

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 ГЕРОЯ**

*Материалы IV научно-практического семинара:
23-24 апреля 2011 года*

Самара, 2012

УДК 82/821
ББК 83.3(0)6
Н 72

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

Составитель и научный редактор
канд. филол. наук, доц. Т.В.Журчева

Н 72 Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя: материалы IV научно-практического семинара, 23-24 апреля 2011, г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В.Журчева. – Самара, 2012. – 172 с.

ISBN 978-5-91899-063-6

Настоящий сборник включает в себя научные доклады, сообщения и материалы, представленные на IV научно-практическом семинаре «Новейшая драма XX-XXI века: проблема героя», проходившем 23-24 апреля 2011 в г. Самара, а также стенограмму круглого стола, посвященного актуальным проблемам изучения современной драматургии. В семинаре принимали участие филологи и театральные критики из Праги, Казани, Москвы, Самары, Санкт-Петербурга, Тюмени и др. городов. Сборник освещает состояние современной драматургии с историко- и теоретико-литературных и театрально-критических позиций. Сборник представляет интерес для филологов и театроведов, для студентов филологических и театральных вузов, а также для широкого круга читателей, интересующихся драматургией и театром.

УДК 82/821
ББК 83.3(0)6

ISBN 978-5-91899-063-6

© Авторы, 2012
© Самарский государственный университет, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Журчева Татьяна.</i> Герой и среда в современной драматургии: от «Утиной охоты» до «Кислорода» и «Пластилина»	5
<i>Лавлинский Сергей.</i> Мифологемы «ребенка-жертвы» и «ребенка-палача» в сюжете драмы (подступы к изучению)	17
<i>Кислова Лариса.</i> «Изображая жертву»: «пограничный» герой в драматургии С. Медведева	30
<i>Улюра Ганна.</i> Концептуализация в антиутопиях Максима Курочкина: индивидуальность и идентичность	39
<i>Шахматова Татьяна.</i> Образ роковой женщины в пьесе М. Угарова «Газета «Русский инвалид» за 18 июля»	66
<i>Сизова Мария.</i> К вопросу о «социальной маске» в Новой драме.....	75
<i>Фомина Елена.</i> К вопросу о типологии персонажей в драматургии Н.В. Коляды.....	80
<i>Шалимова Елена.</i> Герои-симулякры в современной драматургии.....	91
<i>Болдырева Татьяна.</i> Трансформации текста как способ существования неомифологического сюжета о жертве в творчестве братьев Пресняковых	98
<i>Рычлова Ивана.</i> Герой современной чешской драмы.....	103
<i>Шевченко Елена.</i> Архетипические герои в драматургии Деи Лоэр («Синяя Борода – надежда женщин» и «Манхэттенская Медея»)	115
<i>Онегина Татьяна.</i> Герой в драматургии Роланда Шиммельпфеннига.....	127
<i>Журчева Ольга.</i> «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков	137
«Шесть персонажей в поисках...» Стенограмма круглого стола	147
Сведения об авторах	170
Именной список	171

Четвертый научно-практический семинар «Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.» был посвящен проблеме героя, что позволило его участникам рассмотреть современную драматургию в контексте классической традиции русской драматургии и – шире – всей русской литературы, которая упорно искала героя на протяжении почти трех столетий. Романтический герой, «лишний человек», «маленький человек», «новые люди», «герой-делатель», герой – наблюдатель и созерцатель, «социальный герой», «розовские мальчишки», «человек со стороны»... Каждая эпоха, каждое литературное направление искало своих героев. И нынешняя драматургия – не исключение из общего правила. Человек в предлагаемых обстоятельствах. Каков он сегодня? Готов ли он противостоять этим обстоятельствам, «сопротивляться окружающей среде» (М. Горький) и в сопротивлении строить самого себя и мир вокруг себя? Или он «умеет нести свой крест и верить» (А. Чехов)? Огромное количество текстов и авторских индивидуальностей позволяет составить достаточно полное представление о том, кем же населен современный мир, отраженный в «новой драме» рубежа тысячелетий.

В предлагаемый читателям сборник включены статьи, подготовленные по материалам семинара, а также стенограмма обсуждения актуальных проблем изучения современной драматургии.

Особая благодарность за помощь в издании сборника – бывшим участницам научного студенческого семинара профессора С.З. Агранович, ныне кандидатам филологических наук Ольге Семенецкой и Анне Синицкой.

ГЕРОЙ И СРЕДА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ: ОТ «УТИНОЙ ОХОТЫ» ДО «КИСЛОРОДА» И «ПЛАСТИЛИНА»

Понятие «герой» в литературоведении несколько размыто и в разные эпохи вмещало в себя различное содержание. Так, скажем, Ю. Боров до сих пор трактует героя как «действующее лицо литературного произведения, обладающее положительными качествами, соответствующими идеалу, или положительные качества преобладают в его характере» [1. – С. 96]. Литературный энциклопедический словарь учитывает все многообразие смыслов этого понятия, рассматривая его в исторической эволюции: от классических героев древнего эпоса до «антигероев» литературы XX века. Автор статьи В.И. Масловский пишет: «Именно через восприятие литературного героя связь литературы и жизни обнаруживается наиболее явно и непосредственно: литературный герой способен сформировать новый жизненный тип, действующий и мыслящий по образцу литературного героя...» И далее: «Именно в образе литературного героя отвлеченно-мировоззренческая проблематика сгущается до личностной и психологически напряженной ситуации, требующей немедленного разрешения. В теории литературы литературному герою, взятому не изолированно, а во всем «объеме» его связей с действительностью и в зависимости от характера этой связи, придается конститутивное значение для раскрытия художественно-творческого метода...» [2. – С. 195]. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (автор статьи Н.Д. Тамарченко) понятие «литературный герой» приобретает более общий смысл: это «...действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей» [3. – С. 176-177]. Как и его

предшественники, автор пытается разграничить понятия «литературный герой», «персонаж», «характер». Однако очевидно, что сегодня это уже почти синонимы. Мы предпочитаем слово «персонаж», если рассматриваем систему персонажей, «характер» – если нас интересует внутренний мир личности, и «герой» – когда в центре внимания способность личности к действию, поступку. В самом деле, в слове «герой» все еще сохранился оттенок позитивного отношения к тому, кого мы так именуем. Что, помимо «положительных качеств», всегда отличало классического героя? Деятельная натура, стремление к взаимодействию с миром и к преобразованию его, чувство ответственности за мир (или за то, что является миром в сознании героя). С течением времени модель поведения героя могла меняться. Но взаимодействие с миром – пусть даже пассивное, бездеятельное, даже отрицающее мир – осталось как главное условие того, что герой имеет право так именоваться. Потому и «лишние люди» (Онегин, который, по Белинскому, не знает, чего ему надо, чего ему хочется, зато знает, чего ему не надо и не хочется; Печорин, бешено гоняющийся за жизнью и приносящий беды себе и другим; пролеживающий диван Обломов), и «маленькие люди» (Башмачкин, переживающий потерю шинели как потерю самого себя, добродетельный Вырин, благородный Евгений) – все они в определенном смысле герои, поскольку (см. Тамарченко) несомненно, являются носителями точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей.

Герой реализует себя во взаимодействии с окружающим его миром во всем его многообразии. Представление о том, что есть этот мир, тоже менялось на протяжении веков. И чем ближе к нынешнему времени, тем все больше мир сужался до социума. И, соответственно, взаимоотношения героя с миром реализуются главным образом в его взаимоотношениях с социумом. Это

обстоятельство обнаруживает себя во всех родах и жанрах литературы, но, пожалуй, наиболее ярко и отчетливо оно повлияло на драматургию. Что вполне логично, т.к. именно драма, которая собственно и есть действие, особенно нуждается в герое-дейтеле, способном активно взаимодействовать с миром, вступать с ним в конфликтные отношения и проявлять себя в этих отношениях. Взаимодействие личности и социума, на котором сосредоточилась вся литература и драматургия XIX (а затем и XX) века, привело, может быть, к самым значительным преобразованиям в структуре драмы и породило в конце концов новую драму рубежа XIX-XX веков. Которая, в свою очередь, существенным образом изменила и сам театр.

Русская драматургия XIX века целенаправленно осваивала взаимоотношения человека и разных общественных слоев. Чацкий никак не мог наладить свои отношения с «фамусовским обществом», с Москвой, из которой в конце концов попросту сбежал. Хлестаков с простодушным лукавством играл с чиновничеством уездного городка. Самые разнообразные герои А. Островского оказывались в непростых отношениях то с «темным царством» города Калинова, то с бездушным миром города Бряхимова, то с московским чиновничье-купеческим Замоскворечьем, а то попадали в «лес» дворянских усадеб, оказывались посреди «волков и овец», понимая при этом, что и сами не в стороне, сами – неотъемлемая часть этого человеческого сообщества. Обитатели умирающих дворянских усадеб, люди искусства, жители провинциального города, интеллигентные, мыслящие, страдающие от беспросветности своего существования – вот чеховские герои. Наконец, Горький с его «и другими»: почти все его пьесы так или иначе указывают в заглавии на какую-то социальную среду, к которой принадлежат его герои и к которой они, по его собственному выражению, «становятся боком».

Понятие «среда» уводит нас из области чистого литературоведения в философию, социологию, социальную психологию. В философии среда трактуется как внешние условия личностного существования, от которых личность (индивидуум) в той или иной степени несвободна. Причем, и в философии акцент делается прежде всего на социальную среду, на общественные условия существования человека. В связи с влиянием среды неизбежно возникает вопрос о свободе / несвободе, об ответственности / безответственности личности. Среда представляется некоей субстанцией, вне которой человеческое существование невозможно, но внутри которой оно превращается в постоянное сопротивление во имя самоутверждения и самовыражения [4. – С. 406, 435].

Конец XIX века породил также понятие массы, которая в социологическом смысле понимается как «группа людей, внутри которой индивиды до известной степени теряют свою индивидуальность и благодаря взаимному влиянию приобретают схожие чувства, инстинкты, побуждения, волевые движения. Массы образуются под давлением экономической или духовной необходимости («омассовление» индивидов)» [4. – С. 258]. Категория массы сыграла особую роль в истории русской литературы и театра в первые послеоктябрьские годы (вспомним и «Шторм» Билль-Белоцерковского, и пьесы Маяковского, и споры между сторонниками «пьес с потолком» и «пьес без потолка»). Но и позднее, когда «масса» как художественный образ утратила свою актуальность, приоритет общественного над личным еще долго сохранялся в литературе и театре. «Теория бесконфликтности» тоже известным образом связана с этим обстоятельством: конфликт личности и общества должен ослабевать и сходиться на нет, если личность растворится в обществе и будет жить общественными нуждами (при всей очевидной утопичности этой идеи

некоторые советские драматурги старательно пытались ее реализовать).

Хрущевская «оттепель» позволила вспомнить о внутреннем конфликте, о том, что человек может и должен не только зависеть от среды (массы, коллектива), но и вынужден, обязан сопротивляться ей. Не сразу, но экзистенциальная ситуация, несколько «отодвинутая» соцреализмом, ситуация, требующая от человека самоопределения и самопознания, вновь стала определять и художественный конфликт, и деяния литературного героя.

В этой связи неизбежно возникают три драматургических имени как своего рода три важнейших вехи театральнo-драматургического процесса 1960-х – 1980-х годов. Это Володин, Вампилов, Петрушевская [5. – С. 218]. Хотя они как будто бы совсем не пересекаются друг с другом, их пьесы позволяют проследить своеобразную эволюцию героя и характер его взаимоотношений со средой.

Александр Вампилов один из наиболее значительных драматических авторов 1960-х годов, который в немалой степени предопределил дальнейшее движение отечественной драматургии (недаром поколение драматургов 1970-х было названо «поствампиловским»: при всем различии этих художников, очевидно, что их появление обусловлено именно вампиловской драматургией).

