицо контаминация, перифраз как принцип образования фамилий героев: Гаев + Раневская = Граевская. Лопахин становится ЛЕПЕХИНЫМ. Кроме того, появляется некая обобщенная фамилия Дворянских, которые, заметим, тоже исчезают.

Примечателен принцип построения диалога в пьесе. На первый взгляд, Улицкая следует чеховскому приему “диалога глухих”, когда каждый из персонажей ведет собственную линию, не обращая внимания на реплики, не поддерживая темы других героев, в результате чего внешне связанный обмен репликами диалогом как таковым не является (“А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища...”). Однако сходство с Чеховым лишь формальное. Продемонстрируем на примере.

Лиза (входит с охапкой подарков). Хорошая катастрофа отлично вставляет. Я лично не против!

Андрей Иванович. Катастрофа, конечно, бодрит, но мы всю жизнь прожили в эпоху катастроф. Хотелось бы попробовать – а как живут люди без катастроф?..

Мария Яковлевна. Лично меня очень волнует канализация.

Наталья Ивановна. Существует в естествознании теория катастроф, я когда-то переводила статью...

Варвара. Господи! Какая канализация! Мир летит в тартарары! Страна погибает! Демографическая катастрофа! Нравственный упадок, какого не знал Рим! Апокалипсис! А мы сидим за столом и беседуем о теории катастроф! А катастрофа уже происходит! Здесь и сейчас! [15]

Катастрофы в реплике одного персонажа сменяются канализацией в реплике второго и естествознанием у третьего. Казалось бы, герои демонстрируют отсутствие коммуникации, однако на самом деле они рассматривают с разных сторон одну и ту же проблему, сохраняя единый смысловой центр беседы. А именно этот смысловой центр и разрушается у Чехова, перенося центр тяжести в подтекст. Присущие же тексту Улицкой предметность, конкретность, эмоциональная оценочность полностью уничтожают подтекст. Все образы, слова ведут в единый смысловой центр – в отличие от Чехова.

Заметим, кстати, что катастрофична вся пьеса: перед зрителями проходит целый ряд катастроф – от мелких, бытовых (ломание стульев, битые посуды и заготовленных к пасхе яиц, прорыв канализации) до масштабных (пожар, разрушение дома, разорение семьи), в финале на сцене, как явствует из ремарки, “Осталось только одно-единственное дерево”. Неизвестно, рассчитывал ли автор на подобную аналогию, но все герои ассоциируются с фигурой Епиходова (“Тридцать три несчастья”)... Такое обилие катастроф опредмечивает конфликт, сужает его до частных неприятностей частных людей. Однако в устах героини (в силу инерции сознания, привычки к готовым формулировкам, которые услужливо подбрасывает память – в данном случае, формулировкам чеховским) разрушение дома и продажа участка превращается в крушение уклада, эпохи (образа которых в пьесе не явлено): “Варвара. Я тебе объясню. Все пропало! Все кончено. Здесь была усадьба, где жили наши предки. Они здесь любили, трудились, они работали... Здесь была дача, на которой тоже жили наши предки. И тоже любили, трудились. Работали... Сажали... Растили... Здесь было имение, прекрасней которого ничего нет на свете... А теперь здесь – пустыня. И некому больше работать. (Обнимает Лизу и Елену.)” [15].

Здесь нет противоречия между тем, что говорят, и тем, что делают герои, нет противоречия контекста и текста. И как следствие – нет смысловой перспективы, которая выстраивается у Чехова. Поэтому конфликт пьесы носит скорее внешний характер. В финале пьесы впрямую сталкиваются два образа мира: уходящего мира старинных дворянских гнезд, академических дач, одухотворенного труда и проч. – и нового мира вечного отдыха, обозначенного автором как Диснейленд: “Ростислав. Работать! Работать! Поработали уже! Надоело! Хватит! Настало время отдыхать! <...> Здесь будет Диснейленд! Поняли? И вы увидите небо в алмазах!” [15].

В финале на сцене появляются фарсовые фигуры: “Из-за забора выбегают грузчики в комбинезонах и в масках-головах – Микки-Маус, утенок, собачка, медвежонок, индеец, и даже, может быть, комические головы крупных политических деятелей нашего замечательного времени” [15]. Эти странные персонажи – то ли налетчики, то ли нечисть – совершают некое символическое действие, полностью очищая сцену (“Рев бульдозеров приближается, грузчики увлакивают за забор всех Лепехиных и все декорации.” [15]) и показывая зрителю опустевший, как после финальной катастрофы, мир. Впрочем, не опустевший: “С дерева раздаются кошачьи вопли”. Автор заставляет одного из героев подвести итог: “Бедное животное. Забыли...” – тем самым странным образом отсылая нас к финальной сцене “Вишневого сада” и заменяя Фирса кошкой Муркой. Впрочем, это только усиливает однозначность происходящего.

Сюжетный конфликт снижен и сведен к нулю (потому что это конфликт из-за денег, канализации) – конфликт выстраивается так, как во всех текстах писательницы: общечеловеческое противостоит конкретике времени. “Чеховское” отождествляется Улицкой с “общечеловеческим”, которое, по ее мнению, в нынешнем веке деградировало.

Пьеса В. Сорокина “Юбилей” является реализацией метафоры “анализ-разъятие Чехова”, причем реализацией на разных уровнях текста – от предметного до сюжетно-композиционного. В центре изображения – разъятие тела: тела Чехова – тела текста – тела смысла. И шире – тела литературы: “Класспротеиновые комбинаты по переработке А.С. Пушкиных, М.Ю. Лермонтовых, И.С. Тургеневых, Н.В. Гоголей, Л.Н. Толстых, Ф.М. Достоевских и А.П. Чеховых” [14. – С. 127].

Уже в начале пьесы, в сцене торжественного собрания в честь 10-летия чеховпротеинового комбината, автор своеобразно трансформирует театральное пространство: пьеса начинается длинным (примерно десятиминутным) монологом директора комбината. А зрители в зале,

таким образом, играют роль “собрания”, то есть самих работников комбината. Эта иллюзия становится полной, когда начинается показ фильма с сопровождением дикторского текста (столь же продолжительного, как и у директора). Смысл этой игры с театральным пространством принципиален: мы, зрители, активно участвуем в акте разъятия. Зрители выступают в двух ипостасях: как отмечающие юбилей своего славного предприятия производители некоего “вещества культуры” (“350 тонн жидкого чеховпротеина, 118 тонн сгущенного чп, 78 тонн чп-порошка, 62 тонны чп-бинтов, 25 тонн чп-спиралей, 17 тонн чп-манжетов, 10 тонн чп-гильз, 10 тонн чп-вкладышей, 8 тонн чп-пластырей, 8 тонн чп-протяжек, 6,2 тонны чп-пластин” [14. – С. 127]) и как реципиенты культуры, культурного текста и опыта – так же “раскладывающие и производящие” новые культурные смыслы из “Чехова”.

Вторая часть представляет собой спектакль, разыгрываемый с помощью технологий, разработанных на комбинате: “Подготовка актрисы Бураковской, исполняющей роль Нины Заречной, состоит из двенадцати этапов: покрытие тела актрисы сгущенным чеховпротеином, присыпание суставов чп-порошком, бинтование суставов чп-бинтами, наложение на руки чп-манжетов, наложение на голову чп-пластырей, введение в ушные раковины чп-полушарий, введение в половые органы чп-вкладышей, вшивание под кожу чп-клиньев, вшивание в мышцы ног чп-гильз, вшивание в мышцы спины чп-спиралей, продевание протяжек, одевание платья Нины Заречной, сшитого из свежеснятой кожи А.П. Чеховых” [14. – С. 130]. Обратим внимание, как здесь происходит трансформация одного разъятого тела и сращивание его с другим, живым.

Эти подробные перечисления – своеобразный каталог составных частей, деталей, из которых состояло тело. То же происходит далее, в самом спектакле, и с текстами пьес Чехова: “Вся декорация, включая мельчайшие детали (яблоки на столе, листья и др.) сделана из внутренностей А.П. Чеховых” [14. – С. 131]. Здесь имеет место буквальная реализация выражения “Пушкин – наше все” (соответственно, и “Чехов – наше все”).

Сорокин оперирует чеховскими фразами, как карточками каталога, кубиками. Чередование реплик из двух, трех пьес создает интересный эффект: стопроцентной опознаваемости текста как текста чеховского – и абсолютной его бессмыслицы.

Ирина: Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь – и в Москву.

Астров. Нет, я не каждый день водку пью. К тому же душно. Нянька, сколько прошло, как мы знакомы? (*Заметим, няньки на сцене нет. – Н.М., Е.С.*)

Иванов: Будет вам вздор молоть...

Дядя Ваня: Господа, чай пить!

Нина: В нашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...² [14. – С. 131].

Смысловые сцепления отсутствуют – знаменитый чеховский диалог, оказывается, можно осуществлять и таким образом... Но при этом наблюдается четкая закономерность. Если уподобить весь текст пьесы ткани, сотканной из реплик персонажей, то Сорокин как бы выдергивает “нить” только одного персонажа. Например, из “Чайки” он берет реплики Нины, опуская реплики всех остальных собеседников. Выбор персонажа производит впечатление случайного: иногда это главный герой или героиня (Иванов из “Иванова” и три сестры), иногда эпизодический (например, из “Вишневого сада” взят Фирс), иногда и то, и другое (Войницкий и Астров из “Дяди Вани”). И, в отличие от стратегии работы с цитатами, например, Л. Улицкой, не все цитируемые реплики узнаваемы. Сорокин просто перемежает реплики, как бы заново составляя ткань текста, но некоего квази-чеховского, “чеховпротеинового”.

Для Сорокина классическая литература – это объект деконструкции. Ему не слишком важно, какой конкретно писатель является объектом разъятия (вспомним либретто оперы “Дети Розенталя”, где присутствуют композиторы, олицетворяющие великую классическую музыку – и неважно, кто конкретно): “Для Сорокина важен отнюдь не автор, а чистота феноменологической операции: возврат и выставление присутствия чувства классического, демонстрация статической природы классического языка” [12. – С. 257]. Сорокин не диалогичен (поэтому это не “диалог с классикой”, а “операция над нею”), и деконструкция становится основой развертывания сюжета.

Думается, объяснение стратегий работы с чеховским текстом, которые демонстрируют Д. Бавильский, Б. Акунин, Е. Гремина, Л. Улицкая, В. Сорокин, можно выработать с помощью понятия “прецедентного текста”. Признаки прецедентного текста вычленяются в работах Д.Б. Гудкова, Ю.Н. Караулова и др.

² Таким образом, в данном диалоге последовательно звучат реплики из пьес “Три сестры”, “Дядя Ваня”, “Иванов”, “Дядя Ваня”, “Чайка”.

В рассмотренных выше пьесах формируется и передается некий прецедентный текст, который в современной культуре обозначается как “чеховская драматургия”. Его основой, конечно же, являются оригинальные тексты пьес Чехова, но они не становятся ни предметом изображения, ни основой конфликта. Предметом изображения являются некие представления о них. Как отмечает Ю. Караулов, подобные конструкты являются составляющими определенного социокультурного контекста. Они транслируются как минимум в пределах трех поколений, постоянно воспроизводятся и считаются само собой разумеющимися, аксиоматическими знаниями [9. – С. 216].

Отметим еще один момент обращения к творчеству Чехова: возможность наполнения чеховского текста каким угодно смыслом и, как результат, непонятость Чехова. Причем это нельзя считать лишь современным явлением, проявилось оно отнюдь не в последние десятилетия. Сошлемся на статью С. Сендеровича ““Вишневый сад” – последняя шутка Чехова”: “Его не умели читать все подряд – друзья, поклонники и поучительные идеологи. Не умели по одной причине – невнимательности к его языку. ...Чехов привык к тому, что его друзья, поклонники, сотрудники понимали его не лучше, чем все остальные. Посмертный культ Чехова, разумеется, представляет его популярным, то есть простым и общепонятным автором” [13. – С. 291]. С. Сендерович показывает, как уже современники писателя наполняли текст тем смыслом, который, как им казалось, больше всего подходил ему. Разумеется, до откровенного перекраивания текста пьес в самом начале дело не доходило, но здесь важен сам факт того, что форма чеховского текста имеет такую пластичную природу в отношении смыслов, ею порождаемых. Чехов, все его фразы – суть форма, которую можно наполнить каким угодно содержанием. Пушкин и Островский, например, в этом смысле оказывают больше сопротивления: материал оказывается сильнее обработчика, т.к. связь того, что сказано, с тем, как сказано, очень велика. А поэтика Чехова такова, что ее можно наполнить чем угодно. Подтекст сообщает тексту свойство обозначать все что угодно в зависимости от контекста, в котором текст звучит.

И поэтому, учитывая все сказанное выше, можно выделить несколько тенденций, реализующихся в вышеупомянутых пьесах.

1. Узнаваемость ситуации: читающие именно “узнают” в большинстве те имена, события, пусть даже они литературные по происхождению, которые обыгрываются в тексте пьесы. При этом неважно, насколько хорошо реципиенту знаком исходный текст. Авторы используют

некие общие места, хорошо известные каждому, кто окончил среднюю школу: Раневская, Фирс, вишневый сад, звук лопнувшей струны.

2. Воспроизводимость цитат: из пьесы в пьесу цитируются одни и те же отрывки текста. Это один из самых распространенных приемов, от которого не свободен ни один драматург. Если провести некий контекстный анализ, мы увидим, что во всех названных пьесах повторяются или перифразы хрестоматийных реплик (у Е. Греминой: “Унтер: Иногда мы с ней вместе говорим о том, какая чудная настанет жизнь в России лет этак через сто”. У Л. Улицкой: “Ростислав. Здесь будет Диснейленд! Поняли? И вы увидите небо в алмазах!”. У А. Слаповского: “Маша. Мы отдохнем, Петр, мы отдохнем! Мы вспомним, что над головой есть небо!”), или фразы-маркеры, детали-маркеры (например, “звук лопнувшей струны”, который встречается у Улицкой, Греминой, а также у некоторых других драматургов, чьи тексты не затрагиваются в настоящей статье).

Более того – неслучайно “Вишневый сад” держит первенство по числу продуцируемых текстов: это произведение, входящее в школьную программу. Во всех упомянутых выше пьесах (за исключением Акунина³) авторы так или иначе обращаются именно к “Вишневому саду”.

И правомерно задать вопрос: а с Чеховым ли спорят? Или с тем образом, который создан в нашем сознании? Чехов является в каком-то смысле фоном русской культуры. Поэтому зачастую авторы спорят, пародируют, вступают в диалог не с Чеховым, а с неким представлением о нем, сложившимся в результате школьного изучения (как правило, весьма поверхностного и фрагментарного), в результате знакомства с инсценировками и фильмами по мотивам чеховских текстов. Это не совсем Чехов. Интересно мнение одного из ярких интерпретаторов Чехова – режиссера Иосифа Райхельгауза – о постановке пьесы Б. Акунина: “Имея достаточно жесткий акунинский текст, мы стараемся привнести туда чеховскую атмосферу и возвращаем звуки далеко проезжающего паровоза, лопнувшей струны, шум дождя, вой ветра – все, что стало банально-знаковым для Чехова” [11]. Подчеркнем – банально-знаковое.

³ Скорее всего, Акунин предпочел “Вишневому саду” “Чайку” не в силу эстетических пристрастий, а потому, что из всех чеховских пьес только “Чайка” содержит необходимый для развертывания детективной линии сюжетный ход: смерть Треплева происходит вне сцены и позволяет домысливать ее причины или вообще предположить убийство.

3. Цитируемое эмоционально и ценностно окрашено: например, Фирс воспринимается читателями как жертва человеческой неблагодарности и бездушия. Для Улицкой это несколько шире: чеховская дачная интеллигенция как воплощение нашей утраченной/возвращаемой культуры.

