

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русской и зарубежной литературы

**НОВЕЙШАЯ ДРАМА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ.:
ПРОБЛЕМА ЖАНРА**

Сборник научных статей

Под общей редакцией Т.В. Журчевой

Самара
Издательство «Самарский университет»
2015

УДК 82/821
ББК 83.3 (6)
H72

Рецензенты: д-р филол. наук, проф. С.А. Голубков;
д-р филол. наук, проф. Е.В. Абрамовских

H72 **Новейшая драма рубежа XX–XXI веков.: проблема жанра:** сборник научных статей / под общ. ред. Т.В. Журчевой. – Самара: Изд-во «Самарский университета», 2015. – 92 с.

ISBN 978-5-86465-666-2

Настоящий сборник включает в себя научные статьи, подготовленные по материалам работы VII научно-практического семинара «Новейшая драма рубежа XX–XXI веков», посвященного памяти Вадима Леванова и проходившего в Самаре 18–19 апреля 2014 г. В семинаре приняли участие литературоведы и театроведы из Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Самары. Предметом внимания участников семинара стали жанровые стратегии современной российской и зарубежной (немецкоязычной) драматургии. Предназначен для филологов, театроведов, студентов, магистрантов, аспирантов филологических факультетов и театральных вузов, а также для всех, кто интересуется драматургией и театром.

УДК 82/821
ББК 83.3 (6)

ISBN 978-5-86465-666-2

© Авторы, 2015
© ФГБОУ ВПО «Самарский
государственный университет», 2015

Содержание

Предисловие	5
Ольга Журчева Проблема жанра в новейшей драме XX–XXI веков, или Новая канонизация жанров.....	7
Сергей Лавлинский Монодрама: композиционно-речевая форма / жанр.....	14
Татьяна Болдырева Феномен политического театра в современной российской действительности.....	25
Татьяна Шахматова Особенности функционирования речевого жанра «угроза» в текстах В. Дурненкова.....	34
Елена Шевченко Жанр трагедии в новой немецкой драме.....	42
Наталья Сейбель «Хоральные структуры» в «Макбете» Хайнера Мюллера.....	53
Татьяна Журчева Жанровые эксперименты Вадима Леванова.....	60
Мария Сизова От хоррора к драме-дискуссии: жанровые искания в пьесе Ю. Клавдиева «Развалины» и в одноименных постановках Д. Егорова и К. Вытоптова.....	72
Елена Старова Драматургия Николая Коляды: автор и читатель моделируют жанр.....	80
Светлана Болгова Жанровые особенности пьесы М. Угарова и Е. Греминой «Сентябрь.doc».....	85
Сведения об авторах	91

Предисловие

«Понятие жанра существует с незапамятных времен, с самых первых опытов осмысления феномена искусства, с Платона и Аристотеля. Но представление о жанре, о его роли в творческом акте в течение минувших столетий колеблется в широчайшей амплитуде – от признания его центральной художественной категорией до полного отрицания». Так начинается Наум Лейдерман свою книгу «Теория жанра».

Споры о жанре ведут не только теоретики, но и практики искусства. Одним важно найти наиболее точное определение жанра, другие полагают, что все литературоведческие/искусствоведческие понятия – от лукавого и художнику нет до них никакого дела.

В театрально-драматургической практике жанровые проблемы ощущаются, пожалуй, наиболее остро. Достаточно взглянуть на подзаголовки пьес и жанровые определения спектаклей, которые выглядят иногда «окказионализмами». И драматурги, и режиссеры испытывают потребность обязательно как-то обозначить свои произведения, задать читателю/зрителю некий вектор восприятия. Однако они зачастую как бы боятся традиционных жанровых определений. И это можно понять: слова «трагедия», «комедия», «драма», «мелодрама»,

«водевиль» давно уже не являются только и исключительно эстетическими понятиями. Они присвоены обыденным языком, профанированы и тем самым обесмысленны. Да и в собственно эстетическом смысле они уже могут быть применимы лишь к классическим произведениям далекого прошлого. Уже более века они все меньше и меньше пригодны для объяснения пьесы или спектакля.

Однако ни зыбкость понятия «жанр», ни размытость понятий, обозначающих конкретные жанровые формы, не отменяют самого явления. Оно было и есть.

Участники VII научно-практического семинара «Новейшая драма рубежа XX–XXI веков» посчитали целесообразным и интересным обсудить проблему жанра применительно к современному отечественному и зарубежному театральнo-драматургическому процессу. Результаты этого обсуждения представлены в статьях, опубликованных в настоящем сборнике.

Ольга Журчева
Самара

ПРОБЛЕМА ЖАНРА В НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ XX–XXI ВЕКОВ, ИЛИ НОВАЯ КАНОНИЗАЦИЯ ЖАНРОВ

Как понять принципы жанрообразования в современной драматургии?

Что берется за точку отсчета?

Жанр должен определяться правилами построения художественного целого или правилами восприятия художественного целого?

Жанр только тогда определим, когда он опознаваем или и в том случае, когда он своеобразен?

Жанр должен быть установлен до начала анализа отдельного произведения или выясняется в результате этого анализа?

Теория и практика современной драмы продолжает искать ответы на все эти вопросы.

Если вспомнить утверждение В. Шкловского: «Жанр – конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения» [1, с. 220] – становится совершенно очевидно, что жанровое определение произведения (в данном случае пьесы) задает параметры диалога между автором и читателем / зрителем.

Ряд ученых пишет об устойчивых формах жанра, другие – напротив – об их исторической изменчивости. На уровне авторской интенциональности и выводов, например, тыняновская и бахтинская точки зрения на теорию жанровой эволюции предстают как отрицающие друг друга. М.М. Бахтин писал: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики <...> Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [2, с. 121-122].

Эти рассуждения Бахтина поддержаны работами С.С. Аверинцева о непрекращающемся воздействии на позднейшее литературное сознание аристотелевских взглядов на сущность жанров. Представление

о жанрах как «тождественных самим себе и непроницаемых друг для друга сущностях» оказалось поразительно живучим в европейском эстетическом сознании. В современных поэтиках сохраняется свойственное Аристотелю отождествление сущности жанров с живыми существами: «<...> Существование жанров мыслится по аналогии с существованием тел, в частности живых тел, которые могут быть в “родственных отношениях”, но не могут быть взаимно проницаемы друг для друга» [3, с. 194].

Ю.Н. Тынянов, в свою очередь, утверждал: «<...> становится ясным, что давать статическое определение жанра <...> невозможно: жанр смещается» [4, с. 256]. Эта мысль в качестве интересной теоретической догадки звучит еще у В.Г. Белинского: «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отделенный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государств. Искусство по мере приближения к той или другой своей границе постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя то, с чем граничит, так что вместо разграничивающей черты является область, примиряющая обе стороны» [5, с. 373]. Таким образом, жанровые границы становятся проницаемыми для других художественных форм, образуя, своего рода конвергентные жанры, столь характерные для литературы всего XX в.

В какой-то мере эти две точки зрения примиряет концепция Н. Лейдермана о мироподобии жанра. Он показал, что смысл жанровой структуры в целом состоит в «создании некой образной «модели» мира, в которой все сущее обретало бы свою цели и свой порядок, сливалось бы в завершённую картину бытия, свершавшегося в соответствии с неким общим законом жизни. «Эта модель и есть ядро жанра, которое сохраняется в течение многовековой жизни жанра под слоем всяческих новообразований. А мирообъемлющая семантика структурного ядра жанра и есть то, что обозначают метафорой «память жанра» [6, с. 18].

Для понимания тенденций живых жанровообразовательных процессов в драматургии рубежа XIX-XX вв. и всего XX в., можно привести весьма примечательные рассуждения Л. Гинзбург о движении жанров в лирике, о «десакрализации» жанрового канона в процессе изменения художественного мышления: «Рационалистическая расчлененность сознания позволяла отдельным элементам <...> распределяться по разным поэтическим жанрам. Жанровое понимание литературы – это

детище классицизма XVII–XVIII веков – в какой-то мере еще живо в первых десятилетиях XIX века. Каждый жанр был установленной разумом формой художественного выражения той или иной жизненной сферы...» [7, с. 246]. «С началом XIX века поэтика жанров сменяется, в сущности, поэтикой устойчивых стилей. При всей устойчивости стили становятся теперь гораздо более дробными, дифференцированными, гибкими, чем в XVIII веке» [7, с. 26].

XX в. в еще большей степени, чем XIX, предполагает «единичное», авторское определение жанра – это в большей степени и является определением стиля, хотя формально сохраняется жанровая оболочка: встречаются и трагедия, и комедия, и драма, и водевиль, и мелодрама и все другие составляющие жанровой системы русской драмы, сформировавшиеся к концу XVIII – началу XIX вв., наряду с классическими, принятыми жанрами употребляются такие, как: историко-революционная пьеса, документальная пьеса, социально-психологическая пьеса и др. Таким образом, дается определение по проблемно-тематическому срезу, а не по принципиальному жанровому определителю – специфике разрешения конфликта.

Современная драматургия и театр тяготеют, на мой взгляд, к обратному, наряду с намеренной эклектикой и авторским релятивизмом в моделировании формы произведения, возникает стремление к поискам устойчивого жанрового ориентира. В этом, очевидно, проявляется возможность через жанр изобразить, предъявить миру не частное авторское высказывание, а некую более универсальную модель мира. Возможно, драматургу надоело повсюду наткнуться на самого себя, ему захотелось увидеть и изобразить некую объективную реальность. Обращение к традиционному жанру дает возможность современному драматургу остранить себя в тексте пьесы.

Одной из самых устойчивых жанровых тенденций 20 в. стали поиски новой трагедии. Новейшая драматургия захотела, чтобы трагедия заняла на новом рубеже веков свое достойное место. Примечательна статья В. Забалуева и А. Зензинова «Неизбыточная песнь козлов – 3». Современному театру тоже оказалась нужна жанровая определенность, нужна именно трагедия, высокий жанр, вписывающий современного бытового человека и его неприглядную жизнь в вечностные рамки. Первой вспоминается «Вальпургиева ночь, или Шаги командора», трагедия в пяти актах Венедикта Ерофеева. Новейшая драма если и не сознательно определяет трагедию основным своим жанром, то имеет ее

в виду, поскольку, как выяснилось, жизнь сама по себе полна трагического звучания. Близкими к традиционной классицистической трагедии называют «Чистое сердце» О. Михайловой и «Иудифь» Е. Исаевой. 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» [8]. Авторы называют современную трагедию – трагедией Рока. Но если уже быть точным, то речь должна идти не о трагедии Рока, присущей в большей степени предромантическому и романтическому периоду, а о барочной итальянской трагедии Ужасов. Тем более, что сегодняшняя порубежная ситуация вполне соответствует барочному мировоззрению с его непознаваемостью мира, погруженностью в иллюзии и стремлением к смерти как к избавлению от страданий.

В свое время Ю. Тынянов сформулировал весьма примечательную мысль о смене литературных поколений и литературных форм: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра, он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин выплывает в центр новое явление» [4, с. 230]. Гипотеза Тынянова работает и применительно к новейшей драме: на первый план выходят периферийные жанры подчас далекого прошлого. Сегодняшняя трагедия – это бесспорно барочная «трагедия ужасов», с необъяснимым страхом перед жизнью, без финального катарсиса.

Целый ряд современных драматургов, если и не обозначают свои пьесы в заголовочном комплексе, то все равно ориентируются на определенный жанр. Интересно, что драматурги стремятся использовать жанры строгие, канонические, с непроницаемыми, на первый взгляд, границами.

«Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» пьеса в клеймах, написанная Вадимом Левановым в 2008 году, о настоящей святой, Ксении Петербургской. Это своеобразное житие, написанное по смоделированному наново автором канону. Во-первых, пьеса нарочито не драматургична и не диалогична: в большинстве клейм-эпизодов в качестве собственно действующего лица присутствует только сама Ксения.

Если же и появляются другие участники диалога, они чаще всего безымянные. Все действие передано через наррацию безымянных свидетелей жизни Ксении или ее чудес.

Если рассматривать житие как жанр, то пьеса каноническому сюжету не соответствует: нет всеблагих родителей, нет трудного детства и юности, зрелости, посвященной умерщвлению тела, духовным подвигам, преодолению соблазнов, есть только посмертные чудеса. Посмертные чудеса обрамляют пьесу: эпизод из блокады Ленинграда и эпизод из чеченской войны (без указания конкретных места и времени событий). Блажь, юродивость Ксении начинается с сильного потрясения – безвременной смерти ее мужа Андрея Федоровича без покаяния. Здесь возникает постоянное мерцание сюжета: или смерть любимого человека открыла ей внутренний взгляд на людей и их поступки, или ее юродство сознательная попытка заслужить покаяние для себя и для мужа. Не случайно, предфинальным клеймом-эпизодом становится воображаемая встреча Ксении с мужем, но не в трансцендентном пространстве, а встреча живого – прозревшего и мертвого – измученного, чтобы поделиться друг с другом единственной истиной, ими познанной: главная святыня – это любовь.

Первая группа клейм-эпизодов предполагает поиски Ксенией своей духовной идентичности – она в платье мужа, отсюда ее унижения, непризнание людьми, страх, ненависть, отсутствие чудес, но присутствие разоблачительного социального пафоса. Вторая часть от средника включает в себя эпизоды с чудесами, прозрениями, предсказаниями и главное, Ксению признают теперь не по внешним признакам, а как носителя божественной благодати.

Пьеса вполне соотносима со средневековыми жанрами драматургии, причем с несколькими сразу каноническими жанрами. Здесь есть элементы мистериальности – превращение простого человека в святого, снисхождение на него благодати; есть элементы миракля – рассказы о чудесах и предсказаниях; есть элементы моралите – поскольку в первой от средника части присутствует публичное разоблачение пороков. Этому способствует и главная идея пьесы – «есть ли в миру среди живых святые?»

Пьеса Ивана Вырыпаева «Танец Дели» представляет собой своего рода новый тип миракля. Пьеса состоит из 7 фрагментов, представленных как самостоятельные пьесы, причем каждая из них начинается списком действующих лиц и заканчивается поклонами. Во всех пьесах

действуют одни и те же персонажи, общим числом 6, но все они никогда не встречаются, в каждой присутствует только группа в 3-4 человека. В центре каждой пьесы смерть одного из персонажей или счастливое спасение от смерти. Каждая пьеса является своего рода картинкой, сложенной из пазлов, а весь текст «Танца Дели» – становится еще большей картинкой сложенной в свою очередь из пазловых картинок. Смысл пьесы можно узнать только из общего сложенного вместе текста. При внешней мозаичности в пьесе присутствует сюжетная цельность.

Сюжет выстроен двойственно. С одной стороны, каждая пьеса обладает своей самостоятельной сюжетной линией, в центре которой воспоминания или рассказ о смерти одного из персонажей, об отношении к этой смерти и как кульминация – рассказ о танце Дели. В этом случае создается представление, что Вырыпаев проверяет психологическую реакцию разных людей на одну и ту же трагическую ситуацию внезапной смерти близкого человека. С другой стороны, все фрагменты можно сложить в единое фабульно-композиционное целое (правда, с некоторым нарушением хронологии). Здесь применен прием средневекового театра: 7 пьес, семь площадок-педжентов (это приемный покой больницы, но больницы разные), семь вариантов одной и той же ситуации, и экспериментальная возможность проверить человеческую способность сопереживать, сочувствовать, принимать на себя чужую боль. Здесь встречаются все признаки средневековой драмы: неопределенность времени, условность места, максимальная неопределенность человеческих характеров, типов и жизненных ситуаций, минимум детализации не только в обстоятельствах, но и в словесных формах выражения чувств. В каждом эпизоде есть своего рода общие места, повторяющиеся периоды в диалогах персонажей. Поскольку речь идет об экспериментальном сюжете, где в качестве искомым истин выдвигаются некие, условно говоря, добродетели, по-своему материализующиеся в «танце Дели», то формально и содержательно можно говорить о своеобразном воскрешении жанра моралите.

Мне представляется, что при всей свой условности, «Танец Дели» можно считать художественным манифестом современного искусства: из самого уродливого и страшного явления жизни художник, проповедующий красоту, может сотворить красоту – например, танец Дели, возникший под влиянием ужаса от человеческой грязи, от ожога сердца.

Названия фрагментов создают свой сюжет, связанный со своеобразным распространением вируса сострадательности между участниками

представления. Это своего рода лирический сюжет, связанный с распространением идеи, заложенной в танце Дели среди всех 6 действующих лиц. Идеи связанной со страданием, с преодолением страха перед жизнью и перед смертью.

Подводя предварительные итоги, можно сказать, что в процессе интерпретации новейшей драмы есть возможность отказаться от тематического, описательного принципа, а можно попытаться выстроить новую типологию жанров, смоделировать новый жанровый канон и, как следствие, получить новую «поэтику» – систему драматургических жанров, описывающих нынешнее состояние мира.

Список литературы

1. Шкловский В. Кончился ли роман? // Иностранная литература – 1967. – № 8. – С. 218-231.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
3. Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 191-219.
4. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 254 с.
5. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1947 г.: статья вторая и последняя // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1982. – Т. 8. – С. 370-412.
6. Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982. – 256 с.
7. Гинзбург Л. О лирике. – М.: Интрада, 1997. – 416 с.
8. Забалуев В., Зензинов А. Неизбывная песнь козлов-3 [Колонка В. Забалуева и А. Зензинова о трагедии в современной русской драматургии. «Пластин», «Кислород», «Облом офф», «Памапа», другие пьесы] // Русский Журнал. www.russ.ru. 5 января 2003 // <http://old.russ.ru/authors/Zabaluev.html> [Дата обращения 21.09.2013].

Сергей Лавлинский
Москва

**МОНОДРАМА:
КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВАЯ ФОРМА / ЖАНР**

На рубеже последних столетий среди драматургов, театральных режиссеров и читателей/зрителей возникает особый интерес к произведениям, написанным либо в композиционно-речевой форме развернутого монолога, либо серии подобных монологов (или же диалогизированного монолога). В современном театральном пространстве пользуются популярностью и регулярно проходящие на различных площадках фестивали «новой монодрамы». Термин «монодрама» все чаще появляется в работах исследователей современной драматургии.

Создается небезосновательное впечатление, что термин «монодрама» прочно вошел в актуальный литературоведческий и театроведческий оборот. Однако при этом, понятийный потенциал «монодрамы», на наш взгляд, не всегда оказывается выявленным, что, безусловно, отражается на понимании некоторых существенных тенденций развития современной отечественной драматургии и сущностных различиях монодраматических модификаций пьес. Чтобы определить точнее содержание «монодрамы» как теоретического понятия имеет смысл обратиться к истокам его научной рефлексии, а также комплекса художественно-коммуникативных явлений, который он обозначает. Как известно, обращение в новых культурных контекстах к понятиям, получившим распространение в предыдущие эпохи, но по каким-либо причинам вышедшим на время из теоретического оборота, а потом внезапно актуализировавшимся, принципиально расширяет границы видения и адекватного истолкования явлений современной культуры.

Обратимся к одному из ранних, подзабытому, но весьма содержательному определению монодрамы, предложенному отечественным театроведом С. Мокульским в справочной статье 7 тома «Литературной энциклопедии» 1929-1939 гг.¹:

«Монодрама [от греческ. *monos* — «один» и *drama* — «драма»] — драматическое произведение, разыгрываемое

¹Любопытно, что в различных литературоведческих словарях и энциклопедиях, издававшихся впоследствии, статьи, посвященные монодраме, отсутствуют. Нет ее и в весьма авторитетном «Словаре театра» П. Пависа (М., 2004).

с начала до конца одним актером. Если этот единственный актер играет одну роль, тогда М. представляет развернутый монолог, обращенный либо непосредственно к зрителю («О вреде табака» — Чехова), либо к присутствующему безмолвному персонажу («Путник» — В. Брюсова), либо к персонажу, находящемуся за сценой (пьески-миниатюры, построенные на разговоре по телефону, и т. п.). Иной вид имеет М., в к-рой единственный актер последовательно исполняет несколько ролей, соответственно изменяя свою наружность. Первообразом такой М. является архаическая, доэсхиловская греческая трагедия (Феспис, Фриних), в которой актер, меняя маску и костюм, последовательно изображал разных персонажей перед хором, заполнявшим своими песнями-плясками перерывы между его появлениями. С такой архаической трагедией, в к-рой драматический элемент находился еще в эмбриональном состоянии, чисто внешнее сходство имеет новейшая М. актеров-трансформаторов вроде Фреголи или Франкарди, к-рая по своей тематике и построению почти ничем не отличается от ходовых пьес буржуазного театра XIX—XX вв.» [1, с. 457].

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

«Все поименованные виды М. соприкасаются только по формально-техническому признаку (прием исполнения), по существу же это не один, а множество жанров, бытующих внутри различных стилей <...> Так напр. немецкая музыкальная М. или мелодрама, 70—80-х гг. XVIII в. (по образцу «Пигмалиона» — Ж. Ж. Руссо, 1762), в к-рой какая-либо античная героиня изливала в форме лирического монолога свою душевную тревогу и скорбь в особенно трагический момент своей жизни (типичный образец — «Ариадна на Наксосе» — Брандеса), пишется в типичной для сентиментализма манере <...> Совсем иные предпосылки лежат в основе немецкой М. середины XIX в. Она имеет обычно

характер сольной комедийной сценки («Иди сюда» — Эльсгольца, «Пошел вон» и «Нет» — М. Вердера), варьирующей на разные лады образ светской женщины-кокетки <...> Наконец и новейшая попытка использования М. драматургией немецких экспрессионистов («Ostpolzug» — Броннена, 1926) пронизана <...> мотивами болезненного самоанализа бунтующей личности, ее душевного распада и двойничества» [1, с. 458].

Итак, по Мокульскому, монодрама – во-первых, *композиционная форма организации монологической речи персонажа (и/или речи, формально монологизирующей диалог)*, охватывающая произведение в целом, во-вторых, *монологическая модификация драматических жанров*, основу которых, как принято считать, составляет диалог героев (комедия, трагедия, мелодрама и т.п.). Всем перечисленным разновидностям монодрамы, для которых характерны прежде всего обращение к читателю/зрителю и внешняя централизация драматического действия, Мокульский, не вдаваясь, правда, в принципиальные детали, вполне обосновано противопоставлял первую отечественную концепцию монодрамы известного теоретика и реформатора театра серебряного века, драматурга и режиссера Николая Евреинова, автора знаменитого «Введения в монодраму» [2].