Герой Вампилова – это типичный молодой представитель эпохи, всякий раз сверстник биографического автора – сначала студент лет 25, потом молодой человек около 30 или чуть за 30, который существует в тесной взаимосвязи с другими людьми. Это может быть круг его постоянного общения или (как в «Старшем сыне») случайная встреча. Но, так или иначе, эти люди формируют для героя ситуацию выбора, провоцируют сложный внутренний конфликт, который и становится двигателем сюжета. Любопытно, что Вампилова мало интересуют соб-

ственно взаимоотношения героя и среды: внешний конфликт в его пьесах не просто ослаблен, а практически стремится к нулю. Его интересует самоопределение, самопознание героя, который оказался «в ситуации». «Или жить, или размышлять о жизни» – так представляется ситуация выбора Колесову, герою пьесы «Прощание в июне». Ход сюжета приводит его к пониманию того, что здесь нет альтернативы, поскольку невозможно жить и не размышлять о жизни, т.е. невозможно жить, не стремясь к самопознанию (по К. Ясперсу). Стремление драматурга освоить экзистенциальный конфликт со всей очевидностью прослеживается от пьесы к пьесе и в наибольшей степени заявляет о себе в знаменитой «Утиной охоте». В то же время Вампилов остается шестидесятником, исполненным веры в колоссальные возможности человека, в его способность воспротивиться влиянию «среды» и извлечь уроки из своих ошибок. Художественный мир Вампилова как будто бы никак не связан с горьковской традицией и все же в его отношении к своим героям отчетливо прослеживается влияние мыслей Горького, рассыпанных по разным его текстам: человека создает его способность к сопротивлению окружающей среде («Фома Гордеев», «Мои университеты»); «Человек за все платит сам... и только тогда он свободен» («На дне»). Вампилов строит сюжеты своих пьес таким образом, что его герой проходит путь к пониманию необходимости сопротивления среде и необходимости быть готовым платить за свою свободу, за свое право называться человеком. Финал пьесы застает героя в момент осознания этой истины. Именно тогда перед ним и встает выбор, но его реализации зритель не увидит – занавес уже закрылся. Отсюда сложные для постановки вампиловские финалы, особенно финал «Утиной охоты», который весь укладывается в авторскую ремарку, почти невозможную для воспроизведения на сцене.

Герой Александра Володина также живет в мире людей, в плотном окружении быта, рутинных повседневных забот и обязанностей. Подчинение человека среде – губительно для него: изменить ее он не в силах, а вот среда может исказить, деформировать личность. Впрочем, среда у Володина – это не только и не столько сами люди, сколько некие свойства человеческой природы: предрассудки, филистерство, трусость, заурядность, прагматичность... Ильин («Пять вечеров»), храбро воевавший, едва не теряет свою человеческую сущность, оттого что боится самого себя, своей обыкновенной профессии, не сложившейся, как ему кажется, судьбы. Потребовалась сильная встряска, чтобы к нему вернулось понимание истинных и ложных ценностей. Надя Резаева («Старшая сестра») пасует перед филистерскими представлениями дяди о житейском благополучии и теряет актерский дар, теряет свою индивидуальность (в одном из вариантов пьесы – навсегда). Поэтому в художественном мире Володина доминирует внутренний мир личности, мир внешний – лишь предлагаемые обстоятельства, которые сами по себе не важны, они приобретают значение лишь в оценке человека, через призму его сознания.

С этой точки зрения особенно выразительны «Дульсиния Тобосская» и «Трилогия каменного века», включающая в себя пьесы «Выхухоль», «Ящерица», «Две стрелы». История Альдонсы, в ее сначала внешнем и ложном, а потом внутреннем и подлинном движении к Дульсинее, разворачивается как мучительное противостояние героини среде. Причем среда в данном случае не просто персонифицирована, но многолюдна и многолика и, главное, открыто агрессивна и жестока. Альдонса, как и другой герой пьесы – Луис, новый Дон Кихот, – обретает себя, свою человеческую значимость и свою судьбу только тогда, когда она не просто освобождается от каких-либо связей с пошлым миром, но вступает с ним в открытую борьбу.

В притчах о первобытной жизни драматург показывает процесс не только рождения героя, но и процесс формирования среды, так называемого «общественного мнения», всевозможных предрассудков и той лжи, которая пронизывает всю социальную жизнь. И опять авторский выбор в пользу независимой и внутренне самодостаточной личности, которая не может жить вне социума, но которая не имеет права сливаться с ним, теряя свою идентичность.

Иначе обстоит дело с героями Людмилы Петрушевской. У нее человек – часть среды, ее продукт, он неотъемлем от нее и практически не может от нее дистанцироваться, поэтому заведомо не может ее изменить или как-то на нее влиять. Более того, именно оторвавшись от среды, от «своего круга» (важный для Петрушевской символ, ставший названием одной из ее программных повестей), теряет человек самого себя. Как это случилось с Ириной в «Трех девушках в голубом»: она пытается строить свою отдельную судьбу, противопоставив себя всем остальным – включая мать и сына. И, потерпев неудачу, возвращается «на круги своя», в свой круг, к своим троюродным сестрам, на дачу с дырявой крышей. Потому что не к кому ей больше обратиться за помощью. Здесь уже не горьковское «человек за все платит сам... и только тогда он свободен». Здесь явно слышится Достоевский, горькая жалоба Мармеладова, что некуда человеку пойти. Кстати, подобно Достоевскому, Петрушевская своеобразно милосердна к людям: обнажая все их грехи, драматург видит и их страдание, сострадает им. Недаром она когда-то провозгласила, что литература – не прокуратура, что дело писателя – не судить, а жалеть своих героев. В драматургии Петрушевской понятие «среда» в сущности уже утрачивает собственно социальные черты. Это некая реальность, данная человеку в ощущениях, подобно реальности природного мира.

Николай Коляда во многом продолжает линию Петрушевской, особенно в своих ранних пьесах. Среда подавляет, поглощает

героя; всякое противостояние и сопротивление постепенно сходит на нет, остается внутренний, чаще всего пассивный протест против мира вообще, мира в большей степени воображаемого, нежели реального. Среда у Коляды воплощается в старых вещах, давно построенных и сильно обветшавших домах, запущенных и захламленных типовых квартирах. Все это результат деятельности людей, общества, свидетельство определенного типа социальных отношений (Коляда особенно охотно и даже как-то любовно акцентирует «обломки» былой советской жизни, советского быта в пьесах «Полонез Огинского», «Рогатка», «Мурлин Мурло», «Корабль дураков» и др.). Однако люди, живущие посреди этого вещного мира, не сами его создали. Они попали в него будто бы даже случайно. И никуда не могут из него деться. Ибо другого мира – качественно другого – нигде нет. Разве что на картинках в глянцевых журналах. Или, как в «Птице Феникс», в «новорусском» богатом доме, где персонажи пьесы – лишь нанятые для работы артисты. Это не их мир, а своего у них и вовсе нет: они обречены жить в призрачном и ненастоящем мире театра. Коляда не менее, чем Петрушевская, милосерден к своим героям. Даже больше – он сентиментален и не боится этого. Однако герои у него уже другие. Петрушевская пишет преимущественно о людях интеллигентского круга. Их специфическая речь (открытие Петрушевской – ее знаменитая «магнитофонная правда») не есть их социальная или образовательная характеристика. Это свидетельство невыразимости в словах внутренней сути личности, кризис слова как средства коммуникации и способа самовыражения. Герои Коляды – в большинстве своем из другой социальной среды. Во-первых, это всегда (за исключением, кажется, только «Полонеза Огинского») и принципиально провинциалы, жители предместий и небольших поселков, как правило, не обремененные избытком обра-

зования, равно как и избытком материальных благ. Они многословны и громкоголосы. Среда их обитания бездушна и глуха к человеческим бедам и радостям. Но они все равно пытаются докричаться – до собеседника, до власти, до Бога, может быть. В крайнем случае, хотя бы до самого себя: «Сказал и душу облегчил». Эти смешные, нелепые, порой откровенно плохие люди в изображении Коляды вызывают действительно сочувствие и даже какую-то странную, вопреки всякой логике, симпатию. Загнанные в угол беспросветностью своего бытия, они, как это ни покажется странным, сохраняют потребность к действию и способность совершить поступок.

«Новая драма» нынешнего порубежья – явление пестрое, многообразное. Никаких универсальных типов героя и среды здесь выделить невозможно (впрочем, как и в любом литературном направлении). Поэтому я не случайно обозначила в качестве некоей конечной точки заявленного мною вектора «Кислород» Ивана Вырыпаева и «Пластилин» Василия Сигарева. Пьесы в определенном смысле знаковые, в которых «новая драма» обнаруживает, как мне представляется, наиболее важные свои черты. Конечно, в чем-то они развивают и варьируют многое из того, что заявлено у Петрушевской и Коляды. Прежде всего образ среды как некоей данности, отдельной, совсем уже отделившейся от человека и абсолютно и необратимо враждебной ему. Пожалуй, в «новой драме» среда еще более аморфна и вместе с тем агрессивна, еще более обезличена и обесчеловечена. А вот герой уже иной.

Герой «Пластилина» – подросток, гонимый и преследуемый людьми, заведомо обреченный на страдания и гибель. Здесь собраны и переосмыслены вполне узнаваемые коды классической литературы. Ребенок, подросток – традиционный тип личности, вступающей во взрослый мир. В этой традиции важен и сам герой – становление его личности во взаимодействии с людьми и

обстоятельствами, и мир, который изображается и оценивается автором с точки зрения наивного сознания «естественного человека». Еще один смысл, непременно сопутствующий образу ребенка, – устремленность в будущее, надежда. Однако именно надежды в пьесе нет и быть не может. Бездна надежды усугубляется тем, что финальная гибель мальчика не поднимается автором до высокой трагедии. Здесь нет ни трагического героя – сильной личности, способной на поступок, совершающей нравственный выбор и готовой оправдать его ценой своей жизни. Но нет и трагического конфликта, неразрешимого в пределах конкретной ситуации, но решаемого на бытийном уровне. В таком случае смерть героя служит восстановлению разрушенной гармонии. У Сигарева же это обыденность, еще одно заурядное событие скучной повседневной жизни. Несмотря на настойчиво повторяющийся (причем, не только в «Пластине») кладбищенский мотив, ни сознание героев, ни сознание автора на бытийный уровень не поднимается: нет гармонии, нет вечных ценностей, да и не было их никогда. А значит, нет и не может быть критерия для разграничения добра и зла, жизни и смерти. Герой глубоко несчастен, он страдает от жестокости окружающих его людей. Но ведь и он не добр и, главное, не готов принять доброту, отторгает ее. Он лепит из пластилина. Но не для того, чтобы что-то создать, а чтобы потом уничтожить. Образ пластилина, конечно, не случаен: мальчик мнет его в руках, подчиняет его своей воле. Так же как бесконечно сминают его волю, увечат его тело жестокие люди. Каждый – пластилин в руках того, кто сильнее. И есть ли вершинная точка в этой иерархии? Мальчик не знает, да и не задумывается над этим. Кажется, не задумывается и автор. Внешне ограниченный и замкнутый городской мир на самом деле практически безграничен – это и есть вообще весь наш мир, потому что другого не дано.