Отчетливо проявляется свойство текста отсылать читателя (зрителя) к некоему, хорошо усвоенному им культурному контексту. По выражению Ролана Барта, “текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (“сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников” [4. – С. 388]. В данном случае текст пьес отсылает нас к конструкту, транслируемому прежде всего через систему средней школы – ряду писателей-классиков, обозначенному границами “от Пушкина до Чехова”, который А. Битов метафорически назвал “чугунным политбюро русской литературы” [5. – С. 10]. В принципе, все вышеупомянутые тексты апеллируют не столько к историческому, реальному Чехову, сколько к феномену, конструкту, который, еще раз повторимся, можно обозначить как “прецедентный феномен”⁴. “Это фундамент коллективного дискурса, условие идеологического взаимопонимания и критерий социальной идентификации” [10. – С. 161].

Библиографический список

1. Акунин, Б. Чайка [Электронный ресурс] // <http://www.akunin.ru/knigi/proschee/chaika/>
2. Алпатова, И. Низкокolorитный продукт / И. Алпатова // Культура. – 2007. – № 21 (31 мая – 6 июня). – С. 5.
3. Бавильский, Д. Чтение карты наощупь / Д. Бавильский // Митин журнал. – Тверь, 1997. – Вып. 55. – С.108-122.
4. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. С.Н. Зенкина. – М.: Прогресс, 1994.
5. Битов, А. Мой дедушка Чехов и прадедушка Пушкин / А. Битов // Четырежды Чехов / сост. И. Клех. – М., 2004. – С. 5-16.

⁴ Под прецедентными феноменами в данном случае мы понимаем особую группу “вербальных или вербализуемых феноменов, которые известны любому среднему представителю того или иного лингвокультурного сообщества и входят в когнитивную базу этого сообщества” (8. – С. 148).

6. Генис, А. Закон и порядок. Шерлок Холмс // А. Генис. Сочинения: в 3 т. Том 2. – Екатеринбург: У-Фактория, 2003. – С. 399-420.
7. Гремина, Е. Сахалинская жена [Электронный ресурс] // <http://www.newdrama.ru/plays/?play=3>.
8. Гудков, Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации / Д.Б. Гудков. – М.: Изд-во МГУ, 2003.
9. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987.
10. Козлова, Н.Н. Горизонты повседневности советской эпохи: голоса из хора / Н.Н. Козлова. М.: ИФРАН, 1996.
11. Кто убил Треплева? Борис Акунин в “Школе современной пьесы” / Беседа с И. Райхельгаузом. Вела Татьяна Рыбакина 2001-03-23 [Электронный ресурс] – http://www.ng.ru/culture/2001-03-23/7_akunin.html.
12. Недель, А. Доска трансгрессий Владимира Сорокина: сорокинотипы / А. Недель // Митин журнал. – 1998. – Вып. 56. – С. 247-287.
13. Сендерович, С. “Вишневый сад” – последняя шутка Чехова” / С. Сендерович // Вопросы литературы. – 2007. – №1. – С. 290-317.
14. Сорокин, В. Юбилей // Сорокин В. Капитал. – М., 2007. – С. 126-144.
15. Улицкая, Л. Вишневое варенье [Электронный ресурс] – http://lib.aldebaran.ru/series/russkoe_varene_i_drugoe_pesy.
16. Чехов, А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3. – М.: Художественная литература, 1964. – С. 569-620.
17. Чехов, А.П. Дядя Ваня // Чехов А.П. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3.– М.: Художественная литература, 1964. – С. 456-504.
18. Чехов, А.П. Иванов // Чехов А.П. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3. – М.: Художественная литература, 1964. – С. 276-340.
19. Чехов, А.П. Три сестры // Чехов А.П. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3. – М.: Художественная литература, 1964. – С. 505-568.
20. Чехов, А.П. Чайка// Чехов А.П. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3. – М.: Художественная литература, 1964. – С. 404-455.

“Кислород” Ивана Вырыпаева и основные особенности “новой драмы”

Вопросы “новой драмы” XXI века уже достаточно давно обсуждаются как в различных театральных изданиях, так и в работах собственно научных. Можно сказать, что осуществлены попытки обозначить ее основные черты, многократно поднималась проблема ее эстетической новизны, которая должна изменить и язык театра, стремящегося интерпретировать эту “новую драму”. Названы и лидеры нового “направления”. Один из них – Иван Вырыпаев. Его пьеса “Кислород” была отмечена на нескольких фестивалях, а спектакль, в котором автор принимал непосредственное участие, используя свое профессиональное умение актера, получил широкое освещение не только в театральной прессе, поскольку был признан модным событием театральной Москвы 2003 года.

Можно предположить, что вырыпаевская пьеса в какой-то мере способна наглядно продемонстрировать специфику “новой драмы”. Но сразу же стоит отметить, что попытки свести “частные авторские миры” к единому знаменателю могут оказаться неудачными. Во-первых, для серьезных научных обобщений явно еще не пришло время. Во-вторых, “новая драма” как массовое явление представлена слишком разными драматургами, с разной “школой”, которые подчас стремятся не к единству эстетических решений, а к авторскому своеобразию. Поэтому остановимся на задаче более скромной: рассмотрим отражение наиболее общих тенденций “новой драмы” в пьесе Вырыпаева “Кислород”.

Сам драматург предлагает относиться к “новой драме” лишь как к пьесам, рассказывающим о современности. Слова Вырыпаева при этом удивительным образом совпадают, например, с тем, что определяет как “новую драму” еще один автор этого же направления – Максим Курочкин: ““Новая драма” – это актуальный текст, который активно взаимодействует с реальностью, с современной языковой ситуацией, с состоянием мысли, способами определить сегодняшний мир и попытками общества реагировать на него. При этом новой драмой может быть и ис-

* © Тютелова Л., 2009.

торическая пьеса, если она включает в себе попытку говорить об исторических событиях новым языком” [7].

Важно, что при всем приоритете вопроса об актуальных темах для “новой драмы” важны и особенности ее формы. Правда, изначально кажется, что правы те критики, которые полагают, что специфика “языка” новой драмы возникает не как адекватное решение новых эстетических проблем современного театра, а как отражение новой ситуации: драматургами становятся (или считают себя таковыми) те, кто не имеет представления о языке драмы: “...сегодняшние пьесы частично пишутся людьми, не знающими об элементарных законах не то что сюжетосложения, но – драматургии, не бывающие в театрах” [5]. Многие высказывания новейших драматургов бывают просто эпатажными, тем не менее приходится опираться на них. Так, Василий Сигарев, один из самых заметных “новодрамовцев”, в интервью газете “Культура” утверждает: “Я поступил в Екатеринбургский театральный институт на курс Николая Коляды. Пришлось писать пьесы. До этого я даже не знал, что это такое. В театре не был ни разу. Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы” [6].

Но полагаю, что необычность языка “новой драмы” все-таки в большинстве случаев продиктована решением осознанных авторами задач. В частности, Ивана Вырыпаева на вопрос о форме его драматургического высказывания не раз выводили критики. В конечном итоге автор “Кислорода” попытался показать свое видение проблемы. Он предложил формулу о существовании “театра для зрителя” и “театра про зрителя”. Первый – развлекает. Второй – говорит о том, что случается со зрителем. Последний – и есть театр Вырыпаева. Ему важно, чтобы с человеком в зале что-то происходило “здесь и сейчас”: “И сопереживает он уже не только герою, но и самому себе. Если получается, значит, что-то удалось выстроить” [2].

По мнению драматурга, героя и зрителя должен объединить в первую очередь тот новостной мир, который обрушивается сейчас на любого из нас, его отдельные фрагменты остаются в памяти, всплывают в нашем сознании сами собой. В “Кислороде” – это противостояние арабов и евреев, проверка паспортов, мюзиклы, памятник Грибоедову, травка, кокаин, героин и т.д. Мы включаемся в ряд тех ассоциаций, которые возникают на сцене, это заставляет понимать автора, точнее – слышать его. Вырыпаев интересно поясняет сам эту ситуацию: “Молодежи нравится, я думаю, когда я там говорю: “Курите траву”... Обидно, но, наверное, подобное неизбежно, потому что когда я говорю: “Курите тра-

ву”, они начинают мне верить, и тогда они понимают следующую мою мысль, главную, – что, помимо всякой ерунды, совесть есть еще какая-то у человека...” [4]. Исходя из авторского комментария, можно предположить, что для Вырыпаева современная драма если и отражает острые конфликты современности, то только к ним она не сводится. Для драматурга эти конфликты уходят на второй план. Он ищет язык, адекватный современной языковой ситуации, на котором необходимо говорить о вопросах, на самом деле интересующих автора. К таким вопросам относятся вопросы смысла существования вообще и современного человека в частности.

В “Кислороде” Вырыпаев стремится показать столкновение “духовного мира” человека с современной цивилизацией, которая “отрицает ... настоящее внутреннее “я”” [3]. Важно, как этот конфликт реализуется, как он организует действие. Несомненно, что форма “новой драмы” в области конфликта далека от классических схем. “Новая драма” становится в ту линию развития отечественной театральной классики, в которой активно развиваются формы непосредственного авторского присутствия в тексте и в которой само произведение представляется как индивидуально-авторское размышление о человеке и мире, его окружающем. В такой драме очень часто возникает проблема характера героя. Персонаж важен не своей поведенческой доминантой, своей заурядностью или исключительностью, а своей включенностью в авторский мир как неотъемлемая его часть. Он важен тем, что демонстрирует особенность восприятия действительности драматургом. Иногда герой – это носитель слова, которое воздействует на сознание зрителя, и от “качества” этого сознания зависит направление диалога, который ведет автор со своим реципиентом.

Для Вырыпаева его “Кислород” – попытка разобраться с проблемами, занимающими лично его. Чтобы вовлечь в процесс размышлений зрителей, в спектакле используется клубная музыка, которая “соответствует ритму современной жизни, ее динамике”. На сцене появляются не только два актера: Он и Она, но и диджей, ставящий современные клубные композиции. Под музыку звучит текст, который произносится так, чтобы воспроизвести ритм современной молодежной музыки, (рэпа, например, как в пятой композиции “Арабский мир”). Да и каждая композиция представляет собой что-то вроде песни с куплетами, припевом и финалами. Речь при этом идет о человеке, который порой совершает страшные поступки, но ритм жизни, как и музыкальный ритм, не дает ему возможности осознать происходящее. Текст “песен” – это чужое сло-

во, потерявшее свое авторство и принимаемое за свое. Звуковой эффект слова, заставляющий двигаться, важнее, чем его содержание. Поэтому произноситься может что угодно, оценивается не сказанное, а его соответствие ритму. Ритм задает современная жизнь. Благодаря этому основные истины, явленные божескими заповедями, предстают в искаженном современной цивилизацией виде: “Он не слышал, не убей, он взял лопату, пошел в огород и убил. Потом вернулся в дом, включил музыку погромче и стал танцевать. А музыка была такая смешная, такая смешная, что и танцы его сделались смешными в такт музыки. И плечи его сделались смешными, и ноги, и волосы на голове, и глаза. Танцы стали увлекать его, увлекать, и увлекли в какую-то новую страну. В этой стране было только движение, только танцы и танцы. И танцы увлекали его, увлекали, и уже так сильно увлекли, что он решил навсегда остаться в этой стране, и он решил, что больше не одной минуты не будет жить не танцуя, а будет только танцевать и танцевать” [4].

Он и Она, чьи слова и организуют действие пьесы, представляют собой в первую очередь два голоса, которые могут быть восприняты и как голоса неких персонажей, людей своего поколения, они же и Саша и Саша, к теме любви которых постоянно возвращаются в пьесе. Но эти два голоса – это и голоса актеров, вышедших на сцену. Они тоже люди поколения конца XX века. Их размышления на темы пьесы звучат не как “чужой текст” в актерском исполнении, а как прямое включение настоящего мира в эстетическую реальность произведения. Так, в одной из композиций появляется фрагмент: “Она: Я не смогу так сказать, потому что ты специально не написал мне этого текста. Потому что, хоть ты и говоришь о всемирном добре и справедливости, однако же текст этого представления составил так, чтобы звучала только твоя мысль, а другие мысли казались бы банальными, в сравнении с твоим псевдо разумным мышлением” [4]. (Стоит напомнить, что мужскую роль в театральном представлении исполняет непосредственно Иван Вырыпаев). В финале пьесы происходит авторское объединение всех голосов. Пьеса завершается фрагментом, который не является репликой персонажей, а потому звучит как прямое авторское высказывание: “Жила была девушка Саша. Она родилась в семидесятых годах двадцатого века в большом городе. Училась в школе, потом в институте, потом вышла замуж за любимого человека. И наступил двадцать первый век. Жил молодой человек Александр. Он родился в семидесятых годах двадцатого века в большом городе. Учился в школе, потом в институте, семью не завел. И вот наступил двадцать первый век. Это Саша и Саша, люди

третьего тысячелетия. Запомните их такими, какие они есть. Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит метеорит” [4].

Эти разные “роли” голосов иногда подчеркивают структурные особенности “песен”. Куплет задает тему композиции, а припев становится комментарием к теме. Таким образом, диалог возникает не столько между мужским и женским голосом, сколько между отдельными композиционным фрагментами текста (между куплетом и припевом, например). Голоса же между собой взаимодействуют по принципу дополнительности. Женский голос, как правило, расширяет звучание темы. В припеве может возникать спор, но в нем мужской голос как авторский важнее женского.

Особенность звучания тем отдельных композиций позволяет представить, как современный человек начала XXI века способен воспринять и интерпретировать библейские заповеди. По мере смен одной композиции другой разрыв между духовным (библейскими заповедями) и материальным (их конкретным воплощением в виде картин современного мира, где прагматизм и бездуховность торжествуют) увеличивается, противоречие обостряется, но так и не разрешается, переводя изображаемую ситуацию в экзистенциальный план. Причем область возникновения конфликта – это сознание воспринимающего театральное действие, а не сознание героя, как это было в классической драме. С одной стороны, мы видим мир, узнаваемый, наш, современный, с другой – на него спроецированный иной, библейский. И вроде бы второй отразился в первом, но потерянными оказались все смыслы, переименованными – все роли. Современные формы “убили” все ростки духовности, которые должны были прорасти сквозь них.

Причем Библия у Вырыпаева задает и способ размышления о сегодняшнем дне: пьеса представляет собой библейские заповеди и “второй содержательный план”, противостоящий реальности жизни героя и зрителя, максимально приближенного к герою. При этом интересным оказывается положение автора в пространстве действия. Вырыпаев в нескольких интервью подчеркивал, что “Кислород” – это не про него (“Для меня в проекте “Кислород” никакого желания угодить современной субкультуре нет. Это же не исповедальный спектакль, это не про меня. Про меня там только то, о чем я хотел бы с собой поспорить, и, конечно, там нет погони за модой, потому что... потому что это было бы просто смешно!” [2]).

И это его авторская принципиальная позиция. Пьеса – способ поставить вопрос и попытаться в него углубиться, способ размышлять, а не рефлексировать по поводу своего внутреннего существования. Вырыпаев наблюдает за жизнью, в его личном ощущении творческого процесса проявляется и “документализм” “новой драмы”. В интервью критику газеты “Известия” Марине Давыдовой Вырыпаев утверждает: “Чем дальше, тем меньше в моих произведениях присутствует личностное начало. “Кислород” – это еще очень авторская попытка разобраться с какими-то проблемами. Мне тогда было 28 лет, и меня очень занимал вопрос, как мне быть с моими несовершенными духовными робкими какими-то ростками и цивилизацией, которая отрицает мое настоящее внутреннее “я”. “Бытие № 2” – это уже не такой личностный спектакль. Скорее работа на тему “Бог и мироздание”. А в “Июле” вообще меня словно и нет. Словно и не я написал, а просто обрабатывал кем-то написанное” [3]. Этот же метод наблюдения Вырыпаев использует и в своем кинематографическом опыте – “Эйфории”: “Таков принцип: камера наблюдает. Трогается она не в тот момент, как принято: вот герой идет – камера с ним. Нет, чуть опаздывает. Словно мы присматриваем за происходящим. Словно всегда чуть вне. Как ни странно, эмоционально это не отстраняет, а, наоборот, приближает. Если бы мы погрузились внутрь событий, не поверили бы всему. И упреки, что это неправильная деревня, были бы справедливы. Я не слишком верю в натурализм” [3].