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

Одной из существенных особенностей монодрамы Евреинов считал ее тотальную ориентацию на удвоение сознания говорящего персонажа в сознании зрителя. Он заявляет, что только тогда отнесется к театральному событию, представленному на сцене как к «драме в высоком значении этого слова», когда сам станет «как бы участником в происходящем на сцене», «иллюзорно действующим и уж, конечно, не второстепенным действующим». «Другими словами, – настаивал Евреинов, – я сочту за драму только такое «действие», которое я без насилия своей фантазии назову «моею драмой». Все остальное, что я не в силах принять за свою драму, я почту за зрелище чужой драмы, пускай красивое, пускай забав-

ное или смешное, но только за «зрелище», а не за драму» [3, с. 99]. Дrame, становящейся «моей драмой», т.е. *автономной драмой* каждого из зрителей в отдельности, по мысли Евреинова, и принадлежит будущее.

Как видим, Евреинов принципиально противопоставлял «драму в высоком значении этого слова» «зрелищу». Телеологию подлинной драмы теоретик связывает с обращением зрителя в иллюзорно действующего субъекта, но не в пассивного наблюдателя чужой частной жизни, как того требует «зрелищно-развлекательная» или «реалистическая» драма. По Евреинову, «эстетическая мощь истинной драмы» опирается на равенство переживаний по обе стороны рампы [3, с. 99]. Гарантией же подобного равенства является вся сценическая структура монодрамы, которая направлена на экстраполяцию исключительно имажинативной сферы представленного в ней персонажа, его «внутренней» точки зрения (или «правды»): «спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего <...> переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим» [3, с. 105].

«Обратить зрителя в иллюзорно действующего» можно только перенести его на сцену так, чтобы «он почувствовал себя истинно действующим», то есть принципиально Другим, отличным от себя самого за пределами монодраматического пространства. Кругозоры героя и реципиента должны совпасть, поэтому для Евреинова так важен был литературно-театральный прием, обращение к которому позволило бы воспринимающему спроецировать свои переживания на персонажа/актера (единственного на сцене!), а переживания персонажа/актера на себя самого. Евреинов настаивал на обозначении действующего в монодраме субъекта не именем (как принято в драматургической традиции), а первым лицом местоимения, «простым, но выразительным «я» <...> Обозначение через «я» субъекта действия – своего рода мост из зрительного зала на сцену» [3, с. 99], поскольку помогает интенсифицировать действие, осуществляющееся в стратегии «эстетики вчувствования» (М.М. Бахтин).

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

Почти за век до появления современной драматургии, особое внимание уделяющей монодраматической форме, идея перформативной коммуникации активно проповедовалась Евреиновым. Монодраму характеризуют, по его мысли, изначальная «естественность», «спонтанность», «чистая театральность»² текста, для конкретизации которого существенное значение приобретает механизм сопряжения в сознании читателя «внешней» и «внутренней» позиций, актуализация установок *читателя и слушателя*, а также функций *актера и режиссера*.

Обосновывая свое видение монодрамы, Евреинов обращался к истории театра. Искусство монодрамы, напоминает он, древнего происхождения: «основателем его является бессмертный Теспис, который более чем 2500 лет тому назад, составив пьесы по известному плану с несколькими действующими лицами, единолично стал их воплощать на сцене при помощи изобретенных им льняных личин и характерных костюмов». Однако, проясняя истоки термина заимствованного из театральной традиции, Евреинов принципиально переосмысливает его содержание: монодрамой для него является не просто драматическое произведение, построенное на высказывании персонажа и разыгрываемое с начала до конца одним актером внутри узнаваемого условно-театрального пространства-времени, а драматическое представление, которое стремится «наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего», являющее на сцене «окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия». Т.е., архитектуру монодрамы должен составлять «принцип сценического тождества с представлением действующего» [3, с. 105].

Принципиально разрушая границу между миром персонажа/актера и читателя/зрителя, Евреинов стремился в своей теории обосновать необходимость создания особого пространства, в котором привычная внешняя граница (рампа) редуцировалась бы, объединяя два плана субъектности – собственно креативную и рецептивную. Архитектоническую заданность монодрамы выражают ее основные композиционные принципы организации сознания-речи-действия говорящего героя, сценического пространства-времени, позицию зрителя как субъекта, включенного в процесс идентификации своего «я» с «я» Другого. Именно поэтому текст монодрамы (и литературный, и театральный), по Евреи-

²Наверное, ее-то и можно считать собственно перформативностью – возможностью здесь-и-сейчас в процессе исполнения чужого действия становиться Другим.

нову, должен «обуславливать переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму» [3, с. 105]. Превращение благодаря централизации действия «чуждой мне драмы» в «мою драму», в драму самого зрителя позволяет Евреинову вести речь о взаимодействии позиций *действующего* (или «субъекта действия») и *воспринимающего*.

Евреинов уделял особое внимание объективизации образов внутреннего мира субъекта действия. В этой связи он делает важное наблюдение, связанное с возможностью появления монодрамы: «чтобы зритель пережил в данный момент приблизительно то же, что и действующее лицо, надо, чтобы он видел то же самое» [3, с. 103]: «сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия. Ведь нашу телесную видимость мы всегда рассматриваем как нечто и «наше» и в то же время «постороннее» нам; таким образом, и к себе мы можем относиться различно» [3, с. 103].

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

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

Основываясь на идеях А. Бергсона, Евреинов полагал, что вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. «Под этим внешним объектом монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей» [3, с. 110]. Следовательно, *сценическое пространство монодрамы должно включать в себе не «объективные предметы», а «субъективные вещи», своего рода инсталляции визуальных и слуховых образов действующего лица.*

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

Как видим, в целом монодрама мыслилась Евреиновым в качестве особого театрально-драматургического жанра, а не только в качестве композиционной формы организации театрального пространства и речи. Действительно, перед нами характеристика «трехмерного конструктивного целого» (М.М. Бахтин): самоопределяющийся герой как основной предмет монодраматической действительности, сложная система способов овладения и изображения этой действительности и особый тип адресации, создающий «творческий хронотоп» – событие «встречи» сознания героя и адресата, которое в пределе становится для адресата событием встречи с актуализированным самим собой. Художественное завершение таким образом осуществляется на границе сознания героя и адресата.

Соответственно, монодраматизм в теоретической интерпретации Евреинова следует понимать как особого рода драматургический дискурс, выстроенный с учетом Другого (в одном случае подразумеваемого непосредственно, в другом – опосредовано). Как видим, онтологизируя монодраму Евреинов надеялся, что благодаря ей в полной мере реализуется авторский и зрительский «инстинкт театральности». Монодрама – квинтэссенция механизма, преобразующего жизнь по законам театра, т.е. актуализирующее бытие как таковое. Рассмотренные положения «Введения в монодраму» Евреинова интересно соотнести с некоторыми особенностями монодраматических пьес современных отечественных драматургов.

Как справедливо отмечают в словарной статье Н.А. Агеева и О.С. Рощина «основным структурным признаком современной М. можно считать миметическое изображение в сценическом пространстве одного сознания и презентацию его представлений о себе и мире посредством монологического высказывания» [5, с. 217].

В новейшей русской драматургии формируется монодрама, для которой характерно обращение драматургов к изображению гротескного сознания и гротескной речи – читатель/зритель испытывается здесь либо встречаей с героем, включающим в свое, казалось бы, самодостаточное сознание множественность чужих сознаний и голосов (см.: «Июль» И. Вырыпаева), либо встречаей с расколотым многосубъектным «я», стремящимся к единству с собой и миром (см.: «Я, пулеметчик» Ю. Клавдиева). Пространство, время, предметный мир выстраивается здесь, как правило, по монодраматическому правилу Евреинова: «внешнее» пространство, представленное на сцене является репрезентацией «внутреннего» мира героя. Как отмечают Н.А. Агеева и О.С. Рощина, предметом изображения в монодраме «становится персонаж, рефлектирующий по поводу своего мышления и восприятия и / или конкретных критических или значимых ситуаций» [5, с. 217]. Основу его рефлексии составляет сущностный тип конфликта, когда самоопределяющаяся в собственной эго-истории биографическая личность сталкивается с самой собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим).

Испытание «пределом» героя и читателя/зрителя в новейшей монодраме – это всегда испытание другим и другими. Оно непосредственным образом связано с репрезентациями различных сторон кризиса идентичности, определяющего характер антропного драматизма не только в русской культуре, но и в культуре постмодерна в целом. В одном из новейших философских исследований 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» [6, с. 26]; не случайно «современный человек не может воспринимать в качестве естественного ни одно из тех мест, которые он занимает в мире и обществе» [6, с. 25].

Сущность кризиса идентичности, по мнению философа В. Хесле, состоит в отвержении самости («я»-объекта) со стороны «я» («я»-субъекта): «Я» является наблюдающим началом, самость – наблюдаемым; «я» современного человека научилось наблюдать за его самостью и чувствами, как если бы те были чем-то отличным от «я», даже если это не предполагает, что самость освобождается от своих чувств. Однако «я» может также наблюдать за своей склонностью наблюдать, – и в этом случае то, что сначала было «я», становится самостью, а то, что сначала было самостью, становится «я» [7]. Как утверждает В. Хесле,

дисгармония между «я» и «социальным Я» является одной из самых распространенных причин кризиса идентичности. Задают это «социальное Я», несомненно, другие, а поэтому именно они являются угрозой для идентичности личности: «они могут угрожать ей даже просто своим существованием» (В. Хесле). Проблематизация позиции Другого крайне значима в новейшей монодраме и осуществляется в «монодраматические моменты» (Евреинов) перехода расшатывания границ между «уединенностями» миров героя и читателя/зрителя (эффект «уничтожения рампы», по Евреинову).

Герой «новой монодрамы» как особая форма художественного завершения представлений автора о мире, несомненно, – главный «носитель» кризиса идентичности³. Читатель/зритель сталкивается здесь с образами гротескных субъектов, наделенных «множественным» «реально-виртуальными» сознаниями, в котором взаимодействуют, «мерцают», то сливаясь, то дистанцируясь друг от друга точки зрения («правды») и голоса, принадлежащие различным сторонам социального и ментального миров. Именно поэтому обращение современных драматургов к монодраматическому дискурсу часто направлено на художественное конституирование «разорванности» сознания современного «аффективного человека» (термин М. Ямпольского).

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

В пьесе Гришковца проблема самоопределения героя с его уникальным жизненным опытом вступает в напряженные отношения с экзистенциально-биографическими «поисками утраченного времени». Читатель/зритель воспринимает их как свои собственные, идилически самоактуализирует свою встречу с героем как с самим собой. Другой здесь оказывается одним из вероятностных отражений «я» адресата. В драме Исаевой Женщина и Мужчина включены в сознание главного героя как элементы его актуализируемого прошлого. Опыт героя в системе социальных связей, изображенных в пьесе (больница в глубинке,

³ О связи кризиса идентичности с типами конфликтов в новейшей русской драматургии см.: Болотян И. М., Лавлинский С. П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. № 2 (45)/10. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – М., 2010. – С. 35-46.

молодой врач-хирург, непредвиденные обстоятельства профессионального труда), при всей своей уникальности оказывается тиражируемым в неразумно устроенном социальном мире – материал опыта, из которого складывается профессиональная биография Хирурга, оказывается, как представлено в последней сцене, полностью тождественен материалу опыта Другого Хирурга, он легко заменяет своего предшественника и занимает его социальное место. Если в пьесе Гришковца через частную уникальную в своем роде биографию героя читатель приобщается к идиллической ценности «общих переживаний», то в пьесе Исаевой уникальный социальный опыт, переживаемый читателем, обособляет его вместе с героем от несправедливо организованного миропорядка.

В пьесе Клавдиева читатель/зритель сталкивается с подобием ритуального акта воскрешения мертвых, безусловной процедурой, в которой *физическое* и *символическое* полностью совпадают: в финале пьесы внук-бандит отождествляет себя с дедом-пулеметчиком, ведущим свою «самурайскую» Войну за окончательное искоренение любой Войны. Война в интерпретации Клавдиева преодолевает культурно-психологическое время и пространство. В определенном смысле «война» уподобляется «чуме» Антонена Арто: материализуясь, она становится вначале Двойником деда-пулеметчика, затем – его внука-бандита, перерождающегося в момент боя в «война». В своем катаргическом пределе война должна стать и Двойником читателя/зрителя. Заголовок драмы «Я, пулеметчик» указывает одновременно на самоидентификацию и деда, и парня, отрицающих социальную и психологическую определенность собственной биографии, и читателя/зрителя, включенного в пространство «жестокой игры», затеянной современным драматургом. В финале пьесы Клавдиева происходит событие, которое аналогично состоянию катарсиса – «преодолению героем и зрителем внутренней двойственности и расхождения изображенного поступка и судьбы с высшей целесообразностью» [8, с. 313]⁴. В целом же в своей монодраме Клавдиев возрождает тип *героического* самоопределения, преодолевающего пределы несправедливых (с точки зрения автора) форм человеческого существования.

⁴ Подробный анализ позиций героя и читателя в пьесе Юрия Клавдиева «Я, пулеметчик» см.: Лавлинский С. П. Жестокие игры с читателем/зрителем в новейшей русской драме // Феномен игры в художественном творчестве, культуре и языке. – Томск, 2009. – С. 27-42.

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

Евреинов надеялся, что «когда монодрама получит практическое применение, т.е. будут писаться такого рода пьесы и ставиться на сцене, – откроются еще другие преимущества, другие сценические выгоды этого метода сравнительно с методом современных драм, – выгоды, эстетическое значение которых, пожалуй, трудно и учесть в настоящее время» [3, с. 111]⁵.

Похоже, что надежды великого русского реформатора театра оправдались. Монодрама – и как литературная, и как театральная жанровая форма – в современном культурном пространстве «получила практическое применение». Видимо, пришло время детального исследования ее «преимуществ» и «сценических выгод», а такое рассмотрение невозможно без тщательного анализа монодраматических текстов.

Список литературы

1. Мокульский С. Монодрама // Литературная энциклопедия в 11 тт. – М., 1934. – Т. 7.
2. Евреинов Н. Введение в монодраму. – СПб., 1909.
3. Евреинов Н. Демон театральности. – М.; СПб., 2002.
4. Евреинов Н. В кулисах души: Монодрама в 1 д., с прологом. – СПб., 1921.
5. Агеева Н.А., Рощина О.С. Монодрама // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков. Вып. 3. Сб. научн. статей. – Кемерово, 2012.
6. Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура. – М., 2007.
7. Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии, 1994. – № 10.
8. Тamarченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. Т.1: Тamarченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.

Татьяна Болдырева
Самара

ФЕНОМЕН ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Несмотря на активную направленность современного художественного сознания на социально-политические процессы, и, как следствие, зарождение широкого круга явлений, в том числе, драматургии, театра, эстрады, перформанса, в современном литературоведении практически нет работ, осмысляющих феномен политического театра в России начала XXI века. Безусловно, значимым, следует считать исследование М. Липовецкого и Б. Боймерс в книге «Перформансы насилия», рассматривающих феномен политического театра в связи с репертуаром Театра.doc. Однако эта работа написана, в основном, на материале спектаклей поставленных до 2006 года, в то время как наиболее интересные проекты, затрагивающие политическую сферу, были реализованы в период 2011-2012 годов. Кроме того, в поле зрения исследователей не попадают театральные проекты режиссеров и драматургов, работавших с театром «Практика», «Политеатром» (открылся в 2012 году), а также явления, которые напрямую не связаны с движением новодрамовцев, например, художественные проекты и пьесы Д. Быкова. Поэтому представляется актуальным рассмотрение всех названных явлений в соотношении и определение значения политического театра для современных эстетических и социальных коммуникаций. Вместе с тем такая задача представляется довольно масштабной и потому в рамках небольшого по объему исследования может быть решена только схематично.

Настоящее исследование не ставит задачей изучение генезиса политического театра начала XXI века, в некоторых формах близкого советскому пропагандистскому театру 20-30-х гг XX века, в других – политическому театру Ю. Любимова, в иных – театру Э. Пискатора и Б. Брехта. При этом в процессе исследования невозможно избежать аналогий с названными формами театра, исторически предшествовавшими современным театральным проектам. Однако невозможно проводить прямых параллелей. Так, например, передвижные театры агитпоездов и агитпароходов 1920-х г.г., Теревсат, Театр Петрушки Н.Г. Шалимова и др. были массовыми политическими театрами, их задача состояла в том, чтобы доступными коммуникативными средствами разъяснить идеи, продвигаемые вновь установившейся властью,

многомиллионному населению страны. Этой задаче были подчинены все эстетические средства таких театров: площадной характер представления, плакатная прорисовка персонажей, сюжетов, символов. Современный политический театр отнюдь не всегда говорит со своим зрителем на понятном большинству эстетическом языке [см. 1]. Как раз наоборот, он в большинстве случаев противопоставлен массовому развлекательному театру.

Также невозможно говорить о преемственности современным политическим театром традиций Театра на Таганке под руководством Ю. Любимова. По верному замечанию К. Богомолова, режиссера МХТ, «любимовский театр – это романтический театр» [2], в нем режиссеры воплощали образ желаемого социума. Современный политический театр, в большинстве случаев, – это протестный театр. Эту задачу современного театра отмечают М. Липовецкий и Б. Боймерс: «Важной составляющей политической риторики 2000-х стал миф о социальной стабилизации, подчеркиваемый противопоставлением путинского периода и 1990-х годов как времени хаоса и распада. Театр.doc подрывает этот миф своими спектаклями, демонстрирующими, с одной стороны, нормализацию аномального, а с другой – патологичность установившихся социально-культурных норм. <...>В сочетании с программным противостоянием культурному истеблишменту и целенаправленной проблематизацией путинской «стабилизации» вопрос о насилии сформировал политическую направленность Театра.doc» [3, с. 172, 181]. В отличие от любимовского театра новый политический театр встраивается в контекст общей политизации искусства, выплеснувшегося на улицы и площади крупных городов в 2011-2012 годах в виде перформансов арт-группы «Война», «монстраций», панк-молебна PussyRiot и т.п. акций. «Митинг всего-навсего это верхушка, это лозунг, это вот место, где этот лозунг, где очень короткая строфа какая-то должна прозвучать. Но смыслы рождаются не на митингах, на митингах они произносятся <...> Нужны лаборатории смыслов. И театр является одной из важнейших антропологических практик» – отвечает Эдуард Бояков, художественный руководитель театра «Практика» и «Политеатра», на вопрос журналиста о том, как соотносится театральное искусство и протестные митинги на Болотной площади и пр. Сахарова.

Проведенные аналогии пока только лишь отделяют современный политический театр от исторически предшествовавших ему форм. Чтобы определить феномен, необходимо указать на те характеристики,

которые присущи только ему. В наиболее полной мере политический театр в современной России формируется в деятельности группы художников, поэтов, философов, солидаризирующихся вокруг проекта «Что делать», созданного в 2003 году. Участниками проекта стали: художник – Глюкля (Наталья Першина-Якиманская), философ – Артем Магун, художник – Николай Олейников, философ – Алексей Пензин, куратор и художник – Давид Рифф, поэт – Александр Скидан, философ – Оксана Тимофеева, художники – Цапля (Ольга Егорова), Кирилл Шувалов и Дмитрий Виленский. Коллектив «Что делать» «с самого начала ставил своей целью формирование единого пространства политического взаимодействия между теорией, искусством и активизмом. Для реализации этой цели группой инициаторов был начат выпуск газеты «Что делать», на страницах которой, во многом впервые в российском искусстве, стали обсуждаться вопросы новых возможностей политизации «производства знания» [4].

Важной составляющей творческой деятельности проекта «Что делать» становится теоретическое осмысление феномена политического театра, его функций, задач, художественных средств и форм передачи смыслов. Теоретико-идеологическую базу, служащую основой для создания политически направленных арт-проектов, можно найти в манифестах и научных текстах Кети Чухров¹ и поэта Александра Скидана².

Театр Кети Чухров понимает как коммуникационную модель, «некий антропологический и политический режим, который возникает как способность артистически исполнять саму трансформацию», «в режиме не ставшего, но становящегося действия он обращается к тому, чего еще нет – в обществе, жизни, искусстве: он не просто проживает время, а исполняет время – т.е. способен иметь дело с настоящим, как если бы оно могло быть будущим» [5]. Формулируемая таким образом идея театра соотносится с идеей постдраматического театра Х.-Т. Лемана, театра, как места «собрания воедино» («RealenVersammlung») [6, с. 17], в котором осуществляется «материальная коммуникация», противопоставленная

¹Кети Чухров (Кети Чухрукидзе) – философ, теоретик искусства, доктор философских наук, доцент кафедры всеобщей истории искусства РГГУ. Член редакционного совета «Художественного журнала», автор публикаций по философии и теории искусства в таких журналах, как «НЛО», «Художественный журнал», «Что делать» и др.

²Александр Скидан – поэт, прозаик, эссеист, критик, переводчик. Редактор отдела «Практика» журнала «Новое литературное обозрение» (с 2009 г.)

нематериальным, технически сложным и опосредованным коммуникациям, менее приспособленным передавать социальные смыслы. Такой театр – «это пространство людей, а не пространство художников», такой театр «способен говорить и разыгрывать идею без редукции к голой форме или нейтрализованному концепту. Ибо идея в театре развертывается как живая материя отношений – в режиме нередуцированного многолюдия и многоголосия» [5].

Совершенно логично при таком понимании театра предполагать его реализацию почти в любых условиях, там, где художник готов говорить, разворачивать свой многоликий мир, а люди готовы включиться в этот мир. Так возникает концепт «передвижного театра коммуниста». При этом всякое искусство К.Чухров определяет как коммунистическое, то есть направленное на социальную коммуникацию, стремление человека к человеку.

Очевидно, что такой театр способен решать не столько эстетические, сколько социальные задачи: фиксировать проблему, взаимодействовать, преодолевать, рефлексировать. Для выполнения этих задач в современной театральной практике используются выработанные еще Б. Брехтом художественные приемы: остранение, фрагментарность, дробление нарратива, а также сложившуюся в рамках документального театра практику рефлексии, что, по мнению А. Скидана, позволяет «обнаружить асемантические зазоры, складки смысла, еще не захваченные идеологией», в этом значении политизированное искусство, по мысли поэта, не следует путать с агитацией или пропагандой; поскольку это искусство, которое втягивает зрителя и читателя в «процесс сотворчества-становления» и как следствие «подводит к пониманию того, что он связан с телами и сознаниями других» [7].