«Кислород» Вырыпаева приводит нас к тому же итогу, но как бы от противоположного. Его герой восстает против среды, которая душит и давит его, в которой для него нет кислорода. Он как будто бы способен на поступок. Но какой? Удушающая среда воплощается для него в образе нелюбимой жены, которую он и убивает. Потому что есть другая женщина, способная утолить жажду кислорода. Ситуация в пересказе выглядит несколько нелепо: такая «бытовуха» из криминальной хроники и милицейских протоколов. Однако автор рифмует свой текст, сообщает ему рэповый ритм, снабжает песенными вставками. И рождается эсхатологическое действие о современном мире, неотвратно движущемся к гибели, если убийство – это единственный поступок, на который способен герой нашего времени. Он – закономерный продукт общества потребления. Почему-то в связи с этим мне вспоминается эпизод из старой шестидесятнической и очень веселой повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу». В сказочном НИИ профессор Выбегалло создал искусственного человека, который обладал фантастической прожорливостью и в конце концов лопнул. На фоне подлинных аристократов духа, ученых-трудоголиков, интеллигентов кадавр выглядел смешно и не страшно. У Вырыпаева фона нет. Как нет его и в других пьесах и у других авторов «новой драмы». И его герой – не казус, не единичный случай. Мне он представляется своего рода метонимией нынешнего общества, вся деятельность которого – лишь потребление. И убийство себе подобных вовсе не считается слишком дорогой ценой за возможность набить желудок, или нахапать как можно больше денег, или хотя бы просто покуражиться и избавиться от скуки. Герой ничем не отличается от породившей его среды, не выделяется из нее. Конечно, чисто функционально он несомненно носитель точки зрения на мир, на людей, на самого себя. Но это не индивидуальная точка зрения, за ней не стоит

Сергей Лавлинский

уникальная, неповторимая человеческая личность. Герой, таким образом, умер, полностью растворившись в среде. Хочется надеяться, что только в драматургии. И не навсегда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Боров. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003.

2. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987.

3. Литературная энциклопедия. Термины и понятия / под ред. В.А.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2002.

4. См.: Краткая философская энциклопедия. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Энциклопедия», 1994.

5. Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. – 1986. – № 2. – С. 215 – 220.

Сергей Лавлинский
Москва

МИФОЛОГЕМЫ «РЕБЕНКА-ЖЕРТВЫ» И «РЕБЕНКА-ПАЛАЧА» В СЮЖЕТЕ ДРАМЫ (ПОДСТУПЫ К ИЗУЧЕНИЮ)

Виктор. ... А дети всегда в наши дни
во всем виноваты. Святое детство!

Роже Витрак. Виктор, или Дети у власти.

Саня. Как донести до людей
открывшуюся тебе вдруг тайну бытия ...

Способ один. Родить ребенка. Мессию.

Чтобы он смог. Чтобы он рассказал.

Научил. Объяснил. Заставил постигнуть!

Юрий Клавдиев. Лето, которого не видели вовсе.

Цель моего сообщения – обратить внимание на специфику использования мифологем «ребенка-жертвы» и «ребенка-палача» (в дальнейшем – РЖ, РП), а также на характер их взаимодей-

ствия в сюжете драмы. Понятием мифологема в дальнейшем будет обозначаться «начальный первообраз, «семья», из которого вырастает конкретный образ и сюжет», мотивно-тематический «проводник, направляющий энергию творческого слова в определенное русло» [1. – С. 15].

Несколько соображений о возможных (но, разумеется, не единственных) границах использования интересующих нас понятий.

Мифологема РЖ, как наиболее древняя, функционирует в сюжетах произведений, где доминантными являются мотивы «строительной» и/или «заместительной» жертвы. Не только в христианских, но и в пред- и постхристианских контекстах она непосредственно связана с сюжетами о «невинно убиенных отроках». Из литературных эпических жанров, в которых мифологема РЖ становится сюжетообразующей, в первую очередь, вспоминается святочный рассказ. Соответственно названная мифологема часто использовалась в одном из фольклорных источников святочного рассказа, а именно, в волшебной сказке. Так, например, сказка «Красный поясок» об убийстве сестрою брата и мести отца, включенная в сборник А.Н. Афанасьева, – видимо, поздний вариант разработки сюжета о насильственной смерти ребенка. Здесь мифологема РЖ напрямую перекликается с сюжетом, использующим мифологему РП.

Мифологема РП (как более поздняя) проявляется, во-первых, в сюжетах тех произведений, где изображается противоборство «естественного» и «первозданного» мира ребенка (истоки: социокультурный миф, навеянный идеями и фантазиями Руссо, романтизма и неоромантизма) либо подчеркнуто инфантильному, либо, напротив, нарочито агрессивному миру взрослых. Во-вторых, как воплощение родовой порочности человека как такового [2]. В-третьих, как функциональная основа стратегии поведения «детского» персонажа-завистника (и/или) мстителя. Мифологема

РП используется и в сюжетах, где объектом насильственных действий (в пределе – убийства) является сам палач. Эта модификация мифологемы представлена прежде всего в сюжетах, посвященных самоубийству ребенка (и/или подростка). Обе мифологемы функционируют в конкретных произведениях не только в чистом виде, но и в особых гибридных комбинациях.

Как известно, до сравнительно недавнего времени ребенок в качестве персонажа в драматургии встречался крайне редко. Тем любопытнее следующий факт: в русской драме первые появления ребенка, видимо, напрямую связаны с интересующими нас мифологемами. Речь идет о «Борисе Годунове» А.С. Пушкина и «Власти тьмы» Л.Н. Толстого.

Как отмечает В.И. Тюпа, фигура жертвенного младенца положена в основание сюжета «Бориса Годунова»: «о пролитии «крови царевича-младенца» как залоге воцарения Годунова Шуйский заявляет уже во второй своей реплике начальной сцены, функционально соответствующей традиционному прологу <...> Завершается пьеса своего рода жертвенным заклинанием очередного младенца – «Борисова щенка» – в ознаменование восшествия на престол нового царя. В промежутке совершается пародийный жест жертвоприношения ради воцарения Бориса: баба из народной толпы «бросает обзель» своего ребенка». «О жребии несчастного младенца» по ходу пьесы никто не смеет напомнить Годунову. Впервые это совершает «еретик» Гришка Отрепьев, что и дает, – по мысли исследователя, – толчок собственно трагедийному действию. Таким образом, преступление формирует исходную сюжетную ситуацию «Бориса Годунова» [3].

И у Пушкина, и у Толстого убийство младенца включает традиционные атрибуты насильственно-жертвенного ритуала (ребенок, брошенный «об зель»; реплика Никиты в пьесе Толстого: «Как захрустят эти косточки, да как запищит!»). У Толстого они

придают драматическому событию не столько прагматический смысл (в пьесе младенца убивают, чтобы скрыть следы прелюбодеяния), сколько символический – жертвуя собственным сыном-младенцем, герой ввергает себя во «власть тьмы», захватывающей все его сознания и влияющей на цепь дальнейших событий, кумулятивно ведущих к роковому финалу. Однако, замечу, являясь сюжетообразующей, мифологема РЖ в пьесах Пушкина и Толстого детально не разрабатывается, она значима лишь как существенная составляющая мотивировки драматического действия. Ребенок же изначально выступает здесь исключительно как объект насильственного действия.

Гротескно-фантастический вариант использования мифологема РЖ представлен в пьесе А.И. Введенского «Елка у Ивановых», где зарубленная топором нянькой Соня Острова, разъятая на части, продолжает находиться на сцене до конца пьесы. Макабрический сюжет «Елки у Ивановых», по весьма убедительным наблюдениям Е.С. Шевченко, приобретает гротескно-театральный характер: «Механизмы дробления-расподобления в «Елке у Ивановых» аналогичны механизмам дробления-расподобления, разъятия на части в *балагане*» [4. – С. 129], а «*буффонада, фарс, вообще балаган*, становятся у Введенского формой выражения «не-бытия». Исследовательница обращает внимание на «некоторые сюжетные схождения «Елки у Ивановых» – в частности, казнь младенца – с вертепными представлениями о царе Ироде, такими как «Царь Ирод», «Смерть царя Ирода». Особенно значимы в контексте разговора о мифологемах РЖ и РП замечания о дискурсе самоидентификации няньки, которой «кажется, что она и есть убитая девочка («Ее голова у меня в голове. Я Соня Острова – меня нянька зарезала»). Так палач, – отмечает Е.С. Шевченко, – превращается в жертву – метаморфоза, для народного театра весьма характерная, уходя-

щая своими корнями в глубокую древность – связанная с мифом и обрядом, с ритуалом жертвоприношения» [4. – С. 134].

В западноевропейской драматургии XX века сюжетообразующие метаморфозы мифологем РЖ и РП эксплицируются в пьесе французского драматурга Роже Витрака «Виктор, или Дети у власти» – вершины сюрреалистического театра и предтечи театра абсурда. Главный герой, «страдающий и умирающий от Смерти гигант в коротких штанишках» (Жан Ануи) [5. – С. 8] девятилетний Виктор, подвергает тотальному осмеянию стереотипы взрослого уклада жизни и языка. Не желая становиться их жертвой, Виктор в своих высказываниях и поступках театрализует обыденную реальность, выполняет функции палача «буржуазного» миропорядка, обрекающего человечество на гибель. В данном случае драматический сюжет строится на ситуации испытания ребенка семьей и ее ценностями, а через них *социальным* как таковым. Сознательно выбранную Виктором смерть можно интерпретировать в контексте пьесы как жертвоприношение во имя исправления греховности мира взрослых, представленной в драматических сценах выразительными дискурсами и жестами неограниченной власти.

Еще один абсурдистский вариант использования мифологемы РЖ предлагает Эжен Ионеско в одноактной пьесе «Урок». Задержим на ней чуть больше внимания, поскольку именно в этом произведении намечен новый вектор разработки мифологемы РЖ. Сюжет жертвоприношения в «Уроке» онтологизирует отношение мира взрослых к миру детей, гротескно связывая его с архаическими традициями.

Жертва здесь не «разъятое тело» (как в «Елке у Ивановых»), но и не наделенный рефлектирующим неонконформистским сознанием субъект (как в «Викторе»). У Ионеско ребенок (Ученица) приносится в жертву Знанию, персонифицированному в фигуре

Учителя. Если в гротескно-театральной реальности Витрака ребенок «навязывает» себя миру, проявляет провокативную агрессивность по отношению к его ценностям, игнорирующим ценности ребенка, то в пьесе Ионеско Ученица изначально пассивна и полностью подчиняется воле всемогущего и всемогущего педагога-монстра.

Художественная рефлексия мифологемы РЖ в названной пьесе идеолога театра абсурда отсылает читателя / зрителя к традициям древних инициаций, в ходе которых сознание ребенка подключалось к ценностным сферам (социальным, религиозным, этическим и т.п.), имеющим сакральный смысл для определенного сообщества людей. Акции «посвящения/приобщения» часто сопровождалась испытаниями человека *н е ч е л о в е ч е с к и м* и жестами, направленными на разрушение его плоти, – жестами по природе своей монструозными (насилующими, разрывающими, поедающими, умерщвляющими и т.п.). Получение тайных знаний таким образом оплачивалось деформацией тела ученика, символизирующей так называемую «временную смерть». «Предполагалось, что (ребенок) мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком <...> Смерть и воскресение, – писал В.Я. Пропп, – вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным. Он как бы проглатывался этим животным и, пробыв некоторое время в желудке чудовища, возвращался, т.е. выхаркивался или извергался <...> Обряд сопровождался телесными истязаниями и повреждениями (отрубанием пальца, выбиванием некоторых зубов и др.)» [6. – С. 56]. Взрослые участники подобных обрядов являлись как бы «союзниками» чудовища (хозяина «мира смерти»), определявшего характер выполняемых ими функций.

Рассматривая эволюцию чудовищного, И.П. Смирнов отмечает, что в истории культуры «человеческое всегда мыслилось

в тесной связи с монструозным» [7. – С. 303]. С этой позиции исследователь интерпретирует смысл древних инициаций: «калечение детей во время обряда инициации было призвано сделать наглядным чудовищность человека при достижении им того возраста, когда он превращается в полноценного субъекта, равноправного с остальными членами социума» [7. – С. 304].