И еще один важный момент: чтобы реализовать свое размышление о жизни, чтобы решить вопросы, заданные современностью, Вырыпаеву нужен “герой времени”, который интересен читателю. Но позиция наблюдателя не позволяет автору таким героем стать. В “Кислороде” он использует образы тех, кто ходит в клуб, курит травку, “у них кипит жизнь”. Поэтому они интересны и как драматические персонажи, способные на активное действие, создающее внешний план изображаемого, они же и изображающие, полностью растворившиеся в ритмах современности и потерявшие тем самым свою индивидуальность.

Итак, пьеса Ивана Вырыпаева “Кислород” позволяет отметить основные специфические черты “новой драмы”, обращенной к современности и исследующей состояние духовности поколения людей, живущих в начале XXI века.

Библиографический список

1. Вырыпаев, И. “Музыка главнее, чем скрипка”: Интервью с Л. Малюковой / И. Вырыпаев // Новая газета. – 2006. – №66 (31 августа).

2. Вырыпаев, И. “Я – консерватор”/ И. Вырыпаев; беседу вела Е. Кутловская // <http://www.kinoart.ru>.
3. Вырыпаев, И. “Не хочу показаться сумасшедшим, но я жду эпоху Возрождения” // И. Вырыпаев; беседу вела Марина Давыдова // <http://www.izvestia.ru>.
4. Вырыпаев, И. Кислород // И. Вырыпаев // <http://www.vyrypaev.ru>.
5. Заславский, Г. Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой / Г.Заславский // www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm.
6. Сигарев, В. “Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы”// В. Сигарев; беседу вела И. Алпатова// Культура. – 2003. – №42 (30 октября – 5 ноября) // <http://www.kultura-portal.ru>.
7. Формы новые нужны, драмы всякие важны: Фестиваль “Новая драма” приподнял люк театрального подсознания // Время новостей. – 2003. – № 182 (30 сентября) // <http://www.vremya.ru/print/81296.html>.

Татьяна Журчева*

Самара

“Тольяттинская драматургия”: конспект критического очерка

Название выбрано неслучайно. Так же как неслучайно пока взята в кавычки “тольяттинская драматургия”. Этот литературно-театральный феномен пребывает в стадии своего очень активного развития, и, находясь внутри процесса, трудно сопрячь между собой, связать воедино, концептуально осмыслить как целое разнородный материал пьес, написанных Вадимом Левановым, Вячеславом и Михаилом Дурненковыми, Юрием Клавдиевым.

Начать следует, разумеется, с самого понятия: что такое “тольяттинская драматургия”? Вопрос не совсем праздный. Совершенно очевидно, что это явление – не из области литературного краеведения. Можно, конечно, порассуждать над тем, насколько оправдано здесь понятие “школа”, или “направление”, или “течение”. Но это уже проблема скорее теоретико- и историколитературная и едва ли сейчас актуальна. Поэтому сохраним пока некое условное наименование “тольяттинская драматургия”. Однако, при всей условности и даже некоторой размытости

* © Журчева Т., 2009.

названия, я рискну утверждать, что это явление может и должно быть рассмотрено как органичная часть современного художественного процесса, при этом оно вполне самостоятельно и внутренне в определенной мере целостно. В том смысле, что очень разные творческие индивидуальности и очень разные тексты все-таки объединены общими тенденциями, некоторые из которых я и попытаюсь здесь обозначить.

“Тольяттинская драматургия”, наряду с “екатеринбургской школой”, – одно из воплощений принципиально новой литературной ситуации: провинциальная ментальность входит в литературу не в противостоянии со столичной ментальностью, московской или петербургской. Образ провинциального города и живущих в нем людей создается как самостоятельный и самодостаточный. Это и есть собственно мир, а не некая его окраина, от которой “три года скачи, ни до какого государства не доскачешь”.

Отсюда и первый пункт моего конспекта, который напрашивается сам собой: выразительной и яркой особенностью многих (хотя, конечно, не всех) пьес тольяттинских драматургов становится так называемый “городской текст”. Вещь сама по себе не совсем обычная, т.к. “городской текст” в гораздо большей степени есть принадлежность повествовательной прозы. Он проявляется и в лирике. В драматургии же пространственные образы, как правило, более локализованы (это традиционные хронотопические образы дома, порога, своего и чужого пространства и т.п.). Вместе с тем драматургический хронотоп и более символически насыщен. Особенно это видно в драме XX века, которая очень активно использует образ условного сценического пространства, играет с этим пространством, трансформирует это пространство по ходу действия.

И Леванов, и Дурненковы (как в совместных, так и в порознь написанных пьесах), и Клавдиев очень подробно прописывают в ремарках, что представляет собой сцена, как актерам следует осваивать сцену, как зритель должен воспринять сцену. Словом, все запрограммировано, как это принято не только в совсем современной драматургии, этот прием становится, формируется на всем протяжении истории драмы XX века. Зрительный образ пространства сцены задан автором и почти не оставляет места фантазии. Режиссеру остается либо выполнить авторские указания, либо намеренно все переделать. Однако, кроме этого зримого, но вполне условного сценического пространства, возникает незримое, но вполне конкретное пространство города. Оно возникает не в ремарках, не в указании на конкретное место действия, а в репликах и монологах

персонажей. Потому что город – это не место действия, это образ мира, в котором обитают герои пьес, а они в свою очередь – плоть от плоти той среды и того пространства, в котором живут.

То обстоятельство, что персонажи несут на себе черты породившего их городского пространства, конечно, не есть специфическая особенность “тольяттинской драматургии”. То же самое мы обнаруживаем, например, у екатеринбургцев. Но там это происходит скорее опосредованно: через внутреннее состояние, через психологию, через какие-то способы взаимодействия с миром. У тольяттинцев локус обнаруживает себя в целом ряде пьес непосредственно – через обозначение, называние конкретных реалий города, через топонимику.

Собственно “тольяттинский текст”, т.е. проявление, прорастание в пьесе именно города Тольятти, присутствует, главным образом, у Ю. Клавдиева. Прежде всего, в его ставших “культовыми”, “знаковыми” пьесах “Собиратель пуль” и “Пойдем, нас ждет машина”. Город у Клавдиева – это воплощение той среды, которая агрессивно враждебна по отношению к человеку. Среда эта не абстрактна, не умозрительна, а вполне материальна, конкретна. И имя этой среде – город. В пьесах Клавдиева обнаруживает себя именно “тольяттинский миф”¹. Возникает образ выморочного мира, выморочного города. Городские реалии явно и недвусмысленно отсылают нас к образу мира мертвых. Однако

¹ “Тольяттинский миф” требует особых пояснений. Здесь я ограничусь только упоминанием о том, что Тольятти – город со сложной исторической судьбой. Существовавший более 200 лет Ставрополь-на-Волге почти полностью был затоплен во время строительства Куйбышевской ГЭС в середине 1950-х годов. Постепенно выростал фактически новый город, который в конце 1960-х годов, с началом строительства АвтоВАЗа получил и новое имя в честь итальянского коммуниста Пальмиро Тольятти (за основу новых советских автомобилей был взят “Фиат” и вся технология производства была закуплена в Италии, отсюда итальянское название города, хотя и с идеологическим уклоном). “Этот город стоит на пустом месте, там нет никакой подложки <...> Ведь если город появился с нуля, на пустом месте, то культурное пространство вокруг тебя обживается мифами. Даже человек становится притчей. Клавдиев, например, в каждой своей пьесе использует мифологию города, индустриального города, у которого не было в прошлом культуры и истории”, – так говорил о Тольятти М. Дурненков в дискуссии “Тольятти – Москва. Тольяттинская драматургия: контекст российской”, состоявшейся в 2007 году в рамках фестиваля современной пьесы “Новая драма. Тольятти”.

оппозиции ему – мира живых – в сюжете нет. И нет пути, нет выхода, нет альтернативы.

Иначе решается образ города у В. Леванова. Прежде всего, это далеко не всегда Тольятти. В каких-то случаях на уровне ощущений, в каких-то на уровне топонимики – это нередко Самара. Например, в “Отеле “Калифорния”” есть точно указанные самарские названия. А в “Шаре братьев Монгольфье” у меня возникло просто ощущение Самары. Хотя, вполне возможно, что это очень субъективное ощущение, и вполне возможно, что у любого жителя крупного города возникли бы сходные ассоциации со знакомым ему миром: там возникает некий условный, обобщенный образ большого города, сопровождаемый еще романтическими образами дождя, автобуса, гостиницы, вокзала... Город в этих пьесах существует не в настоящей, нынешней реальности, а в воспоминаниях, мучительных и сладких этой своей мукой. Герои не только не могут избавиться от них. Они и не хотят от них избавляться. Они как бы проживают свою жизнь назад, возвращаясь к тому времени, когда жили, и для того, чтобы вернуться назад, называют некие места. Т.е. для них возврат во времени обязательно связан с неким локусом. Именно там и тогда, в тех муках и страданиях и была жизнь. А теперь этой жизни нет и нет к ней возврата. Поэтому ни гибель шара (“Шар братьев Монгольфье”), ни пожар, охвативший дом (“Отель “Калифорния””), не катастрофичны. Жизнь кончилась раньше, а событие, венчающее фабульный ряд, – просто подтверждение того, что она давно завершилась.

В пьесах Дурненковых, написанных как совместно, так и порознь, собственно “тольяттинский текст” практически совсем не выражен. У меня, напротив, возникло ощущение того, что в этих пьесах присутствует желание (не знаю, насколько оно осознанно) – вырваться из тольяттинского или самарского пространства, переместиться в иное. Кстати, самарское пространство, хотя и возникает, например, в “Трех действиях по четырем картинам” В. Дурненкова, однако представляется неорганичным, неблизким автору. Оно совершенно условно, только обозначается: фабульным посылом, своего рода экспериментальным допущением служат некие картины, якобы хранящиеся в Самарском художественном музее, но все дальнейшее действие связано опять же с условным пространством дореволюционного Петербурга и еще более условным пространством дореволюционной же деревни. Такое условное, чисто сценическое пространство очень характерно для драматургии и Вячеслава и Михаила. А есть пьесы с пространством, напротив, конкретизированным, как, например, в “Ручейнике” (В. Дурненков).

И это категорически, намеренно, на топонимическом уровне не тольяттинское, не самарское, вообще не волжское пространство: действие происходит сначала в Москве, потом где-то в воронежской деревне.

Однако, при всем различии в способах создания образа пространства, при том, что авторы отсылают нас к разным пространствам, стремление конкретизировать мир в его городских реалиях, в его природных реалиях характерно именно для тольяттинских драматургов. Они осознают себя не только и не столько в абсолютно условном сценическом пространстве, они осознают себя в реальном мире.

Еще одна очень важная особенность, которая объединяет тольяттинских драматургов, – это речевая организация пьес. Это самая неосвоенная область не только “тольяттинской драматургии” и не только “новой драмы”, но и вообще всей драматургии последних десятилетий, начиная с “новой волны”. Обозначив в свое время язык пьес Людмилы Петрушевской как “магнитофонную правду”, критики и филологи успокоились и очень неохотно возвращаются к проблеме языка. Однако без освоения этой области драматургии и вообще современной литературы уже нельзя обойтись. Речь идет вовсе не о пресловутом мате. Абстрактные дискуссии на эту тему уже набили оскомину. Об этом абсолютно нелепо говорить по принципу “можно – нельзя”, так же как нелепо, по-моему, ссылаться на “формат новой драмы”, потому что если это искусство, то оно не форматно, не форматизируемо, а если есть формат, еще вопрос, а есть ли искусство. Безусловно, право художника решать, что и как ему писать – “каждый пишет, как он слышит”. А наше право – судить художника “по законам, им самим над собою признанным”. И особый принцип речевой организации – один из этих законов.

Здесь я обозначу только одно из своих наблюдений. Если сравнить речевой поток в пьесах екатеринбуржцев и тольяттинцев, то сразу видна и даже слышна разница. В екатеринбургских пьесах отчетливо слышен уральский “скороговорочный” говорок: рваные синтаксические конструкции, бесконечные повторы, специфические словечки, словесные формы. И даже когда читаешь пьесу глазами, порой кажется, что не хватает дыхания, потому что темп речи значительно выше того, к которому мы привыкли. Тексты тольяттинцев обнаруживают здешнюю неторопливую речь, реплики и монологи героев синтаксически построены гораздо более отчетливо, интонационно выверены. Мат они, правда, используют все по-разному. Пожалуй, только у Клавдиева плотность мата чрезвычайно высока. И у Дурненковых, и у Леванова он очень экономно рассыпан по тексту, вполне деликатно. Соответствующая лексика воз-

никает у них скорее как знак некой сопричастности – то ли правде жизни, то ли некоему новодрамовскому братству. Но, с матом или без мата, речь героев чаще литературна. Говоря о литературности, я, разумеется, не имею в виду функциональную стилистику. Я имею в виду способ самовыражения, способ вербализации. Каждый человек, владеющий литературной речью, усваивает определенный способ самовыражения – на уровне синтаксиса, интонирования, особого темпоритма. И неважно, матерится он при этом или нет. А человек, не владеющий литературным языком, человек другого уровня мышления и образования, даже если его лексика стилистически стерильна, все равно совершенно иначе строит фразы, использует средства речевой выразительности и т.д. Так вот, тексты тольяттинских драматургов не только написаны людьми, владеющими литературным языком. Они написаны от имени людей, владеющих литературным языком.

Изучение языка “новой драмы” важно еще и потому, что она подчеркнута, намеренно исповедальна. Во многих новодрамовских пьесах присутствует этот исповедальный посыл. Правда, присутствует он по-разному и по-разному себя реализует.

Есть исповедальность, так сказать, буквальная, лирическая, и соответственно есть пьесы, которые несут на себе отпечаток лирической драмы на жанровом, структурном уровне. Ну, например, тот же “Шар братьев Монгольфье” или “Отель “Калифорния”” Леванова, где, накладываясь друг на друга, пересекаясь, почти перебивая друг друга, идут бесконечные исповеди – большие и маленькие монологи персонажей. Но, в сущности говоря, это такой “рассыпанный” один сплошной лирический поток.

Есть другой прием: в пьесе В. Дурненкова “В черном-черном городе” тоже возникают несколько монологов-исповедей, но здесь выстраивается абсолютно условный, экспериментальный сюжет, потому что сам прорыв к этим исповедам носит некий полумистический характер. Побуждаемые наивными детскими стихами-обращениями (эта та самая наивность, та детскость, которая, по древнему народному убеждению “глаголет истину”), люди неожиданно для себя самих раскрываются, вынимают из себя что-то самое сокровенное. Это уже не лирическая драма, потому что здесь очевидна дистанцированность автора (и биографического, и концепированного) от этих людей, которые изображены даже не драматургически, а скорее эпически. Но речевой поток произносимых героями монологов лиризован, это почти лирическая проза.

Сходным образом прием исповедальности – в мучительных монологах – используется и Клавдиевым. И у него, как у Дурненковых, обнаруживает себя дистанцированность автора от изображаемой ими действительности. Как ни важно для него то, о чем он пишет, как ни болезненно, но автор в этих пьесах не внутри изображаемого мира, а все-таки вне его.