Теоретические изыскания коллектива проекта «Что делать» находят прямое отражение в литературной и театральной практике, в инсталляциях и перформансах, видеофильмах. Наиболее крупные проекты: мюзикл «Русский Лес» – перформанс, прошедший на сцене ДК им. В.А. Шелгунова 2 мая 2012 года в Петербурге по сценарию О. Егоровой и Д. Виленского, «Уроки несогласия» – концерт в Баден-Баденском Кунстхалле 28 октября 2011 года и спектакль, перформанс «Афган» – Кузьминки» К. Чухров и А. Паршикова (куратор проекта). Важной стратегией авторов проектов, видимо преследующих одновременно цели массового распространения и популяризации социально-политических и художественных идей, является тиражирование продуктов

творчества и их подробное концептуальное обоснование. Так, например, по сценариям перформансов «Русский Лес» и Урок несогласия» сняты видеофильмы, которые размещены на сайте проекта «Что делать» и снабжены подробными концептуальными комментариями. «Хомяки, Бандерлоги, Зайцы – эта сказка для вас! Мы написали её этой зимой, во время головокружительной попытки становления гражданского общества в России. Наблюдая и участвуя в этом политическом бурлеске, мы были удивлены, как много мифологических образов всплыло из глубин нашего коллективного бессознательного – точнее, как много архаических образов было извлечено властью и подхвачено обществом. Миф наступает! Он опутывает своими щупальцами все сферы нашей жизни, не давая развиваться ничему новому. Как бороться с ним? И нужно ли с ним бороться? Это вопрос. А ответ мы должны придумать все вместе. Участвуют: Двуглавая курица, Дракон-нефтекачка, Русалка-нефтепровод, Церковь-небоскреб, Оборотни в погонах, Шоу Медведей «Народный фронт», Белый Дом на Курьих ножках и другие, известные всем герои» – такой пространственный комментарий относительно видео версии «Русского Леса», использует художественный метод, сложившийся в традиции советских агитплакатов – обозначение социальных групп через символические карикатурные образы.

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

Сюжетом драматической поэмы становится диалог Гамлета, поставщика оптом и в розницу меховых товаров для вещевого рынка «Афган» в Кузьминках, и Галины, продавщицы, которая стоит за прилавком галантереи, о сексе взамен на возможную выгоду для Галины в виде работы с более дорогим и престижным товаром – меховыми изделиями. Действие разворачивается в течение половины рабочего дня на рынке и ночи в квартире Гамлета. Драматическая поэма имеет подзаголовок «Сцена попытки приступить к сексу». В самой формулировке уже заложена идея дефектности коммуникации, которая подтверждается при разворачивании действия: секса так и не случится, хотя оба персонажа будут несколько раз предпринимать для этого конкретные действия.

Собственно эта невозможность, дефектность коммуникации и становится основой для конфликта: желание вступить в контакт с подобным себе существом и неспособность этот контакт реализовать. Помехой, коммуникационным шумом для обоих становятся социальные, в том числе гендерные, причины. Гамлет видит предназначение женщины в том, чтобы обслуживать мир мужчины, служить источником удовольствия, быть атрибутом престижа. Галина воспринимает мужчину как средство распределения благ, а свое тело как средство расплаты. Формально представления героев о мире складываются в пазл картины современного общества потребления. Однако, коммуникация не может состояться, поскольку оба персонажа в разной степени и в разных аспектах, но все же ощущают пустоту, дыру, провал в том месте, где между людьми зарождаются отношения, эмоции, чувства:

Гамлет:

<...>

Ну так че делать дальше.

Галя:

Сама не знаю.

Я после работы как приду

Смотрю на дверь пока не проголодаюсь,

Потом ем и параллельно пою.

Слуха нет, соседи думают я кричу,

Шваброй как постучат, я замолчу.

Потом в ванную иду,

Ток-шоу сама с собой обсуждаю,

Или опять пою.

А что взять в этой ванне,

Что можно успеть там взять?

Выйти из нее так,

Чтобы иметь хотя бы что-то,

Чтобы хватило пока заснешь и думать:

Вот есть у меня мир,

Вернее какой-то шелест [8, с. 42-49].

Словно заплатка на эту коммуникативную брешь на диалог Гамлета и Гали накладывается бодрый и позитивный телевизионный текст В.В. Путина:

Дорогие сограждане, мешают нам враги

Понять великую сердечную простоту,

Мешают нам

Любить и верить.

Не понимают нашей радости.

Счастья и благодати,
Нашей победы,
С которой мы умеем умирать на любой
Помойке родины.
Дорогие сограждане,
Хоть и в кредит но мы уже в раю,
Вот почему сияем, сияет Москва,
Летит в автомобилях вперед наш народ.
Каждый из нас теперь выглядит как на
Фирменной фотографии.

Галя:
Что прикрывает дыру, ничто?
Телевидение, новое пальто,
Каждый несет внутри трещину с окно.
Кто пластырем клеит, кто кляпом забьет,
Кто стекла ставит,
А я ветер пропускаю сквозь нее [8, с. 42-49].

В литературном тексте дается объяснение причин разворачивающейся в обществе трагедии, и это политические причины: мать Гамлета жила в Советском Союзе, была швеей высшей категории, любила партию, а теперь любит то, «что ей дают Ларек, например, свою поставку, лоток, Сожителя Леху». Возможность отношений, физического и эмоционального контакта между членами общества видится только в некоем подобии социалистического общества:

Галя:
А я бы если пошла на панель,
Только бесплатно.
Интересно, если бы девчонка полюбила всех
Так же сильно как Христос,
Она бы бесплатной проституткой что ли стала,
Она бы совсем что ли не разбирала,
Кто ее в разнос, а кто взасос.
Сильно бы плакала, страдала,
Но всем разрешала.
А если б рисовать как художница стала
Детям бы с картинами своими
Играть разрешала,
Скульптуру бы как рафинад ломала
И под язык, в рот.
Или бы с выставки забрала
И относила шпагатницам из города Рудня впрок [8, с. 42-49].

Эта мысль воодушевляет Галину и она делится ей с Гамлетом, что ведет в итоге к разрешению конфликта, возможности увидеть в человеке человека. Правда для этого Галине нужно было совершить своеобразный ритуал: прочитать ночью над спящим Гамлетом почти как заклинание «Стихи о сироте» М. Цветаевой («Наконец-то встретила надобного мне...»), и тогда проснувшийся ранним утром Гамлет увидел в Гале человеческое:

Сколько идет этих лучей в окно,
Может место и время уже прошло?
Помаду твою дешевую как разнесло,
Сотрем ее туалетной бумагой и увидим лицо [8, с. 42-49].

Синтез или даже синергия искусства и политической идеи, таким образом, пробуждают и делают возможной социальную коммуникацию. Эта простая, сжатая до тезиса идея, заложенная в литературном тексте, усиливается художественными средствами современного театра, восходящими к принципам брехтовского театра. В спектакле, поставленном на сцене Театра.doc, диалоги Гамлета и Галины в исполнении Кети Чухров прерываются показами документальных фильмов о социально-экономических проблемах Армении, в которой после распада Советского Союза единственным экономическим ресурсом стали спекулятивные рынки; о тяжелом социально-экономическом положении женщин в африканских республиках; демонстрациями постеров с фотографиями гастарбайтеров на фоне рынков и торговых центров. Интермедией, усиливающей тему угнетения женщин, восприятия их как объекта товарно-денежных отношений, становится перформанс группы ФМО³. Выходят один за другим люди, держа в руках предметы женского гардероба и называют их: платье Натальи Вениаминовны, которая пережила блокаду, рубашка Натальи Вениаминовны, которая пережила блокаду, платье девушки, не знавшей о границе в любви, ложно беременное платье, платье Тани Лариной, которая стала архитектором, платье с напечатанным манифестом художника ФМО «место художника на стороне слабых».

Жанр спектакля обозначен как «Человеческая оратория», что подкрепляется манерой чтения текста, близкой к литургическим песно-

³ФМО – Фабрика Найденных Одежд – петербургская группа, участницы которой Наталья Першина-Якиманская (Глюкля) и Ольга Егорова (Цапля), устраивали подрывные фэшн-показы, направленные на разрушение восприятия женщины как объекта.

пениям. Этот художественный прием действительно создает в зале атмосферу близкую к совершению причастия, заставляет со-участников театрального проекта включиться в действительность художника и творить мир вместе с ним.

Таким образом в совместной деятельности философов, художников, режиссеров формируется ядро современного политического театра и как явления социальной действительности, и как формы художественного сознания, и как литературоведческого понятия, схватывающего феномен историко-литературного процесса.

Список литературы

1. Болдырева Т.В. Политический театр как форма коммуникативного действия // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященный памяти Вадима Леванова / под общей ред. Т.В. Журчевой. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014.
2. Интервью К. Богомолова в программе «Наше время. Театр и политика» на телеканале «Совершенно секретно». Эфир 10 февраля 2015 г. URL: http://www.youtube.com/watch?v=6sEQn3S_gYU (Дата обращения 15.02.2015).
3. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: НЛЮ, 2012. – С. 172, 181.
4. Что делать. URL: <http://chtodelat.org> (Дата обращения 14.02.2015).
5. Чухров К. Передвижной театр коммуниста. Манифест // Транслит: литературно-критический альманах, 2009. – Выпуск 5. URL: <http://www.trans-lit.info/5/keti.html> (Дата обращения 16.02.2015).
6. Леман Х.Т. Постдраматический театр. – М.: Фонд развития искусства драматического театра Анатолия Васильева, 2013. – С. 17.
7. Скидан А. Тезисы к политизации искусства // Что делать. URL: <http://chtodelat.org> (Дата обращения 14.02.2015).
8. Чухров К. «Афган – Кузьминки» // Транслит: литературно-критический альманах, 2008. – № 4. – С. 42-49.

**ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
РЕЧЕВОГО ЖАНРА «УГРОЗА»
В ТЕКСТАХ В. ДУРНЕНКОВА**

Теория речевых жанров М.М. Бахтина лежит на границах лингвистики и литературоведения. Учёный рассматривал теорию речевых жанров не только как теорию для лингвистического описания коммуникации, но и как инструмент литературоведческого анализа [1]. Сейчас такой подход назвали бы общей теорией дискурса.

В современном литературоведении теория речевых жанров используется не слишком часто, однако есть отдельные работы, посвящённые писательским идиолектам, особенностям коммуникации в художественном мире того или иного автора: например, широко известна работа А.Д. Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова».

В частности в своей работе А.Д. Степанов предостерегает лингвистов от слишком большого доверия художественному тексту (что действительно наблюдается в работах по лингвистике, как будто учёные исходят из предпосылки о том, что реальный речевой жанр «ложится» в художественный текст без каких-либо искажений). Это, конечно, не так и нельзя не согласиться с учёным, который обозначает границы своего анализа следующим образом: «Для нас изображение того или иного речевого жанра писателем, даже признанным писателем-«фотографом», Лейкиным или Боборькиным, не имеет общеречевого значения, а является частью авторского идиолекта. Конечным объектом нашего исследования должны стать не жанры русской речи, а определённое отношение к ним писателя».

Проблема жанра для современной драматургии стоит довольно остро. Существовавшая до середины XX века жанровая система существенно корректируется, если не сказать разрушается и здесь, как нам кажется, любопытно вслед за Бахтиным и жанроведческой теорией рассмотреть тексты новейшей драматургии как последовательно реализующиеся, переработанные первичные жанры (простые, сложившиеся в рамках устного общения) в рамках вторичного жанра (сложный, возникший на основе культурного письменного общения). Вторичный жанр – роман, драма, научное исследование – это высказывание, состоящее из других высказываний.

Например, «Мёртвые души» Гоголя – это не только хронотопически и структурно сложный художественный мир, но также высказывание, то есть определённая последовательность изображённых застольных бесед, торгов, текста официальных документов (закладных, купчих), писем, споров, светских разговоров и т.д.

Рассуждая о применении теории речевых жанров в литературоведении А.Д. Степанов пишет: «Ставя самую общую задачу, можно предположить, что существуют специфические жанроречевые доминанты и правила построения для художественного текста как такового, для отдельных литературных течений и направлений, а также для отдельных авторов и произведений. Изучение литературных жанров в таком случае становится частью более широкой проблемы – изучения текста как контаминации первичных и вторичных, элементарных и комплексных, монологических и диалогических речевых жанров, построенной по (нестрогим) правилам «грамматики речи» в соответствии с коммуникативной стратегией автора» [2].

Суммируя сказанное отметим, что главным отличием жанроречевого подхода в литературоведении является объект исследования. Это не спонтанная речь, как в лингвистике, а целенаправленно организованное словесное единство, за которым стоит определённая авторская стратегия или то, что «сказалось» непреднамеренно.

Тем не менее многое здесь зависит от ракурса исследования и материала. Если Степанова интересуют в основном аспекты творческой личности Чехова-писателя, то в исследовании новейшей драматургии жанроречевой подход может открыть ещё и направление, связанное с исследованием пьес как некоего корпуса текстов, в котором отразились речевые явления, имеющие, с одной стороны, прямую связь с языковой личностью конкретного автора, а с другой стороны, с реальными речевыми явлениями современного языка, культурными кодами времени. Многие учёные, такие как Т.В. и О.В. Журчевы, С.П. Лавлинский и другие говорят о том, что на первый план в новейшей драматургии выходят её текстовые, а не театральные структуры, и в этой связи рассмотрение речевых стратегий современной драмы приобретает особую актуальность.

Если Чехов внёс в литературу «разноречие», отразившее быстрые изменения в социально-бытовых и экономических условиях жизни России, требовавшие нового ракурса писательского взгляда, то современная новая драма нередко демонстрирует диктат «моноречия»: язык насилия, речевая агрессия, речевые стратегии давления.

Конфликт современной драматургии нередко завязан на криминальном конфликте или на действиях, которые в реальности повлекли бы за собой юридическую, часто уголовную ответственность.

М. Липовецкий и Б. Боймерс в своей книге «Перформансы насилия» пишут о том, что психология и философия героев многих пьес новейшей драматургии основана на негативной идентичности, которая предполагает идеологию врага, противопоставление «мы» и «они» в качестве главной опоры [3, с. 205-277]. Формирование негативной идентичности всегда происходит на фоне некооперативного общения.

В данной статье речь пойдёт об одном из способов нарушения правил кооперативной коммуникации – речевом жанре угрозы в структуре пьес современных драматургов.

Угроза (насилие, смерть, шантаж) предполагает выход за пределы не только кооперативной, но даже конфликтной коммуникации. Конфликтный вербальный агрессор стремится видеть в поведении партнёра по общению враждебную или конкурирующую интенцию.

Если другие виды речевой агрессии, такие как брань, оскорбления, подколки, ирония, издёвки – это арена борьбы, где при прочих равных партнёры могут дать словесный отпор друг другу, то угроза – это разговор с позиции силы (явной или мнимой), тип психологического насилия, легко переходящий в физическое. То есть угроза, даже если она выражена только вербально – это событие не только речевого плана.

Метафизический смысл угрозы – взрыв коммуникации. Это своеобразный выплеск конфликта интересов. После прямых угроз общение переходит в другую коммуникативную фазу. Поэтому коммуниканты нередко прибегают к форме не прямой (косвенной) угрозы, замаскированной под совет, предостережение.

Дж. Сёрль не выделял отдельно речевого акта угрозы, рассматривая его в составе актов обещания. В широком понимании это так и есть, как будто один человек берёт на себя ответственность за ход событий, обещая повлиять на них тем или иным образом.

Структура прямой угрозы:

а) думаю, что ты не хочешь, чтобы я сделал тебе нечто плохое;

б) думаю, что ты знаешь, что я могу сделать тебе нечто плохое;

в) хочу, чтобы ты знал (думал), если ты сделаешь X, то я сделаю тебе нечто плохое;

г) говорю: если ты сделаешь X, то я сделаю тебе нечто плохое;

д) говорю это для того, чтобы ты не делал (сделал) X [4, с. 148].

В общем случае косвенная угроза выражается констатирующими высказываниями о будущих негативных состояниях мира. Схема речевого акта косвенной угрозы следующая:

«говорю: я хочу, чтоб ты знал, если ты сделаешь X, то наступит нечто плохое

думаю, что ты не хочешь, чтобы это наступило

говорю это, потому что хочу, чтобы ты не сделал X».

Здесь X – это некое действие, которое намеревается (в состоянии) произвести тот, на кого направлена угроза (объект угрозы).

Расшифровка, понимание косвенного речевого акта угрозы происходит при наличии «вещественных предпосылок коммуникации» [5, с. 45]. Адекватная расшифровка возможна, если участники общения связаны единой коммуникативной целью, имеют общий фонд знаний о мире и оперативную память, касающуюся диалога.

Так, например, фраза Воланда: «Да, человек смертен, но это было бы ещё полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!» не воспринимается Берлиозом и Бездомным как угроза, однако если бы герои были лучше осведомлены о возможностях собеседника, то её угрожающий смысл стал бы очевиден для них, как очевиден читателю.

А вот простое сообщение о факте «я на зов явился», произнесённое каменной статуей Командора, воспринимается Доном Гуаном из «Каменного гостя» А.С. Пушкина как смертельная угроза. И это единственно возможная интерпретация в том контексте, в котором эти слова произнесены.

Речевой акт угрозы ещё слабо исследован в научной литературе, однако в силу своей частотности в структуре современной драмы не может быть обойдён вниманием.

Как отмечает в своей статье М. Мамаладзе, а вслед за нею идею развивают М. Липовецкий и Б. Боймерс в драматургии братьев Дурненковых представлены два типа невероятной коммуникации: псевдокоммуникация и сверхкоммуникация. Первая завязана на языке медиа (или литературы), вышедшем в тираж, ложном понимании и дискурсе насилия, вторая – на чудесном прорыве к смыслу, сказочности. Оба типа невероятны, но как бы то ни было при углублении кризиса коммуникации полученная информация меняет реципиента.

Типичным примером угрозы при псевдокоммуникации, завязанной на чужом слове, являются слова Сони в «Трёх действиях по чётвёртым картинам», обращённые к Николаю, уезжающему в деревню.

«Вы чудовище... вы подонок... уезжайте куда подальше, чтобы духу вашего не было... а не то, а не то, а не то я застрелюсь...» [6, с. 297]. Соня даёт пощёчину Николаю за то, что «ничего не было», что подчёркивает комизм угрозы, высказанной в подражание книжному дискурсу. Угроза, как и большинство агрессивных речевых актов псевдокоммуникации не имеют цены, как не имеют цены многочисленные обвинения, обещания, угрозы интернет-дискурса. Конфликт между человеком и культурой неразрешим. Культура побеждает. В «Трёх действиях по четырём картинам» человек, помещённый в постмодернистский дискурс, жалок и смешон, особенно когда обещает какие-то небесные кары.

«Экспонаты» – пожалуй, на данный момент самая «хорошо сделанная» пьеса В. Дурненкова, являет реалистичный вариант коммуникации. Воплощённая метафора этой пьесы – город-музей под открытым небом. Старый заброшенный бедный уездный город попадает под проект московских бизнесменов. Решая для себя вопрос – быть или не быть живым экспонатом в городе-музее, один из героев пьесы берётся за оружие.

«Клим Зуев: Чтоб завтра этой байдды здесь не было.

Воронько: А если нет?

Клим Зуев: А если нет – я до конца пойду».

Пойти до конца – это попытаться унижить московских бизнесменов: если те, по мнению Клим, ставят город на колени фигурально, то он сам, угрожая автоматом, предлагает Воронько на коленях принести ему стакан спиртного.

Плану Клим не суждено сбыться, бизнесмен перехватывает инициативу и ещё больше унижает мужчину, насмехаясь над его методом решения проблем.

В структуре пьесы сцена «бряцания оружием» является кульминационной. После этой попытки противостояния всё возвращается на круги своя: молодёжь разъезжается из города, вопрос с проектом города-музея остаётся открытым, но по расстановке сил ясно, что протест Клим безнадёжен.

Ещё один вариант псевдообщения находим в пьесе «Север», где коммуникация героев сама по себе осложнена психологической травмой. М. Сизова называет пьесу остропсихологической, психоделической. Перед нами квазиобщение, замешанное на насилии – «драматургическое исследование истерии» [7, с.16]. Пьеса «Север», по признанию самого Вячеслава Дурненкова написана под впечатлением от дела полицейского Евсюкова, расстрелявшего в супермаркете ни в чём не ви-

новых людей: «Это очень характеризует современного человека. Вседозволенность, всеобщая агрессия и как следствие всего этого безумие, плотность которого ощущается уже просто физически» [8].

Мир «Севера», как и следует из названия, суров и жесток. Холодный климат, общая неустроенность жизни, хозяин фирмы то ли нефте- то ли ещё какой добычи обманывает своих подрядчиков, приехавших на заработки. И на фоне этих событий охраннику Аркадию изменяет жена поэта Настя.

Вся пьеса построена на приёме смешения и смещения разных картин восприятия реальности. Не ясно – кем приходится Косте некий Олег (сын хозяина северной фирмы) – то ли это его брат-близнец, то ли плод его расстроенного воображения. Так же не ясно, сошла ли с ума сама Настя или всё-таки сумасшедший её муж Костя. Ясно одно – жизнь молодых людей перевернулась после стрельбы в магазине, которую устроил обманутый муж Насти Аркадий. Возможно, и потом Аркадий является в мирную жизнь Насти лишь в её голове. Приходит он, обещая расправу:

«А р к а д и й. Настя, я же тебе говорил... Если что, копай себе могилу... Сама... Сейчас...»

Н а с т я. Аркаша, не надо, я тебя прошу... Я только жить начинаю...

А р к а д и й. А о моей жизни ты подумала? Все из-за тебя, все из-за тебя... Давай, сама...

Настя опускается на колени, начинает руками разгребать землю» [8].

Настя подчиняется, но в это время стреляет «ружьё», вывешенное автором в первой сцене. Огромная собака, которую боятся и подкармливают герои на протяжении всего действия пьесы, срывается с цепи и загрызает Аркадия.

После смерти Аркадия всё формально встаёт на свои места – Костя и Настя продолжают жить вместе (несмотря на прощальные каникулы), не имеет значения, в какой именно реальности они живут. Однако – ужас жизни в виде переписи населения (с которой и начались события: Настя, обманывает мужа, во время переписи) буквально поджидает у двери.

Таким образом, угроза – это не просто речевое действие персонажа, но сама реальность пропитана угрозами, поэтому попытка агрессивного контроля ситуации неизменно оборачивается мстостью со стороны каких-то неуловимых страшных законов жизни. Внешние угрозы внерациональны. Даже ежедневный ритуал в утилитарно-бытовом пространстве магазина может угрожать смертью. Поэтому о каком обещании кого-то наказать или исправить со стороны человека может идти речь?