Монструозная ипостась человека до сих пор «эксплуатируется» социальными «институтами получения знаний». Они призваны включать «маленького человека» в рамки инаковости взрослой «умной культуры» (детский сад, школа, гимназия и т.п.). Как правило, приобщение к «миру взрослых» осуществляется здесь в формах явной или завуалированной «временной смерти» обучающихся. Организация этих форм в значительной степени зависима от устойчивых представлений о соотношениях человеческого и чудовищного в культуре. Показателен следующий факт: в некоторых странах физическое наказание в средних учебных заведениях было отменено только в двадцатом веке, а разнообразные формы моральных пыток и «казни» учеников, не желающих приобщаться к «истинным знаниям», в современной школе продолжают успешно совершенствоваться. Соответственно монструозное отношение к субъектам обучения со стороны педагога долгое время имело (а зачастую и имеет) характер социокультурной легитимности. Драма Ионеско гротескно интерпретирует многовековую традицию педагогической чудовищности, фиксируя внимание читателей на некоторых стратегических аспектах ее репрезентации.

Учитель Ионеско из пьесы «Урок» использует в качестве инструмента пыток и убийства «наглядное пособие» – нож. Этот предмет должен продемонстрировать связь мира слов и вещей. В ходе «урока» многократно повторяемое слово «нож» полностью отождествляется с предметом, которое оно обозначает.

Учитель превращает материализовавшееся слово в орудие убийства. Для абсурдистской эстетики Ионеско данная метаморфоза имеет важное значение еще и потому, что «арифметика ведет к филологии, а филология – к преступлению». «Наглядное пособие», вторгающееся в тело Ученицы после произнесения ею слова «убийство», трансформирует учебную ситуацию в подобие магического ритуала:

У ч и т е л ь. Повторяйте, повторяйте: нож... нож... нож...

У ч е н и ц а. Болит... горло, плечи... грудь... нож...

У ч и т е л ь. Нож... нож... нож...

У ч е н и ц а. ... живот... нож... ноги... нож...

У ч и т е л ь. Отчетливей... нож...нож...

У ч е н и ц а. Нож, ох, мои плечи... руки мои...грудь... ноги...
нож... нож...

У ч и т е л ь. Вот так.... Теперь хорошо....

У ч е н и ц а. Нож... ох, грудь... ох, живот...

У ч и т е л ь (меняя тон). Осторожно... нож – орудие убийства...

У ч е н и ц а (слабым голосом). Да, да... что? Убийства?

У ч и т е л ь (взмахнув ножом, убивает Ученицу). А-ах!
Вот тебе!

Ее предсмертный крик сливается с возгласом убийцы; после первого удара Учитель стоит спиной к зрителям, лицом к застывшей (ср. фразы у Хармса и Мамлеева о «замирании» – *С.Л.*) на стуле Ученице, затем наносит мертвому телу еще один удар, снизу вверх, с такой силой, что, не устояв на месте, подсакивает.

У ч и т е л ь (запахавшись, бормочет). Тварь... Так ей и надо...
Сразу полегчало... Ох, устал... задыхаюсь... Ох!

Знаковый и референтный планы речи совмещаются здесь в палаческом жесте Учителя, вначале пытающего, а затем казнящего нерадивую Ученицу. Тела субъектов обучения дергаются, конвульсируют, вытесняются на поверхность текста, перформативно

выражая и разоблачая пафос «мертвого знания». Бесконечно повторяющаяся реплика Ученицы Ионеско «У меня болят зубы...» архетипически связана с одним из элементов обряда инициации, на который обращал внимание В.Я. Пропп, а именно – выбивание зубов во время древних инициаций (см. выше). Кода учебного процесса приобретает откровенно оргийный характер, цель обучения проясняется не в артикулированной речи, а в предсмертном крике Ученицы, который сливается с возгласом убийцы – «интенсивном, слышимом эквиваленте молчания» [8. – С. 36], репрезентации самого небытия. В пьесе Ионеско обучающие слово и жест доставляют Учителю не только сладострастное удовольствие, но и определенную муку и страдание уставшего палача, – в текстах «уроков» появляются образы утомленного тела и «заблудившейся речи» педагога-монстра. Чудовище аффективно действует словно по чьей-то программе.

Очевидно, монструозное отождествляется у Ионеско (как и у многих современных драматургов) с педагогическим как таковым. При этом любые ипостаси чудовищного мыслятся не как отклонения от норм педагогического поведения, а как нечто имманентное институту образования в целом. «Урок» фиксирует внимание читателя на художественной модификации эсхатологического состояния образовательной (взрослой) культуры, в котором деформируется как процесс становления высказывания о познаваемом предмете (процедура овладения Знанием), так и эстетическая деятельность творца, изображающего механизм и последствия этого процесса.

В пьесе Ионеско монструозен не Учитель «всех наук», а педагог как таковой. Учитель и ученики – лишь субституты живых людей, а проповедуемое знание, – субституты знания человеческого – агрессивного, абсурдного, смертельно опасного и, в конце концов, убийственного. При этом объект (предмет)

обучения принципиального значения не имеет. В любом случае обучение – всегда чудовищная подмена реальности, ирреальная смесь слов, жестов и кумуляции смертей, как бы вытесняемые и переносимые литературой за границы собственно ч е л о в е ч е с к о г о поведения в сферу преступно-потустороннюю. Поэтому и приобщать к Знанию может и должно только существо «порочной (потусторонней) ментальности», – педагог-монстр, живущий по законам и логике мира смерти.

Замечу, что не только в пьесе Ионеско, но и в драматургических сюжетах второй половины XX века конфликт взрослого и детского миров, эксплицированный в мифологемах РЖ и РП, часто приобретает необратимо катастрофический характер. Для наглядности обратимся к кинематографическим репрезентациям отмеченного конфликта.

Из многочисленных произведений авторского и жанрового кино, в которых используются интересующие нас мифологемы, выделю лишь два фильма, где, на мой взгляд, наиболее отчетливо представлены возможные варианты их соотносительности – эпический и собственно драматический.

Эпический вариант разработан в фильме испанского режиссера Нарцисо Ибаньеса Серрадора «Кто способен убить дитя?» (1976). Характер взаимодействия мифологем РЖ и РП отчетливо проявляется при сопоставлении начальных и финальных кадров. В начальных кадрах и их закадровом комментарии, на фоне которого идут титры, демонстрируются многочисленные документальные факты массового убийства детей (фотографии или кадры кинохроники, где показаны либо дети, ожидающие смерти, либо ужасающее зрителья скопление тел убиенных) в разных географических пространствах на протяжении всего XX века. Киносюжет монтажно выстраивается таким образом, чтобы донести до зрителя концепт фильма: дети являются жертвами мира

взрослых, отданных на заклятие ради достижения политических, социальных, одним словом, идеологических целей – своего рода «строительными жертвами». Этот концепт и определяет начальную сюжетную ситуацию – тотальное и непримиримое противостояние мира взрослых и мира детей. Таким образом, сюжет фильма обыгрывает частный вариант этой общей ситуации, однако в качестве жертв в сюжете самого фильма выступают уже не дети, а взрослые: на одном из островов Средиземного моря дети последовательно уничтожают всех взрослых, включая собственных родителей. В финале поединок главного героя с группой детей завершается жестоким убийством, захватом полицейского катера и оружия, отобранном у береговой охраны. В последних кадрах зритель видит отходящий на материк катер, забитый вооруженными детьми, цель которых – уничтожение взрослого мира до тех пор, пока «весь мир не станет таким, как мы». Нетрудно заметить, как мифологема РЖ в эпическом прологе трансформируется в сюжете фильма в мифологему РП.

В короткометражном фильме Ролана Быкова «Я сюда никогда не вернусь» (1990) ситуация противостояния мира взрослых и детских ценностей выстраивается и разрешается не эпически, но подчеркнута драматически благодаря детальной разработке дискурса главной героини, девочки, обиженной пьяной матерью: автор сталкивает в речи и поведении девочки две позиции – жертвы и палача. Интересно, что палаческий жест, миметический, подчеркнута подражательный (девочка использует речевые конструкции и поведенческие стереотипы «материнского мира») обращен вначале на собственные игрушки, а затем и на саму себя. Рефлексия героини, оборачивающаяся жалостью не только по отношению к игрушкам-жертвам, но и к себе самой, самоопределяющей себя как жертву: рефлексивный поток речи героини завершается актом самоубийства. В финале героиня бросается с обрыва со словами

«Я сюда никогда не вернусь», а ее душа отлетает в небо. В фильме Быкова *палач* не может вытеснить *жертву*. Однако и жертва не может продолжать существовать в мире тотальной агрессии. Жест отчаяния ребенка-жертвы художественно концептуализируется, превращая самоубийство девочки в ритуально-символическое действие, отвергающее мир взрослых как таковой.

Если в сюжете фильма Серрадора исследуется частный случай экспликации взаимодействия мифологем РЖ и РП в эпическом хронотопе, то в фильме Быкова – в принципиально драматическом: здесь важна не общая ситуация противостояния детского мира девочки миру взрослых, а конфликт позиций героини, во-первых, по отношению к отчужденному миру «матери-палача», во-вторых, по отношению к ужасающему результату собственно-го исполнения роли последней. Разрешается конфликт трагически, поскольку ни с одной из обозначенных в фильме позиций девочка не может смириться и ни одну из них – ни позицию жертвы, ни позицию палача – не может полностью присвоить себе.

В определенном смысле фильм Ролана Быкова является предтечей разработки мифологем РЖ и РП в русской драме рубежа XX-XXI веков. Из многочисленных текстов новейшей драматургии наиболее репрезентативными с точки зрения использования мифологемы РЖ являются сюжеты пьес «Выглядки» Вадима Леванова с мотивами святочного рассказа (в частности, мотивом испытания детей голодом и, одновременно, любовью к матери), «Пластин» с перекличками с «Уроком» Ионеско в диалогах Максима и учительницы Людмилы Ивановны, «Волчок» Василия Сигарева, в котором можно обнаружить не только непосредственные отсылки к фильму «Я сюда никогда не вернусь» (некоторые рецензенты даже считают его непосредственным источником «Волчка»), но и полемику с авторской концепцией детской смерти в последнем. Мифологема РП используется Юрием Клавдиевым в

пьесе «Лето, которого не видели вовсе», демонстрирующей своего рода «аттракцион убийств», совершаемых героем-подростком. Сложную модификацию взаимодействия мифологем РЖ и РП можно обнаружить в «Раз, два, три» Вадима Леванова и, особенно, в «Собирателе пуль» Юрия Клавдиева.

Каждый из упомянутых примеров использования мифологем РЖ и РП в сюжетах современной русской драматургии может стать предметом специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. – Астрахань, 2010.

2. О модификациях темы детства и ребенка как «средства социально-культурной критики взрослого общества» в англо-американской традиции см.: Ненилин А.Г. Стивен Кинг и проблемы детства в англо-американской литературной традиции: [Текст] : дис. + канд. филол. наук. Самара, 2006.

3. Тюпа В.И. Трагедийный жанр. Цитирую по рукописи, любезно предоставленной автором.

4. Шевченко Е.С. О театральной традиции в пьесе А.И. Введенского «Елка у Ивановых» // Литература и театр: проблемы диалога. Сборник научных статей. – Самара, 2011. – С. 129 – 136.

5. Цит. по: Чугунова Т. Сюрреалистический театр Роже Витрака // Витрак Р. Виктор, или Дети у Власти; Трафальгарский излом: Пьесы. / Р.Витрак. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 5-10.

6. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. / В.Я.Пропп. – Л., 1986.

7. Смирнов И. П. Эволюция чудовищности (Мамлеев и др.) // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 3. – С. 303 – 306.

8. О крике как эквиваленте молчания см.: Ямпольский М. Жест палача, оратора, актера // Ad Marginem* 93. – М.: Ad Marginem, 1994.