Исповедальность, как прием и своеобразный лейтмотив “тольяттинской драматургии”, очень важна. Потому что герои этих очень разных пьес разных авторов испытывают непреодолимую и по сути дела неутолимую потребность выговориться. И независимо от того, возникают ли их высказывания как ответная реплика или как внутренний монолог, все равно по сути своей – это всякий раз солилоквиий. Потому что на самом деле собеседник никому из них не нужен. Они выражают сами себя, для себя и через себя. Эта мучительная потребность в самовыражении, потребность выговориться хоть куда-нибудь – очень важна для современного искусства последних десятилетий.

Весь XX век существует под знаком кризиса слова, которым отмечен был предыдущий рубеж веков, этим кризисом и спровоцированы были те художественные поиски, которые начинали символисты, продолжали, очень радикально, футуристы, развивали имажинисты и обэриуты (ряд можно продолжить, особенно если выйти за пределы собственно русской литературы). Но кризис этот так и не был разрешен. Новое слово не было найдено. И теперь мы живем в ситуации “безглагольности” – в бальмонтском смысле, когда все звучит, все разговаривает, а Слова, смысла, истины, диалога, взаимодействия нет.

У Л. Петрушевской есть маленькая пьеса “Песни XX века”: молодой человек сидит перед магнитофоном, готовится что-то сказать очень важное для себя, выразить себя; включает магнитофон и молчит. У него нет слов для самовыражения. И их вообще нет, не может быть. Поэтому все герои Петрушевской косноязычны, они явно мучаются тем, что не могут адекватно выразить себя в вербальной форме, мучительно ищут слова, вынимая их откуда-то из недр сознания, из глубин памяти. А персонажи пьес современной “новой драмы”, напротив, очень многоречивы, они бесконечно много говорят. Плотность текста реплик и монологов – чрезвычайно велика. Вплоть до суесловия, до очевидных словесных излишеств. Это проявляется прежде всего на уровне словесных повторов, смысловых повторов, нерасчлененного речевого потока, который должен выразить личность, но – не выражает.

Если сравнить речевой поток современной драматургии с речевой организацией пьес А. Чехова, предтечи многих художественных процессов XX века, то обнаруживается любопытная закономерность. В странных речах его персонажей, в их причудливых параллельных диалогах, в кажущейся беспредметности, случайности реплик возникает то самое “подводное течение”, которое делает этих обыкновенных, пустоватых, даже порой пошловатых людей чеховскими героями, т.е. людьми со сложным и глубоким внутренним миром, о сложности и глубине которого они, может быть, и сами не подозревают, и именно чеховский подтекст позволяет нам сопрячь обыденную жизнь, в которой люди обедают и носят пиджаки, жизнь пошлую и материальную, с жизнью духа.

Речевые потоки сегодняшних новодрамовских персонажей никаких подводных течений не скрывают. Все смыслы остаются на уровне текста, даже не делая попытки уйти в подтекст. А текст оказывается незавершенным, не целостным, т.е. не текстом в его классическом, докомпьютерном варианте. Это текст, который все время рассыпается на какие-то осколки и не складывается в единственно возможный, конечный смысл. И в итоге этот текст не очень понятно на что опирается. Не понятно, чему он адекватен. Мы видим, как люди бьются, мучаются, страдают, они много, практически непрерывно говорят, но между их страданиями и тем, что они говорят, нет того зазора, нет того огромного, сложного внутреннего психологического пространства, которое есть у Чехова, которое располагается “между словами”. Здесь же между словами не проткнешься, нет зазора. Даже многоточия не спасают. А какую адекватность, какую самоидентификацию пытается выразить через этот текст автор и, соответственно, его персонаж? Это проблема еще не решенная, но, думаю, заслуживающая самого пристального внимания.

Впрочем, нерешенных и даже еще не поставленных проблем в связи с “новой драмой” вообще и “тольяттинской драматургией” в частности – немало. Литературоведение, как и сама литература, пребывает в поиске – новых форм, новых смыслов, новой истины. Что откроется нам в этих исканиях – время покажет.

Образ пространства в пьесе Ю. Клавдиева “Собиратель пуль”

Пьеса “Собиратель пуль” вышла в свет в 2004 году и получила широкою известность после читки в “Любимовке”.

В ней рассказывается о мальчике-подростке, постоянно конфликтующем с окружающими. Он ненавидит реальный мир и выдумывает собственный, разделенный на две воинствующие стороны: “древоточцев” и “собирателей пуль”. Себя он относит ко второму типу людей. Главная задача “собирателей” – поиск пуль, необходимых для войны с их главными врагами, “древоточцами”. В течение всей пьесы Он, а именно так зовут главного героя, рассказывает своей любимой девушке Вике и другу Мальчику об этом противоборстве. Герой мифологизирует городской текст и создает свой неповторимый кромешный мир.

Тольяттинцы, читая этот текст, легко узнают хорошо им известные места: школу, кладбище, пустырь... Для тех же, кто никогда не бывал в Тольятти, это постиндустриальное городское пространство, в котором протекает действие пьесы.

Уже в первой ремарке “Собирателя пуль” вырисовывается определенное место – городское кладбище. Описание происходящего подобно кинематографической съемке.

Кладбище. Гроб закапывают. Он смотрит на могилу некоторое время издали, потом подходит. Стоит рядом, берет горсть свежей земли. Нюхает.

Пробует на язык. Аккуратно кладет обратно.

Недалеко от могилы мочится под дерево бомж. Холодно. Он идет по кладбищу.

Деревья голые, серые. Дует ветер. Где-то далеко играет радио [1].

Сначала читатель видит общий план, затем “объектив” медленно приближается к гробу, могиле, переводится на главного героя, потом на бомжа, на дерево. “Кинематографичность” изображения дополняется шумом ветра, прерываемым звуком радиоприемника. Это похоже на своеобразную сценарную раскадровку, что отражается даже в структу-

* © Сизова М., 2009.

ре предложений: в основном все они либо двусоставные нераспространенные, либо назывные. Благодаря этому достигается жесткость, отчетливость звучания, семантическая емкость каждого отдельно взятого слова. Так, если вернуться к первому назывному предложению, то само слово “кладбище” звучит настолько ясно и точно, что сразу вводит читателя в определенную атмосферу, и все дальнейшее немногословное описание лишь развивает ее. Перед нами открывается зловещий мир смерти: голый, холодный, серый, молчаливый и безумно одинокий. Герой воспринимает его всеми пятью органами чувств: зрением (смотрит на могилу), осязанием (берет горсть свежей земли), обонянием (нюхает), а также вкусовыми (пробует на язык) и слуховыми (слышит радио) рецепторами. Персонаж Юрия Клавдиева пытается при помощи собственного опыта разгадать тайну бытия. Пространство становится для него чем-то большим, чем просто пространственно-временная система координат. Оно приобретает субъективную эмоциональную окраску, основанную на внутреннем ощущении героя. Оно становится объектом воздействия, моделью для всяческих трансформаций. Герой не пытается остановить мгновение, запечатлеть какие-то факты, он всего-навсего констатирует их наличие в мире и старается с ними ужиться. Именно ужиться, потому что среди жестокости, хаоса и беспорядка можно только существовать.

Периодически сквозь оконную раму он видит алкаша, бьющего женщину, разбитую бутылку водки на асфальте, дорогую иномарку где-то неподалеку и старушку, обрызганную с ног до головы грязью из-под колес этой же машины. В общем-то, все эти зарисовки весьма прозаичны и прекрасно знакомы читателю. Но в данном случае автора пьесы интересуют не столько они, сколько реакция главного персонажа на них, психологическая сторона вопроса.

Итак, читательскому вниманию представлен подросток, живущий в промышленном городе, посещающий обычную школу, конфликтующий с родителями и сверстниками. Образ города включает в себя двор, помойку, больничный парк, пустырь, школу, кладбище... Все эти топысы не содержат в себе никакого особого смысла, кроме того, что они являются знаками опасности и унижения. Опасности, потому что ты можешь быть в любой момент избит подростками (избиение героя в первом действии во дворе), унижения, потому что приходится терпеть удары и оскорбления, чтобы остаться живым (сцена в мужском туалете). Окружающая жестокость порождает внутреннюю, душевную злость и агрессию.

Он. Никого не жалко, правда? Даже жалко. Совсем никого, кого бы стоило пожалеть. Я бы с удовольствием за кого-нибудь заступился. Правда. Я бы делал только хорошее. Но не для кого.

Родители для него – хорошо забытое прошлое, так как отец ушел, а мать живет с другим, ненавистным ему человеком. Девушка Вика воспринимается героем как объект сексуального воздействия (он мастурбирует после ее ухода, постоянно домогается ее, испытывает мучительное состояние сексуальной неудовлетворенности). Друзей у него вообще нет. Правда, в конце пьесы появляется Мальчик – брат его одноклассника (“мудака и уроды”). Они находят много точек соприкосновения в совместном общении, но Мальчик погибает во время “игры”. Суть игры заключается в братании на ножах. Мальчик ранит Его в живот, а Он мальчика в спину. Но даже смерть друга не влияет на мировосприятие героя. Она вызывает лишь раздражение, агрессию и злость, являясь логическим продолжением жуткого мира.

Однако помимо реального жестокого мира существует еще мир мечты, имеющий четкие пространственно-временные координаты. Таким местом становится район коттеджей, в котором, по словам Мальчика, жили древоточцы и собиратели пуль, воюющие между собой.

Раньше здесь был пустырь. Вон там был деревообрабатывающий комбинат. Во время перестройки финансирование было прекращено. И комбинат опустел. Здесь стали собираться подростки, такие, которых во всех школах принято называть лохами. Знаете таких? Наверняка у вас в классе были такие. Они слушали рок, не простой рок – они слушали группы леворадикального и сатанистского толка. Читали тут книги вслух. Такой, знаете ли, клуб по интересам – последний в нашей стране. Они убивали кошек и мазались их кровью. Ели сырое мясо. Писали стихи. Трахались прямо на полу, среди ржавых стаканов и гниющих бревен. Трахаться, писать стихи и убивать – все, что нам... им было нужно от жизни. Понимаете? <...> Однажды ночью, во время оргии, они стали жрать друг друга.

Герой конструирует это мифологизированное пространство, представляет себя Собирателем Пуль, для того чтобы выделиться и не быть как все. В своем воображении он перемешивает факты вымышленные и действительные. К действительному относится: деревообрабатывающий завод, район коттеджей. В свою очередь, к вымышленному – история собирателя пуль. Он пытается обрести индивидуальность в обезличенном мире. Подросток “видит не совсем то, что все видят”. Пространство, воображаемое им, представляет собой в буквальном смысле моги-

лу, если точнее, то дом, наполненный заспиртованными мертвецами, которые горят вместо свечей. В центре дома стоит стол, заставленный едой, остатки которой будут выбрасывать через разбитые пыльные окна: своеобразный современный пир во время чумы.

Таким образом, взамен бесцветному, пошлому пространству города он предлагает свое, не менее жестокое и устрашающее пространство смерти. Ю. Клавдиев погружает героя в крошечный мир, из которого нет выхода на свет. Мир без перспектив, надежд и радости. Мир, движущийся к смерти. Предопределенность, безысходность выражена на композиционном уровне. Пьеса начинается с описания кладбища, им же и заканчивается.

Кладбище. Гроб закапывают. Он смотрит на могилу некоторое время издалека, потом подходит. Стоит рядом, потом снимает с себя рубашку. Аккуратно сворачивает. Кладет на могилу. На оградке соседней могилы сидят голуби. Он целится в них из воображаемого пистолета.

Смерть является ключевым моментом действия. Ее понимание приближается к экзистенциальному. Смерть становится главным источником свободы, в отличие от жизни, которая, прямо-таки по Льву Шестову, воспринимается как некий человеческий опыт: “Чтобы понять боль, нужно ее пережить” [2]. Пространство жизни и смерти, космоса и хаоса теряют четкие границы и превращаются в одну сплошную убивающую всякую индивидуальность массу.

Больше всего на свете я хочу жить так, как хочу. Больше всего на свете я хочу умереть. Потому что смерть – это лучшее, что может случиться с живым. Больше всего на свете я боюсь оказаться не прав. Больше всего на свете мне не нравится смотреть кино и играть. Больше всего на свете я боюсь, что обо мне никто не узнает. Больше всего на свете я боюсь, что все, что мне дорого, окажется никому не нужным. Больше всего на свете я хочу, чтобы было интересно. Больше всего на свете я хочу, чтобы отчим умер. Больше всего на свете я хочу, чтобы все, о чем я думаю, оказалось правдой. Больше всего на свете я хочу, чтобы все на свете стало так, как я думаю. Больше всего на свете я хочу, чтобы я был самым лучшим. Больше всего на свете я хочу, чтобы у меня была девушка. Больше всего на свете я хочу, чтобы никогда не кончалась эта ночь. Больше всего на свете я хочу жить.

Таким образом, конфликт пьесы выстроен на противоборстве городского пространства и героя. Невозможности и безвыходности подобного противостояния, ведущего либо к физической гибели героя, либо к моральному, духовному уничтожению, потере собственного “я”. Ге-

рой пьесы – надломленный человек, жаждущий свободы и самоутверждения в чуждом ему пространстве.

Библиографический список

1. Клавдиев, Ю. Собиратель пуль / Ю.Клавдиев // <http://www.newdrama.ru/authors/klavdiev>. Все цитаты приводятся по этому тексту.
2. Шестов, Л. Киргегард и экзистенциальная философия / Л. Шестов. – М.: Наука, 1987.

Елена Фомина*

Самара

Пьеса В. Дурненкова “Mutter”: к проблеме конфликта

Действие пьесы происходит в палате дома престарелых, где вместе живут двое мужчин и две женщины, что уже само по себе странно. Однако это нарушение привычного порядка сразу создает образ той особой системы отношений, которая существует и в этой палате, и в этом доме, и во всем остальном мире. Эта не совсем обычная палата являет собой мини-модель мира, аллегорию человеческого мира. Обитатели дома престарелых выброшены из нормальных общественных, семейных и просто человеческих отношений. Кажется, что они не нужны абсолютно никому, даже родственникам.

Лишь один раз в дом престарелых приходит сын одной из пожилых женщин, Сафрыгиной:

АРТУРЧИК. Да мам, с днем рождения тебя... (неуклюже обнимает Сафрыгину и целует ее в щеку, протягивает кассету)

САФРЫГИНА (берет кассету, вытирает слезы). Спасибо сынок, не забыл...

АРТУРЧИК. Ну, все бегу... (протягивает кулак) Все чики-пики...

САФРЫГИНА (ударяет его кулак своим сухеньким кулачком). Все хай фай!

Привязан ли Артурчик к матери? Или он приезжает к ней лишь для того, чтобы выговориться, поплакаться на трудности своей то ли мелко-торговой, то ли криминальной жизни?

* © Фомина Е., 2009.

Движение сюжета отсылает нас к острым социальным противоречиям нашего времени. Люди по причине несправедливости общественных отношений, жестокости своих близких оказались на самом дне жизни, там, где они словно и не люди для всех остальных, хотя раньше они были полноценными членами социума:

Действующие лица:

Прищепа Геннадий Андреевич – пенсионер, бывший преподаватель философии.

Сафрыгина Антонина Николаевна – пенсионерка, бывшая уборщица.

Кузьмин Аркадий Борисович – пенсионер, бывший юрист.

Кириченко Наталья Сергеевна – пенсионерка, бывшая жительница деревни.