Как заметила М. Сизова в своей диссертации, персонажи тольяттинских драматургов обусловлены пространством города. В то же время это пространство воспринимается как ненавистное, угрожающее. Это противостояние настолько сильно, что прослеживается в текстах В. и М. Дурненковых, Ю. Клавдиева даже после того, как драматурги уезжают из Тольятти, кто в Москву, кто в Санкт-Петербург.

Придавленный внешней опасностью, герой пьес В. Дурненкова угрожает сам. Причём герои Дурненкова не маскируют своих угроз – это всегда прямой, а не косвенный акт. И чем выше градус агрессии, чем страшнее содержание угрозы, тем отчаяннее крик о помощи, который за ней скрывается. Попытка взрыва коммуникации осуществляется также с целью отвоевать своё Я, забитое и униженное.

Коммуникация при помощи насилия – это квазикоммуникация. Однако ответ здесь может быть разной степени ассиметрии. Так, Пушкинский Евгений грозит медному всаднику, а тот гонится за ним. Каким бы несправедливым ни казалось такое положение дел, но Евгений оказался достоин мести Великого Петра. Угрожающий же маленький человек в пьесах Дурненкова либо смешон или жалок в самой своей попытке кому-то чем-то угрожать («Три действия по четырём картинам», «Экспонаты»), либо он сметается с лица земли неведомой силой без объяснения причин. Это, в сущности, экзистенциальный конфликт: язык враждысам становится враждебен человеку.

Любопытно, что в пьесах другого тольяттинского автора Ю. Клавдиева речевой акт угрозы ещё ярче обнажает это значение. У Клавдиева речевая агрессия является одним из проявлений опозитизированной формы молодёжного бунта [3, с. 252], но в сущности это тот же отчаянный крик о неблагополучии и беспомощности.

«Отчим: ну что мне тебя избить, ты этого добиваешься?»

Он: если ты меня хоть пальцем тронешь, я тебя во сне зарезу.

Отчим порет его

Он: Давай, бей ещё. Только спать тебе сегодня чуток придётся».

[9, с. 59-60].

Таким образом, мы можем говорить о нейтрализации речевого жанра угрозы в структуре пьес В. Дурненкова. Угроза здесь – показатель не силы, а слабости, серьёзного морального (иногда и душевного) нездоровья. Нейтрализация происходит под влиянием нелингвистических факторов: контекста, в котором происходит квазикоммуникация. Этот процесс, безусловно, необходимо рассматривать в контексте изменений,

происходящих со словом и русской речью в наши дни. Так, последние наблюдения учёных за неологизмами показывают, что антиязык, язык пропаганды, СМИ прочно входит в общественное сознание, накапливаясь лавинообразно (2007 – эта страна, замкадыш, 2010 – хорьки, 2012 – Болотная, 2013 – госдур, креакл, 2014 – Гейропа, Пиндостан, колорады, укропы и мн. др.). Кроме того, многие привычные слова и выражения подвергаются энантиосемическому выворачиванию (то есть актуализируется значение, противоположное изначальному, слово превращается в антоним самому себе): «вежливые люди», «хороший мальчик/девочка». Лингвист М.Н. Эпштейн считает, что смыслообразующее единство народа дано в языке при условии, что этот язык развивается. Русский язык развивается активно, отражая общественный и мировоззренческий раскол общества. Язык современной драмы также отражает этот процесс. В пьесах В. Дурненкова конфликтный речевой акт угрозы при формальном соответствии оказывается направлен против героя, играет с ним злую шутку.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. Собр. соч. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5: Работы 1940-1960 гг. – С.159-206.
2. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.gumfak.ru/otech_html/chekhov/chekhov-kritics/problem/problem2.shtml.
3. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты новой драмы. – М.: Новое литературное обозрение, 2012.
4. Бринев, К.И. Теоретическая лингвистика и судебная лингвистическая экспертиза: монография / К.И. Бринев; под редакцией Н.Д. Голева. – Барнаул: АлтГПА, 2009.
5. Падучева Е.В. Высказывание и его соотносённость с действительностью / Е.В. Падучева. – М.: 1985.
6. Дурненков В. Три действия по четырём картинам // В.Е. Дурненков, М.Е. Дурненков/ Культурный слой: Пьесы / Сост. К.Ю. Халатова. – М.: Эксмо, 2005.
7. Сизова М.И. Феномен тольяттинской драматургии (В. Леванов, В. и М. Дурненковы, Ю. Клавдиев). Автореф. дисс... кандидата искусствоведения. – СПб., 2013.
8. Дурненков В. Север. – Новый мир, 2012. – № 3. [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/3/du2.html
9. Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др. ордалии. – М.: Коровы книги, 2006.

ЖАНР ТРАГЕДИИ В НОВОЙ НЕМЕЦКОЙ ДРАМЕ

На протяжении веков всевозможным трансформациям подвергалась как сама трагедия, так и теория этого жанра. Однако в основе своей все современные дефиниции трагедии, при некотором различии формулировок, все же восходят к знаменитому определению, данному Аристотелем в VI главе «Поэтики»: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» [1, с. 30]. В качестве основных признаков жанра, опять-таки вслед за Аристотелем, выделяются: неразрешимый конфликт «без вины виноватой» незаурядной личности с высшими силами, заканчивающийся гибелью героя.

XX век, особенно последняя его треть, отмечен явлением жанрового синкретизма, размыванием не только межжанровых, но и межродовых границ. Что касается трагедии, то существенные изменения в её жанровой природе происходят уже в XIX веке. Реальность буржуазного общества оказалась критической для самого существования этого жанра — жизнь бесконечно дробится, подчиняясь трезвой прозе обыденности; одновременно разрушается риторический канон литературных форм, рушится противопоставление стилей по их «высоте» и торжествует «среднее» — в драматургии «драма» как средний между трагедией и комедией вид. XX век, при том, что драматургия этой эпохи передает в первую очередь трагическое мироощущение человека, продолжает тенденцию вытеснения трагедии драмой. П. Пави подчеркивает, что следует четко различать трагедию как литературный жанр со своими собственными правилами и трагическое как антропологическую и философскую категорию, которая обнаруживается во многих других художественных формах и в человеческой жизни [2, с. 384]. Это разделение, как отмечает П. Пави, становится очевидным при рассмотрении различных философских концепций трагического:

1) литературная и художественная концепция, относящаяся главным образом к трагедии (Аристотель);

2) утвердившаяся в XIX в. метафизическая и экзистенциальная концепция трагического, которая выводит трагическое искусство из тра-

гизма человеческого существования (Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Шеллер, Лукач, Унамуно) [2, с. 384].

Что же представляет собой в наше время трагедия и можно ли вообще использовать этот термин в отношении драматических произведений, которые сегодня причисляют к этому жанру?

Обратимся к творчеству тех молодых немецких драматургов, пьесы которых рассматриваются критиками и исследователями в контексте трагедии и трагического и посмотрим, как бытуют в их текстах базовые для жанра трагедии категории. Речь пойдет о творчестве Роланда Шиммельпфеннига, Деи Лоэр, Мариуса фон Майенбург, Катарины Шлендер и др.

«Постдраматический театр», главенствующий в европейской театральной культуре последней трети XX века, знаменует собой не только отказ от драмы как основы театрального действия, но и тотальную деконструкцию самой драматической формы, в том числе базовых для классической теории трагедии понятий: мимесис, действие, конфликт, герой, катарсис.

Однако уже в середине 90-х годов в немецкой драматургии намечается смена художественной парадигмы. В это время в Германии ярко заявляет о себе новое поколение драматургов. Молодых талантливых авторов, очень разных по стилю и характеру дарования, объединяет интерес к современной пьесе, разворот в сторону действительности, обостренное чувство реальности. Критики и театроведы заговорили о том, что на смену «постдраматическому театру» пришел «новый реализм». Происходит частичная реабилитация традиционных драматических категорий. При этом, поворачиваясь лицом к современности, новое поколение берет на вооружение и весь арсенал разнообразных экспериментальных форм и приемов, которые были созданы предыдущей эпохой.

Находясь в активном поиске нового отношения к действительности, молодые авторы, как правило, отказываются от непосредственного ее отражения, прибегая к так называемым стратегиям «обходного пути» (термин Сарразака): реалии современной жизни они передают с помощью яркой художественной условности. В этом смысле удачным представляется термин «условный реализм», актуализированный С. Городецким в отношении драматургии Р. Шиммельпфеннига [3, с. 4].

Возвращаясь к вопросу об «обходных стратегиях», можно в качестве примера привести синтез реалистического и метафизического, магического, сказочного в пьесах Роланда Шиммельпфеннига, технику очуждения в эпических драмах Деи Лоэр, зашифрованный, символический

язык Мориса Ринке, концентрированную образность пьес Ингрид Лаузунд и т.д.

Таким образом, если вернуться к аристотелевскому определению трагедии как подражания действию, можно утверждать, что в новейшей немецкой драматургии происходит реабилитации **мимесиса**, возрождение миметической функции драмы, утраченной в период господства «постдраматического театра». Однако мимесис конца двадцатого – начала двадцать первого века уже не ограничивается лишь повторением, имитацией и передачей реальности. Н.Т. Рымарь, ссылаясь на А.Ф. Лосева, говорит о том, что творческий акт заключается не в воспроизведении конкретного материала, а в углубленной разработке его сущности [4, с. 11], что изображение предмета связано с его интерпретацией, его художественным конструированием, позволяющим, уходя от «подражания» в буквальном, физическом смысле, раскрывать его внутреннюю смысловую природу [4, с. 10]. Это вполне применимо к новейшей немецкой драматургии.

Что касается **героя** новой немецкой драмы, то, в первую очередь, обращает на себя внимание его измельчание. В центре внимания драматургов оказывается не сильная, выдающаяся личность, а «маленький человек». Персонажи пьес Шиммельпфеннига, Остермайера, Лоэр, Бауэршимы, Бэрфуса и др. – мало оплачиваемые служащие среднего и низшего звена, иммигранты, безработные, одинокие женщины, подростки из неблагополучных семей, т.е. как правило, представители социально уязвимых групп населения. Они – жертвы враждебного мира, непонятного, непознаваемого, но неизменно таящего в себе угрозу. На скрытую враждебность и открытую агрессию этого мира они отвечают либо бездействием, либо ответной агрессией.

Московский критик Е.Ковальская отмечает, что героев в новой немецкой драме нет – есть персонажи, притом не слишком обаятельные: «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 жёнами, 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. Последний, самый яростный бунт, на который способны наши герои, – это драка в вагоне после футбольного матча» [5, с.12]. Е. Ковальская считает, что дело тут не в том,

что немцы со времён штурмеров сильно измельчали, дело в эпохе, на которую пришлась жизнь этих персонажей и их авторов: «Европа собирает в кулак свои истончающиеся жизненные силы, она объединяется – против угрозы терроризма, американского доллара и расправляющего плечи Востока, и это союз слабых, анемичных эгоцентриков, живущих на обломках Ренессанса с его культом личного успеха. Но времена не выбирают...» [5, с. 12-13].

Обратимся к пьесе Р. Шimmelпфеннига «Арабская ночь», показательной во многих отношениях. В ней описывается жизнь обитателей многоэтажного дома на окраине современного города. В центре находятся шесть персонажей: молодая арабская женщина Фатима Мансур, лаборантка Франциска Деке, у которой Фатима снимает комнату, возлюбленный Фатимы Калиль, слесарь Ганс Ломайер и сосед из дома напротив Петер Карпати. Реалии жизни и быта центральных и второстепенных персонажей, хотя и прочерчены пунктиром, вполне узнаваемы и типичны для этой социальной среды: в доме проживают иммигранты, рабочие, мелкие служащие. Действие начинается с банальной бытовой ситуации – аварии в системе водоснабжения и поломки лифта. Но эти рядовые происшествия обретают статус роковых случайностей, которые инициируют цепь непредсказуемых событий, необъяснимых с помощью логики обыденного сознания. Очевидная повседневная реальность оказывается тесно спаянной со второй реальностью – сказочной, магической, существующей по иным законам. В пьесе присутствует некая высшая сила, проявляющаяся через роковые случайности, заложниками которых становятся персонажи и через которые реализуется представление о мире как энтропийном хаосе. Но если герои классической трагедии вступали в **конфликт** с судьбой, роком, фортуной, божественным или нравственным законом, то персонажи Шimmelпфеннига беспомощны, безвольны, они являются игрушкой в руках высших сил. Калиль, страстно влюблённый в Фатиму, спешащий к ней на свидание, не понимает, почему из-за поломки лифта он оказывается в квартирах других женщин и удовлетворяет их желания. Фатима не осознает, какая сила гонит ее на поиски Калиля и заставляет всадить нож в грудь любимого. Карпати не знает, как оказался в квартире Франциски, соседки напротив, и покорно принимает странный поворот судьбы – заточение в бутылку. Персонажи не понимают ни себя, ни другого, ни происходящего с ними. В результате и зритель оказывается сбитым с толку, он лишен

уверенности в правильности своей реакции. Возникает конфликт зрительского восприятия.

С. Городецкий говорит о субъективации объективного как важном художественном приеме драматурга, раскрывающем особенности психологии современных людей. Под субъективацией объективного он понимает переход от объективного эпического плана, наследуемого Шиммельпфеннигом у Брехта, к сосредоточенности на субъективном сознании персонажей [3, с. 8]. Но если Брехт прибегал к эпизации с целью раскрытия подлинной сути происходящего на сцене или истинного лица персонажа, чтобы побудить зрителя к активному мыслительному процессу, здесь она выполняет иную задачу: показать утрату персонажами идентичности и создать некое игровое пространство, в котором трагическое ослабляется иронией, разбавляется комическим. Таким образом, Шиммельпфенниг отходит и от брехтовской концепции эпического театра, и от требования Аристотеля, предъявляемое к трагедии как «подражанию действию... посредством действия, а не рассказа» [1, с. 30]. Его персонажи не столько действуют и говорят между собой, сколько рассказывают о себе, причем преимущественно в третьем лице. Так на формальном уровне реализуется отношение к себе как к Чужому. Этот излюбленный Шиммельпфеннигом прием очуждения в пьесе «Золотой дракон» доводится до предела: пятеро персонажей – молодой мужчина, женщина за шестьдесят, молодая женщина и двое мужчин в годах – исполняют все роли, причем артисты в возрасте играют молодых героев, женщины – мужчин и т.д. При этом они не столько играют, сколько излагают события. Стремительная смена перспективы, переходы между точками зрения разных персонажей, всевозможные ракурсы, повторы, подхваты напоминают музыкальную фугическую разработку темы, создавая особую магию интонационно-ритмического рисунка пьес, которая, в свою очередь, становится инструментом очуждения.

При наличии многочисленных персонажей, связанных с ними историй и сюжетных линий, невозможно говорить и о **единстве действия**, выдвинутом Аристотелем в качестве важнейшего принципа трагедии. Этому качеству пьес Шиммельпфеннига соответствует специфическая мозаичная композиция, которую С. Городецкий определил как калейдоскопическую [3, с. 3-4]. Мир пьесы, имеющий такое структурно-композиционное устройство, представляет собой своего рода художественный аналог современному децентрализованному, не структурированному, лишённому четкой иерархии миру, построенному на принципах плюра-

лизма, относительности всех ценностей, морально-нравственного релятивизма – мира, который представляется героям роковым, смертоносным хаосом.

Герои другой группы современных пьес реагируют на вызов враждебного мира ответной агрессией. Это подростки из пьес «Удар» Андреаса Файля и Гезины Шмидт, «Дело чести» Лутца Хюбнера, «Вермут» Катарины Шлендер, «Огнеликий» Мариуса фон Майенбурга, это и герой пьесы Деи Лоэр «Синяя Борода-надежда женщин» Генрих Блаубарт и многие другие. И хотя персонажи этих пьес не бездействуют, их протест направлен не на созидание, а на разрушение. По сути, они не противостоят враждебному миру, а принимают правила его игры. Встав на путь насилия, они тем самым становятся его частью.

Вернувшись к вопросу об измельчании героев, отметим, что эта тенденция наблюдается и в римейках, при обращении к мифологическим персонажам или литературным героям прошлого. Так, пьеса Д. Лоэр «Синяя борода – надежда женщин» представляет собой римейк сказки Шарля Перро, действие которой перенесено в наше время. Но современный герой – это всего лишь ничем не примечательный, совершенно посредственный молодой человек по имени Генрих Блаубарт, своего рода «человек без свойств». То есть образ Синей Бороды в драме оказывается сниженным. Вместо сказочного злодея перед нами предстает измельчавший персонаж, который убивает ради того, чтобы его оставили в покое, отрешиваясь тем самым от любви и жизни. Пьеса заканчивается трагически: смертью семи женщин Синей Бороды и его собственной. Но ни сочувствия, ни страха происходящее не вызывает. «Максимальная сила – сила ума, чувства и прежде всего действенной энергии» трагических героев [6, с. 138], эта важная предпосылка трагедии, у Д. Лоэр отсутствует. Напротив, драматург всячески подчеркивает посредственность своего «героя», способного вызвать в зрителе скорее не участие, а брезгливое недоумение.

Примечателен в этом плане еще один римейк Д. Лоэр – «Манхэттенская Медея». Д. Лоэр, опираясь на трагедию Эврипида, сохраняет основную сюжетную канву, характеры, мотивы поступков, но, как и в первом случае, переносит действие в наше время, вводя несколько дополнительных персонажей и меняя некоторые обстоятельства соответственно современной ситуации. Медея, как и большинство героев Лоэр, показана на распутье, в момент мучительной внутренней борьбы, когда в ней зреет решение отомстить Ясону. На протяжении всех десяти картин

героиня стоит перед домом Ясона и его невесты, поочередно беседует с другими персонажами и пытается разобраться в себе и своих мотивах. Таким образом, в пьесе нет «действия» как такового, а есть «ситуация» принятия решения, рассказ о прошлом и настоящем и продолжительное «проговаривание» рассуждений и сомнений героини. С одной стороны, Медея Деи Лоэр, при всех раздирающих ее страстях, все-таки лишена цельности и мощи мифологического персонажа и, в общем, подтверждает тезис об измельчании героев новейшей драматургии, о процессе «дегероизации» последних. С другой стороны, Д. Лоэр показывает, как маленький человек отнюдь не царственного происхождения, измученный жизнью и загнанный в тупик жестокими обстоятельствами, способен на поступки и чувства, ставящие его в один ряд с великими мифологическими и литературными «предками».

Д. Пилыц в своей статье «Деа Лоэр: драматургия первых и последних вопросов. Письма несуществующему богу» говорит о том, что герои Лоэр – беженцы, иммигранты, революционеры – и даже те, кто отнюдь не заслуживает сочувствия – убийцы, насильники, проститутки – задаются вопросами вопросов человеческого бытия – о далёком боге и вечной любви, о смерти и тоске по несбывшемуся [см. 7]. Это роднит пьесы Д. Лоэр с классическими трагедиями, в которых ставятся кардинальные вопросы человеческого бытия. Сама Лоэр по этому поводу говорит: «Если театр хочет вернуть себе роль важного живого социального форума, он логическим образом должен вернуться к великим вопросам. Это не безработица, загрязнение окружающей среды, радиация, а насилие, вина, предательство, свобода; это не социальный репортаж, а трагедия» [8, с. 10].

Все пьесы Лоэр, помимо уже упомянутых, заканчиваются трагически: «Комната Ольги» – смертью героини в газовой камере, «Татуировка» – крушением жизни всех членов семьи и убийством, «Левиафан» – решением героини, толкнувшим её на путь преступлений и смерти, «Чужой дом» и «Адам Гайст» – разочарованием и трагическим перерождением героев. Возражая против термина «политический театр» в применении к творчеству Лоэр, У. Коун, интендант Ганноверского драматического театра, пишет: «Деа Лоэр не более и не менее политична, чем Эврипид и Софокл для своего времени. Как и они, Деа Лоэр говорит о семейных и общественных связях, которые одновременно и разрушают и сохраняют жизнь... В её театре речь всегда идёт обо всём. И при том на самом крохотном пятачке. Находясь в центре мира развлечений, полного болтовни, игр и лести, она уверена, что в театре должно го-

ворить о таких существенных вещах как смерть и предательство, любовь и насилие... Опасности такого пути налицо: самомнение, высокий голос пророка в пустыне. Но Дее Лоэр это не грозит, потому что сарказм и та парадоксальная сила, которую она черпает в безнадежности, эта чёрная ярость оградят её от всякого ханжеского морализаторства» [8, с. 10-11]. Неслучайно на родине Дею Лоэр считают едва ли не Кассандрой современной драматургии – сквозь роковые конфликты её драм видятся образцы классической трагедии.

Однако в отличие от авторов классических трагедий, сочувствовавших своим героям, Д. Лоэр не спешит декларировать свою позицию. Принцип изображения героев на распутье, озвучивание аргументов «за» и «против» того или иного решения, «показ» их со стороны выдает авторскую дистанцию, в принципе свойственную современной немецкой драматургии. Этим объясняется зачастую открытый либо невнятный, либо множественный финал современных пьес. Конфликт переносится в сознание зрителя, который сам должен решить, кто прав, кто виноват. По-видимому, это наследие нравственного релятивизма, порожденного постмодернизмом.

Каким же образом воздействуют на читателя / зрителя такого рода пьесы и поставленные по ним спектакли? Уместно ли здесь понятие **катарсиса**?

В философской литературе катарсис имеет более полутора тысяч различных толкований, которые сами по себе сделались предметом изучения и классификации. Разночтения связаны с тем, что Аристотель не объясняет, как он понимает «очищение», а греческое выражение «катарсис аффектов» имеет двоякий смысл и может обозначать: 1) очищение аффектов от какой-либо скверны 2) очищение души от аффектов. Соответственно аристотелевский катарсис можно толковать или как гармонизацию аффектов, или как их устранение.

Учение Аристотеля о трагическом катарсисе стало одним из спорных пунктов теории трагедии и впоследствии трактовалось в соответствии с характером той или иной эпохи и тем, что было определяющим во взглядах различных мыслителей. Предлагалось гедонистическое, этическое, воспитательное, эстетическое, патологическое, медицинское, психологическое, мифологическое, интеллектуальное и т.д. толкование катарсиса. Г.Ф. Элс в монографии «Поэтика Аристотеля» (1957) вообще утверждает, что выделение катарсиса в основную категорию неправомерно, ибо не находит подкрепления в трудах Аристотеля [см. 9].