«ИЗОБРАЖАЯ ЖЕРТВУ»:

«ПОГРАНИЧНЫЙ» ГЕРОЙ В ДРАМАТУРГИИ С. МЕДВЕДЕВА

В отечественной драматургии рубежа XX-XXI веков наблюдается процесс тотальной дегероизации. На место героя приходит негерой или антигерой. Возникает галерея смутных персонажей: растерянные подростки в драмах В. Сигарева и А. Богачевой; идейные параноики в пьесах Ю. Клавдиева и В. Вырыпаева; счастливые жертвы в текстах Е. Исаевой; комические трагики, гротескные неудачники в произведениях О. Богаева и К. Драгунской.

Пьеса Сергея Медведева «Представление о любви» (2007) создана в жесткой шокирующей эстетике «новой драмы», но при этом ужасная коллизия, приведшая к смертельной развязке, внешне размыта и выглядит достаточно органично, как собственно и плавный, казалось бы, закономерный переход героев из мира живых в царство теней. Драма С. Медведева заявлена как текст о любви, в ней представлена слиянность мотивов любви и смерти, и чувство героев, рожденное в ритуальном контексте (первая встреча происходит во время поминального обеда), неуклонно приближается к трагическому финалу. Любовный конфликт разрешается насильственной смертью – гибелью жены героя Марии. Пьеса «Представление о любви» завершается как трагедия, хотя тень смерти возникает еще в самом начале: *«По проходу между рядами зрительного зала бежит огромная крыса»* [1]. Алла, возлюбленная героя, словно отождествляется с крысой, смерть которой как будто предвещает трагическую гибель самой героини. Драма С. Медведева композиционно начинается с убийства крысы, что и подготавливает читателя / зри-

теля к дальнейшему событийному движению и снимает начальный комический эффект в тексте.

Герой (Александр) работает поваром в кафе, расположенном в доме, где живет Алла. Первая встреча героев происходит задолго до их фатальной связи. Они общаются сквозь оконное стекло, и Алла пытается объяснить что-то Александру на языке глухонемых. Таким образом, этот язык словно постоянно напоминает героям о том, что они совершенно не слышат друг друга. Диалоги героев – это не что иное, как разговор через разделяющее их стекло, поскольку Алла находится по другую сторону бытия, и язык жестов, таким образом, становится средством общения живых с мертвыми.

В кафе, где работает герой, поминальные трапезы заказываются постоянно и проводятся чаще, чем праздничные мероприятия. «*Мужчина*. <...> у меня сейчас такое настроение, что лучше уж поминки, чем свадьбы. Мне сейчас приятнее находиться в обществе грустных людей. Они выглядят естественнее...» [1] Поминки становятся привычной формой существования, бытования героя, особенно после расставания с Аллой. Поминки – это повседневность Александра, а потому и брак с Марией позиционируется как суррогат жизни, возможно, иная форма смерти. Будущую жену герой встречает на корпоративной вечеринке, напомнимшей ему скорбную ритуальную трапезу: «*Мужчина*.<...> Никаких поминок. Хотя, если разобраться, вечеринки – это те же поминки: смертная тоска и много водки» [1].

Смертельная любовь Аллы не позволяет Александру чувствовать вкус жизни, ощущать полноту бытия, радоваться удачному браку с нелюбимой, но креативной женой Марией, поскольку желание Аллы вернуть Александра приобретает форму фобии. Великая история любви завершается, и высокая трагедия превращается в абсолютный фарс: «*Мужчина*. Я не заподозрил. Даже в

голову не пришло ... Как говорят умные люди, история повторяется дважды: один раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса. В нашем случае, сначала был фарс, потом – трагедия» [1].

Знаки смерти преследуют Александра с момента встречи с Аллой, а потому финал их истории, безусловно, закономерен. Смерть приходит как расплата за недопонимание, за взаимную глухоту: погибают Алла и Мария, Александр же обретает своеобразную гармонию в заключении, но испытанное им потрясение не позволяет герою простить себя, хотя Аллу он, безусловно, прощает. Чувство трагической вины заставляет Александра разрушить собственную жизнь: «*Мужчина*. <...> на самом деле на размышления у меня было полчаса, я понял, что ради любви я должен принести себя в жертву. Ради какой-то абстрактной любви к женскому. Не к женщинам, а именно к чему-то женскому, которое включало в себя и Аллу и Марию и даже Елену, Татьяну, Ирину, Юлию, двух Анн и крысу...» [1]

Символика смерти отчетливо объективирована в тексте С. Медведева на уровне предметно-вещного мира: траурная лента на фотографии Николая Петровича; татуировка в виде черепа на предплечье глухонемого брата Аллы Леонида; палка с гвоздем, которой девочка ударила по голове маленького Александра, прибив к его голове фуражку; галстук-удавка, внезапно накинутый на шею Александра; статуэтка бога Меркурия – орудие наказания героя; штыки каминной оградки, вонзившиеся в тело Марии. Таким образом, смертельные знаки слагаются в некий символический ряд и создают особую вещную систему. В финале Александр раскрывает рецепт приготовления живого карпа из озера Куньминху, что становится завершающим аккордом в цепочке смертельных ритуальных действий. Охотник за головами, убийца поневоле, повар Александр сам становится жертвой безумной любви женщины. Его условно «расчленяют и готовят»

как обычную дичь или рыбу. Александр уподобляется героям своих кулинарных шедевров – Алла, не умеющая готовить, колдует над «блюдом» медленно, вполне профессионально, получая своеобразное удовольствие от процесса.

Свидание героев проходит словно бы в несуществующем абстрактном символическом пространстве, вне конкретного места, не среди мертвых, но и не в окружении живых. Собственно, любое пространство, помимо пространства кафе, объективируется в тексте достаточно условно. Но, тем не менее, стекло, являющееся препятствием для встречи Аллы и Александра, может быть символом жизни. Стекло представляется своеобразным оберегом, защищающим, охраняющим все живое, но в силу своей хрупкости эта форма защиты предстает и знаком уязвимости жизни. В качестве проекции дальнейшей судьбы самого Александра толкуются и поминки Николая Петровича: «*Мужчина. Я смотрел на фотографию Николая Петровича и едва не плакал. Черная ленточка на фото была выше, чем обычно, так что фотография казалась зачеркнутой. Знаешь, как на дорожных знаках – «конец населенного пункта». Типа – проехали. Проехали Николая Петровича» [1]. Александр, оказавшись по другую сторону жизни, «за гранью», освобождается от условностей, обретает «невыносимую легкость бытия» и возможно абсолютное бессмертие.*

Любовь и смерть в пьесе С. Медведева мыслятся в едином контексте. Любовь заставляет героев страдать, погружает их в состояние коллапса, убивает. Любовь равновелика смерти, она, по сути, и есть смерть. Стремление героини обладать чужой душой не позволяет ей смириться с потерей любимого, и Алла заставляет его вернуться. Когда Александр представляется ее глухонемому брату поваром с первого этажа, а не женихом или возлюбленным, он фактически умирает. В драме возникают мо-

тivity глухоты и немоты: герои, общаются на языке глухонемых, не слыша друг друга. Они не щадят друг друга, не пытаются понять, неистово страдают и не способны обрести истинный покой даже после ухода из этого мира. Однако визит Аллы к Александру, попытка примириться с ним и надежда на его прощение заставляют героев еще раз пережить историю их роковой страсти. Любовь уничтожает Аллу и Александра, но в то же время остается гарантией их бессмертия, символом которого в пьесе становится крыса.

Текст С. Медведева предстает как перформативный, не отражающий существующую, а моделирующий новую реальность. Пьеса «Представление о любви» может быть интерпретирована как пьеса ритуала или заклания. По мнению М. Липовецкого, она словно заговаривает смерть, как большинство текстов «новой драмы» рубежа XX-XXI веков. «Новая драма» не изображает жизнь, а словно создает иное измерение – «магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией. Эта коммуникация – еще одна важная категория перформативной эстетики, не отражаемая литературоведческой оптикой» [2. – С. 195]. Крыса в финале оказывается живой, а мертвая женщина приходит на свидание к возлюбленному. Смерть примиряет любовников, но не сближает и не позволяет понять друг друга, средством коммуникации для них по-прежнему остается язык глухонемых.

На рубеже XX – XXI веков идеи Антонена Арто, трансформируясь и преломляясь сквозь призму современности, воплощаются в «новой драме», что свидетельствует о безусловном возрождении его теории и наступлении очередного периода расцвета «театра жестокости». А. Арто видел возможность освобождения человека путем обнажения жестокости в существующей картине мира. Его задачей было, вернув зрителю ощущение жестоко-

сти, освободить от обыденности, поскольку, по мысли А. Арто, все вокруг обесценилось настолько, что даже смерть перестала иметь значение: «Единственное, что реально воздействует на человека, – это жестокость. Театр должен быть обновлен именно благодаря этой идее действия, доведенной до крайности и до своего логического предела» [3. – С. 92]. А. Арто привносил в театральное искусство темы глубокого надрыва, смуты, борьбы, сопротивления року. Театр в теории А. Арто – шок, необходимый для пробуждения подсознания: «Мы хотели бы создать из театра реальность, в которую действительно можно было бы поверить, – реальность, которая вторгалась бы в сердце и чувства тем правдивым и болезненным ожогом, который несет с собою всякое истинное ощущение» [3. – С. 93].

Жак Деррида, размышляя о «театре жестокости», рассматривает его сновидческую природу: «Театр жестокости – это, конечно, театр сновидений, но *жестоких* сновидений, то есть абсолютно необходимых и определенных, просчитанных и управляемых сновидений, в отличие от того, что Арто считал только лишь эмпирическим беспорядком самопроизвольного сновидения» [4. – С. 384]. Ж. Деррида говорит о закрытия представления, утверждая что «мыслить закрытие представления – это значит мыслить жестокую силу смерти и игры» [4. – С. 395].

Уход всех троих действующих лиц со сцены жизни в пьесе С. Медведева воспринимается как игровой, однако постепенно игровая доминанта начинает мыслиться в контексте другой, мортальной реальности, которая осознается героями и читателем / зрителем как истинная.

Александр жертвует жизнью и свободой ради любви, и этот поступок возвышает его в собственных глазах: «*Мужчина*. <...> Может, это ошибочная какая-то теория... Но мне было стыдно сказать, что это не я убил, а вот эта женщина, которую я когда-то

любил. Не сильно. Но любил. Как мог. На сильные чувства я, может быть и не способен. Все это объяснять милиционерам мне показалось стыдным. Но когда я сказал милиционерам, а потом и судьям, что, да я ее убил, я почувствовал, что у меня появились какие-то силы» [1]. В драме у С. Медведева «Представление о любви» смерть не позиционируется как «горизонт», напротив, она явлена как единственно возможная реальность.

В пьесе «Парикмахерша» (2007) отчетливо объективирован мотив огня. Огонь несет смерть, но в тоже время именно из-за несостоявшегося пожара героиня пьесы Ирина знакомится со своим будущим спасителем. Однако ее необъяснимая тяга к безумному поджигателю Евгению и абсолютное равнодушие к благородному пожарному Виктору обнаруживают глубокое, подспудное стремление Ирины к опасности. Героиня вовсе не думает о смерти, а напротив, мечтает о рождении детей, но желание прикоснуться к небытию превращается в навязчивую идею. Идиллические, на первый взгляд, отношения с Виктором лишь усиливают болезненную страсть к Евгению: «*Ирина (в зал)*. На суде я просила, чтобы Женьку не наказывали слишком строго. Все-таки он отец моего ребенка. Мальчика я назвала в честь отца – Евгением. Через полгода Виктор усыновил его... Я пока терплю» [5. – С. 59]. Переписка Ирины с Евгением и готовность ждать его из заключения становятся для героини своего рода представлением, будоражащим игру воображения. Сходство Евгения с героями боевиков усиливает страстную зависимость Ирины: «*Ирина (в зал)*. Женька приехал на три дня раньше, чем обещал. Он подкатил к нашей парикмахерской на мотоцикле с коляской. На нем был черный шлем, а сам он был затянут в черную блестящую кожу. Как герой боевика или фильма ужасов» [5. – С. 57].