Да и теперь они не перестают вести осмысленную человеческую жизнь, не пренебрегают традиционными нормами поведения (мужчины галантно пропускают женщин совершить утренний туалет, отворачиваются, когда те одеваются). Они не забывают и о развлечениях: пенсионеры слушают тяжелый рок, смотрят кино, рассказывают друг другу анекдоты. И нельзя сказать, что они принципиально отличаются от членов того общества, которое отторгло их. Но самое главное, что старики думают о смысле жизни, они стремятся познать себя и окружающий мир. Они ищут причины своего жалкого состояния. Ищут, но понимают, что изменить они уже ничего не в силах.

Далее автор предлагает нам откровенно экспериментальную ситуацию: для привлечения спонсора пенсионерами надо подготовить номер художественной самодеятельности:

ВАЛЕРА. Значит так... Михал Петрович приказ издал – каждой палате по номеру самодеятельности приготовить, минут на пять... К нам сегодня делегация с фосфорного завода, если мы им понравимся – будут нашими шефами. К трем часам, чтобы номер был готов.

ПРИЩЕПА. А если нет?

ВАЛЕРА. Лучше тебе не знать.

ПРИЩЕПА. (садится на кровати) И все же?

ВАЛЕРА. Света божьего не увидишь, не то, что кино. Это я тебя лично предупреждаю, а меня ты знаешь...

И обитатели палаты ставят пьесу собственного сочинения. Пьесу о том, как проститутка видит труп мужчины и в ней пробуждаются настоящие человеческие чувства, а потом она видит ангела.

В ситуации, которую создает автор, проявляются два смысловых плана:

1. усиливается мотив униженности и зависимости этих людей. На них постоянно давят вышестоящие люди. И странным оказывается тот факт, что тот, кому они подчинены, подчинен кому-то сам. Валера, передавший им поручение сделать номер – подчиненный, “Михал Петрович”, который, в свою очередь, зависит от настроения потенциального спонсора, а над спонсором еще кто-то есть и так далее: нескончаемая иерархическая лестница;

2. в разыгрываемой пенсионерами пьесе, явно претендующей на принадлежность к символизму, проявляется не бытовой, а философский уровень конфликта. Пожилые люди ищут высший разум, который ими управляет, не находят и пытаются продемонстрировать его существование в своей собственной пьесе. Пьеса выводит нас, казалось бы, на вполне привычный и многократно освоенный драматургией XX века экзистенциальный конфликт. Но как только это становится очевидно, автор предлагает новый поворот сюжета.

Пьеса превращается в фантастическую историю о том, как пожилые люди, которых общество совершенно несправедливо отвергло за ненадобностью, вдруг оказываются каким-то странным образом связаны с космосом и им известно, когда Земля прекратит свое существование:

КИРИЧЕНКО. Сегодня 16 мая 2000 года. Ровно через тридцать лет в зоне видимости стратегического наблюдения появится астероид ХХ-7687 класса “С”. Сорок лет уйдет на подготовку системы отвода, еще двадцать лет на создание автономного паруса. Астероид получит ускорение по касательной и его орбита изменится, зонд пройдет на два градуса левее. Столкновение наступит 8 июля 2091 года. Вверенная мне территория прекратит свое существование.

Выясняется, что существует какой-то Совет, распоряжающийся судьбой человечества, и о его существовании известно только обитателям палаты дома престарелых. Только им известно все, что происходит на Земле и что есть все-таки некая сила, претендующая на то, чтобы решать – жить ей или нет.

Таким образом, в пьесе выстраивается вертикаль, в самом низу которой находятся обитатели палаты дома престарелых, а над ними – бесконечная череда тех, от кого они зависят, но кто и сам зависит от еще более сильного и властного. Вертикаль эта уходит вверх, в бесконечность, в космос. Но не к Богу, не к высшему разуму, а к некоему Совету, т.е. к какой-то иной, возможно, более высокоразвитой цивилизации, но в сущности таких же людей. И не факт, что над ними нет еще кого-то, кто когда-нибудь решит и их судьбу. Значит, все в этом мире, на всех его

уровнях решается людьми. И вся абсурдность человеческого существования обусловлена именно этим. Высший смысл заключен в самом человеке, который никак не доберется до понимания этой истины. Кириченко, она же космический агент, проживший много лет среди людей, вспоминает о смерти мальчика Левушки, пытается понять ее причину, причину того, почему “люди, смерти боятся, а жить не хотят”. Она проявляет самостоятельность в рассуждениях, за что ей отказывают “в доступе в локальную сеть”. Протест вочеловечившейся космической пришельцы становится проявлением человеческой воли и разума. От обобщений, от демонстрации крайнего унижения и бессилия человека автор пытается вернуть нас к осознанию его уникальности.

Елена Четина*

Пермь

“Новая драма” 2000-х годов: проблемы и стратегии развития

Известный театральный деятель и критик XIX века Дмитрий Коровяков, размышляя о нерадужных перспективах европейского театра, который превращается в “нечто вроде грандиозного караван-сарая, соединяющего под одной кровлей зверинец, ресторан, и балет голых женщин”, предрекает, что и российский “старый художественный театр” останется достоянием небольшой кучки “чудаков”, доживающих свой “отсталый” век, и постепенно исчезнет, уступив место развлекательным представлениям “нового театра” [4. – С. 38-60]. Как известно, реформаторские поиски европейских драматургов и режиссеров способствуют преодолению кризиса и завершаются созданием новых художественных моделей. Появившаяся в этот период “новая драма” достаточно долгое время определяет направление эстетических исканий и развитие отечественного театра, однако потенциал тенденций обновления, на наш взгляд, исчерпывается к концу XX века.

Пессимистические прогнозы более чем столетней давности во многом сбываются в настоящий период: легковесность и развлекательность, антрепризность, “торжество буржуазной культуры на российской худо-

* © Четина Е., 2009.

жественной общедоступной сцене” отмечают многие деятели современного театра [2. – С. 2]. В свою очередь, представленные в русле движения современной “новой драмы” литературные и сценические стратегии часто обозначают “тупиковый” путь развития, остаются на уровне лабораторных экспериментов.

Отечественная драматургия и театр в 1990-2000-е годы переживают, на наш взгляд, системный кризис, возникший в результате “резонанса” ряда эстетических и внеэстетических факторов. Истоки наблюдаемого культурного разлома можно проследить в литературе рубежа XIX-XX вв., когда “новая драма” инициирует трансформацию традиционных родовых признаков, сформулированных аристотелевско-гегелевской эстетикой. Декларируемое теоретиками и представителями “новой драмы” отрицание литературных канонов (отражающих родовые характеристики) закономерно приводит к абсолютизации “внутреннего события” и авторского “я”, отказу от первостепенности действия и ярко выраженного драматургического конфликта.

Литература и театр в “постперестроечный” период актуализируют идейно-тематические комплексы и эстетические решения начала XX века и, соответственно, усугубляют ранее обозначившиеся кризисные факторы. Свойственные современной “новой драме” редукция событийного ряда и диалога, предполагающего взаимодействие “воплощенных голосов” (М. Бахтин), “проговаривание” текста, замена мизансценических решений монологическими во многом противоречат драматургической художественности и традиционной театральности. Наши исследования театральной жизни 1990-х гг. показывают, что постмодернистские художественные проекции оказываются разрушительными для новейшей драматургии, опыт “деконструкции” вызывает демонтаж драматургической структуры.

Наблюдаемое изменение эстетической природы драмы – во многом следствие взаимодействия различных по значимости литературных и внелитературных факторов. Негативные мега-тенденции современной культуры, проявляющиеся практически во всех сферах современного искусства: литературе, театре, кинематографе – связаны в том числе и с общим кризисом “просвещенческого проекта”. Глобальный кризис европейской культуры стимулирует актуализацию поколенческих коллизий, тем более что “социокультурные реформы постмодерна прямо направлены против молодежи, с ее ориентацией на “мета-рассказ” прогресса и информацию фундаментального типа, не сулящую немедленной прикладной отдачи” [6. – С. 227-228].

Установка на изображение “реальной жизни”, инициирующая кардинальное обновление проблематики и поэтики, отличает альтернативные проекты европейской культуры, в ряду которых выделяется кинематографический манифест “Догма-95”. Эпатажный текст, вызов голливудской “фабрике грез”, написанный европейскими кинорежиссерами в стремлении преодолеть глубинный кризис кинематографа, становится рубежным для развития современного визуального искусства. Идеино-эстетические поиски ряда отечественных драматургов и режиссеров, идущие в русле “Догмы”, актуализируют интерес к “живой жизни” в культурном пространстве 2000-х гг.

Направленческая идентификация “новый реализм” доминирует также в художественных и критических высказываниях “новых двадцатилетних”. Протестный пафос ряда молодежных текстов в отечественной культуре имеет ярко выраженный антибуржуазный характер, на формировании которого сказался эффект обманутых ожиданий эпохи “девятидесятых”. Многие представители нового поколения декларируют размежевание с постмодернистами. Демонстративная установка на “ретро” и “реализм” в идейном и художественном плане возникает в противовес тотальной постмодернистской игре. Отрицание провокативной эстетики вызывает реконструкцию альтернативной художественной системы. Лозунг “Даешь новый реализм!”, провозглашенный Сергеем Шаргуновым в статье-манифесте “Отрицание траура”, во многом определяет творческие ориентации ряда молодых авторов (З. Прилепин, А. Бабченко, С. Шаргунов и др.).

Стремление изображать только “живую жизнь” в “настоящем времени” находит отражение и в поисках ряда европейских представителей “новой драмы”, где появляются театральные варианты “Догмы”: “1. “Пьеса должна создаваться, опираясь только на личный опыт”. 2. “В пьесе самое главное – это действие”. 3. “Действие пьесы должно развиваться в хорошо знакомой автору реальности”. 4. “Персонажи пьесы должны быть хорошо знакомы автору”. 5. “Пьеса должна играть там, где происходит все действие”. 6. “Лица, играющие пьесу, должны быть лично близкими их персонажам”... 9. “Для разыгрывания пьесы должны использоваться только вещи, найденные на месте, или принесенный из дома реквизит”. 10. “Авторы пьесы и спектакля работают, не требуя зарплаты, но не должны отказываться от им предоставляемой материальной помощи” [5. – С. 23].

Актуализация “социологического” направления в русской литературе последних лет вызвана в том числе и необходимостью художествен-

ного освоения новых социально-экономических реалий. Драматургические варианты воплощения новой проблематики находят отражение в художественных формах “нового натурализма” и “нового документализма”, представлены в жанре “новой социальной пьесы” и экспериментах “театра.doc”, что свидетельствует о дистанцировании от классической культурной модели. Апелляция к документальности, с одной стороны, стимулирует развитие театрального искусства, с другой – является реакцией на кризисное состояние современной литературы и в определенной степени усиливает тенденции размежевания драматургии и театра. В новых документальных текстах, созданных в технике “verbatim” (дословной записи текста информанта), доминируют внеэстетические, социально-компенсаторные функции; ориентация на зрительский жизненный опыт выходит здесь на первый план, предопределяя специфику сценических интерпретаций.

В этой связи примечателен успех у публики и критики театральных проектов Е. Гришковца и И. Вырыпаева (лауреатов российской театральной премии “Золотая маска” в номинации “Новация”), в творчестве которых актуализируется эстетика монодрамы. Автор здесь выступает практически во всех возможных ипостасях, заменяя сценическое действие текстом-монологом. Когда в начале XX века Н. Евреинов и Вяч. Иванов доказывали неизбежность и перспективность “субъективной” драмы, известный философ Л. Шестов предупреждал, что “в драме будущего” будет устранена “вся сложность перипетии”: “У героя есть прошлое – воспоминания, но нет настоящего: ни жены, ни невесты, ни друзей, ни дела. Он один и разговаривает только с самим собой или с воображаемыми слушателями. Живет вдали от людей... Так что сцена будет изображать либо необитаемый остров, либо комнату в большом многолюдном городе, где среди миллионов обывателей можно жить так же, как на необитаемом острове. Отступить назад к людям и общественным идеалам герою нельзя. Значит, нужно идти вперед к одиночеству, абсолютному одиночеству” [9. – С. 97].

Предсказания философа-парадоксалиста сбываются: мотив космического одиночества доминирует в современной “новой драме”. В свою очередь, монологизация драматургического текста становится одной из ведущих авторских стратегий в современной литературе. Таким образом, объектом изображения в драме становится единичный субъект, то есть стирается родовое отличие драмы от лирических и повествовательных жанров. Автор, представляя со сцены автобиографический и поколенческий (по ряду маркирующих и манифестирующих параметров)

текст, пытается создать новый контекст диалогического взаимодействия автора и зрителя. Так, установка Е. Гришковца на “ретро” в идейном и художественном плане, стремление передать поиски объединяющего родового начала способствуют преодолению отчуждения, установлению прямой взаимосвязи между автором и читателем, исполнителем и зрительным залом. Лирические отступления здесь более значимы, нежели фрагментированный сюжет; автор подчеркивает, что “недоговоренность” – принципиальное качество современного художественного языка. Разрабатывая стратегии “нового автобиографизма”, писатель реабилитирует “естественного человека”, подчеркивая близость его внутренней жизни переживаниям читателя и зрителя.

Таким образом, авторское самовыражение реформирует традиционные модели литературного и сценического текстов. Наблюдаемый нами процесс трансформации “зрелищной” модели театрального текста в “коммуникативную” предполагает постановку ряда проблем, связанных с изменением драматического диалога. Соответствующая театральным канонам двойная и тройная переадресация сценической речи, предполагающая общение персонажей, заменяется монологической “однонаправленностью”. Установка на импровизационность и одновременность высказывания, отражающая систему отношений “герой – мир”, определяет также специфику общения рассказчика и “коллективного слушателя” – зрительного зала. Непосредственность контакта и доверительность общения автора и зрительного зала предполагает изменение зрительских перцептивных установок.

В этой связи интерес представляет провокативный спектакль Ивана Вырыпаева “Кислород”, который некоторые театральные критики представляют как “манифест поколения 2000-х”. На наш взгляд, претензии молодого драматурга на глобальность обобщений и сложный синтетизм не реализуются.

По ряду признаков “Кислород” как поколенческий проект продолжает театральные варианты “Догмы”: демонстративная радикальная позиция, категоричность высказываний, минимализм. Специфическая форма клипово-ритмического представления усиливает эмоциональное впечатление (при достаточной бедности выразительных средств и банальности художественного мышления). Тем не менее, исповедальность текста, сопряженная с искренностью существования на сцене, придает энергетичность спектаклю (во многом за счет авторского присутствия). Подобного рода творческие опыты достаточно интересны в контексте исследования эстетической природы пограничных форм сценического

высказывания, однако не выходят, на наш взгляд, за рамки лабораторных экспериментов, как, впрочем, большинство проектов театра “Практика” и “театра.doc”. Новые стратегии создания драматургического произведения (дословная запись устных историй, монологическое самовыражение автора, широкое использование знаковых и цитатных комплексов и т.п.), до сих пор не находящие академического обоснования, свидетельствуют о глубинных социокультурных процессах, отражающихся в театральных формах.

Принципиально важными для развития современного театра становятся “фестивальные” тексты, отражающие новые идейно-художественные стратегии. Следует подчеркнуть особое значение региональных фестивалей (“Новая драма”, “Евразия”, “Реальный театр” и др.) и творческих лабораторий, которые, открывая дебютантов, интенсифицируют развитие драматургии и театра. Создаваемая здесь творческая среда оказывается продуктивной для генерирования новых идей. Появление подобного рода “питомников инноваций” в целом характерно для постиндустриального общества. Так, известный социолог и культуролог М. Кастельс, исследуя социальные корни информационно-технологической революции, доказывает на примере Силиконовой долины, что в творческих сообществах “ярких молодых умов”, которые собирались “в свободных клубах ради обмена идеями и информацией о последних событиях”, “разговоры за полночь” сделали для распространения технологических инноваций больше, чем большинство семинаров в Стэнфорде [3].