Воздействие и даже само существование катарсиса подвергает сомнению и Г.-Т. Леманн, крупный немецкий теоретик театра, автор известной книги «Постдраматический театр». Говоря о «якобы целительном воздействии эмоциональной разрядки в театре», он возражает, что выброс гнева гораздо эффективнее осуществляется на футбольном матче, а страх и агрессию человек переживает непомерно ярче при просмотре обыкновенного триллера [10, с. 390].

Однако каковы бы ни были эстетические концепции катарсиса, будучи высшим духовно-эмоциональным результатом эстетического воздействия искусства, он по-прежнему остается одной из главных его целей.

Вернемся к новейшей немецкой драматургии, к пьесам, о которых речь шла выше. Хотя налицо трагические коллизии и в каждом случае гибель нескольких персонажей, зритель вряд ли испытает катарсис в аристотелевском понимании. Сказочно-магическая, условная форма или эпическое остранение создает дистанцию, некий «безопасный зазор», позволяющий воспринимать происходящее как выдумку, как «предмет искусства». По выражению Г.-Т. Леманна, происходит своего рода анестезия страха и страдания: «Подражание не было бы подражанием, если бы оно не перевоссоздавало объект (иначе это было бы повторением оригинала). Путем <...> ослабления, приглушения, редукции реального оно создает восприятие, которое иначе, вероятно, было бы непереносимым» [10, с. 391]. Чуткий зритель еще может испытать сострадание к персонажам, но не страх. К тому же вряд ли он идентифицирует себя с ними хотя бы потому, что публика в зале отличается от персонажей по своему социальному и образовательному статусу.

Можно, видимо, говорить о некоем расширении сознания, о приобщении к чужой боли, к «духовному универсуму» (В.В. Бычков), но никак не об очищении и освобождающем потрясении, связанном с понятием катарсиса. Да и причислять эти пьесы к жанру трагедии было бы, по всей видимости, некорректно. Здесь нет ни выдающихся героев, вступающих в неразрешимый конфликт с высшими силами, ни масштабности событий, ни быющей через край полноты жизни. Нарушены и формальные требования, предъявляемые к этому жанру классической теорией со времен Аристотеля. Речь здесь, таким образом, идет о собственно «драме», хотя и сочетающей в себе элементы трагического и комического, однако, отражающей при этом преимущественно трагическое мироощущение современного человека.

Подводя итог сказанному, процитируем П. Пави: «Традиционной трагедии более не существует, есть только стойкое чувство трагичности существования» [2, с. 388]. Наличие трагической коллизии и гибель одного или нескольких персонажей представляются недостаточным основанием для причисления к жанру трагедии целого ряда современных пьес, что зачастую делается критиками, театроведами и литературоведами. Более того, современные пьесы не вызывают и катарсиса в традиционном понимании. Они оставляют порой глубочайшее впечатление, но оно всегда тяжелое и безысходное и никогда освобождающее. Это не возвышение души, а в лучшем случае психологическое и нравственное обогащение, позволяющее сделать личным отраженный в искусстве общественный опыт, развить способность человека к сопереживанию чужого горя и испытать чувства, которые вне эстетического события остались бы за пределами его личного опыта.

Такой вывод касается традиционной трагедии, «смерть» которой провозглашается не впервые. Но возможен и другой путь: исходя из мироподобия жанра (Лейдерман), выделить признаки современной трагедии в соответствии с сегодняшним состоянием мира. Как предлагает О.В. Журчева в своей статье «Жанровые проекции в новейшей драме XX–XXI вв.», «можно попытаться выстроить новую типологию жанров, смоделировать новый жанровый канон и, как следствие, получить новую «поэтику» – систему драматургических жанров, описывающих нынешнее состояние мира» [11, с. 10]. И этот путь представляется гораздо более продуктивным.

Список литературы

1. Аристотель. Поэтика. – СПб., Азбука, 2000.
2. Пави П. Словарь театра. – М., Прогресс, 1991.
3. Городецкий С. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филолог. наук. – М., 2011.
4. Рымарь Н.Т. Творческий потенциал мимезиса и «немиметических» форм в искусстве // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое. – Самара, Инсома-пресс, 2013.
5. Ковальская Е. Ощущение реальности // ШАГ-2. Новая немецкоязычная драматургия. – М., Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005.
6. Волькенштейн В.М. Драматургия. – М., Советский писатель, 1969.
7. Schssler F. Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://uni-muenchen.de/rezension/liste/Schoess>

8. Prinzenstrasse. Hannoversche hefte zur theatergeschichte. Hannover, Niederschische Staatstheater Hannover GmbH, 1988.
9. Рабинович Е.Г. «Безвредная радость»: О трагическом катарсисе у Аристотеля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ec-dejavu.net/c/Catharsis.html>
10. Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main, Verlag der Autoren, 2001.
11. Журчева О.В. Жанровые проекции в новейшей драме XX-XXI вв. // Современная российская и европейская драма и театр: сборник материалов международной научной конференции (10-12 октября 2013 г.). – Казань, ГБУ «РЦМКО», 2014.

Наталья Сейбель

Челябинск

«ХОРАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ» В «МАКБЕТЕ» ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА

Сущностной жанровой характеристикой драмы является приоритет слова действенного, несущего в себе «внутреннюю волю и характер» [1, с. 548], отражающего «непрерывный ряд зарождающихся хотений, стремлений, внутренних порывов к действию» [2, с. 115] и воплощающего «речевые жесты событийного характера» [2, с. 12] над словом описывающим, представляющим взгляд извне, «авторский (по определению М.М. Бахтина) контекст». Даже выполняющий задачу обобщения, оценки и формирования зрительского восприятия античный хор, остается непосредственным участником события, обладает своей субъективностью и своей волей. Хор – внутренний элемент трагедии, «живая стена, которую, – по классическому определению Шиллера [3, с. 696], – трагедия возводит вокруг себя, чтобы полностью оградить себя от действительного мира и сохранить свою идеальную почву и свою поэтическую свободу». Он – «свидетель совершающихся событий, представляющий на сцене формируемую им же зрительскую точку зрения. Но древний хор всё же не отождествим с нарратором. Он вступает в перформативное взаимодействие с главными действующими лицами, что отнюдь не пересказывается, а непосредственно воспроизводится драматургическим текстом» [4, с. 14].

К концу XX века хор, утративший было свою актуальность, ставший «искусственным инструментом», приносимым в трагедию новой поэзией [3, с. 695], вновь возвращается в театр уже с новыми задачами. Можно вспомнить драматургические эксперименты Петера Штайна, сознательное возвращение к ритуальному действу в спектаклях Анатолия Васильева, многочисленные хоры в трагедиях Хайнера Мюллера.

Одной из частотных версий появления хора в новой драме является «эпизация» современного драматического текста, жанровый синтез, безусловно, присущий и литературе, и театру.

Хоры становятся «озвученной ремаркой», активно разрушают субъективную организацию драмы, являются прямым проявлением «авторской речевой партии» и в этой функции используются во многих пьесах Х. Мюллера. Обнародуя на сцене части текста, в традиционной драме для исполнения не предназначенные и устраняя ремарку как таковую,

Мюллер активно играет точками зрения и позициями. Его хор больше не обладающий целостным мировоззрением, волей и точкой зрения персонаж, а игровой конструкт, совмещающий в себе многомерность разностороннего взгляда с **авторским** «всезнанием» и «внеаходимостью». Так, хор в «Анатомии Тита», с одной стороны, воплощает «народную» точку зрения: безразличие, отстраненность, восприятие политики как жестокой игры, от которой нужно держаться подальше. С другой – постоянно нарушает континуум этого «коллективного героя» ради взгляда всезнающего автора. В хоры вводится прямой диалог с Шекспиром («Видеть означает убивать картины... Вильям Шекспир Мое и твое имя пылают в крови, которую он залил своими чернилами» [2, с. 29]), предсказания событий со знанием всей полноты причин и взаимосвязей поступков, с изложением мотивов, размышления о том, чем стало и как изменилось государство за века, прошедшие после падения Рима. Для оценки героев используются недраматические (поэтические и эпические) средства: «Негр... оцинкованными картами ведет свою игру в театре его черной мести» [2, с. 17]. Постоянная смена позиции лишает хор последовательности, придает эпическую сложность и выполняет задачу, которую Мюллер сформулировал в одном из своих интервью: «Так много взвалить на публику, чтобы она не знала, что унести сначала» [5, с. 423].

Кроме того, в текстах Х. Мюллера хоры выполняют характерную для эпического текста функцию **«удвоения»** повествовательного **времени и пространства**. Благодаря ним событие речи начинает «расходиться» с событием действия, таким образом, стирается коренное различие эпоса и драмы.

«Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим» [3, с. 698], – писал Шиллер. Но в «Волоколамском шоссе», например, «тот миг, когда командир вспоминает, может наступить и непосредственно после войны, и в войну, и в настоящее время, сейчас» [6, с. 444], соответственно, относительно ракурса настоящего должна измениться оценка прошлого и это изменение становится главным объектом внимания театра. Всезнающий хор – представитель настоящего, оценивающий прошлое с позиции уже понятного результата, разрушает, таким образом, устоявшиеся границы драматического, делает дискуссионным «даже, казалось бы, вполне ясный вопрос об отличии драмы от эпического рода литературы» [7, с. 6].

Наконец, хор в драме Х. Мюллера переводит **казуальные конфликты в субстанциональные**. Он придает локальным, замкнутым в пределах стечения обстоятельств противоречиям статус сущностных оппозиций, являющихся неотъемлемой чертой миропорядка. Не локальное противостояние Бассиана и Сатрунина («Анатомия Тита»), а природа власти отражена в их состязании за корону; не сомнения конкретного политрука («Волоколамское шоссе»), а глобальный вопрос о цели и средствах, границах патриотизма, запретом и дозволенном. Не решение судьбы убийцы («Гораций»), а родственность подвига и преступления.

Хор – инструмент обобщения. Сюрреалистические картины и образы наполняют соответствующие фрагменты текста, придавая им характер всеобъемлющей метафоры. Так, эпизоды, ориентированные на хоровое исполнение в «Битве. Сценах из Германии» («Сон мясника», «Ноктюрн»), есть «рассказ о зрелище», которое не может быть показано и перемещается, поэтому, из времени «показа» во время «рассказывания». Свобода и духовное самоограничение, уязвимость и зависимость человека в его социальном бытии, история как путь несправедливости и жестокости – всё это проблемы, обсуждаемые в хоровых партиях мюллеровских пьес.

Однако и в пьесах Мюллера, в которых нет собственно хоровых партий, появляются **«хоральные структуры»** как нарушение коммуникации через согласие, соединение позиций различных персонажей в единую «коллективную» точку зрения. «Параллель, – пишет Х.-Т. Леман, – существующая между монологом и хором, становится просто поразительной... Чрезмерное согласие говорящих может помешать диалогу действительно появиться. В этом случае персонажи говорят не столько “мимо” друг друга, сколько в одном и том же направлении» [8, с. 211]. Яркий пример – мюллеровский «Макбет» (1971).

Являясь почти переводом шекспировского текста, он, однако, организован таким образом, чтобы представить мир лишенным надежды, справедливости, будущего, мир, в котором зло порождено самим человеком и неизбежно. К художественной стратегии, использованной Х. Мюллером в этой драме, особенно подходит определение монтажа, данное Гадамером: «Монтаж – это соединение готовых элементов в некое целое. Тот, кто имеет дело с монтажом, конечно, вносит свой вклад в творческий процесс, ибо должен предвидеть, как будет функционировать целое, а если речь идет о поэтическом или театральном монтаже, – каким будет эффект, вызываемый этим целым» [9, с. 157].

Мюллер то разукрупняет, то дробит шекспировские сцены, делая акцент не на природе зла, а путях его реализации, подменяет героические сцены Шекспира (сцены зреющего мятежа, английского вмешательства) картинами насилия и убийств, вершащихся под пятой Макбета. При этом он равномерно распределяет по основным композиционным частям «хоры», частично заимствуя их из первоисточника, частично привнося в текст изначально отсутствующие. Таких объединяющих голоса конгломератов в пьесе четыре: ведьмы (воплощающие у Мюллера не столько природное, мировое, сколько социальное зло), солдаты (измывающиеся над лордами на потеху себе и Макбету), убийцы (преследующие Банко) и Росс с Леноксом (лишенные индивидуальной биографии и позиции, наличествующих у Шекспира, ставшие воплощением «голоса придворных»). Эти «хоры», соответственно, отражают различные социальные уровни, показывают зло пронизавшим всё общество от маргинальных его элементов (убийцы, которые у Мюллера, однако, вынуждены выполнять приказ Макбета под угрозой жизни собственных детей) до придворных (одинаково лишенных достоинства, чести, охваченных страхом). **Утрата индивидуальности** – естественное следствие тотальной зависимости человека от государства, не персонифицированного в конечном итоге конкретной фигурой (Макбет так же жесток, как только что свергнутый Дункан и как будущий правитель Малькольм), а воплощающего трансцендентное зло, провозглашаемое ведьмами. Согласие персонажей в хоре делает их частью социальной группы. «Тут едва ли нужно какое-то специальное усилие режиссера, чтобы зрители начали ассоциировать хоры на сцене с массами народа в реальности (то есть с классами, народом, коллективами)» [8, с. 212].

Деперсонализация, очуждение человека в хоре особенно очевидно на примере Росса и Ленокса. Росс Шекспира – кузен леди Макдуф, поведение которого мотивировано соображениями семейных обязательств, политики и чести. Росс Мюллера – придворный, трепещущий от мысли, что разрешение убивать, данное солдатам, они могут использовать против трона и его сторонников: «Это мятеж... Помогите нам удержать трон и трон удержит вас» [10, s. 75]. С другой стороны, из единого «хора» солдат и крестьян периодически выделяются лица и фигуры, становящиеся в трагедии персонификацией народной судьбы. «Маленький человек» показан несчастным, уязвимым, но мстительным и жестоким, всегда готовым «вернуть» власть имущим унижения и обиды. Ненависть пропитала всё общество. Двое убийц (бывшие крестьяне) со зло-

стью обсуждают господ и жестоко убивают присланного им на помощь третьего, только чтобы не делиться с ним наградой. Бывший крестьянин – теперь солдат – стремится уничтожить своего прежнего хозяина. В трагедии выстроены две дополнительные сюжетные линии, в которых крупным планом показаны те, кто составляет «хор солдат и крестьян»: не уплативший налог крестьянин, убитый для развлечения Леди Макбет, и его явившаяся за ответом жена; растерзанный Лордом должник и его сын, ставший затем убийцей Лорда. Они «проявлены» в трагедии далеко отстоящими друг от друга микроэпизодами, показывающими, насколько легкопроходима граница, отделяющая палача и жертву. В них действуют персонажи-маски, персонажи-фигуры, лишённые индивидуальности, чьи голоса сливаются в подобие хора. Псевдиалог показывает «гримасы» единомыслия, когда с разрушением личности происходит разрушение коммуникации, когда «хоры» становятся проявление опасного симптома тотального безразличия общества к тому, что в нем происходит.

Хоры придают трагедии определенный **ритм**, организованный соединением индивидуального и массового, уплотнением и разряжением действия. «Тут общий принцип “номеров”, – пишет Леман [8, с. 215], – который функционирует в духе театра-варьете или цирка. Интерес зрителей поддерживается благодаря постоянным неожиданностям и смене перспективы». Такое соединение – одна из творческих задач, которые ставит перед собой Мюллер: не «отделение прозаических кусков от игровых сцен», а взаимопроникновение «одного в другое» [5, с. 423], «использование новых технологий, скажем, изобразительного искусства..., например, коллаж как метод» [5, с. 424]. Хоральные структуры – путь соединения игрового и повествовательно-оценочного в драме. Они связывают высокое и низкое, поэтическое и просторечно-грубое, общезыковое и специфически профессиональное.

Задачу такого соединения, в частности, выполняют сцены с ведьмами и солдатами – являющимися двумя разными проявлениями мирового зла.

Вовсе не ведьмы начинают мюллеровского «Макбета», не они источник зла, не династийно-эпохальные вопросы предстоит решать в драме. Но именно они – постоянные спутницы каждого из правителей, они выявляют истинное лицо любой власти вне зависимости от человека, их игры и подарки – прямое обвинение зверствам королей. Макбету у Мюллера не даровано встреч с высшими Призраками и Духами, ему

не открываются видения будущего. Голос концентрированно излагает информацию, касающуюся исключительно его собственной судьбы. Если у Шекспира сцена с ведьмами и Гекатой возвещает необратимость движения времени от зла к добру, от преступлений к надежде, то у Мюллера нет исторической перспективы, а потому нет ни надежды, ни воздаяния. А потому голос ведьм становится завершающим и объединяющим в трагедии

Сцены с солдатами и убийцами развивают и дополняют мотив исторической бесперспективности. Показывают многоликость человеческой жестокости и лицемерия. Неоднократно выступивший в трагедии «хор солдат» в последних сценах в традициях античных хоров разбивается на два «полухория»: солдаты Росса и Ленокса вместе со своими предводителями делают выбор в пользу предательства:

«Ленокс и Росс с солдатами с различных сторон сцены
РОСС Куда Вы, лорд?
ЛЕНОКС Туда, где победа
Солдаты Росса перестраиваются
РОСС Эта дорога ведет в Дунсиан
ЛЕНОКС Мой путь в Дунсиан лежит через Бирнам
РОСС Где стоят английские войска
ЛЕНОКС И шотландский король
РОСС Сэр, это предательство
Солдаты фронтом друг против друга
ЛЕНОКС Чье угощение больше вам по вкусу, дорогой лорд?
К солдатам Росса
А вам? Шотландская пыль или английское пиво
СОЛДАТЫ В Бирнам» [10, s. 78]

Игровая, пластическая ремарка восполняет коммуникативные пробелы. Поведение хора (его перемещения, почти танцевальные перестроения) компенсируют вербальную невыраженность позиции. «Полухория» больше не несут на себе функции разного (мужского и женского, юного и опытного) взгляда, они – свидетельство временного расхождения интересов участников конфликта, каждый из которых действует ради собственной выгоды и благополучия.

Таким образом, хоральные структуры активно «работают» даже в тех пьесах Мюллера, где, в отличие от «Горация», «Электры/Офелии/Хора», «Анатомии Тита» и др., наличие хора не оговаривается автором специально. Хоры и «хоральное измерение» (термин Лемана) создают эмоциональный фон спектакля, ощущение тотальности и безысход-

ности, эффект обезличенности зла, описываемого в трагедиях. Говоря о том, что в современной драме «монологические и хоральные структуры приходят на смену структуре диалогической» [8, с. 211], Х.-Т. Леман в очень большой мере имел в виду и опыт Х. Мюллера, использующего хор разнообразно и многомерно.

Список литературы

1. Гегель Г. Драматическое произведение искусства // Г. Гегель. Эстетика в 4-х тт. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971.
2. Muller H. Macbet. Nach Shakespeare / H. Muller. – Frankfurt-am-M., Verlag der Autoren, 1982.
3. Шиллер Ф. О применении хора в трагедии // Ф. Шиллер Собр. соч. в 8 т. – Т. 6. – М.: Гослитиздат, 1950. – С. 695-699.
4. Тюпа В.И. Драма как тип высказывания // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: Вып. 1-2: Сборник научных статей. – Кемерово: КемГУ, 2011. – С. 11-23.
5. Мюлер Х. Литература должна оказывать сопротивление театру // Х. Мюллер. Проза. Драмы. Статьи. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. – С. 418-431.
6. Мюлер Х. Пока мы верим в будущее нам не надо бояться нашего прошлого // Х. Мюллер. Проза. Драмы. Статьи. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. – С. 442-452.
7. Хализев В.Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник. – Л.: ЛГУ, 1988. – С. 6-27.
8. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013.
9. Гадамер Х.Г. О праздничности театра // Х.Г. Гадамер Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 155-165.
10. Muller H. Macbet. Nach Shakespeare / H. Muller. – Frankfurt-am-M., Verlag der Autoren, 1982.

ЖАНРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ ВАДИМА ЛЕВАНОВА

Недолгий творческий путь Вадима Леванова пришелся на рубеж столетий, когда делались попытки подвести итоги веку XX и определить вектор направления в веке XXI. Время странное, время смутное во всех отношениях. Время, когда хотелось разделаться с прошлым, которое виделось в самом негативном свете, с традициями, которые казались совсем обветшавшими. И одновременно страшно было отпустить от себя это прошлое, отринуть традицию. И – главное – желание понять себя нынешних, заново, не по чужим шаблонам, понять, что есть мир и где место человека в этом мире. Отсюда – игра с классическими текстами, с историческими сюжетами, с жанрами. Игра не ради игры, но ради обретения новых смыслов.

В поисках своего пути, своего авторского стиля, своей темы Леванов много и интересно экспериментировал с разными жанровыми формами, обращался к творчеству своих предшественников, вступая в сложный диалог – иногда прямой, чаще опосредованный – с драматургической классикой. Вполне закономерно, что он испытал на себе влияние всех тех процессов, которые происходили в русской драматургии и театре на протяжении 20 столетия. Имеется в виду, прежде всего, активное межродовое взаимодействие драмы с лирикой и эпосом, возникновение таких явлений, как «лирическая драма» и «эпическая драма», описанных во многих исследованиях, посвященных русской драматургии.

Термин «эпическая драма» сегодня в ходу у российских литературоведов, занимающихся драматургией. В театроведении более принято брехтовское понятие «эпический театр», что, конечно, в какой-то степени соотносимо с «эпической драмой», но не синонимично ей. Понятие «лирическая драма» тоже достаточно известно.

Французский теоретик театра Патрис Пави полагает, что «эпический театр» «возобновляет и подчеркивает **вмешательство повествователя**, т.е. определенной точки зрения на фабулу и на ее сценическое воплощение» (выделено мной – Т.Ж.) [1, с. 433-434]. В другой статье – «Эпизация театра» – он говорит о том, что тенденция к эпизации (или дедраматизации) достигает своей высшей точки «с возникновением современного эпического или документального театра» [1, с. 433]. Обобщая различные попытки объяснения этого феномена, он вслед

за другими исследователями связывает его с «концом героического индивидуализма <...> Вместо этого драматург, желающий воссоздать социальные процессы во всей их совокупности, должен ввести комментирующий голос и представить фабулу в виде общей панорамы, для чего требуется скорее техника романиста, чем драматурга» [1, с. 433].