Рутинное существование в провинциальной парикмахерской кажется героине не интересным, безэмоциональным, она меч-

тает о другой жизни, полной опасностей и удивительных приключений. «Черный ангел» Евгений становится проводником Ирины в потусторонний мир, в новую захватывающую реальность: «Ирина. <...> Я услышала шум мотоцикла, и навстречу мне вышел ангел в черном шлеме – мне показалось, что это такой нимб. Это был Женя. Мой добрый, голубоглазый Женька» [5. – С. 59]. Таким образом, жажда жизни «на грани» заставляет героиню С. Медведева постоянно погружаться в мир смертельных иллюзий. Парикмахерша Ирина чувствует себя живой лишь на пороге смерти. Жестокий перформанс становится для нее спасительным и позволяет ощутить полноту бытия. Любовь Ирины к Евгению – это любовь жертвы к палачу: героиня идеальная жертва и идеальная подруга безумца.

Постмодернистский текст С. Медведева, пародирующий знаменитый сюжет фильма Лилианы Кавани «Ночной портье», демонстрирует сущность и психологию жертвы. Само заглавие пьесы «Парикмахерша» отчетливо перекликается с заглавиями культовых психологических романов Джона Фауза «Коллекционер» и Патрика Зюскинда «Парфюмер». Патологическое стремление к убийству и маниакальная страсть к убийце соединяют Евгения Ирину («<...> мы с Женькой родственные натуры») [5. – С. 51].

Сам ритуал заклания смерти в драматургии С. Медведева происходит посредством контакта с аудиторией и вербальной демонстрации приемов насилия. Александр в пьесе «Представление о любви» рассказывает, как разделять живого карпа из озера Куньминху, описывает подробности убийства Марии и предполагаемого наказания Аллы, которая, в свою очередь, сообщает о собственном утоплении, не упуская ни одной подробности: «Женщина. <...> Мы с братом пришли домой <...> наполнила ванну водой, разделась и легла в воду, выдавила в руку немного шампуня, размазала его по волосам. В этот момент в ванную

комнату зашел брат. Молча. Как всегда. Он быстро подошел ко мне, положил свою правую руку – с черепом – мне на голову и буквально вдавил меня в воду. Я вскрикнула, почувствовала во рту вкус шампуня. Он не отпускал. Еще и ударил меня левой рукой в лицо. Короче, он утопил меня. Как Муму» [1]. В пьесе же «Парикмахерша» воспроизводятся детали несостоявшегося убийства Ирины: *«Достает из люльки мотоцикла замотанный в тряпку молоток, разворачивает его, подходит к Ирине и бьет ее по голове, потом засыпает соломой и поджигает»* [5. – С. 58]. И хотя героиня выживает, она по-прежнему продолжает ждать своего палача («Я пока терплю»). Проговаривая вслух детали убийств, персонажи пьес С. Медведева как будто заклинают любовь-смерть.

Герой-жертва – новация в драматургии рубежа XX-XXI веков. Время «парадигматического сдвига» рождает новых героев, не способных к сопротивлению, протесту, не умеющих радоваться жизни и тайно грезящих о смерти. У жертвы, как правило, нет выбора, и парикмахерша Ирина не выбирает свою судьбу, ей навязывают будущее, за нее принимают решения пожарный Виктор и поджигатель Евгений.

В драматургии С. Медведева граница, разделяющая два мира, стирается, и пространства живых и мертвых сливаются в единое пространство, существующее между жизнью и смертью. Таким образом, смерть перестает быть таинством и превращается в перформанс, трагическое представление о любви, в котором принимают участие все действующие лица. Персонажи пьес Сергея Медведева, обитающие словно в двух измерениях, страдают раздвоением личности. «Пограничные» герои не укоренены в реальной действительности, но и за гранью реальности не чувствуют себя стабильно. Они легко перемещаются в пространстве, курсируют между жизнью и смертью, между об-

Ганна Улюра

разом жертвы и «статусом» палача, сценой и зрительным залом, вымыслом и истиной. «Пограничные» герои «новой драмы» созвучны времени дегероизации, более того, становятся его символами, поскольку они не только существуют в пограничном пространстве, но и живут в смутную эпоху.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медведев С. Представление о любви // Журнал «Самиздат» [Электронный ресурс]. URL: http://zhurnal.lib.ru/m/medwedew_sergej_arturovich/predstavlenie.shtml (дата обращения – 20.01.2010).

2. Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89. – С. 192-200.

3. Арто А. Театр и жестокость // Театр и его двойник. Театр Серафима / А.Арто; пер. с франц. – М.: Мартис, 1993. – С. 92-93.

4. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Письмо и различие / Ж.Деррида; пер. с франц. – М.: Академический Проект, 2000. – С. 371-395.

5. Медведев С. Парикмахерша // Современная драматургия. – 2007. – № 4. – С. 50-59.

Ганна Улюра
Киев

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ В АНТИУТОПИЯХ МАКСИМА КУРОЧКИНА: ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ И ИДЕНТИЧНОСТЬ

*«Ричард II» неопровержимо доказывает,
что Шекспир читал Лакана
Славой Жижек. Глядя вкось.*

На читках 2010 года «Лаборатории Современной Драмы» в Киеве одна московская критик так представила драматурга Максима Курочкина: «Максима называют интеллектуальным –

в кавычках – автором. Это потому, что его пьесы не понять с первого раза, даже не ясно сразу, что в них происходит». Если обнулить сомнительность этого высказывания в роли компли-мента, то окажется, что оно содержит весьма важное сообщение. Объективно существующая сложность рецепции (в том числе и сценической рецепции) «больших» пьес Курочкина связана с тем, что бесспорное мастерство автора и его четкое следование классическому драматургическому формату находит применение в заданных рамках, скажем так, не культуры, а цивилизации (так, как взаимоотношение этих категорий определяют, начиная с «Общественного договора» Руссо и так, как оно работает, скажем, в рациональных построениях Канта). То есть при формальном сохранении жанровой чистоты (прежде всего, логики сюжета и развития драматического конфликта) смысловым центром текстов Курочкина оказываются операции, связанные с пересмотром и утверждением концептов общественного сознания. Рискну предположить и попробую доказать, что концептуализация в данном случае – это своего рода центростремительная авторская стратегия, в которой категориальный способ понимания действительности (именно понимания, а не восприятия!) задает тот каркас, в котором осознается принадлежность разных фактов реальности и артефактов культуры к одной и той же категории¹. В этом смысле Курочкин, безусловно, автор интеллектуальный без кавычек.

К антиутопии как форме жанра и жанровой модификации драматург обращается часто и охотно – начиная с программной «Кухни», малыми пьесами в духе «Под зонтом», «Пиковая Жучка» и заканчивая новейшими – 2011 года – «Бедными в кос-

¹ В аналогичной установке заключаются мотивы, к примеру, столь плодотворного изучения текстов Курочкина в рамках техник интеллектуального театра в духе Бернарда Шоу.

мосе». Чистотой жанра в этой безусловной щедрости даров выделяются три текста – «Истребитель класса “Медя”» (1995), «Титий Безупречный» (2008) и «Класс Бенто Бончева» (2009). На них и сосредоточимся.

О чем идет речь, когда я говорю об антиутопии? Новое социальное устройство мира предлагает новую рациональную идентичность, проверка «устойчивости» которой проходит в последовательном обращении к системе инстинктов (питанию, размножению, бегству и агрессии). Механизмы моделирования идентичности оцениваются на этом фоне как антигуманные, своего рода поклонение иерархизированному «Я», и потому основной константный конфликт антиутопии – это столкновение личности с системой, направленной на подавление личности. Фантастический элемент – он заключается в прогнозирование возможного будущего – в этом раскладе есть, по сути, признак факультативный. Но именно наличие фантастического элемента позволяет «организовать» в антиутопии взаимодействующие системы восприятия времени: одни события здесь движутся навстречу субъекту и пропускают его через себя; в других динамичным компонентом есть человек, стремящийся к событиям будущего и оставляющим позади прошлое. Таково содержание антиутопии как жанра.

Мир в антиутопии существует как потенциальная возможность; и, тем не менее, ценность антиутопии «измеряется» именно отношением художественного произведения к этой потенциально существующей нехудожественной действительности. А в случае пьес Курочкина к этому определению антиутопии присоединяется понимание мира как опыта (близкое к трактовке М. Бахтина [З. – С. 203]) и раскрытие своеобразного фантазма утраченного порядка. Картина мира, моделируемая подобным текстом, предполагает ответственность свободного выбора, ко-

торый в итоге приобретает «фактуру» бытийной компетенции персонажа, с динамикой коего связывается идея той или иной жизненной позиции. (Это, кроме прочего, сближает антиутопию по версии Курочкина с притчей – с точки зрения притчи в основном и осуществляется их сценическая интерпретация). То есть перед нами всегда и исключительно императивная картина мира. Рассказ о беспрецедентном (поскольку речь идет о не-существующем или не-осуществленном будущем) в таком контексте превращается в историю о типичном, герои и участники которой – всегда субъекты этического выбора. С оглядкой на эти жанровые признаки и с позиции специфики драмы (и Новой Драмы, кроме прочего) следует отметить: антиутопия (и часто – лишь ее узнаваемая форма, но это не случай Курочкина) для новейшей драматургии – это более-менее удачно реализуемая модель для воплощения дидактической Идеи. Отсюда и необходимость активного приятия озвученной идеи со стороны «адресата» пьесы – в этом и заключается компетентность его восприятия: иносказательность антиутопий Курочкина требует постоянного и неустанного истолкования, активизирующего позиции реципиента; одновременно с тем, зритель / читатель, «обученный прочитывать» антиутопию всегда нацелен на «пасивное» извлечение личностного морально-этического урока.

В таком контексте определяющим в художественной (конфликт, сюжет, система персонажей) и не-художественной (рецептивные практики) реальности пьесы становится проблема идентичности и идентификации. В первом случае, следует говорить об антиутопиях Курочкина как об отчуждающей форме, базовой характеристикой которой выступает дискретный опыт означающего. Герой в «дивном новом мире» киевского драматурга изначально лишен опыта персональной идентичности, поскольку его идентификация (как состояние идентичности)

напрямую зависит от постоянного и длительного ощущения своего «Я» во времени (грубо говоря: он существует не по законам текстуальности, а по законам визуальности и в этом его трагедия). По крупному счету, мы имеем дело с репрезентацией (пост)современного субъекта, который есть субъект гибридный, то есть такой, который не имеет ни при каких условиях единой идентичности (я заимствую определение постколониального критика Хоми Бхабха [1]). Однако при этом, очевидно, что подобный гибридный субъект совмещает различные сосуществующие и взаимоисключающие характеристики, которые способствуют его функционированию и развитию. Заглядывая вперед: «программный» герой «Класса Бенто Бончева» лишен таких базовых факторов идентификации, как гендер и сексуальность, их (на первый взгляд и неуспешно) поменяют этничность и классовость. Потому-то в первой реплике пьесы юноша считает нужным сообщить: «Меня зовут Бенто. Мои предки приехали сюда из Болгарии»².

Так же, в роли узнаваемых социальных индексов, заменяющих неопознанные или отсутствующие, функционируют – заметим попутно – характеристики «ряженных» героев в «Истребителе класса “Медя”» (речевые и авторские указания / ремарки, в том числе). Еще ничего не зная о персонажах, мы должны накрепко запомнить: перед нами сержант украинской армии, рядовой российской армии и рядовой армии США (при том, что в этом мире ни Украины, ни России уже не существует). «Зафиксированная» этничность дяди Коли, Сергея и Питера, так же как и болгарские предки Бенто – это та характеристика, которая способствует в (вос)созданном мире Курочкина нормативному функционированию гибридной идентичности субъекта. Между тем, «Класс Бенто Бончева» имеет подзаголовок «Правдивая история из

²Здесь и далее пьесы М. Курочкина цитируются на правах рукописи.