Актуализация в современной театральной практике лабораторного жанра – “пьесы для чтения” и распространение “читки” как наиболее адекватного способа представления современного драматического текста демонстрируют, на наш взгляд, не только трансформацию традиционной сценичности. Коммуникативный фактор вызывает своего рода энергетический “взаимообмен” между автором и особым, в большинстве своем творчески ориентированным, зрительным залом. Автор получает возможность апробировать текст, публика, в свою очередь, – вступить с ним в прямой контакт, что во многом определяет эмоционально-эстетическое впечатление.

Понятия “школа тольяттинской драматургии” и “екатеринбургская школа Н. Коляды” прочно вошли в обиход театральной критики; соответствующие драматургические произведения в течение последнего десятилетия пополняют корпус художественных текстов. Среди наиболее значимых явлений предыдущего фестивального “сезона” выделяется

принципиально новая (по отношению к корпусу авторских текстов) пьеса одного из основателей “школы тольяттинской драматургии” Вадима Леванова “Блаженная Ксения Петербургская в житии” (главный приз фестиваля “Евразия – 2007”). Изображение “наиболее петербургской из святых”, в почитании которой проявляется “наличие постоянной тесной, носящей необычно интимный характер связи...” [7. – С. 370], отличается смелостью замысла. Взаимодействие героини и “мира” организовано по “иконографическому” принципу – в форме ряда драматических ситуаций – житийных “клейм”. Каждое “событие” аккумулирует различные агиографические мотивы (чудесного спасения, искушения, прощения и др.). Пьеса может быть прочитана как эпическая драма, значительное место здесь занимают “голоса улицы”, собирательные персонажи, источником создания которых послужили фольклорные и литературные тексты. Реплики толпы, атрибутами которых являются спонтанность и заведомая нелитературность, во многом созвучны “голосам жизни”, представленным на сцене “Театра.doc”. Художественное мышление драматурга может быть охарактеризовано как “пан-историческое”: определяющие признаки изображаемой среды имеют не столько временной, сколько национально-культурный характер.

Трансформация жанра монодрамы наблюдается в пьесе молодого драматурга А. Молчанова “Дневник шахида” (приз в номинации “Свободная тема” фестиваля “Евразия -2007”). Замещающий сценическое действие предсмертный монолог героя сопоставим с монологическим повествованием “героя времени” – персонажа одного из наиболее коммерчески успешных современных беллетристов С. Минаева. Универсальная для литературы Новейшего времени проблема отчуждения осмысливается здесь в контексте “виртуального” существования молодого героя. Идеино-тематическое сходство “новой прозы” и “новой драмы” во многом предопределено исповедальностью высказывания от имени “потерянного поколения девяностых”. Новая проблематика и новый тип героя заявлены здесь достаточно интересно, однако свойственные данным текстам схематизм персонажей, бедность языка, стилевая унификация значительно снижают эстетический уровень.

Декларации “нового театра жизни”, в большинстве своем, пока не получают должной художественной реализации. Современные “фестивальные” тексты демонстрируют, с одной стороны, явную тенденцию к использованию реалистического метода, с другой – неустойчивость и недостаточность сложившейся в рамках парадигмы “новой драмы” жанровой системы. Сценический язык современного кризисного социума

ориентирован на изображение “травмированного сознания”, часто выраженного в монологических формах, и эпатажного самовыражения автора (В. Сигарев, И. Вырыпаев, В. Дурненков, М. Дурненков, Ю. Клавдиев и др.). Используемый молодыми драматургами устойчивый набор сюжетных коллизий, воплощающих конкретные (преимущественно бытовые и криминальные) жизненные ситуации, во многом предопределяет поиск эстетических средств отражения нового социально-исторического содержания. Следует подчеркнуть важность для драматического “жизнетекста” образа индустриального Города, представленного в различных вариантах: мегаполис, провинциальный город, разрушающийся “город-завод” (“Сны Тольятти” В. Леванова и М. Дурненкова, “Синий слесарь” М. Дурненкова, “Город ждет” А. Абрамовой и др.). “Этот Город... Он как паутина. Если попадешь сюда, то уже не вырвешься. Можно только запутаться еще больше. Я один против этого Города, и у меня не хватает сил бороться с его властью. Серый, пыльный Город с отравленной атмосферой... мрачный, мертвый Город... В нем нет места ничему живому. Все, кто попадают в него, рано или поздно становятся мертвыми, бездушными существами. И нет никакой возможности уйти из этого Города. Он не отпускает свои жертвы” [1. – С. 61].

Роковая предопределенность безрадостного существования в пространстве Города определяет сюжетные схемы и в произведениях представителей “екатеринбургской драматургической школы”. Пьесы молодых авторов (преимущественно уроженцев “малых городов” Уральского региона) представляют широкий спектр социально депрессивных жизненных историй: “Выхода нет” Г. Ахметзяновой, “Невозможность” А. Северского, “Нулевой километр” А. Чичкановой и т.д. В наибольшей степени здесь востребована жанровая модель “новой социальной пьесы”, которую можно охарактеризовать как “драму отчуждения”, отражающую картину распада нравственных ценностей и разрушения мира. В.Е. Хализев, констатируя резкое возрастание роли трагического в реалистической литературе XX века, отмечает, что, достигая максимума, оно не перерождается, однако, в “пантрагическое разумение универсума как тотально мрачного” [8. – С. 42].

На наш взгляд, катастрофическое содержание новейшей литературы достигает предельности в молодежных драматургических текстах, в первую очередь, в доминирующих здесь суицидальных мотивах. Однако тотальная трагичность изображаемого бытия часто не находит яркого художественного воплощения, во многом вследствие отсутствия тра-

гического героя. Центральный персонаж “новой драмы” погружен в “дурную бесконечность” повседневности и в конфликте с миром не ощущает себя субъектом выбора. Этюдные режиссерские решения, как правило, акцентируют остроту проблематики и узнаваемость социальных типажей. Внутренний мир “нового героя” остается не раскрытым, травматичность отчуждения человека от мира лишь намечена. Следует подчеркнуть, что сложность воплощения востребованной категории трагического на высоком эстетическом уровне становится одной из существенных проблем современной художественной культуры.

Европейский авторский театр также демонстрирует стремление к освобождению от “балласта” драматургии. В современной театральной культуре формируется новая стратегия: драматургический “*verbatim*” закономерно сменяется сценическим. Апелляция к предельной достоверности сценического существования в рамках “нового реализма” диктует обращение к новой театральной технике. Феномен драматического спектакля, существующего не только без пьесы, но и вне сценического слова как такового, получает признание специалистов и зрителей. Одним из лидеров театрального процесса становится режиссер Нового Рижского театра Алвис Херманис, удостоенный престижных европейских наград (“Европа – театру”, “Новая театральная реальность”). Премию “Золотая маска – 2007” (за лучший зарубежный спектакль) получает его спектакль-манифест “Долгая жизнь”. Сохраняя классические единства пространства и времени (один день престарелых обитателей коммунальной квартиры), режиссер демонстративно отказывается от единства действия. Сценическое пространство организовано “по параллельным линиям” – сюжетным коллизиям существования персонажей.

Театральность “вне текста” актуализирует роль сценографии, светового и звукового решения спектакля. Пристальное внимание к бытовой сфере “жизнетекста” отражается в предельном увеличении интерьерных знаковых элементов. Организующие сценическое пространство подлинными вещами, взятые постановщиками из коммунальных квартир, где прожили свою “долгую жизнь” одинокие рижские старики, концентрируют исторические и психологические смыслы. Кажущаяся количественная “избыточность” знаков ушедшей эпохи интенсифицирует творческое воображение зрителей, усиливает сопереживание.

В целом современное театральное пространство демонстрирует устойчивые тенденции к преобразованию внутренних законов драматического искусства. Наблюдаемое в современной литературе и в театральной культуре расширение сферы внеэстетического свидетельствует о глу-

бинных трансформациях культурных моделей. В то же время распадающийся художественный мир современного театра находит компенсацию в возвращении к реалистической эстетике, которая, на наш взгляд, является главным ресурсом в преодолении кризиса новейшей театральной эпохи.

Библиографический список

1. Абрамова, А. Город ждет... / А. Абрамова // Драма Поволжья, 2002. – С. 60-67.
2. Васильев, А. Время под названием “руины” (Из беседы с Еленой Ковальской) / А. Васильев // Театральная жизнь. – 2003. – №7. – С. 2-4.
3. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. – М., 2000.
4. Коровяков, Д. Вокруг театра. Попутные наброски по вопросам сценического искусства, театрального дела и литературы / Д. Коровяков. – СПб., 1894.
5. Люга, А. Догма литовской драмы / А. Люга // Дикая утка. Вестник новой драмы. – Вып. 1. – М., 2000. – С. 23.
6. Панарин, А.С. Искушение глобализмом / А.С. Панарин. – М., 2003.
7. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М., 1995.
8. Хализев, В.Е. Модернизм и традиции классического реализма в русской литературе XX века / В.Е. Хализев // В традициях историзма. – М., 2005. – С. 29-44.
9. Шестов, Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления / Л. Шестов. – М., 1991.

Екатерина Кожевникова*

Пермь

Современный провинциальный театр: поиск эстетических ориентиров**

Многообразие сценических художественных форм, наиболее концентрированно и ярко проявляющееся в интенсивной фестивальной жизни, свидетельствует об активных эстетических поисках в современном театре. Опыт фестивалей, как общероссийских (“Золотая Маска”

* © Кожевникова Е., 2009.

** Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ №08-04-82411а/У.

в Москве, “Реальный театр” в Екатеринбурге, “Молодые театры России” в Омске, “Новая драма” в Тольятти и др.), так и региональных (“Волшебная кулиса” и “Открытый занавес” в Перми и др.), проявляет ряд тенденций, характеризующих современный театральный процесс: тяготение к авангардным формам интерпретации классики (“Король Лир”, режиссер Л. Додин), возвращение к психологическому театру (“Захудалый род”, “Мальчики”, режиссер С. Женовач), введение классического сюжета в историко-культурный контекст другой эпохи (“Лес”, режиссер К. Серебренников), усиление эпического начала в художественной структуре (“Захудалый род”, режиссер С. Женовач, “Нелепая поэмка”, режиссер К. Гинкас), влияние телесериального мелодраматизма (“Небожители”, режиссер Р. Маликов, “Сильвия”, режиссер Т. Айзитулова, “Искренние чувства”, режиссер С. Светлицкая).

Театральное пространство Перми оценивается некоторыми местными критиками как изолированное от театрального пространства России, что объясняется инертностью прикамской фестивальной жизни (“город не имеет ни одного полноценного театрального фестиваля драматических театров” [5. – С. 41]). Краевой фестиваль “Волшебная кулиса” рассматривается как знаковое явление, способствующее активизации культурной жизни в Пермском крае и введению “событийных” спектаклей в российское театральное пространство. Этот фестиваль, проходящий в Перми раз в два года, достаточно полно проявляет некоторые тенденции в развитии современного провинциального театра.

Программа последнего фестиваля “Волшебная кулиса”, проходившего в ноябре 2007 года, демонстрирует устойчивый интерес к интерпретации классических произведений, как в формах традиционного реалистического театра, так и в условной эстетике театра модерна (что в целом отличает современный театральный процесс). Наряду с этим наблюдается активное обращение к современной драме, причем особый интерес у постановщиков вызывают пьесы, включающие элементы мелодраматизма (“Чморик” и “Сильвия” Коми-Пермяцкого драматического театра, “Сад без земли” Березниковского театра драмы, “Мужчина – женщина – пистолет” Пермского театра “Новая драма” и др.).

Для большинства современных постановок провинциальных театров в целом не характерна эпатажирующая интерпретация классических смыслов подобно номинированному на “Золотую Маску-2007” спектаклю “Король Лир” Л. Додина, воплощающему сугубо личное режиссерское переживание драматической ситуации вне традиционного интерпретационного контекста (“спектакль во многом пересматривает само

понимание природы трагедии” [1. – С. 5]). Трагедия Шекспира освобождается от смысловых и эстетических наслоений, неизбежных в процессе историко-культурного функционирования произведения. Классический перевод Б. Пастернака, являющийся поэтической интерпретацией пьесы Шекспира, заменяется специально подготовленным для постановки прозаическим переводом, по мнению режиссера, наиболее точно и полно отражающим содержательные и стилевые особенности пьесы: “Убить поэтичность – таково было одно из наших стремлений. Убить поэтичность, чтобы пробиться к поэзии” [3. – С. 24].

Апелляция к культурному опыту осмысления и истолкования классического произведения прослеживается в художественной структуре постановок, представленных на фестивалях разных уровней: общероссийском (“Золотая маска”), региональном (“Волшебная кулиса”), фестивалях любительских и студенческих театров. При этом в основе концепции часто лежит личное режиссерское переживание проблем современности или размышление в драматической форме на “вечные темы”, переживание классического текста в контексте новых культурных интерпретаций (“Сон в летнюю ночь”, режиссер Б. Цейтлин, “Доктор Живаго”, режиссер Б. Мильграм, Пермский академический театр “Театр”).

В фестивальном пространстве выделяются спектакли, предлагающие новые творческие подходы к воплощению классического содержания. Постановка М. Оленевой “Пеньки” (“Лес” А.Н. Островского), получившая премию на международном фестивале “Камерата” (Челябинск), является примером условного, нетрадиционного, в некоторых моментах фарсового, но художественно оправданного и стилистически цельного решения. Переживание Островским темы тотальной “театральности”, включающее в шекспировскую традицию осмысления “жизни как театра” (цитаты из “Гамлета” в “Лесе”, комическая параллель Аксюша – Офелия), находит яркое и гиперболизированное воплощение в образно-ритмической структуре спектакля. Форма подчеркнута условного сценического решения как динамичного, эксцентрического развития “драмы провинциальных актеров” (комика Счастливецва и трагика Несчастливецва), воспринимающих жизнь сквозь призму театральной игры и театрализирующих окружающее их пространство, художественно оправдывается не только образно-стилевой целостностью постановки, но и спецификой текста пьесы.

Демонстративная театральность отличает также столичный спектакль “Лес” в постановке К. Серебренникова (номинант “Золотой Мас-

ки-2006”). Эпатажный представитель современной радикальной режиссуры, начинавший с работы над “новой драмой”, закономерно обращается к классическому наследию. Посвящая спектакль “памяти Всеволода Мейерхольда”, выстраивая, тем самым, линию преемственности, режиссер стремится определить контекст восприятия образной системы и подчеркнуть ее “игровой”, условный характер. Апелляция к традиции (театральной и литературной), обнаруживаемая в самой художественной структуре, органично совмещается с “осовремененными” образами. Эксцентрические персонажи, сценографическая выразительность в воссоздании советских реалий 1960-70-х годов непротиворечиво сочетаются с современными политическими аллюзиями (свадьба Гурмыжской и Буланова трансформируется в инаугурацию нового президента).

Тем не менее следует отметить, что в ходе современных режиссерских интерпретаций драматургический текст часто дополняется внешними, не созвучными “контексту понимания” реалиями. Так, введение социально-культурных примет иного времени может создать незапланированный пародийный эффект, в результате чего проявляется несовместимость литературного и режиссерского текстов. В этом смысле постановки К. Серебренникова и М. Оленевой представляют удачный пример достаточно распространенной в современном театре актуализированной интерпретации классических произведений.

Доминирующая художественная условность, тяготение к расширению сценического пространства, в первую очередь при постановке классических произведений, часто приводит к размыванию системы пространственно-временных координат, смысловой и образной перегруженности художественной структуры. Вместе с тем, актуализация локальной и временной неопределенности, “вневременности” художественного содержания драматического текста, демонстрирует тенденцию максимального обобщения смыслов.