С этим суждением вполне коррелирует и точка зрения Валентины Головчинер, российского исследователя драматургии и, в частности, эпической драмы. В этом понятии она видит «не результат воздействия на драму эпических жанров <...> не механическое использование возможностей эпического рода в драматическом, а стремление целого ряда художников найти форму драматического рода, способную органично воплотить новую, становящуюся действительность, осмыслить ее в разнообразии проявлений, противоречивости и сложности» [2, с. 53].

Так разные, на первый взгляд, подходы приводят нас к сходным выводам: «эпическая драма» есть один из вариантов авторского присутствия в литературе в целом и в драматургии в частности. Для драматургии это особенно актуально в силу специфической природы драмы и ее структуры, связанной с предназначенностью любой пьесы в первую очередь для постановки на сцене. В драматургии 20 века очевидна тенденция к активизации авторского присутствия. Автор стремится к тому, чтобы создать не просто некий текст как основу будущего спектакля, а как бы запрограммировать будущее сценическое представление и, соответственно, зрительское/читательское восприятие. Причем, это выражается не только в увеличении количества постановочных ремарок, но и в целом ряде иных структурных элементов пьесы, которые нацелены не на создание жизнеподобной иллюзии происходящего (мимесис), а на повествование (диегесис), осмысление, анализ сложных явлений жизни, философских проблем.

Понятие «лирическая драма» впервые встречается у А. Блока как определение жанра трех его пьес – «Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади». В предисловии он подчеркивает: «...3 маленькие драмы, предлагаемые читателю, суть драмы лирические, т.е. такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, – только представлены в драматической форме... мне кажется, здесь нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного читателя идет к своему обновлению» [3, с. 434].

Возможность и закономерность взаимодействия и взаимопроникновения лирики и драмы обосновал еще Г. Гегель: «Лирическая сторона находит свое место особенно в современной драме, вообще там, где субъективность передается самой себе и в своих замыслах и деяниях стремится сохранить свое чувство внутренней жизни. Однако исповеди сердца, чтобы оставаться драматическими, не могут просто отдаться беспорядочному течению чувств, воспоминаний и рассуждений, должны постоянно соотноситься с действием и иметь своим результатом его моменты, сопровождая их» [4, с. 550].

О возможности присутствия лирического начала в нелирических по своей природе произведениях пишет Лидия Гинзбург: «Лирическая поэзия далеко не всегда прямой разговор поэта о себе и своих чувствах, но это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка. **Поэтическое слово непрерывно оценивает все, к чему прикасается, это слово с проявленной ценностью**» (выделено мной – Т.Ж.) [5, с. 84].

Именно «проявленная позиция автора» становится, по мнению Ольги Журчевой, одной из определяющих черт русской драматургии второй половины XX века и рубежа XX–XXI веков [6, с. 60].

Таким образом, «эпический театр» и «эпическая драма» характеризуются помимо всего прочего «подчеркнутым вмешательством повествователя» (П. Пави), а «лирическая драма» – «проявленной позицией автора» (О. Журчева). Иными словами, в обоих случаях речь идет о том, что драматический автор в XX веке больше не хочет и не может оставаться в тени и высказывать свою позицию, свою точку зрения опосредованно, только лишь на внесубъектном уровне. Автор активно вмешивается в текст, в действие, вступает в диалог со своими персонажами и с читателем/зрителем.

Еще одно важное обстоятельство связано с дегероизацией («конец героического индивидуализма» П. Пави) как общей тенденцией, проявившейся в литературе уже в XIX веке и усилившейся в веке XX. Так Иннокентий Анненский, разбирая пьесу М. Горького «На дне», писал: «Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы: ей нужны были то седины Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно каких-нибудь Клещей или Сатиных. Теперь она не брезгает для своего маленького дела даже самой будничной обстановкой, но зато теперь, совершенно оставив романтические эффекты и мир

сверхчеловеческих страстей, она умеет прекрасно пользоваться для своих целей данными психопатологии и уголовной статистики» [7, с. 74].

И далее:

«Цельность новой драмы (*имеется в виду новая драма рубежа XIX–XX вв.* – Т.Ж.) устанавливается исключительно *идеєю автора*, поэтически настроенная индивидуальность – вот единственное объединение пестрых жизненных впечатлений, вот та единственная власть, которую не может не признать над собою драматизируемая поэтом жизнь» (*курсив автора* – Т.Ж.) [7, с. 75].

Стремление показать течение обыденной жизни толкает драму к эпическим приемам, к «дедраматизации», ослаблению драматического напряжения ради более пристального взглядывания в детали и подробности существования «пошлого человека». В то же время «пошлый человек», занявший место героя, так же как и настоящий герой высокой трагедии, стремится выразить себя, обнажить свои переживания. В итоге можно предположить, что характерные для драматургии XX столетия тенденции эпизации и лиризации суть двестороны одной медали. И, как правило, лирическое и эпическое начало можно обнаружить в одном и том же драматургическом тексте – в разных соотношениях, с разной степенью проявленности. Именно это я попытаюсь показать на примере двух пьес Вадима Леванова.

Пьеса «Блаженная Ксения Петербургская в житии» написана в 2007 году, «Кровавая барыня Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание» – в 2009. В центре каждого сюжета женщины, жившие в одно и то же время и оставшиеся в истории. Одна из них воплотилась в преданиях как юродивая Христа ради, как святая Ксения Петербургская, канонизированная церковью. Имя другой, точнее ее прозвание – Салтычиха – стало синонимом бессмысленной, дикой жестокости, изуверства, превратилось в нарицательное. Нетривиальным кажется выбор драматургом каждой из этих женщин в качестве героинь пьес. И уж совсем неожиданно объединение этих пьес в диптих. А между тем, два текста действительно тесно связаны один с другим. И не только сюжетными перекличками, но, главным образом, общей идеей и общим смыслом, который в пределах только одной пьесы – любой из них – остается неполным.

Еще одна отличительная черта – необычная жанровая природа каждой из этих пьес и всего диптиха в целом: с одной стороны – житие как жанр высокий, обращенный к сфере сакрального, повествующий о земном бытии святых, с другой – жизнеописание, то есть изложение биографии простого смертного человека, принадлежащее уже области профанного.

К «Ксении» дан подзаголовок «пьеса в клеймах», который отсылает сразу к двум средневековым жанровым канонам. Но именно соединением этих двух слов – «житие» и «клейма» – канон разрушается, а автор заявляет претензию на своеобразное и уникальное жанровое образование.

К «Кровавой барыне» подзаголовка нет. Но в самом названии, длинном, стилизованном под заглавия повестей XVII–XVIII вв., содержится некий подвох. И даже не один. Во-первых, как и в «Ксении», автор обращается к повествовательному, а не драматургическому жанру – жизнеописание. Во-вторых, жизнеописание у него не только «елико возможно достоверное», но и «правдоподобное». Обычно писали «правдивое». Автор чуть иронически острянет традиционную формулу, напоминая читателю/зрителю, что это игра.

Две части диптиха соотносятся между собой очень четко и почти классично: верх и низ, небесное и земное, сакральное и профанное, добро и зло. Стремление к четкой поляризации добра и зла вообще свойственно Леванову, что существенно отличает его от многих других современных драматургов (и не только драматургов). В его пьесах граница между добром и злом не только не размыта, но, напротив, акцентирована.

В использовании определений «житие» и «жизнеописание» есть некое авторское лукавство. Нам не дается подробное эпическое повествование, где неизбежные лакуны, связанные с незнанием, неточностью, отсутствием информации, заполняются авторским повествовательным словом. Это – пьесы, составленные как бы из отдельных, слабо связанных между собой (если иметь в виду традиционные драматургические приемы) небольших сенок, между которыми только ремарки, т.е. с точки зрения сценической – так называемый паратекст. Ремарки носят поясняющий, но отнюдь не связующий характер, они, напротив, скорее разъединяют.

В «Ксении» связь между фрагментами-клеймами осуществляется самой главной героиней: она единственное реально **действующее** лицо, т.е. совершающее поступки, проживающее в пьесе целую жизнь. Кроме

нее, указан только «Лик – хор». Хотя потом в тексте мы обнаруживаем целый ряд персонажей, как поименованных, так и безымянных, реальных земных людей и видения. Хор, хоть и распадается периодически на отдельные голоса, однако остается хором, неким общим звучанием земной, человеческой жизни, окружающей Ксению. Но он **не действует** ни в обыденном, ни в сценическом понимании этого слова. Все эти люди – лишь предлагаемые обстоятельства, в которых **действует** Ксения. Но действие ее не прямое, не внешнее, а духовное, внутреннее. Она не воздействует на внешний мир, не преобразует его. В сущности, мир этот остается тем же, что и был. Тогда зачем она явилась в него? Зачем и кому нужен был ее подвиг? Она появляется в пьесе обычной женщиной, горюющей об умершем муже и о своей вдовой доле.

Но, оказывается, есть и еще более страшная вещь, чем сама смерть: человек умер без покаяния и обречен на вечные муки. Это открытие подвигает ее на то, чтобы «дожить» жизнь своего мужа, искупить его грехи и вернуть ему надежду на царствие небесное. Но одного решения и даже одного мужества, с которым терпит она все лишения, все тяготы своей юродской жизни, все поношения и обиды от людей, – не достаточно. Она должна по-настоящему перемениться внутренне. И клейма – одно за другим – как раз показывают этот процесс. Фрагментарность пьесы кажущаяся. На самом деле все клейма выстраиваются в неразрывную цепь внутренних событий, в результате которых любящая и отчаявшаяся женщина, слегка тронувшаяся умом от горя, превращается в святую. Кульминацией этого духовного борения с собой становится встреча с Катей, любовницей ее мужа. В этой сцене особенно ясно видно, что подвиг самоотвержения нелегко дался Ксении, ее женская природа, ревность, обида на мужа – все всколыхнулось в ней, когда она поняла, кто такая эта опустившаяся распутная женщина. Но это был и последний всплеск ее земной сути, ее человеческой слабости. Любовь женская возвысилась до любви христианской, любви всеохватной, позволившей не только простить, но и пожалеть и полюбить Катю, которая, как и она сама, тоскует по Андрею Федоровичу, но которая не в силах совершить подвиг любви. И Ксения совершает этот подвиг за всех людей. Не случайно именно за клеймом «Катя» идет средник «Молитва Богородице блаженной Ксении». Следующие за средником клейма показывают разного рода святые деяния Ксении, ее предсказания, ее неоспоримую нравственную силу и полное признание ее святости всеми жителями города. Последнее в ряду клейм – «Успение», где к ней приходит Смерть.

Смерть тоже не упомянута среди тех, кто «действует». Потому что и в этой сцене действует Ксения. Ее готовность к смерти, к тому, чтобы покинуть земную юдоль, – вот двигательная сила всего финального эпизода пьесы, в конце которого даруется Ксении вечная жизнь. В прологе и эпилоге – легенды о том, как женщина спасает людей от неминуемой гибели. Венчает весь текст тропарь:

Нищету Христову возлюбивши
бессмертные трапезы ныне наслаждаешися,
безумием мнимым безумие мира обличивши,
смирением крестным силу Божию восприяла.
Сего ради дар чудодейственной помощи стяжавшая,
Ксении блаженная,
Моли Христа Бога
избавитися нам всякого зла покаянием [8, с. 172].

«Кровавая барыня» внешне отчасти похожа на «Ксению» своей фрагментарностью. Однако, несмотря на слово «жизнеописание» в заглавии, автор вовсе не пытается описывать жизнь Салтычихи в логической последовательности, в выявлении причинно-следственных связей. Автора не интересует пройденный Дарьей Салтыковой путь от обычной женщины к тому монструозному состоянию, в котором мы обнаруживаем ее в пьесе. Она отнюдь не главная и уж тем более не единственная героиня пьесы, в отличие от Ксении, хотя и стоит первой в списке персонажей, которых здесь 16. И они на самом деле **действуют**, т.е. совершают самые разнообразные поступки, которые имеют определенные последствия. **Все** эти действия обретают полноценный смысл только в том случае, если две пьесы соединены вместе. Тропарь, завершающий «Ксению», есть то связующее звено, которое объединяет два текста и позволяет говорить об общем смысле всего диптиха: «Моли Христа Бога избавитися нам всякого зла покаянием». Это не призыв к покаянию, а мольба о даровании покаяния как великого блага, способного избавить от зла. А сюжет «Кровавой барыни» – о неспособности к покаянию. И именно эта неспособность есть источник зла и та страшная мука, которая мучит и саму Салтычиху, и ее незаконного сына, зачатого во грехе, рожденного в тюрьме, ненавидимого матерью еще до рождения. На нем лежит проклятье его рождения, проклятье не греха как такового, а нераскаянности, неосознанности вины.

В диптихе Вадима Леванова на первое место поставлено добро как абсолютная нравственная категория. В образе Ксении он как раз и пока-

зывает человека в его отношении к ценностям. Для Ксении абсолютная ценность – любовь, которая есть жизнь и которая поэтому есть Бог. При этом автор вполне отдает себе отчет в том, как размыты на самом деле границы между добром и злом. В одном из клейм («Мертвый Поэт») Ксения встречает поэта ТрEDIAKовского, который, сетуя на тяготы своей жизни, говорит:

ПОЭТ. Что есть зло, а что – добро? Ты – ведаешь?! Одному одно – добро есть, а другого для то же – зeлoе зло! [8, с. 155]

В «Ксении» это «интеллигентское» сомнение как бы случайно, оно никак не отзывается в других эпизодах и других судьбах. А вот в «Кровавой барыне» весь сюжет строится как раз именно на сомнении: постоянно раскачивается маятник, потому что абсолютного добра, как и абсолютного зла нет в земном человеческом бытии. Оно не воплощено в повседневной жизни, а существует только в умозрительных формулах. Есть рассказ о петербургской юродивой и сцена ее встречи с крепостными Салтычихи, пришедшими в столицу подать жалобу на жестокую помещицу. Есть рассказы о злодеяниях Салтычихи, есть сцены в тюрьме, где она, превратившаяся в монстра, утратившая уже облик человеческий, взывает к Богу и Богородице, прося помощи в неправедных своих делах. Но вот парадокс: она ведь не считает себя виновной. Она уверена в своем праве жить именно так, поступать именно так. Она ни в чем не раскаивается. Подобно тому, как в лечебнице Шарантон под Парижем уверен в безвинности своих страданий маркиз де Сад. Французский аристократ и русская помещица никогда не встречались и даже не подозревали о существовании друг друга. Но автор устанавливает между ними нерасторжимую связь: он неожиданно, но вполне закономерно показывает нам два крайних проявления человеческого эгоизма, который оказывается первопричиной зла. Равно как альтруизм Ксении становится источником добра. Мысль как будто бы банальная, истина избитая. Но в том неожиданном сопоставлении, которое предлагает нам автор, знакомая истина перестает быть тривиальностью и начинает звучать совершенно по-новому.

Своеобразным посредником между Салтычихой и де Садом стал некий Прохор, русский солдат, оставшийся после ранения во Франции и принятый служителем в Шарантон. Он кормит де Сада и бесконечно говорит, говорит, доводя своего подопечного до крайней степени изнеможения. Прохор говорит на языке, непонятном де Саду, хотя и обращается к нему и как бы даже предполагает возможность ответа. Тогда как

сам де Сад видит в присутствии Прохора и его бесконечном говорении форму изощренного издевательства над собой.

Для читателя/зрителя Прохор – фигура совершенно особая. Он – нарратор, который разворачивает подробное изложение истории Салтычихи, а самое главное – он предлагает определенный угол зрения на эту странную и страшную личность. Вся мера безобразности Дарьи Салтыковой, вся мера ее чудовищной жестокости, греховности, расчеловечения показана в сценах с ее участием. Они выстраиваются в два ряда: сцены в тюрьме, особой келье Ивановского девичьего монастыря в Москве, где более 30 лет содержалась она в заточении, и сцены из прошлого, события, непосредственно предшествовавшие ее заточению – когда она была еще помещицей, своевольной и жестокой хозяйкой своих крепостных. Прохор же выступает как своеобразный комментатор. Это очевидно уже из композиционного приема: его монологи, более или менее развернутые, появляются каждый раз после сцены с участием Дарьи. И сам текст этих монологов каждый раз как бы поясняет и оценивает только что прошедшую сцену: «Она была суровая женщина, строгая. У ней не баловались. И в этом слабость ея. Не могла укороту дать своей строгости»; «Это у ней до святости доходило. Не возможно ей было небрежения стерпеть» [9, с. 203]; «...Она вот не захотела рабой быть...» [9, с. 217]

В этих философических суждениях отражается современная двойственность отношения к традиционным ценностям, к абсолютным истинам.

Прохор самый мало действующий персонаж пьесы. Особенно в том, что касается драматургического понимания действия и действительности. Он не совершает поступков, он только рефлексировать чужие поступки, чужие деяния. А в финале мы неожиданно и совершенно непредсказуемо узнаем, что он – результат некогда совершенного поступка. Поступка страшного, как с религиозной, так и с обыденной точки зрения недопустимого, невозможного. Но поступок этот совершился: Салтычиха в тюрьме сошлась с молодым караульным солдатом (которого в порыве плотской страсти садистски задушила) и родила от него ребенка, родила расчетливо, в надежде на помилование. Помилования, правда, не получила: младенца объявили умершим, а другой караульный, Анисим, пожилой и богобоязненный человек, забрал к себе мальчика и вырастил как сумел. И только на смертном одре сообщил приемному сыну, кто на самом деле его мать.

Становится понятно, почему Прохор так набожен и всячески стремится обращением к Богу и упованием на Божий промысел объяснить нелегкую свою жизнь. Понятно и другое: почему он так упорно пытается объяснить и как бы даже оправдать Дарью Салтыкову. Но главный смысл образа Прохора и его почти пассивного присутствия в пьесе не в этом. Он – герой-идеолог, в своем роде рупор авторской позиции. Если Ксения и Салтычиха – два полюса, некое воплощение абсолютного добра и абсолютного зла, то образ Прохора превращает эту бинарную оппозицию в своеобразную триаду. Он как бы собирает, аккумулирует в себе и добро, и зло. Он порождение матери-душегубки и плод воспитания набожного и по-своему добродетельного Анисима.

Так Прохор оказывается в положении медиатора между двумя крайними точками – добром и злом. Он – человек, стоящий перед выбором, человек «в ситуации» (по К. Ясперсу). И эта экзистенциальная ситуация неразрешима, но обязательно требует разрешения. Выбор сделать невозможно, но он должен быть сделан. Потому что нет абстрактного добра и зла.

Добрым или злым является лишь человек как целенаправленно действующее существо, имеющее в своем распоряжении телеологию, т.е. человек в его отношении к ценностям [10, с. 133].

Вадим Леванов, отвечая на вопрос том, почему он обратился к образам этих двух исторических персонажей, говорил, что его интересует, почему, если в человеке изначально заложено и добро, и зло, зло побеждает гораздо чаще. Две пьесы, составляющие сложное художественное единство, стали для него поиском ответа на этот вопрос, попыткой понять, возможно ли человеку совершить восхождение к абсолютному добру. Философскую задачу автор попытался разрешить на примере вполне реальных человеческих судеб, более или менее достоверных фактов. Однако не события и не поступки Ксении и Салтычихи интересовали драматурга, а отношение людей к добру и злу. Таким образом, в диптихе создается некий сверхсюжет, построенный на конфликте между Ксенией и Салтычихой, точнее – на противостоянии воплощенного в одной из них абсолютного добра и в другой – абсолютного зла. А все остальные персонажи являют не только некую среду, окружение центральных героинь, но и проявляют себя в отношении к добру и злу, т.е. обнаруживают в самих себе ту или иную меру добра и зла.

Такая сложная задача потребовала от автора значительных отступлений от собственно драматургической структуры. Даже в контексте драматургии XX и начала XXI веков, со всеми деформациями жанра, конфликта, способов сюжетообразования, эти пьесы выглядят довольно необычно. И, конечно, прежде всего мы причисляем их к «эпической драме». Тем более что автор сам дает нам для этого основания. Но не только нарочитые авторские наименования (житие, жизнеописание) позволяют говорить об эпической природе этих пьес. Здесь очевидно авторское вмешательство (П. Пави), последовательный отказ от мимесиса в пользу диэгесиса, стремление показать не отдельный, пусть и кульминационный момент жизни, а само течение жизни в ее становлении. Даже композиция каждой из пьес свидетельствует в пользу драматизации и доминирования эпического начала.

Однако мне представляется возможным утверждать, что лирическое начало в этих пьесах тоже присутствует. Леванов, решая ту сложную философскую задачу, которую он себе определил, выражает в этих текстах прежде всего самого себя, свой собственный трудный путь к истине, который прослеживается во всем его творчестве. И целостность всего диптиха, составленного из, казалось бы, совершенно не связанных друг с другом текстов, обеспечивается авторской идеей (см. И. Анненский), «проявленной позицией автора» (О. Журчева).

Впрочем, лирическое начало обнаруживает себя в пьесе отнюдь не только на уровне внесубъектных форм выражения авторского сознания. Оно проявляется и на субъектном уровне – через высказывания персонажей, через логику их существования в сюжете. Так Ксения, как уже говорилось, проходит сложный путь духовного становления, который не описан (несмотря на заявленный повествовательный жанр), а показан как сложный внутренний, психологический процесс. Мы видим Ксению как глазами других персонажей (высказывания о ней, оценки, некая эпическая дистанция), так и ее собственным внутренним зрением. Но мы также наблюдаем ее наедине с собой, в диалоге с умершим мужем, со Смертью – иными словами в диалоге с самой собой. Текст, формально принадлежащий драматургическому персонажу, становится подлинно лирическим, приобретает свойственную лирике прямую, проявленную ценность (см. Л. Гинзбург).

Еще более сложно строит Леванов вторую пьесу. Фактически центральным ее персонажем становится не Салтычиха, чье имя вынесено в заглавие, а несчастный Прохор. На протяжении всей пьесы он кажется

эпически спокойным, даже как будто равнодушным. И вдруг в финале прорывается страшная душевная мука, когда он с ужасом и обреченностью кричит: «Мать моя и была... кровопивица и душегубица, «людоедка», изверг рода человеческого! <...>» [9, с. 226].