жизни знаменитого болгарского студента», в котором то, как написано слово «болгарский» – а это единственное «идентифицирующее» героя определение на протяжении всего текста – указывает не так на национальность или этничность Бенито, как на его Инаковость («булгарин», как и «немец» в русском языке – это Другой по определению). Стало быть, нормирующая функция идентификации (в качестве негативной точки отсчета) остается закрепленная за Другим; эта же категория определяет в антиутопиях Курочкина текстуальные стратегии исключения и противостояния³. Факторы социальной сопричастности (болгарин, студент, солдат, украинец etc) в пьесах Максима Курочкина функционально пусты. Во втором случае – случае реципиента и интерпретатора антиутопий Курочкина – необходимым оказывается пройти путь от попытки «выстроить» личностные и коммуникативные отношения из, скажем так, центра самости (исходя из этно-, фало-, эгоцентризма) до проблематизации логоцентризма, в котором этически ориентированный «логос» выступает в качестве охватывающего различие своего и чужого и поднимающегося над ним. Иными словами: последовательно перейти от чтения смыслов до прочтения знаков.

Три пьесы, о которых пойдет речь далее, дадут нам представление о сумме условий идентичности в художественном мире Курочкина, которая заключается, – отметим, опережая на уровне гипотезы непосредственный анализ текстов, – в базовых социокультурных стратификациях, в основу коих положена идея «социального» тела и ее трансгрессия.

«Истребитель класса “Медея”» – пьеса в двух действиях; ее художественное время припадает на период, до которого «не до-

³ О подобной – конститутивной семантической – функции Другого говорит Ж.-П. Сартр, рассуждая о существовании «Для-себя», которое отсылает к существованию «Для-другого» (бытие, которое в своем бытии содержит бытие другого).

живет ни один из сидящих в этом зале» (если верить интродуктивной ремарке). Много лет длится война, в финале одного из боев на Кони-Айленде мы и оказываемся (очевидно, это та самая топическая последняя битва, в которой невозможно победить и, значит, невозможно завершить⁴). В разбомбленных декорациях зенитной батареи происходит разговор украинского сержанта дяди Коли и двух рядовых – россиянина Сергея и американца Питера; смысл и содержание беседы сводится к обозначению образа врага и декларированию прочного военного союза, долженствующего противостоять жестокости и коварству противника: все нации мира заключили пакт против единого недруга – женщин, «этой извечной тёмной силы, которую пригрело на своей груди человечество» (именно они управляют неуловимыми истребителями, уничтожившими зенитную установку и давшими название пьесе). С наступлением и победой женщин связаны два самых сильных военных страха мужчин – концлагеря и «сделаться хозяйкой»:

СЕРЖАНТ. <...> Мы в это время в концтаборах траву илы. Он, спытай у нього (*показывает на Сергея*). Он там был. Спроси, що воны з ным делали!. <...> Надо, щоб он знал, що мы по канализациям, як крысаки бегали, колы воны тут о гуманизме балакалы. (*Питеру.*) А ты знаеш, як крыс травят? Так вот и нас так...

СЕРГЕЙ. А тех, кого поймають, тех хозяйками делают. <...>

ПИТЕР. У меня они тоже убили отца и брата. Они не захотели, чтобы они их делали хозяйками, и тогда они их убили. Брату было 13. Он не кричал, он молился. Они ему прямо в глаз. И отцу... А он... А они... А потом... (*Плачет.*) <...>

СЕРЖАНТ. Тоди порядок. Помолытэсь, щоб нам мужиками помэрты».

⁴ «СЕРЖАНТ. Ни, война так нэ кинчається. Нэ можэ вона просто так... Якщо вона зараз скинчыться, то цэ значыть, що мы програлы. А цэ... ни».

Триалог военных («официальный» язык их общения – эсперанто) завершается очередным налетом «Медей», после которого Сергей (его товарищи мертвы) сталкивается лицом к лицу с катапультировавшейся летчицей сбитого зениткой истребителя. Из их напряженного разговора, где находится место и спорам о природе Бога, и попыткам убить друг друга, и поцелуям, и клятвам в вечной любви, становятся очевидными несколько фактов: ни женщины, ни мужчины ничего не знают друг о друге, кроме серии пропагандистских мифов, мужчины и женщины способны еще любить друг друга, вот только мужчин в этом мире больше нет – они погибли еще в начале войны. Все население планеты – женщины, а война нужна для поддержания «нормального» порядка бинарности. Чтобы закончить эту войну мужчины должны умереть, и в финале Женщина убивает Сергея. Очевидно: перед нами текст гротескный, карнавальный, отчасти сатирический (поскольку «затрагивает» эстетику отрицания), в основе которого – развертывание метафоры «война полов». Это что касается сюжета и темы.

«Валяющиеся повсюду пустые жестяные банки из-под Кока-колы» из «Истребителя...», как и любимый албанский ресторан героя в «Бенто Бончеве» («Конечно, до настоящей болгарской кухни албанскому повару (чистокровному китайцу) далеко. Но это все равно лучше, чем надоевший мясной пирог») – это символы усилившейся глобализации; структуры мира предполагаемого будущего (в мире Курочкина глобализация – это реальность) смыкаются здесь с настоящим (в нехудожественной реальности пьесы глобализация – это тенденция). Глобализация в «Истребителе...» – это одновременно мысль о возможности формирования единого всепланетного человечества, воплощенная и травестированная драматургом в мотивах военного братства и романтической влюбленности, и деконструирующая эту мысль практика тотального

изобретения абсолютного Другого (здесь – Женщины), а также кризиса традиционных культур (здесь – «старая» Россия, Украина, США). И во втором случае – а речь идет уже не об интеграции народов, а о политике глобализма – иронически настроенный автор становится предельно серьезным. Всепланетное человечество «Истребителя...» – сложно дифференцированная группа, структурируют которую напряжения и противоречия внутри и вовне заявленной общности (грубо говоря: ссоры дяди Коли с Сергеем не менее жарки, чем стычка героя с летчицей); это весьма рискованный вызов человеческой природе. Вместе с тем, глобальные социокультурные обобщения в антиутопии «смыкаются» не с утратой различия, доминированием системы универсальных ценностей, а с его, различия, не-достоверностью. И как любой глобальный процесс такого рода «универсализации» и «различия» здесь нуждаются в надежной мифологизирующей поддержке. Апокалиптический мир «Истребителя...» – это мир фальсификата, в нем переписывается и воссоздается история, культура и, как следствие, идентичность:

СЕРЖАНТ. <...> Хочэш пиво пить и воювать? Щоб только кнопками клацать?

ПИТЕР. Я не пью пиво.

СЕРЖАНТ. Ну, Кока-колу вашу сраную.

ПИТЕР. Почему «сраную»?

СЕРГЕЙ. Почему «их»? Кока-кола – это чисто русское изобретение.

СЕРЖАНТ. Да чхав я на эти ваши «русские изобретения».

ПИТЕР (*взволновано*). Что он говорит? Кока-кола придумана в Америке. Это наша национальная гордость. Она старше, чем Конституция.

СЕРГЕЙ. Может телевизор тоже в Америке придуман? И самолет?

ПИТЕР. Конечно, в Америке.

СЕРГЕЙ. Да я те...

Аналогичны механизмы, благодаря которым в пьесе обозначается в качестве дискурса гендер (и часто пол!), который можно изменить, преодолеть, им можно управлять, он – явление сродни воображению традиции (каковым, собственно, и является).

На оппозицию полов как базовое противопоставление для любой традиционной или современной культуры, представляющее в качестве темы пьесы, указывает уже название «Истребителя...». Имя Медеи аккумулирует здесь не только читательские ожидания чистой женской агрессии, в которой женщина есть и насильник, и жертва одновременно – она убийца и обманутая доверившаяся, и настрой на восприятие картин рутинизированного убийства. Идея бинарной оппозиции, первичной функциональной моделью которой есть противопоставление полов, актуализируется в период античности и проявляется именно в процессах трансформации архаичного мифа в миф античный. Прежде всего, речь идет о ящике Пандоры, «преобразовавшей» шумерский текст богини Инанне. Но и Медея – одна из ряда «заимствованных» античным мифом хтонических архаических богинь – оказывается благодатным полем для мифотворчества оппозиций, используется в духе и для демонстрации рационалистического миропонимания. В таком виде миф о мстительнице Медее автора «Истребителя...» и интересует, Бог его мира – забытая хтоническая богиня и другим он быть не может:

СЕРГЕЙ. Раньше молились стоя. Считалось, что так ближе к богу. Бог был большой женщиной с красивыми желтыми зубами и рыбьей чешуей на бедрах. Потом пришел другой бог и они начали состязаться – кто выпьет больше. Новый бог выпил больше и стал главным. <...>

СЕРГЕЙ. Бога придумали женщины.

ЖЕНЩИНА. Чуть что, сразу женщины! Атомную бомбу придумали женщины, войну начали женщины, бога придумали женщины.

Сергей учит летчицу молиться и каяться (для этого она на время сохраняет ему жизнь); обращение к «глубокоуважаемому господину Богу» становится в этот момент истиной в мире фальсификата, оно обладает логическим содержанием, но претензия на универсальность противоречит здесь не просто «конкретностям» молитв Сергея («Дорогой наш добрый Бог! Обращается к тебе рядовой батареи 086/У, Сергей. Русский. Москвич. У меня все хорошо – сейчас меня убьют и я умру мужчиной»), но и любой референтной закрепленности. Потому-то, покаявшись и помолившись, летчица и зенитчик, уже открывшие великую истину о войне полов, предпочитают остаться в мире надежных знаков (таких, как бинарность полов), поддержать суровый иерархический порядок, в котором прозрачность знаков (есть грудь = женщина, нет груди = мужчина) есть их жестокость (женщина = убийца). И чем меньше число подобных знаков, тем легче считать их как табу; тогда как Бог в мире Курочкина – это однозначно догма. Молитва Сергея и в большей мере молитва Женщины (она просит Бога вернуть миру такой вид, каким он был до войны – хотя такого мира не помнят ни один из героев) «разыгрывает» козырную карту любой антиутопии – это своего рода непрерывная наррация как воплощение протестного сознания. «Говорение» с Богом и о Боге запускает «декодирование» героев из многочисленных процессов глобалистского воображаемого – это попытка осуществить личную свободу через подчеркнута интимизированную «приватную» речь. «Наш добрый Бог» в разрушенном мире «Истребителя...» – не Любовь, вернее не только она, но любая «чистая» эмоция. В том числе, и ненависть.

Сергей, Питер и дядя Коля – не простые зенитчики, в их распоряжении находится уникальное оружие слежения – «ловушки искусственно сгенерированного эмоционального поля»: они продуцирует 80%-ную мужскую ненависть, на которую «слетаются» истребительницы. Экстаз погибающего в ловушке дяди Коли – на его спровоцированный страх и ненависть как раз и реагирует прилетевшая Женщина, – в этом смысле не отличается от экстаза молящейся летчицы и смерти Сергея, фактически жертвоприношения, остающегося за рамками действия – это все это акты религиозно переживаемые. Я «создается» в них по контрасту с Он / Она, как противостояние Собственного и Чужого; при этом недоступное по определению становится доступным в опыте Чужого, Не-Я предстает лишь превращением опыта самого себя. И то, что «контрастный фон» этих процессов есть война (мистерийная природа которой у Курочкина очевидна не только в «Истребителе...», но и в других текстах) не случайно. Герои пьесы воюют, стремясь сделать истину, носителями которой они предположительно являются, универсальной, все-приложимой. При этом истиной выступает сама борьба за истину, потому-то последняя война «Истребителя...» не просто священна, но нормальна, она главный механизм мироздания. Молитва – это личностное «мнение», последующая за ней смерть – это идеальный высший порядок. Летчица, убивающая в финале Сергея, по ее словам, кладет конец бессмысленной войне, однако этим же жестом она реализует свое экстатическое посвящение: теперь, как любой воин, она готова не только на смерть, но и на убийство (до этого Женщина не убивала непосредственно – «прямо в глаз» – и только мечтала об инициационном колечке в ухо за первого мертвого мужчину). Вероятно, подобные правила священной войны легко вписываются в термины игры. И игру эту возможно реализовать во всей полноте (вплоть до конца цивилизованного

мира) лишь тогда, когда играющие признают друг друга равными. Другое дело, что в творимом мире «Истребителя...» равноправие «игроков» переходит (на уровне буквализации метафоры) в подобие.