Параллельно в современной режиссуре наблюдается другая тенденция – тяготение к “жизнеподобию” образной структуры, создающему эффект тождества между сценическим действием и реальной жизнью. Детализация, даже предметная избыточность, погружение в подробности частной жизни, повседневных событий чрезвычайно усиливают повествовательное начало. Динамика драматического действия поглощается описательно-предметной насыщенностью мизансцен.

В этом смысле интересна постановка режиссером Л. Эренбурггом “Грозы” А.Н. Островского в Магнитогорском драматическом театре (лауреат “Золотой Маски-2008” в номинации “спектакль малой формы”)

как пример синтеза экспериментальной интерпретации классического сюжета и изображения “живой жизни”. Погруженность в “вязкую” реальность, в область невербального, активное обращение к сфере “телесного”, повышение значимости второстепенных персонажей здесь оправдано художественным замыслом. Включение классических коллизий в текучесть повседневной жизни кажется нам обусловленным еще и природой драматического творчества Островского, тяготеющего, особенно в ранний период, к созданию “картин жизни”. В этом смысле спектакль Л. Эренбурга является не “трагедией страстей”, а, скорее, интересным опытом художественного воссоздания провинциальной повседневности, демонстрирует перспективные поиски в области театральной поэтики.

Тенденция “жизнеподобного”, социально ориентированного сценического воплощения современной драмы находит отражение в фестивальных спектаклях, представленных театрами малых городов Урала. Доминирующий реалистически-бытовой характер сценического воплощения современных текстов объясняется, на наш взгляд, стремлением режиссеров уловить настроение зрителя, ожидающего внятности художественного языка, занимательности действия, актуальности, реалистической достоверности конфликта. Здесь, зачастую, отсутствуют тонкий психологический рисунок, смысловая многослойность, однако нет и художественно неоправданной усложненности образной системы. Некоторая обытовленность художественного решения, проявляется в обедненной образности (при обилии компонентов сценического оформления, экспрессивной игре актеров), в сведении действия к воспроизведению сюжетной канвы.

Так, семейно-бытовой конфликт в мелодраме “Сильвия”, вскрывающий тему абсолютного одиночества человека, реализуется в анекдотическом сюжете (своеобразная вариация “любовного треугольника”: муж – жена – собака Сильвия), обладающем, таким образом, иносказательным смыслом. Сценическое воплощение подобного сюжета только как любовной истории, в реалистических декорациях и костюмах, воспринимается зрителем как история весьма неадекватных отношений человека и собаки. Лирически-ностальгическая история поздней любви богатой вдовы и ее давнего друга в мелодраме “Искренние чувства” Лысьвенского театра драмы, решенная в излишне подробных ярких декорациях, суетливых, локально незакрепленных мизансценах (актеры постоянно перемещаются по сцене, жестикулируя, переставляя множество предметов, окружающих их), “тонет” в реалистических деталях, теряя единство настроения и стиля.

Интересной является попытка художественного обобщения актуальной социально-бытовой ситуации в метафорическом решении ключевых сцен в спектакле “Чморик” по пьесе В. Жеребцова (игра Новикова на несуществующей скрипке как обращение к красоте мира, не замкнутого реальностью солдатского жестокого быта; сцена смерти Хруста и Новикова). Введение этих сцен, достаточно органичное в реалистически-бытовом мире спектакля, хотя и не изменяет содержательной доминанты постановки, но, художественно аккумулируя нравственную проблематику, демонстрирует определенный уровень эстетического обобщения материала.

В ряду реалистически-бытовых спектаклей по современной драме, в основном представленных на фестивале “Волшебная кулиса”, выделяется метафорический спектакль “Мужчина – женщина – пистолет” по пьесе К. Стешика (театр “Новая драма”, режиссер М. Оленева). Многие работы К. Стешика, молодого белорусского драматурга, представителя популярного в Минске движения современной драмы “Свободный театр”, являются драматическими этюдами, раскрывающими внутреннее состояние героя в форме диалогизированного “потока сознания”. Конфликт, обозначаемый в самом общем виде как столкновение человека и “пустого” мира, часто не получает, на наш взгляд, драматургической художественной реализации. Пьеса “Мужчина – женщина – пистолет”, удостоенная второй премии на конкурсе “Евразия-2005”, в большей степени соответствует драматическому жанру в его традиционном понимании. Исходная ситуация встречи мужчины и женщины после долгого расставания, противостояние между персонажами, определяющее дальнейшее действие и вскрывающее источник конфликта (одиночество героев, которое они пытаются преодолеть), образный лейтмотив (кадр из фильма Жан-Люка Годара “На последнем дыхании”, становящийся для героя своеобразной квинтэссенцией мечты) являются художественными доминантами, определяющими особенности сценического воплощения.

В постановке М. Оленевой, решенной в минималистской манере, акцент ставится на психологически напряженной, экспрессивной игре актеров, выстраивании драматических отношений между героями, чем компенсируется некоторая статичность характеров персонажей и однообразие действия. Кадры из фильма Годара, проецируемые на закрепленный на сцене экран, создают эффект параллельного пространства (пространства мечты), что, помимо эмоционально значимого эстети-

ческого эффекта, способствует углублению образной системы и оживлению драматического действия.

Принцип “потока сознания” (предполагающий нерасчлененность авторского голоса и голосов героев, аморфность драматических отношений между персонажами), положенный в основу художественной структуры “новой драмы”, в последнее время подвергается “ревизии”. Так, фестиваль современной пьесы “Новая драма” (Тольятти, 2008) демонстрирует стремление молодых авторов освоить принципы реалистической драматургии с точно выстроенными, содержательно емкими диалогами, развивающейся сюжетной линией, логически продуманным конфликтом. “Мизансценический” принцип построения действия, предполагающий наличие разработанных характеров, характеризует фестивальные пьесы: “Хлам” М. Дурненкова, “Собаки-якудза” Ю. Клавдиева.

Эстетический компромисс между театром и современной драмой, часто лишенной художественной целостности, содержательной глубины и внятности структуры, проявляется во внешней эффектности, эпатажности, скандальности, компенсирующих образную бедность и структурную дискретность пьес. Так, спектакли театра “Практика” (“Небожители” по пьесе И. Симонова) и Центра драматургии и режиссуры и “Театра.doc” (“Труссы” по пьесе П. Пряжко) представленные на фестивале, становятся, на наш взгляд, яркой иллюстрацией подобного компромисса. Социальная направленность театрального проекта “Небожители”; провокативный эксперимент (“Труссы”), эклектично соединяющий элементы всевозможных драматических жанров (от комедии до мистерии), интересны как феномены современной культуры, однако, на наш взгляд, находятся вне сферы художественного.

Многие постановки, представленные в рамках региональных фестивалей любительских и студенческих театров, проявляют возрастающий интерес творческих коллективов к реалистическим и романтизированным решениям спектаклей. Здесь особенно важным становится не только содержательная актуальность, но и предметная опознаваемость реалий современности. Показательны в данном случае постановки студенческих театров, представленные на фестивале “Студенческая весна-2007”, в частности, спектакль-дивертисмент по пьесе Н. Эрдмана “Самоубийца”, где симптоматично введение в “аномальный” мир “театра абсурда” новейших политических реалий.

Наблюдаемая нами тенденция локализации пространственно-временных координат, внесение “местного компонента” в постановки ре-

гиональных театров проявляет режиссерскую и зрительскую ориентацию на “контекст проживания”. Авторами текстов часто являются местные драматурги, так как здесь важны социальная острота, узнаваемость коллизий. Провинциальный театр, таким образом, начинает выполнять социально-компенсаторные функции, ранее присущие общественным организациям.

Так, явная публицистическая направленность отличает постановки Ильинского поселкового театра, который ведет свое начало еще от крепостного театра Строгановых, чем обуславливается укорененность реалистических традиций, значимость классического репертуара. Каноничность классики, ее высокий статус определяют устойчивый зрительский интерес к “культурным образцам”: “...И главное, что перед глазами зрителей был настоящий русский театр с его неистребимыми традициями и атрибутами: четыре действия, антракты, обстоятельные монологи и диалоги, детальная проработка характеров, классический язык, витиеватый и образный, исчезнувший из современных книг” (о спектакле “Свои люди – сочтемся” [4. – С. 8]).

В начале 2000-х годов здесь возрастает интерес режиссеров к социально-психологической современной драме, воплощенной в формах бытового театра. В последнее время значимым для творческого коллектива и зрителя Ильинского театра становится, прежде всего, содержательная актуальность спектакля, отражающего реалии современной жизни; эстетический аспект приобретает второстепенную значимость. В художественной структуре постановок усиливается необходимый зрителю (о чем свидетельствуют отзывы критиков и зрителей) компонент правдоподобия, реалистической точности образов и сюжетных ситуаций. Вызываемый этим эффект узнаваемости происходящего сопровождается процессом активного эмоционального вовлечения в действие и сопереживания: “Что же это за история такая, почти ильинская? Слава Богу, здесь не было ни бандитов, ни путан, ни насилия, так “доставших” нас с экранов телевизоров. Привычные звуки собачьего лая и петушиного пения, раздавшиеся в полной темноте зала, сразу увели зрителей в деревенскую жизнь. ... А далее началось, действительно, как у нас в Ильинском, – “пьяные” мужички чудили, жены негодовали” (из отзыва на премьеру спектакля “Почти ильинская история” [2. – С. 4]).

Автором многих пьес является режиссер-постановщик Ильинского театра Сергей Сысоев. Публицистичность создаваемых им пьес, отражающих социальные проблемы современной жизни, органично воспринимается местным зрителем, желающим увидеть на сцене, прежде всего,

“вещи, созвучные нашему времени”. Ильинский театр вполне соответствует этим ожиданиям: “Минздрав устал предупреждать”, 2003 (о современной медицине); “Сказ про...”, 2003 (отражающий реалии повседневной жизни в форме “смешной сказки для взрослых”); “Почти ильинская история”, 2007; “Основной рефлекс”, 2006 (о пьянстве и других пороках современного общества).

Анализ критических статей и зрительских откликов на спектакли ряда региональных театров выявляет особое внимание режиссера и актеров не столько к эстетическому целому спектакля, сколько к его дидактико-публицистической направленности. Наличие постоянной публики, на наш взгляд, определяет особый контекст взаимодействия “своего” театра и зрительного зала. Зал выступает как транслятор зрительских ожиданий, определяющих социально-культурные, идейные ориентиры.

Картина эстетических поисков современного провинциального театра, как она предстает в обзоре ряда фестивальных спектаклей, достаточно показательна. Тяготение к реалистической, “жизнеподобной” форме сценической реализации сосуществует с распространенной формой условного воплощения литературного текста, предполагающей возможность масштабного художественного обобщения. Особенно важным здесь, на наш взгляд, становится актуализация проблемы различной локальной закрепленности двух исторически сосуществующих эстетических стратегий: театра “повседневной жизни” и условно-метафорических словесно-зрелищных форм искусства.

Библиографический список

1. Егошина, О. Питерский Король Лир / О. Егошина // Новые известия. – 2006. – №47.
2. Коробова, Г. Почти как в жизни! / Г. Коробова // Знамя. – 2007.
3. Ситковский, Г. Не о короле / Г. Ситковский // Газета. – 2006. – №46.
4. Соловьева, Н. Театр? Театр! / Н. Соловьева // Знамя. – 1999.
5. Тихоновец, Т. Провинциальная столица / Т. Тихоновец // Пермские новости. – 2006. – №52.

Ильмира Болотян*

Москва

Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания¹

Исследователи новейшей русской драматургии признают: вопрос о том, что такое “новая драма”, до сих пор остается открытым и в значительной мере зависит от поиска адекватного аналитического “инструментария и терминологического аппарата” [см., например: 2; 3; 8 и др.]. Вместе с этим, благодаря отзывам критиков и высказываниям самих драматургов сложилось представление об отечественной “новой драме” (далее – НД) как о “движении”.

Произведений, созданных в эстетике НД или с использованием элементов ее поэтики, к настоящему времени уже немало. Однако приходится признать: пьесы новейшей драматургии не исследованы литературоведами как художественные тексты². Первоначальный анализ и оценка современных пьес представлены в основном в критических статьях, которые зачастую являются непосредственным откликом на события театральной жизни, гораздо реже – собственно литературоведческим исследованием художественных особенностей нового драматургического материала.

* © Болотян И., 2009.

¹ В работе над статьей автору помогли оригинальные идеи к.п.н., доцента каф. теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ Лавлинского Сергея Петровича и чуткое руководство к.ф.н., профессора кафедры русской литературы и журналистики XX-XXI вв. МПГУ Громовой Маргариты Ивановны.

² Среди немногочисленных учебных пособий и монографий по современной русской драматургии следует выделить следующие: “Русская драматургия конца XX – начала XXI века” (2007) М.И. Громовой, “Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века” (2006) С.Я. Гончаровой-Грабовской, “Художественные миры русской драматургии XX века” (2006) М.В. Семеневова, “Русская драматургия XX века” (2003) И.А. Канунниковой, “Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века” (2001), “Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века” (2007) О.В. Журчевой.

Мы твердо уверены, что наступило время, когда и для становления самого движения НД, и, что особенно важно, для прояснения логики новейшей истории русской литературы требуются не только обзоры и рецензии, но и теоретические обобщения, обоснование и разработки типологии жанровых модификаций современной русской драмы. Отдельные попытки жанровой классификации НД можно обнаружить в статьях В. Забалуева, А. Зензинова, М. Мамаладзе, исследованиях М.И. Громовой, С.Я. Гончаровой-Грабовской. Однако здесь, как правило, затрагиваются лишь некоторые векторные явления НД, специфика ее поэтики в целом не рассматривается. В наибольшей степени “схватить” эстетические свойства новейшей драматургии удалось М. Липовецкому, впервые сделавшему типологический срез НД [Липовецкий, 2005: 245-250]. Рассмотрим типологию, предложенную Липовецким.

Исследователь различает следующие тенденции НД:

– “Неоисповедальная”/автодеконструкция, отличающаяся вниманием к проблеме личной идентичности современного человека.

Основные тексты: пьесы Е. Гришковца, “Таня-Таня”, “Ю” О. Мухиной, “Кислород” И. Вырыпаева, “Мои проститутки” С. Решетникова, “Про мою маму и про меня” Е. Исаевой.

– Неонатурализм/гипернатурализм³, отличительной чертой которого, помимо иллюзии документальности и использования техники вербатим, Липовецкий называет “эмфатическую сексуальность”, раскрывающуюся в декорациях “дна”, при этом эротизм в данном контексте предполагает насилие.

Основные тексты: пьесы авторов “Театра.doc”, “уральской школы” Николая Коляды, римейки русской классики (Облом off” М. Угарова, “Пышка” В. Сигарева, “Башмачкин” О. Богаева, “Смерть Фирса” В. Леванова, “Чайка” К. Костенко).

– Драматургия, сочетающая натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры [6. – С. 279-302].

Основные тексты: пьесы Вл. и О. Пресняковых, М. Курочкина.

В статье Липовецкого предлагаются также пунктирные определения типа героя, конфликта и драматического сюжета в НД. Однако нужно

³ Липовецкий использует здесь термин Биргит Боймерс – гипернатурализм, который применительно к современной итальянской литературе означает шоковое и провокационное по эстетике движение в поэзии и прозе 1990-х. Самый известный автор движения – Альдо Нове.

признать, что эти определения носят в значительной степени приблизительный характер, поскольку в основу классификации Липовецкого не положен какой-либо единый признак. Так, понятие “неоисповедальность” подразумевает определенные композиционно-речевые формы, предполагающие саморазоблачение и/или самолюбование героя. “Гипернатурализм”, в свою очередь, предполагает, прежде всего, стилевой и тематический аспекты. Третье определение – “драматургия, сочетающая натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры” – очевидно, построено на понимании “гротеска” как вида условной фантастической образности, демонстративно нарушающего принципы правдоподобия [5. – Стлб. 188], и “натурализма” с его тотальной установкой на “правдоподобие”.