Выполняющий функции нарратора и обеспечивающий пьесе право называться «эпической драмой», Прохор в конце концов оказывается самым драматическим лицом из тех, кто **действует**. Не внешними поступками, а сложным внутренним действием обусловлен его характер. Выбор между добром и злом проходит через его судьбу и через его душу. Именно он вынужден всю жизнь совершать этот выбор, которым остальные люди чаще всего пренебрегают. Он не может пренебречь, он обречен. И отсюда столь своеобразно проявленное лирическое начало, которое нарастает от одного эпизода к другому, пока не прорывается в финальном крике, в котором и протест, и отчаяние, и смирение – все вместе.

Леванов мог бы повторить за Блоком, что в его диптихе «нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного читателя идет к своему обновлению». Новый этап мировоззренческого кризиса и поисков выхода из него вновь ставит искусство перед неразрешимыми проблемами человеческого бытия. И, следовательно, вновь требует поиска адекватной художественной формы. На этот раз сложного взаимодействия эпического и лирического, выраженного в драматической форме.

Список литературы

1. Пави Патрис. Словарь театра. Пер. с фр. – М., 1991.
2. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск, 2007.
3. Блок А. Собр. соч. в 8 т. – М.-Л., 1961. – Т. 4.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. – М., 1971. – Т. 3.
5. Гинзбург Л. О лирике. – М., 1974.
6. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учебное пособие. – Самара, 2001.
7. Анненский И. Драма на дне // Книги отражений. – М.: Наука, 1979.
8. Леванов В. Святая блаженная Ксения петербургская в житии. Пьеса в клеймах // Леванов В. Пьесы и другие произведения, опубликованные в журнале «Город». – Тольятти, 2013.
9. Леванов В. Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание // Леванов В. Пьесы и другие произведения, опубликованные в журнале «Город». – Тольятти, 2013.
10. Краткая философская энциклопедия. – М., 1994.

Мария Сизова
Санкт-Петербург

**ОТ ХОРРОРА К ДРАМЕ-ДИСКУССИИ:
ЖАНРОВЫЕ ИСКАНИЯ
В ПЬЕСЕ «РАЗВАЛИНЫ» Ю. КЛАВДИЕВА
И ОДНОИМЕННЫХ ПОСТАНОВКАХ
Д. ЕГОРОВА И К. ВЫТОПТОВА**

Театральный и драматургический период 2000-х для Юрия Клавдиева вполне можно назвать переломным. Переехав в Петербург, автор творчески изменился. Вероятно, это было связано с желанием Ю. Клавдиева вписаться в местный театральный контекст, создать пьесу для сцены, а не только для чтения в узком фестивальном кругу. Его героем стал полнокровный человек, более того, значительно повзрослевший. А жанровые искания сконцентрировались в области драмы и драматического.

«Развалины» были написаны в 2009 г. и обозначили пространственно-временной переход автора из плоскости тольяттинского городского текста в область петербургского, что, несомненно, отразилось и на авторской поэтике в целом. Вместо юного бунтаря — умудренная житейским опытом женщина. Вместо пространственных пересечений городского и природного — драма идей. Место действия — Ленинград. Время — зима 1942 года.

Фабула пьесы проста как жизнь. Петербургский интеллигент Иракий Александрович Ниверин ведет долгую дискуссию с соседкой по квартире Марьей Ильиничной Развалиной, крестьянкой, перебравшейся во время блокады в Ленинград, о цене жизни. Ужиная у нее в гостях он доказывает, что ради будущего детей нужно сохранить культуру и нравственность (у Ниверина маленькая дочка Анечка, у Развалиной — сын Ваня и двое внуков — Грениа и Савоська). А в конце застолья неожиданно выясняется, что у Развалиных на ужин подавались котлеты из трупного мяса, что для этой семьи — обычная практика. Доброжелательные отношения соседей расстраиваются. В финале герой и вовсе гибнет во время артобстрела со вздохом на устах и длинным монологом о будущем без войны и животной дикости.

Как замечает в статье «Юрий Клавдиев: между ужасом и пафосом» М. Липовецкий, «Клавдиев принципиально избегает в этой пьесе каких бы то ни было моральных оценок. Мария Ильинична трезво и горько связывает свою этику с историческим опытом, вписавшим насилие

в повседневную практику выживания» [1, с. 255]. Дети являются наследниками подобной философии. «Иными словами, своей пьесой он доказывает, что современные россияне — наследники людоедов, потому что брезгливые Ниверины сгинули вместе со своими идеалами. (Впрочем, и двусмысленность звучания фамилии главной героини приобретает зловещее значение в этом контексте.) А значит, современные языки насилия — не абстракция, не отклонение от истории, а продукт очень даже исторической борьбы за выживание» [1, с. 255].

Но не будем забывать, что насилие — главный маркер действия, в принципе присущий пьесам Ю. Клавдиева, вне зависимости от времени описываемых событий. Насилие — это и есть действие. Оно становится противовесом ужасающей действительности. Даже в названии фамилия героини Развалина представляет собой отглагольное образование «развалить» (инфинитив), что рифмуется с предыдущими авторскими работами: «Собиратель пуль», «Пойдем, нас ждет машина». Другое дело, что здесь драматург ставит себе несколько иную задачу: не поступком, а словом, — вернее посредством дискуссии разубить гордиев узел противоречий между соседями. Он лишает своих персонажей подвижности, задавая такие пространственно-временные условия, в которых даже при очень большом желании просто не было бы возможности куда-либо переместиться.

Дискуссионность обнаруживается уже на этапе чтения списке действующих лиц. В нем представлены две семьи: Мария Ильинична Развалина и ее дети (Ваня, Греша, Савоська) и Ниверины, — Иракий Александрович с дочкой Анечкой; предельно симметричные конструкции, полярные точки зрения. Никогда прежде в пьесах Ю. Клавдиева не было такого отчетливого сопоставления персонажей. Ни разу автор не пытался с такой дотошной тщательностью выкристаллизовать из типажа характер. Хаотичный агрессивный мир вполне устраивал драматурга, рисующего четкую и внятную историю своего героя: молодого воина и карателя. С «Развалинами», казалось бы, все совершенно иначе: нет знакомой читателю перформативности, действенности даже, — на уровне словесных конструкций. Нет прямых врагов, но сохраняется ситуация тревожного ожидания, связанная с обстоятельствами исторического времени — блокадой и чередой артобстрелов. Та же самая враждебность пространства, угрожающая не только конкретному человеку, но и населению в целом. В сущности перед нами драма-дискуссия с целым сводом провокационных вопросов.

Ю. Клавдиев пытается через известные каждому петербуржцу факты развернуть дискуссию о современной ему эпохе, где сила и способность выживать в любой ситуации становится нравственной доминантой, а человеческие ценности нивелируются до нуля. Автор, словно прописывает свою собственную генеалогию этого явления, зародившегося задолго до наших дней. Результатом подобных умозаключений становится спор о вопросах жизни и смерти, и вполне целостный драматический текст, выстроенный по законам жанра. После нескольких удачных читок на «Любимовке» и «Володинском фестивале», драматургической «Мастерской на Беговой» материал взяли в работу два совершенно не похожих друг на друга театральные режиссера.

Премьера «Развалиных» Кирилла Вытоптова состоялась в прошлом году в «Центре драматургии и режиссуры» М. Рощина и А. Казанцева. Спектакль вырос из лабораторной читки, сделанной в рамках второй «Мастерской на Беговой», ежегодно проходящей при «Центре драматургии и режиссуры». В соотношении с пьесой, постановка отличалась предельным отстранением, эстетизацией текста. Здесь персонажи борются не за выживание, а за чистоту. В случае Развалиной — санитарную свежесть. В случае Ниверина — вегетарианскую непреклонность. Закономерно, что за пять минут до начала Марья Ильинична просит каждого входящего вытереть ноги. А Ниверин произносит финальный монолог с зеленым яблоком в руках.

Чистота прежде всего. Чистота дома, чистота на сцене, чистота после спектакля — символическое погружение в театральную Антарктиду, где все красиво, спокойно и абсолютно безэмоционально. Эксцентричные герои с четко поставленной индивидуальной интонацией (у каждого персонажа своя речевая партитура) произносят текст, старательно прописывая типизированные образы.

Марья Ильинична Развалина (Ирина Денисова) — пролетарий, рабочая баба в трикотажном платье, валенках, ватнике. Ее дети — Ванечка (Александр Сиришкин), Савоська (Александр Петров) и Гренька (Маргарита Толстоганова) — задорные малыши: худенькие, крикливые непоседы. Ираклий Александрович Ниверин — типичный советский интеллигент в каракулевой шапке, роговых очках и уютном шерстяном шарфе. Анечка (дочка Ниверина) — заносчивая Мальвина с двумя кокетливыми рыжими косичками. Все они — обитатели маленькой шкапулки под названием сцена. Без пяти минут шарнирные куклы, послушно выполняющие четкие режиссерские указания.

Понятно, что такой рисунок ролей сильно диссонирует с грубым и провокационным текстом «Развалиных», который вынуждены произносить актеры. Стараясь обойти проблему блокадного трупоедства, К. Вытоптов ставит спектакль о красоте и ее уничтожении новыми гуннами — Развалиными, заселившимися в квартиру старых интеллигентов. Именно они вытирают ноги столовыми полотенцами и делают игрушки из лисьих манто. Более того, ставят тазы с бельем в ломберный столик, после чего развешивают тряпицы на его резных краях. Развалины Вытоптова ведут себя как дикари, поселившиеся на вымирающем острове культуры. В системе расставленных Клавдиевым блокадных координат самое страшное — есть людей. Вернее, то, что от них осталось. С этим режиссер никак не может смириться. Он старательно избегает следования фабуле пьесы, отстраняя с помощью игровых приемов все, связанное с насилием и поеданием трупов эпизоды. В сцене деревенской жизни Развалиных — коротком рассказе Марьи Ильиничны о селе во время блокады, режиссер пускает аккуратные видеопроекции голландских натюрмортов на белое покрывало стула. Смерть Ниверина превращается в инсталляцию. Манекен со вспоротым животом используется как ваза и наполняется фруктами. Словом, авторы спектакля пытаются замаскировать неприглядный клавдиевский мир.

Возможно, это прозвучит странно, но спектакль К. Вытоптова получился очень красив. Красивы здесь не столько люди, сколько предметы: резные часы в глубине сцены, два стула и ломберный столик посередине — вот и вся нехитрая конструкция, умело подобранная художником Н. Абдрашитовой. Все это благолепие собрано в просторной комнате, которую занимают Развалины. Что представляет собой квартира Ниверина — зрителю знать не дано, режиссер прячет ее за железной дверью металлической конструкции (второй этаж «Центра драматургии и режиссуры» М. Рощина и А. Казанцева). А диалог Ниверина и Анечки, происходящий как будто в их комнате, переносит на авансцену, что вполне закономерно. В мрачном мире блокадного Ленинграда остается один уютный островок, и тот на грани затопления.

Смысл режиссерского высказывания заключается в невозможности интеллигентного человека противостоять варварам, которым не дано воспринять красоту. И зрительский выбор, по мнению режиссера, непременно переходит на сторону первых ораторов — Ниверина и его дочери Анечки.

Драматический жанр спектакля, усиливающий трагическую интонацию пьесы, лишает текст важной доли отстранения и обобщения, сводя историю до уровня буквальной ситуации, делая тем самым текст пьесы более плоским, чем он есть.

Петербургский спектакль Дмитрия Егорова стал еще одним вариантом «Развалин» (2012). Он возник в результате почти годового сотрудничества режиссера с молодой группой «Этюд-театра» на базе лаборатории «ON.TEATP». Оба спектакля были сделаны в камерном пространстве: в случае московских «Развалиных» — черной коробки ЦДР, в случае питерских — белой комнаты «ON.TEATPа». Однако принцип подхода режиссеров к тексту Ю. Клавдиева оказался различным: в случае московского спектакля — отстранение, в случае питерской постановки — погружение в обстоятельства пьесы и психологическая проработка ее персонажей.

Точное воспроизведение мест действия с использованием подлинных предметов сочетается у Егорова с предельной условностью. Голые, не покрашенные стены с облупившейся штукатуркой, песок, белая алюминиевая посуда и старая деревянная дверь, будто снятая с петель какой-нибудь петербургской коммуналки — буквальное пространство «ленинградских развалин» (художник Фемистокл Атмадзас, художник по костюмам — Ольга Атмадзас).

Центром спектакля является Марья Ильинична Развалина (Ульяна Фомичева), в отличие от московской Развалиной Ирины Денисовой, — внесоциальная и вневременная. С первого появления героини Ульяна Фомичева настолько убедительна, что невозможно представить себе другую Развалину. В ее женском мире главным становятся дети — трое маленьких балбесов, заснувших неподалеку и сопящих в унисон. Одной из самых сильных сцен спектакля является сказка про страшное побоище с Чудищем Поганым: простая аллегория, вложенная в уста женщины, превращается во всеобщий материнский плач, положенный на былинные слова и посаженный на гитарные аккордами младшего сына.

«Развалина. ... В далеком царстве, в старом государстве жил да был царь Емельян. И было у него два сына — Ванька-богатырь да Савоська-сильногомучий... и еще была у него дочка Гренюшка, красоты несказанной, да искусница-умница... И вот однажды вороги налетели на ту страну, и не было ворогам ни числа, ни вычисления, прямо вот как ни в сказке сказать, ни наяву придумать... и побили вороги всю силу воинскую у Емельяна-царя, и осадили его город белокаменный с церква-

ми богатыми, с подвалами глубокими, а в подвалах тех было добра не счастье богатого» [2, с. 475].

Помимо природного начала, которое заключается в инстинкте жизни, Развалина Фомичевой имеет собственную философию, похожую на псевдо мифологические представления о строении мира у Маши и Юли из пьесы «Пойдем, нас ждет машина», и у Парня из «Собирателя пуль». Ее материнская модель мира, спрятанная в сказке о Чудище, пожирающем детей, подсказывает решение спора с Нивериным задолго до финала.

Ниверин Семена Серзина является в этом спектакле слабым оппонентом Развалиной. И если в московском варианте он был советским интеллигентом, то здесь больше похож на типичного героя-неврастеника. Любая его реакция на события окружающей действительности ограничивается продолжительной рефлексией. Он жжет книги и рефлексировать:

«Ниверин. То есть ты предлагаешь мне наестся трупного мяса, и идти на улицу искать дрова, чтобы сохранить в целости Достоевского?»

Анечка. Я такого не читала еще. А он хороший писатель?

Ниверин. Он величайший писатель. И вот он точно людей есть не стал бы.

Анечка. Тогда бы он просто умер бы и ничего не написал. И никто бы не узнал, какой он великий» [2, с. 473].

Воспитывает Анечку и рефлексировать:

«Ниверин. Господи, да когда же все это кончится... Господи, сколько же эти люди будут над нами издеваться. Господи, они же делают, что хотят, а мы — кто мы для них? Что мы можем сделать? Правда, только и остается — есть друг друга. Конечно, с низведенным до уровня зверей народом можно делать все, что угодно, можно послать на какую угодно стройку, затеять любую войну, какую угодно коллективизацию, его можно сплачивать и разобщать, покуда не слепишь свое идеальное государство, да только, Господи — идеально ли государство, в котором люди едят мертвых детей, солят лебеду, и поднимают на вилы ученых?.. Господи, дай мне сил» [2, с. 473].

Голодает и рефлексировать:

«Ниверин. Вот это — как выразить? Если люди гибнут, теряют человеческий облик, если само основание жизни прекратило существование, если во главу угла поставлено количество потерь, а не прирост, если кончились не только оправдательные аргументы, но и дрова, и хлеб — что ты сделаешь? Что ты сделаешь?» [2, с. 486].

Наименее убедителен в устах Ниверина-Серзина финальный монолог, когда, символически «восстав из мертвых» (за минуту до монолога дети засыпают Ниверина песком), он произносит слова о доброте и человеческом благородстве. Сталкивая лбами две правды Развалиной и Ниверина драматург, сознательно или нет, расставил акценты в пользу первой. Материнская правда героини, ее крестьянская космогония куда понятней автору, чем абстрактно-гуманистическая философия.

Правота Развалиной подчеркивается развитием детских образов, которые от маленьких и угловатых ребят в начале спектакля к третьему действию превращаются в полнокровных подростков, больше всего на свете желающих выжить и вырасти. Так, двое братьев Ваня (Алексей Митин) и Савоська (Филипп Дьячков), толкаясь и отвешивая друг другу подзатыльники, делят любовь хрупкой и прекрасной Анечки (Вера Параничева), а их младшая сестра Гренька (Алена Митюшкина) в это время по-детски ревнует из-за угла. Она с обидой натягивает на голову брата шапку, только чтобы привлечь его внимание. Не пройдет и пяти минут, как «малыши», сами того не подозревая, будут праздновать гибель Ниверина, подстреленного с крыши гэбистом, пулей предназначенной для трупоеда, то есть — для Развалиной. Взрослея прямо на наших глазах под громкий хит 1980-х «Яблоки на снегу», они выпьют шампанского, разожгут бенгальские огни и посыпят голову главного героя «пеплом», как будто похоронив все идеи Ниверина. Таким решением Д. Егоров словно подтверждает мысль М. Липовецкого о поколении, выращенном на трупном мясе.

Спектакль не сглаживает шокирующие подробности пьесы, а, наоборот, обостряет эстетику пространственного ужаса Клавдиева. Например, болезненной кажется сцена вскрытия вен или убийства кошки. Становится понятно, что режиссер пытается обогатить смысл пьесы, сделать ее более достоверной, причем делает это с помощью достроенных им сцен блокадной жизни, но по нашему мнению здесь Д. Егоров уходил от клавдиевского метафизического обобщения.

Однако два спектакля по пьесе «Развалины», поставленные по-разному, в разных стилистиках и на разных площадках, высветили одни и те же болевые точки текста. Эта как будто многими признанная пьеса скорее всего является переходным этапом в творчестве драматурга. Старая мифология и юный герой, появившийся двенадцать лет назад, перестали быть интересным драматургу. Новые герои и новая поэтика до конца еще не сформировались. Очевидно, что Ю. Клавдиеву

не удалось создать двух полноценных философий: антагонист Развалиной Ниверин слаб не по своим идеям, а по степени проработанности образа.

Кроме того, гораздо скромнее Ю. Клавдиев пользуется в этом тексте своим главным оружием – ремарками и лирическими монологами, которые все же нет-нет, да прорывают ровную ткань драмы-дискуссии, но уже являются атавизмом, и никак не влияют на поэтику пьесы в целом.

Список литературы

1. Липовецкий М., Боймерс Б., Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: НЛО, 2012.
2. Клавдиев Ю. Развалины // Лавлинский С. П. Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. – Кемерово: КемГУ, 2012.

**ДРАМАТУРГИЯ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ:
АВТОР И ЧИТАТЕЛЬ МОДЕЛИРУЮТ ЖАНР**

О жанровом своеобразии пьес Коляды исследователи писали и говорили уже не раз. Отмечалось лирическое начало произведений, их мелодраматизм, рассматривались черты трагикомедии. Однако пока не предпринималось анализа авторских определений жанра в драматургии Н. Коляды. Именно на этом я и хочу сосредоточиться.

В сборниках Н. Коляды представлены следующие названия: пьеса, комедия, трагикомическая притча («Нелюдимо наше море», или «Корабль дураков»), монолог («Американка»), комедия или трагикомедия («Селестина»), современная комедия («Тутанхамон», «Три китайца»), драма («Барак», «Родительский день»), лирическая комедия («В Москву – разгонять тоску»), пьесочка в двух действиях («Группа ликования»), пьеса-шутка («Нюра Чапай»), пьеса-этиюд («Нежность»), пьеса в двух действиях для молодежного театра («Игра в фанты»), фантазия на темы Николая Гоголя («Старосветские помещики»), драматическая фантазия на темы повести Александра Сергеевича Пушкина («Dreieiebenas (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама»), мелодрама в двух действиях («Америка подарила России пароход»).

Самое частое определение – «пьеса». Это не собственно определение жанра, а лишь обозначение принадлежности к определенному роду литературы. Однако довольно часто около слова «пьеса» есть структурное определение, например, «одноактная» («Дом в центре города»), «в двух действиях» («Ключи от Лерраха»).

В данном случае подразумевается, что читатель/зритель будет самостоятельно совершать действие по моделированию жанра. В драматургии Николая Коляды довольно ярко выражено авторское присутствие, т.е. концепированный автор предельно активен, однако в данном случае он намеренно дает читателю право отнести пьесу к тому или иному жанру. Но он не предоставляет полной свободы читателю, постоянно комментируя действие и реализуя тот или иной жанровый канон в тексте.

Кроме того, к подобным авторским жанровым определениям, которые должны заставить читателя/зрителя рефлексировать, можно отнести «монологи», «пьесы-этиюды», «пьесы в двух действиях для молодежного театра». Здесь автор лишь обозначает структуру, но не жанровую особенность как таковую.

Если обратиться к пьесам, написанным по мотивам произведений А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, то стоит сказать, подобный механизм интертекстуальности позволяет сразу же так или иначе определить жанровую принадлежность пьесы. Но опять же сделать это должен сам читатель или зритель.

Если говорить о собственно драматических жанрах, которые автор безапелляционно обозначает в начале текста, то это комедия и драма. Причем, пьеса «Селестина» названа «комедия или трагикомедия». Я склоняюсь к тому, чтобы отнести ее к лирической драме, где явно обозначено трагикомическое мироощущение.

Комедии же названы таковыми, несмотря на то, что, по сути, вбирают в себя черты трагикомического. И если говорить о том, как разрешается конфликт в таких пьесах, то невозможно сказать о его комедийности в классическом смысле этого слова. Ведь конфликт в пьесах Коляды экзистенциальный, неразрешимый по своей природе. Так что при определении жанра пьесы как комедийного перед читателем/зрителем возникает явная авторская игра.

Теперь обратимся к пьесе «В Москву – разгонять тоску». Она названа автором лирической комедией. Комическая по своей природе ситуация разворачивается в драматическую. Две уральские девушки едут в Москву, останавливаются у молодого человека по имени Даниил. По ошибке ночью они думают, что тот собирается к ним приставать. Но это совсем не так. Они попросту заняли его обычное спальное место, а он, придя домой поздно, перепутал и лег с ними. После чего девушки, испугавшись, собирают вещи. И сама по себе нелепейшая ситуация побуждает Даниила к монологу:

ДАНИИЛ. Никогда, никогда, никогда я не был с ней счастлив. Я был счастлив один раз в жизни, пять лет назад... Ее снова не было. Она – поэтесса. Поехала на какой-то семинар, я собрал все деньги, снова – долги, отправил ее... Потом сходил, сдал молочные бутылки. Накопилось их много, хватило заплатить за телефон, еще осталось двадцать копеек. Я зашел в хлебный, купил булку хлеба и пирожок за пять копеек. Свежий! Будто только из печки! Понимаете?