В типологии НД Липовецкий делает акцент на насилии как тематической доминанте новейшей драматургии. Он утверждает, что только в русской современной драматургии насилие функционирует как форма коммуникации, не замечаемая героями и зрителями, то есть ставшая нормой. Анализируя, в частности, монолог Свидетеля из пьесы братьев Пресняковых “Европа-Азия”, автор отмечает, что в нем констатируется состояние современной России, ее пребывание в режиме “общества спектакля” (Ги Дебор), где разорванность сознания и целостность картины мира восстанавливаются только одним путем – насилием. Таким образом, насилие рассматривается как временное, но достаточно эффективное замещение самоидентификации (или ее субститут).

Рефлексия мотивов насилия, несомненно, важна для понимания как смыслового, так и эстетического аспектов произведений НД. По мысли Рене Жирар, автора культурологической концепции насилия, культура способствует формированию желания идентификации с другим, его бытие выставляется как образец для подражания, но желание подражать другому <...> несет в себе внутреннее противоречие: побуждая подражать другому, оно в момент идентификации устраняет то самое различие, которое питало возможность утвердиться в бытии через другого как образец. Другой тогда оказывается и основанием и препятствием моей идентификации в бытии, а потому средством моего самоутверждения становится насилие [см.: 10. – С. 27].

Однако насилие – лишь одна из категорий, определяющих специфику предметно-тематической стороны произведений новейшей драмы. Прежде всего, насилие в НД – производная от метафизики абсурда.

Следует отметить, что кризис идентичности, из рефлексии которого Липовецкий выводит характеристику насилия как явления современ-

ной “постсоветской жизни”, рассматривается им не столько как “образ”, представленный в НД, сколько как иллюстрация к высказываемым в статье социологическим, культурологическим, философическим и литературно-критическим соображениям. Тексты НД становятся при таком подходе более или менее уместными подкреплениями социокультурных привязанностей автора.

Вместе с тем, нельзя не согласиться с Липовецким в том, что кризис идентичности стал содержанием целой эпохи, когда одна иерархическая система наложилась на множество новых и к тому же конкурирующих друг с другом социальных иерархий. Безусловно, этот кризис определяет антропный драматизм не только в русской культуре, но и в культуре постмодерна в целом. В частности, в новейшем философском исследовании этого феномена отмечается, что “можно установить не психиатрический, а социально-культурный смысл понятия кризиса идентичности, который... видится именно в отсутствии очевидного и естественного образа самого себя” [10. – С. 26], однако “современный человек не может воспринимать в качестве естественного ни одно из тех мест, которые он занимает в мире и обществе” [10. – С. 25]. В этом противоречии (постоянном стремлении человека к определению собственной идентичности и невозможности определить ее) и заключается драматизм существования современного человека.

Попытки героев убедиться в собственной автономности, подтвердить свое индивидуальное бытие, заявить о своем существовании часто составляют основу сюжета пьес НД. Если же в пьесе появляется персонаж, который “не парится” по этому вопросу, находится тот, кто заставляет его (часто действительно посредством насилия) определиться с тем, кто он: “артефакт или органоминеральный субстрат” (“Культурный слой” братьев Дурненковых). Истоки типов структуры, построенных на решении героем проблемы самоидентификации, обнаруживаются еще в классических произведениях. В НД подобный тип структуры стал основным. Сосредоточенность на проблеме идентичности, в частности, объясняет интерес НД к подростковому сознанию, которое как раз характеризуется отсутствием идентичности, неустойчивостью психики (пьесы “Собиратель пуль”, “Лето, которого не видели вовсе” и др. Ю. Клавдиева, “Пластилин” В. Сигарева и др.). Однако необходимо помнить, что в современной НД отражена не проблема кризиса идентичности сама по себе, а прежде всего ее особое эстетическое видение, т. е. драматический “образ кризиса идентичности”. Это, к сожалению, не всегда понимают исследователи НД.

Обозначим начальные границы понятия идентичности. Идентичность в современной гуманитарной науке определяют как “социализированную часть себя” [Б1. – С. 88]. В частности, американские социологи Петер и Бриджит Бергеры отмечают: “Каждое общество можно рассматривать как владеющее репертуаром идентичностей – маленький мальчик, маленькая девочка, отец, мать, полицейский, профессор, вор, архиепископ, генерал и так далее. <...> Но предназначена ли идентичность или достигнута, в любом случае она усваивается индивидом через процесс взаимодействия с другими. Именно другие идентифицируют его особым образом. Только если идентичность подтверждена другими, становится возможным, чтобы эта идентичность стала реальной для индивида, удерживающего ее. Другими словами идентичность – это продукт взаимодействия идентификации и самоидентификации” [1. – С. 88-89]. То есть собственно идентификация проявляется через взаимодействие с другими, а самоидентификация (или самоопределение) – через тождество человека со своим “антропным потенциалом” или намеренно выбранной ролью. “Кризис идентичности” – одна из культурно-исторических модификаций такого явления, как “кризис частной жизни”.

Напомним, что драма как род с особой тщательностью репрезентирует его многообразные модификации. Кризис частной жизни, как правило, имеет подчеркнуто публичный характер. Как поясняет Н.Д. Тармарченко, “граница, разделяющая сцену и зал, может быть интерпретирована как рубеж, разделяющий “частную” и публичную жизнь: завершающее событие драмы предстает в таких случаях в качестве “опубликования” частной жизни” [9. – С. 309], причем именно в состоянии особого разлада, распада прежних (устойчивых) связей, в обостренные ситуации отчужденности персонажей друг от друга, от самих себя и миропорядка в целом.

Герой драмы как особая форма художественного завершения представлений автора о мире, несомненно, – главный “носитель” изображаемого кризиса. Тип героя, в свою очередь, соотносится с особым типом конфликта. Как отмечает Ю.В. Манн, “художественный конфликт, во-первых, в полном смысле структурная (т.е. смысловая и формальная) категория, ведущая нас в глубь художественного строя произведения или системы произведений. И, во-вторых, эта категория находится в особых соотношениях с <...> уровнями, или слоями, художественной структуры. <...> За будто бы чисто пространственными и “геометрическими” свойствами конфликта скрывается очень важное методологическое свойство: художественный конфликт соотносит и координирует разнообраз-

ные элементы в различных плоскостях художественной структуры. И он создает, – далее подчеркивает Ю.В. Манн, – ту повторяемость сочетаний, ту вариативность форм и приемов, которую одно время принято было называть доминантой художественного явления и которая на языке более простого, повседневного эстетического обихода определяется как своеобразие художественного явления” [7. – С. 24-25].

Обратимся к “доминантному ряду” НД. На наш взгляд, НД репрезентирует кризисные состояния четырех типов идентификации личности:

1. сущностный (эволюционно-видовой, гендерный, национальный) – тот тип идентификации, который определяет сущность человека и не может быть им изменен;

2. социальный (социально-профессиональный, семейно-клановый, национально-территориальный, религиозно-идеологический и др.) – тот тип идентификации, который задает социум и отношения личности с ним – социальные роли и маски личности;

3. духовный (с ним, помимо собственно духовного, связан и эволюционно-видовой тип) – тот тип идентификации, который определяется как метафизический, экзистенциальный, личный духовный опыт⁴ личности;

4. культурный – тот тип идентификации личности, который задается культурными рамками (в НД прежде всего – литературой и кинематографом), историческими и мифологическими кодами.

Выделенные кризисные состояния четырех типов идентификации связаны с четырьмя типами героя НД и четырьмя типами конфликта, которые мы и предлагаем положить в основу классификации.

1. Тип героя – самоопределяющаяся в своей биографии и эволюции “биографическая” личность.

Тип конфликта – конфликт с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим).

Знаковые тексты – “Как я съел собаку”, “Одновременно” Е. Гришковца, “Не проговоренное” М. Покрасса, “Про мою маму и про меня” Е. Исаевой, “Бедные люди, блин” С. Решетникова и др.

⁴ Личный духовный опыт может быть связан с религиозно-идеологическим уровнем идентификации, т.е. с системой ценностей, предлагаемой церковью, общиной или социальной группой, но определяется прежде всего личными отношениями с Богом: не “я православный”, а, например, “я чувствую Бога”, “я люблю Бога” и т.п.

2. Тип героя – саморазоблачающаяся и разоблачающая социум личность как социальная единица.

Тип конфликта – конфликт с социальными другими.

Знаковые тексты – “Пластилин” В. Сигарева, “Терроризм”, “Изображая жертву” бр. Пресняковых, драматургия-вербатим (“Война молдаван за картонную коробку” А. Родионова, “Бездомные” А. Родионова, М. Курочкина) и др.

3. Тип героя – самоопределяющаяся и саморазоблачающаяся личность как Человек (представитель рода человеческого).

Тип конфликта – конфликт с Другим как “чужим”. В качестве “чужого” выступает Высшее Начало, Бог, Высший Разум.

Знаковые тексты – “Кислород”, “Бытие №2”, “Июль” И. Вырыпаева.

4. Тип героя – самоопределяющаяся через культуру и связанные с ней мифы личность.

Тип конфликта – конфликт с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями “иных”, “чужих” ценностей.

Знаковые тексты – “Три действия по четырем картинам” В. Дурненкова, “Пленные души” бр. Пресняковых и др.

Определить тип конфликта в конкретном произведении НД можно, прояснив, что является доминантой самоопределения для героев: на языке пьес НД – “разобраться в себе”, “разобраться с другими”, “разобраться с культурой” или “разобраться с Богом”? При этом то, что является доминантой в одном типе конфликта, может выступать субдоминантой в другом. Например, в пьесе Ю. Клавдиева “Пойдем, нас ждет машина” конфликтная доминанта – столкновение мечты героинь – провести один день как “стервы, которым плевать на все и на всех” – собственно с теми, кому “что изнасиловать, что убить, что высморкаться – все равно...”. Интересно, что идентификация девушек в их новой роли происходит через отождествление себя с героями боевиков и вестернов – Тельмой и Луизой, Бонни и Клайдом. Попытка определения смысла жизни и объяснения устройства всего мироздания через скандинавскую мифологию (дерево Иггдрозиль, которое в интерпретации героини и есть “человеческий мир”) и изменение этой позиции к финалу пьесы (как раз через основной конфликт) иллюстрирует 4-ый тип конфликта (по нашей типологии), но для данной пьесы будет субдоминантой.

В свою очередь, возможно определение различных типов сюжета НД, связанных с тотальной саморефлексией; последовательным испы-

танием социумом; испытанием мировоззренческих представлений; испытанием языком культуры.

Отграничить один тип сюжета от другого можно, определив отношение героя к миропорядку:

1 – миропорядок на периферии сознания героя, акцент на универсальном, общем и в то же время индивидуальном опыте, позволяющем достичь катарсического единения с миром читателя/зрителя;

2 – миропорядок захватывает личность, поглощает ее и либо обращает в типы, безличных, “бесчувственных”, “безразличных” персонажей, либо уничтожает;

3 – герой противопоставляет “неправильному” миропорядку самораскрытие, саморазоблачение себя как личности и тем самым обличает его;

4 – миропорядок для героя ограничивается его культурным полем, внутри которого он находится и в котором перемешаны часто не отрефлексированные сознанием героя исторические, мифологические, культурные реалии.

При типе сюжета – “последовательное испытание социумом” – возможно несколько драматических ситуаций: “кто-то приходит со стороны и испытывает мир героев” (“Землемер” Н. Коляды); “герой последовательно исключается из разных социальных институтов и из самой жизни” (Максима из “Пластилина” В. Сигарева отвергают сверстники, выгоняют из школы, убивают насильники); “герои сами испытывают судьбу и подвергают себя опасности” (“Выхода нет” Г. Ахметзяновой, “Пойдем, нас ждет машина” Ю. Клавдиева) и др.

Третья стратегия выводит на метауровень и в свою очередь подразумевает трехчастную модель: Бог и сакральное – представления людей о Боге и сакральном (расходящиеся с истиной) – “я”, разоблачающий эти представления через глумление, юродство. Это традиция мениппеи, которая хоть и была разработана Бахтиным по отношению к роману, равно приложима и к драматургии НД, в частности, к текстам И. Вырыпаева, тяготение которых к эпичности очевидно.

Последний тип сюжета также имеет свои драматические 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 своих идей” (“Декабристы, или В поисках Шамбалы” Д. Привалова), либо даже – “для решения личных проблем” (“Пав-

лик – мой бог” Н. Беленицкой); “столкновение “обыденного героя” с “культурным” персонажем” (“Лунопат” М. Курочкина) и др.

Данная типология – одна из первых попыток отразить явление НД как целое и, конечно, еще нуждается в доработке и уточнениях.

Библиографический список

1. Бергер, П.Л. Социология: Биографический подход / П.Л. Бергер, Б. Бергер // Личностно-ориентированная социология. – М., 2004.
2. Заславский, Г. Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой / Г. Заславский // <http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm>.
3. Лаврова, А. Жизнь эпохи перехода / А. Лаврова // Театральная жизнь. – 2007. – №1.
4. Липовецкий, М. Театр насилия в обществе спектакля: Философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – №73.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК “Интелвак”, 2003.
6. Мамаладзе, М. Театр катастрофического сознания: о пьесах – философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг “новой драмы” / М. Мамаладзе // Новое литературное обозрение. – 2005. – №73.
7. Манн, Ю. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма / Ю. Манн. – М.: РГГУ, 2007.
8. Матвиенко, К. Новая драма / К. Матвиенко // Театральная жизнь. – 2007. – №1.
9. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тamarченко. – Т.1: Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: “Академия”, 2004.
10. Шеманов, А.Ю. Самоидентификация человека и культура / А. Ю. Шеманов. – М., 2007.

Сведения об авторах

Бидерманн Ханс-Иоганн – доктор, профессор Института славистики Гиссенского университета им. Юстуса Либига, ФРГ.

Богатырева Елена Дмитриевна – кандидат философских наук, доцент Самарской гуманитарной академии.

Болотян Ильмира Михайловна – аспирант кафедры русской литературы и журналистики Московского государственного педагогического университета.

Журчева Ольга Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент Самарского государственного педагогического университета, театральный критик, член СТД РФ.

Кожевникова Екатерина Владимировна – лаборант Лаборатории культурной и визуальной антропологии Пермского государственного университета.

Масленкова Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент Самарского государственного университета.

Сергеева Елена Николаевна – кандидат филологических наук, доцент Самарского государственного университета.

Сизова Мария Ивановна – студентка 4 курса Самарского государственного университета.

Тютелова Лариса Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент Самарского государственного университета.

Фомина Елена Александровна – студентка 3 курса Самарского государственного университета.

Четина Елена Михайловна – кандидат филологических наук, доцент Пермского государственного университета.

Шевченко Елена Николаевна – кандидат филологических наук, доцент Казанского государственного университета.

Шахматова Татьяна Сергеевна – аспирант кафедры русской литературы Казанского государственного университета.

Координатор семинара – Татьяна Валентиновна Журчева, кандидат филологических наук, доцент Самарского государственного университета, театральный критик, член СТД РФ.

Научное издание

Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: проблема конфликта

*Материалы научно-практического семинара
12-13 апреля 2008 года*

Составитель и ответственный редактор Т.В. Журчева

Публикуется в авторской редакции

Подписано в печать 11.02.09 г. Формат 60×84/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 5,68. Усл.-печ. л. 6,75.
Гарнитура “Times”. Тираж 100 экз. Заказ № 871.
Отпечатано в ООО “Универс групп”