НАДЯ. Понимаете...

ЖУЛЬКА. Понимаете...

ДАНИИЛ. Ничего вы не понимаете! Это не понять! Я вышел из магазина, в валенках, в обдергаечке своей, небритый, грязный, голодный... Иду по улице, смотрю на солнце, ем вкуснейший пирожок и чуть не реву от

счастья, восторга и радости... До чего тогда было спокойно, ровно, чисто, весело на душе! Я запах этого пирожка помню до сих пор, день этот помню, вкус повидла этого помню! И счастье какое... На последние двадцать копеек – счастье! А теперь – смотрите, сколько у меня денег! Смотрите! <...> [1, с. 225].

То есть вполне комичная ситуация обнажает трагизм человеческого существования. Такую пьесу вряд ли можно назвать комедией. Ведь выясняется, что и девушки едут в Москву из своего провинциального города, чтобы найти свое счастье, и Даниил остро переживает внутренние противоречия, но не может их разрешить. То есть изначально комедийная ситуация провоцирует героя на монолог, который впоследствии и помогает понять специфику конфликта. Но вот конец пьесы заставляет задуматься:

Девчонки смеются, лейтенант тоже.

Перестук колес. Едет поезд.

На следующий день, подъезжая к Свердловску, Надя с Жулькой смотрели влюбленными глазами на лейтенанта, с которым они познакомились в дороге.

И совсем-совсем они уже забыли и Данила, и Люсю, и квартиру Данила, и все, что с ними произошло...

И где-то далеко-далеко в памяти была такая громадная, такая красивая и такая интересная Москва... [1, с. 234].

Кажется, что девушки забыли о своем внутреннем конфликте, они радуются жизни, не осознавая трагизма человеческого существования, - они попросту забывают о нем. В пьесе налицо квинтэссенция жанров: здесь и комедия, и драма. Присутствуют элементы лирической драмы с явно выраженным трагикомическим мироощущением.

Обратимся к пьесе «Группа ликования», которая названа автором «пустячком в двух действиях». Действие происходит в детском саду, где на кухне сидят два артиста Калачинского облдрамтеатра. Они подрабатывают по ночам – сторожат этот садик:

В детском садике ёлку сегодня с утра нарядили. Она стоит в большой комнате, где всегда проходят “утренники”. Темно в комнате, ёлка дрожит, ленты на ёлке, шарiki-фонарики блестят. Дети из разноцветной бумаги снежинок две сотни вырезали, развесили по всей комнате, к оконным стёклам приклеили. Стёкла в морозных узорах, но сквозь них всё же видно всю площадь у театра, снег, фонари. На окнах толстые решётки. На втором этаже – спальня: рядками аккуратно заправленные детские

кроватки. А на первом, в комнате, где ёлка, стоит фортепиано, магнитофон, маленькие стульчики по периметру. Рядом с этой комнатой – раздевалка-прихожая с деревянными кабинками-ящичками для одежды, ещё – столовая, ещё – кухня.

Вот, пришли. Нам на кухню надо. Кто тут есть? А-а. Знаю. Этих артистов я знаю. Мои друзья. Нет, артистка тут только Светлана Сисина, а Гена Кокоулин – завмуз из театра. Ну, и завмузов таких я видел-перевидел. Ну, ладно. [2, с. 124].

На протяжении всей пьесы герои выясняют отношения, разговаривают о жизни. Как часто бывает в пьесах Коляды, каждый герой пытается произнести развернутый монолог, выговорив свой внутренний конфликт:

БОРИС. Приговор, приговор! Вывод, вывод! Господи, за что?! Осталось жить совсем немножко, надо как-то организовать жизнь, её остатки! А что делаю я? Почему я хожу тут в костюме Деда Мороза, а?! Надо что-то большое сделать, что я хочу делать? Играть спектакли?! Зачем?! Для кого?! Я всю жизнь клоунничал, всю жизнь прыгал, изображал кого-то, зачем я живу?! Господи, какой я несчастный, какой я несчастный! Господи, зачем я пошёл в актёры?! Я ведь так люблю дорогу! Я хотел быть проводником! Убрался, вымыл вагон, сел, смотрю в окно, за окном бежит, бежит всякое, жизнь, люди, деревни, деревья! А если остановка – всех загнать и ходить по мокрой траве, туман, утро, цветы в горах ... Господи, какой я несчастный!!! Зачем всё было, вся жизнь?! [2, с. 153].

Надо сказать, что действие происходит накануне Нового года, все ждут какого-то волшебства. И к концу пьесы одна из героинь произносит:

Лидия. Хоть бы и правда Дед Мороз пришел. [2, с. 178].

И Дед Мороз действительно приходит:

ВСЕ ХОРОМ. Ура! Да здравствует Новый Год! Да здравствует дед Мороз! Да здравствует праздник! Да здравствует Новый Год! Ура! Ура! Да здравствует новая жизнь! Ура!!! Он пришёл, пришёл наш дедушка! Пришёл!!!!

Открыли двери. И правда: на пороге стоит Дед Мороз.

ДЕД МОРОЗ. Вот и я! Здравствуйте, мои друзья! Я, ребята, был в полёте! В реактивном самолёте! Облетел я целый свет, и привез вам всем привет! Подросли, большими стали. А меня-то вы узнали? Всё такой же я седой и с большой бородою! Вместе с вами хоть сейчас я готов пуститься в пляс! Ну-ка, за руки беритесь, в круг скорее становитесь! Становитесь в хоровод, песней встретим Новый Год!

Лидия, Светлана, Борис и Геннадий стоят, смотрят на Деда Мороза. Молчат.

Потом взяли свои пальто, одежду, и ушли в двери. Дед Мороз стоит один посреди кухни. Вдохнул, почесал голову, и сел чистить картошку. Надо ведь, чтоб был праздник у детей в Новый год. [2, с. 179].

Так, автор намеренно дает героям «выговориться», потом предлагает заведомо нереальную ситуацию (визит Деда Мороза), необходимую, чтобы герои разрешили свое внутреннее противоречие, а затем возвращает все на круги своя. Так и реализуется канон лирической драмы. В пьесе органично сочетаются черты комического и трагического. А в итоге? Какое определение дает автор? Пустячок. Это не литературоведческое, а «бытовое» определение, в котором выражено мироощущение концептированного автора.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Если Коляда обозначает, что перед читателем «пьеса» или «монолог», то предполагается рефлексия реципиента, который, моделируя в своем сознании действие, должен сам, опираясь на авторские «подсказки», определить и жанр.

2. Обозначая в самом начале пьесы, что она является «фантазией на тему» произведений какого-либо автора, Коляда опять же предоставляет определенную свободу читателю/зрителю, который должен самостоятельно выстроить в своем сознании связи между произведением-первоисточником и «фантазией». Соответственно, работа по моделированию жанра должна быть проделана читателем/зрителем.

3. Коляда строго обозначает жанры некоторых пьес именно с точки зрения драматургических жанров («комедия», «драма»). По сути можно согласиться только с «драмой».

4. Если речь идет о таких определениях, как «пустячок» или «шутка», то можно сказать, что это «пустячок» именно с жизненной, обывательской точки зрения. И в таком случае ярче всего выражается авторское присутствие в пьесе.

Список литературы

1. Коляда Н. Коробочка. Пьесы. – Екатеринбург: Журнал «Урал», 2009. – 400 с.
2. Коляда Н. Уйди-уйди. Пьесы. – Екатеринбург: Уральское книжное издательство, 2000. – 440 с.

Светлана Болгова
Самара

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ М. УГАРОВА И Е. ГРЕМИНОЙ «СЕНТЯБРЬ.DOC»

Современная драма тяготеет к смешению жанров, родов; создаются проекты, которые совмещают в себе различные виды искусства. Ярким примером такого совмещения становится документальная драма, или драма.doc.

«Театр.doc» как одна из главных площадок современной документальной драмы, представляет собой новый театр, в котором каждый спектакль – социальная акция, затрагивающая острую общественную проблему. Пьесы, созданные в «Театре.doc», находятся на стыке социума и искусства. Примером такого совмещения стала пьеса «Сентябрь.doc», впервые поставленная в 2005 году.

М. Угаров и Е. Гремина решили создать документальный проект о реакции россиян на случившийся в 2004 году теракт в Беслане. Материалом для постановки послужили комментарии с чеченских, осетинских, русских интернет-сайтов и форумов. Реплики и диалоги интернет-пользователей подверглись минимальной редакции и были объединены в одну пьесу по тематическому принципу. В пьесе в качестве респондентов выступают не конкретно опрошенные люди, а обсуждения и мнения пользователей соцсетей, всевозможных чатов, блогов и форумов, образующие с помощью авторского монтажа различные и местами несовместимые полярные дискурсы. «Этот вербатим, – пишет М. Липовецкий, – раскрывает парадоксальную симметрию между чеченцами и русскими, между теми, кто мысленно отождествляет себя с террористами, и теми, кто проецирует на себя позицию жертвы террора, видя себя потенциальным заложником» [1, с. 183].

Интернет, так прочно вошедший в нашу жизнь, формирует новый вид документа в виде блогов, интернет-дневников, переписки на форумах и в соцсетях, комментариев к определенным темам – все вместе представляет собой интернет-дискурс, в котором сохраняется стилистика ресурса, речевые и графические особенности «интернет-текста» приближенного к устной речи.

«Сентябрь.doc» по форме напоминает большую переписку между пользователями с полным сохранением графических и стилистических особенностей, продиктованных интернет-коммуникацией. Так,

например, в части № 4 под названием «Хиджаб» текст местами представлен как интерфейс социальной сети, где присутствует соответствующее оформление, которое создает эффект присутствия на интернет-странице:

«Ахмад Яхья АбуАбдурахман.

Посмотреть профиль!

Добавить Ахмад Яхья АбуАбдурахман в список друзей!» [2].

или

«NEVESTA, адрес - Воробьевы горы.

Посмотреть профиль!

Добавить NEVESTA, адрес – Воробьевы горы в список друзей!» [2].

Текст поделен на семь частей, в которых все «комменты» пронумерованы и имеют свой подзаголовок, отражающий основную идею и мысль высказывания, а цитаты из форумов и блогов, трансформируются в реплики персонажей.

Первая часть под названием «Мускус» представляет собой чеченский взгляд на теракт. Комментарии названы именами мусульманских шахидов: ***Муслим, Майрбек, Хамзат, Абдулл, Алхазур.*** Язык и манера высказываний приобретают возвышенный, поэтический оттенок: ***«Асалам Алийкум, братья и сестры мусульмане»*** [2]. Истории о шахидах несут героический пафос и произносятся как миф, легенда, прославляющая героя, который совершил убийство по законам джихада. ***«В этот момент его душа унеслась на небеса, где ему будет хорошо <...>»*** [2]. Из стилистики рассказов о шахидах складывается современная национальная мифология, в которой террорист приносит себя в жертву ради веры, унося с собой жизни врагов. ***«Тела, не тронутые тлением, запах мускуса, лица, озарённые улыбками, – вот признаки, по которым можно выявить шахида»*** [2]. Гордые и восторженные интонации чеченских чатов возвышают шахидов до образа «очистительной жертвы» в глазах соотечественников, прославляя насилие и жестокость, прикрытое религией. Они становятся объектами поклонения, которым завидуют и хотят подражать: ***«когда наша соседка Лида прибежала ко мне, чтобы сказать о случившемся, я моментально расплакалась, но без истерики, я плакала, потому что завидовала ему... я завидую белой завистью всем им... Allahu akbar, как им повезло!!!»*** [2].

Ответом на пафосные героические монологи о шахидах становятся грубые и откровенно расистские комментарии остальных частей пьесы, звучащие как со стороны русских, так и со стороны чеченцев и осетин. Здесь можно говорить о намеренном предвзятом авторском отборе мате-

риала и построении текста. Высокая поэтическая риторика комментариев прочтенной части пьесы резко контрастирует с жесткой инвективной лексикой блогеров, пропитанной призывами к мести и насилию:

«Большинство чеченцев надо убить. Там есть действительно хорошие люди. Но их очень-очень мало» [2].

«Так что если русские еще могут думать – они начнут геноцид, потому что в России русские в своей стране! Надо только взяться!» [2].

«Чечены являются тушиковой ветвью цивилизации. Они вроде разумные, но не люди. Каменный век, в общем. Имя под боком дикаря, лучше от него избавиться путём его уничтожения» [2].

Тот же самый насильственный призыв и заявления о своем расовом превосходстве звучат и с чеченской стороны:

«Слушай ты, ЛАПОТЬ русская! Не ты и никто не может смеяться над президентом Чеченской Республики Ичкерия. Он чистокровный чеченец, и он знает своё происхождение, и в его жилах течёт чётко определённая чеченская кровь. А что течёт в твоих жилках? <...> Вы незаконно рожденное быдло» [2].

Реакцией на теракт в Беслане становится поиск виновного, врага, который чаще всего идентифицируется по религиозной, этнической или территориальной принадлежности. «Виновниками трагедии попеременно объявляются чеченцы, русские, осетины, евреи, американцы, москвичи, мусульмане, все кавказцы и даже – все брюнеты» [1, с. 185].

Помимо радикальных лозунгов с ярко выраженной расистской риторикой, присутствуют комментарии антиправительственного характера. Позиция, направленная против власти формирует мнения о целенаправленном спонсировании теракта со стороны государства:

«Нужно поставить вопрос по другому – «Как вы относитесь к ФСБ после событий в Беслане?»» [2].

В этом контексте человеческие жертвы теряют ценность и рассматриваются как источник дохода, выгодный как террористам, так и органам власти:

«Наше средство – люди, в денежном, конечно, эквиваленте... Каждый из нас, либо сторона сделки, либо товар. Как юрист вам говорю. Политика – здесь играет роль по установлению соответствующей цены» [2].

«Захват заложников – платят или тебе, или родственникам (в случае смерти). Такая такса: живым – по 10 тыс. долларов, родне убитых – по 30 тысяч» [2]. Звучат и другие голоса, проецирующие на себя роль жертвы террора.

Шестая часть под названием «Заложник» – монолог-руководство о том, как нужно себя вести, если вы оказались в числе захваченных террористами. Бывший заложник Норд-Оста не дает каких-либо оценок и не рассуждает на тему о том, кто виноват в случившемся. Автор предлагает тактику действий: забыть про свою жизнь, не подчиняться и оказывать сопротивление: *«Вы все равно труп. Прихватите с собой хоть одного»* [2]. Фраза *«Ваша жизнь уже кончилась»* [2], обрекает на безоговорочное признание себя жертвой.

Среди комментирующих формируется еще одна позиция – полное равнодушие к терактам и жертвам насилия:

«Просто на многих как-то так воздействуют эти взрывы и штурмы, а мне удивительно, потому что я смотрю и ничего не чувствую» [2].

«А ведь мне не жалко никого из детей. Ну вот не чувствую я ничего. Я никого из погибших не знал. Они мне чужие люди. И до их горя мне нет дела» [2].

Содержательное разнообразие позиций подчеркивается «пестротой речевых жанров». В комментариях присутствуют фрагмента религиозной проповеди (№6, №11, №60), телефонного разговора, письма о проведении акции в память жертв Беслана, списка шахидов, стихотворения неизвестного автора (№41 «Ты живой, а я убит»). М. Липовецкий также отмечает в тексте наличие *«молитвы о геноциде (даже с музыкальным сопровождением)»* [1, с. 184]. Речь идет о комментарии № 15 под названием «Pink floyd», автор которого призывает к истреблению и проклятию чеченцев под музыку Queen, Pink Floyd и «Из-за острова на стрежень...». Рок-н-рольные мотивы, перекликаясь с националистической риторикой, по мнению Липовецкого, образуют некое «новое синтетическое, постсоветское, сакральное» [1, с. 184] объединенное пафосом насилия.

Интернет-коммуникация позволяет участникам переписки не обозначать своего авторства. Пользователи присваивают себе подписи, отражающие высказанную позицию в комментарии: **«Малгобек, Владикавказ», «Братья Малгобека из Беслана», «Вовас», «Москвичка», «Гражданин России IVANOV», «Дочь гор, притихла в ожидании», «NEVESTA. Воробьевы горы»** [2] и др. Можно говорить о том, что в пьесе нет конкретных героев, а есть лишь голоса Интернет-пользователей (или созданных ими образов). Образ, создающийся в Сети, с одной стороны не может отражать всецело личность, порождающую его, а с другой – одна личность способна породить множество разнящихся

образов. Поэтому, человек, стоящий за комментарием, может выбирать удобную для себя позицию или высказывать несколько мнений под разными аккаунтами. Как отмечает П.Руднев: «<...> нет никакой веры в то, что чеченская позиция изложена чеченцами, а не молодым панком-анархистом из Краснодара» [3].

Пользовательский контент как документальный материал, к которому обращаются авторы, дает возможность высказаться разным людям, «голоса имели все: русские фашисты, ваххабиты, обыватели» [3]. Анонимность, которую предоставляет Сеть, позволяет интернет-пользователям не стесняться в выражениях, отстаивая свою позицию. Перед нами палитра альтернативных мнений, расходящаяся с официальными версиями о трагедии. Начиная от героически жертвенной чеченской позиции и жестких радикальных высказываний в адрес мусульман до полного безразличия к террору и его жертвам. Разнообразие представленных мнений и точек зрения формирует «поле социального реагирования», в котором вырисовывается общая картина, отражающая отношение тех или иных людей не только к трагедии в бесланской школе, но и поднимающая политические и социально острые темы, переходящие в прямые оскорбления и ненависть друг к другу. Основной предмет разговора – захват школы и последующее массовое убийство заложников постепенно отходит на второй план, уступая место грязным, грубым и низким комментариям в адрес «противников», что делает «Сентябрь.doc» провокационным остросоциальным документальным спектаклем, поражающим и заставляющим реагировать.

Таким образом, «вербатим-текст» строится не фактах, а на зафиксированных на страницах Интернета комментариях пользователей. А единицей документальности пьесы становится речевая неизменность «информанта» в виде точных цитат из форумов и блогов. При этом глобальная Сеть предполагает моментальную реакцию людей на громкие события, заключая в себе свежую актуальную информацию на ту или иную тему. Так называемые «комменты» как живой необработанный источник в руках драматурга становятся отличным материалом для документальной драмы, в которой подлинность и актуальность – важные составляющие.

С помощью техники «вербатим» драматурги погружают зрителя/читателя в социальную проблему, позволяя сформировать собственное отношение, и на фоне негативных высказываний направить его сознание в противоположную сторону.

С момента появления техники «вербатим» в современной драматургии эстетика документального направления отечественных пьес претерпела изменения. Первоначальная установка драматургов на обновление театрального языка посредством дословного воспроизведения живой, разговорной речи определенного круга людей, на основе которой выстраивался будущий текст пьесы, постепенно перешла к фиксации социально и политически значимых событий в России и мире. Документальный театр как театральное искусство не просто демонстрирует какое-либо событие, а пытается осмыслить его изнутри. Усиление общественно-политической линии связано с переходом «Театра.doc» от некоего наблюдения за жизнью к установке на непосредственное участие в жизни общества. Так, например, реакцией на скандальное дело Сергея Магницкого стала пьеса 2010 года «Час восемнадцать» или пьеса А. Со-влячкова «Антитела» 2011 года, рассказывающая о смерти антифашиста Т. Качаравы; другой пример – спектакль «Своими глазами» о суде над участницами панк-группы «Pussy Riot» 2012 года, уже появился документальный проект о последних украинских событиях «Майдан.doc» Натальи Ворожбит и Андрея Мая.

Пьесы приобретают новые формы представления: читка, проект, политическая акция, митинг, протест, шествие, хепенинг. За счет обращения к социальным, культурным, политическим сдвигам в общественной жизни страны документальная драма сближается с жанром журналистики, ориентируясь на ее принципы освоения действительности, основанные на беспристрастной оперативной трансляции фактического материала. При помощи «вербатима» драматурги попытаются стереть границу между жизнью и театральным представлением. Таким образом, можно говорить о стремлении выхода современной документальной драматургии за пределы литературного и театрального пространства.

Список литературы

1. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
2. Сентябрь.doc [Электронный ресурс]: www.theatre-library.ru/files/ugarov/ugarov_gremina_1.doc (дата обращения 15.04.2014).
3. Руднев П. Театральные впечатления Павла Руднева: «Сентябрь.doc». Театр.doc. Режиссер Михаил Угаров. Премьера 4 мая 2005 года // Новый мир: 2005. – № 9 [Электронный ресурс]: URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/9/ru18.html (дата обращения 15.04.2014).

Сведения об авторах

Болдырева Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой связей с общественностью Самарской академии государственного и муниципального управления.

Болгова Светлана Михайловна – аспирантка кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии.

Журчева Ольга Валентиновна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, театральный критик, член СТД РФ (ВТО).

Лавлинский Сергей Петрович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории литературы Российского государственного гуманитарного университета.

Сейбель Наталия Эдуардовна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета.

Сизова Мария Ивановна – кандидат искусствоведения, сотрудник литературной части Санкт-Петербургского театра комедии им. Н. Акимова, театральный критик.

Старова Елена Александровна – старший преподаватель кафедры журналистики Поволжской государственной социально-гуманитарной академии.

Шахматова Татьяна Сергеевна – кандидат филологических наук, докторант кафедры русского языка и методики его преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета.

Шевченко Елена Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

Координатор семинара – **Журчева Татьяна Валентиновна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы СамГУ, театральный критик, член СТД РФ (ВТО).

Научное издание

**НОВЕЙШАЯ ДРАМА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ:
ПРОБЛЕМА ЖАНРА**

Сборник научных статей
Под общей редакцией Т.В. Журчевой

В оформлении обложки использована
картина Ю. Анненкова «Тени»

Публикуется в авторской редакции

Титульное редактирование *Т.И. Кузнецовой*
Компьютерная верстка, макет *Ю.В. Бондаренко*
Дизайн обложки *Е.А. Старовой*

Подписано в печать 15.04.2015. Формат 60x84/16. Бумага офсетная.

Печать оперативная. Усл.-печ. л. 5,4. Уч.-изд. л. 5,75.

Гарнитура «Petersburg C».

Тираж 100 экз. Заказ

Издательство «Самарский университет».

443011, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1. Тел.: 8 (846) 334-54-23.

Отпечатано в ООО «Ракс-С».

443020, г. Самара, ул. Бр. Коростелевых, 47.

Тел. 2-444-822