В этой игре знаков оппозиции и равенства гендеру отводится роль фетиша, с которым связано особое наслаждение и особое страдание как от «сущей» манипуляции, пол в «Истребителе...» – это сила власти плюс отчаяние от полной недетерминированности. Подчеркнем особо: только одному из героев пьесы не известна тонкость разделения на «настоящих» и «древних» мужчин, и это Женщина:

СЕРГЕЙ. Вы воевали с мужчинами. С теми, кто чувствует себя мужчиной и поступает как мужчина. Древние не справились. Они были слабыми. Теперь мы мужчины <...> Мужчины не умерли. Мужчины остались. Закрой глаза. Я пахну мужским потом и табаком. Я умею материться. Я знаешь, как умею материться. Я ни за что не стану мыть за собой посуду после обеда, я завалюсь на диван и уткнусь в газету. Если меня хорошо напоить, то я могу исполнить свой супружеский долг. Раз в год я настоящий сексуальный гигант <...> Правда. Мне легче снять носки с убитого врага, чем постирать их. Я ковыряюсь в зубах за обедом. Я буду волочиться за каждой юбкой. Я буду прятать от тебя зарплату. Я никогда не замечу твоего нового платья, твоей новой причёски. Никогда.

В комизме процитированных реплик (по форме это комизм произвольных ассоциаций) отражен не только процесс репродукции гендерных стереотипов. В их основе – деконструкция «фаллического уважения» (вновь обратимся к понятийному аппарату Хоми Бхабха). В нарастающем монологе Сергея – это иктовый момент пьесы – гендер, скажем так, стремиться отменить себя как знак и стать вещью. Почему боится кастрации биологиче-

ская женщина Сергей? Почему угроза изнасилования его сексуального партнера – один из непереносимых страхов дяди Коли, изнасилования женского гомосексуального по факту? Почему демонстрирует непереносимую физическую боль Питер, получивший удар в пах? Социальные «процессы» и биологические в пьесе Курочкина неразличимы, как «неотличимы» друг от друга пол и гендер. Скажем, ужасное «стать хозяйкой» считается в пьесе исключительно в терминах кастрации, принудительной натурализации и прочего подобного, чьи фобические корни следует искать в структурируемой эдиповым комплексом современной культуре. В реальности же – это «показательное» снижения гендерного статуса, в котором иерархизированное мужское заменяет контракт домохозяйки:

СЕРГЕЙ. Сонные пупсики, занимающиеся домашним хозяйством, по-твоему, живы? <...>

ЖЕНЩИНА. <...> Кушать дают, спать дают, читать дают, кино два раза в неделю, работа несложная. Вымыл посуду три раза в день и спи-отдыхай. Что еще нужно?

Разница между полами при таком раскладе предстает как само собой разумеющееся, мужественность делает это различие нормальным и естественным. Доминирующая же модель мужественности в мире «Истребителя...» суть непререкаемо монологична и расценивает любое отступление от канона как шаг в сторону недопустимой женоподобности (отсюда и огромное количество шуток, связанных с якобы гомосексуальностью военного братства мужских персонажей⁵). Гендер в таких условиях должен определяться незамедлительно и безошибочно. Это к вопросу о переодевании героев.

⁵Шуток о гомосоциальном как гомосексуальном в отношении армии Женщин в пьесе нет. Очевидно, это связано с традицией «осложнять» эротической тематикой мотив гендерно маркированного переодевания исключительно по отношению к мужскому персонажу.

Очевидно, что одежда – это то, что маркирует субъекта как индивида. Переодевание представляет собой смену одной общепризнанной формы обозначения объекта на другую общепризнанную и с психологической точки зрения имеет смысл ложного присвоения объекту несвойственных ему качеств. В «Истребителе...» ряжение персонажей (это не буквально ряжение: как он, изображаемый, и как я, изображающий, а скорее оборотничество: безусловное превращение в иное существо) – явление не трансвестивного, но трансгендерного порядка. Однако не стоит забывать, что все время речь идет о воинстве и военных, а стало быть, «униформа, надеваемая каждым из них, наглядно обозначает, что он оставил все отличавшее его от ближних и служит теперь сообществу – не так, как он сам это понимает, а так, как требует от него эта форма» [5. – С. 279]. Трансгендеры-зенитчики предстают как такие, которые готовы замещать отсутствующее (в смысле идеальной нехватки, в том числе) и равно быть замещаемыми. Они составляют единое тело-объект. Их враг – не случайно предельно мифологизирован, сфальсифицирован. Враг женщин, заметим, не существует вовсе. Потому-то фактически совершает самоубийство дядя Коля и погибает Сергей: их тела, противоречащие сути их «социальной идентификации», последний способ адекватного самоопределения (абсолютной суверенности) должны быть уничтожены. Обе стороны воюют против пространства, в котором не «идентифицируется» человек. Логика фикции в «Истребителе...» Курочкина – это логика сопричастности.

С предыдущей пьесой-антиутопией «Класс Бенто Бончева» роднит, помимо жанровой отнесенности, отчасти общность идеи и тематики, но в большей мере установка на то, что: а) опыт, претендующий называться таковым, всегда опосредован понятиями и б) идеальная бинарность (прежде всего, четкая разница между полами) в итоге уравнивает мораль и познание.

Бенто Бончев живет в мире, где нет секса, но как раз секс в качестве этнографической фантазии, культурного мифа, коллективного фантазма etc. он, будучи студентом-антропологом, и изучает. Секс «исчез» вследствие закона, запрещающего эксплуатировать человеческую сексуальность в рекламе; он, «лишенный финансовой базы, выдохся» – такова теория учителя Бенто Тирса, с которой герой категорически не согласен: секса не существовало изначально, – заявляет он в академическом курсе «Критика половой теории». Обнаружение в лесах Амазонки дикого племени, практикующего секс, приводит общество в стояние гипертрофированной сексуальной революции и меняет жизнь главного героя пьесы: «Прошло четыре дня, прежде чем все окончательно усвоили, что дети не должны участвовать в так называемой любви... Только через неделю студенты стали возвращаться на занятия. Прошел месяц, прежде чем восстановилась ситуация на мировых фондовых рынках. Прошел целый год, прежде чем мой курс закрыли...». Сменив карьеру ученого на работу консультанта в театре (как спец по сексу Бенто учит актеров играть влюбленность), в финале герой оказывается многодетным отцом и мужем своей бывшей студентки Санди, по-прежнему веруя – и жена разделяет его веру – в отсутствие секса. В отношениях Санди и Бенто секс, действительно, отсутствует, он не существует как понятие:

САНДИ. Все, что я хотела тебе сказать... Все, что я говорила во сне. Все слова, все знаки, всё, что создано для выражения мысли. Всё так... мало. Когда больше нет обозначений... Когда всё закончилось, я... просто хочу быть рядом с тобой. Больше ничего нет.

Комическую пару любовников Бенто и Санди сопровождает «высокая» пара: Фрэнк Вуд и Эмма Ковальски, «самые известные «любовники» западного мира». Фрэнк и Эмма всю свою

жизнь были масс-медийными знаменитостями, они публично демонстрировали свою любовь, спали вместе и даже целовались. Смертельно больная Эмма раскрывает эту мистификацию, чтобы Фрэнк мог получить деньги за эксклюзивную информацию. Фрэнк помогает Эмме умереть и кончает после ее смерти с собой. В их отношениях нет любви точно так же, как в отношении Бенто и Санди нет секса. Секс, о котором размышляют и в который не верят герои «Бенто Бончева», близок по смыслу и значению к «семантическим полям» персонажа другой пьесы Курочкина – Ебли из известной «Водки, ебли и телевизора»: это не только физическое соитие, но и романтическая влюбленность, и сексуальное влечение, в котором не различается объект и субъект желания (потому одно и то же в итоге Ебля и Жена, потому не вследствие секса, а от актерского мастерства рождаются дети у Бенто и Санди), и результат разницы полов и так далее.

Отсутствие секса в «Бенто Бончеве» – это процесс инфляции понятий, переоценки ценностей и соответствующее ему изменение цикла культурного смыслообразования по модели «стимул – реакция». Секс в мире болгарского студента, пользуясь терминологией Жана Бодрийяра, есть симулякр третьего порядка, созданный на основе структурного закона ценности. Между тем, изъятый элемент в таком контексте должен быть заменен на аналогичный, принадлежащий более высокому логическому типу, так как он претендует на оспаривание самой системы. Вторая пара любовников предлагает замену сексу – романтическую влюбленность (в востребованной разновидности «взаимная несчастливая любовь»), история самого Бенто – веру.

В одном из первых «проблемных» диалогов пьесы Тирс уравнивает уверенность в существовании секса и веру в Бога, Бенто затем последовательно рационализирует и разовьет эту мысль:

БЕНТО. Значит, абсолютных доказательств нет?

ТИРС. Надежных доказательств Бога тоже не существует. И, тем ни менее, многие в него верят.

БЕНТО. Вот именно. Верят в то, что нельзя доказать.

ТИРС. Но в этом и состоит возвышающий смысл понятия «Бог». <...>

БЕНТО. А что вам интересно?

ТИРС. Моя работа, мои книги, мои амбиции. Процесс познания. Поиск истины, путешествия. Спорт. В конце концов, я люблю хорошо покушать.

БЕНТО. Тогда почему вы считаете, что предки были глупее нас? Почему вы приписываете им какие-то свойства, которые отсутствуют у современных людей? <...>

Лекция номер два.

БЕНТО. Человечество консервативно. Мы сохраняем традиции и участвуем в бессмысленных ритуалах. Так почему же нас не тянет к друг другу? Хотя бы по старой памяти? Объяснение может быть только одно. Мы не нуждаемся в друг друге потому, что... не нуждаемся. И не нуждались никогда. <...>

ТИРС. Я пью не потому, что я пью. Я пью, потому, что я хочу понять. Потому, что когда я пью, мне кажется, что я верю в то, во что я верю, когда не пью.

Пытающийся понять Тирс и пытающихся поверить Бенто демонстрируют не просто разные подходы, но совершают принципиально разные действия, близкие в мире «Бенто Бончева» к мышлению и пониманию соответственно: один «превращает» знак в вещь, другой «лишает» вещь первоначального смысла. Установка такова: можно мыслить о феномене и при этом не быть уверенным в его существовании, однако понять такой феномен нельзя. На первый взгляд, Бенто может смело присоединиться к шутке Ролана Барта и повторить: «Я слишком феноменолог, чтобы любить что-то кроме постижимой для меня видимости»

[2. – С. 54]. Мир будущего в «Бенто Бончеве», очевидно, сконструированный из представлений автора о настоящем, руководствуется принципом пользы: все неоправданное или необъяснимое с точки зрения полезности объявляется в нем трансгрессивным, противоправным. Наглядная метафора – ржавый велосипед, не красивый, но дешевый и еще послужит; он стал поводом для знакомства главных героев и, так или иначе, сопровождал всю их любовную историю и был продан в финале. Сексуальность подвергнута в этом мире остракизму исключительно потому, что ее необъяснимые «повадки» – это чистый знак, утративший свое означающее.

Однако речь идет еще и о том, что с позиций «феноменолога» Бенто всякая ценность может быть пересмотренной, а, если исключить веру в абсолютное, не может не быть таковой. Грубо говоря, сюжетная конструкция «секса нет» в пьесе Курочкина «работает» по апробированной Ницше схеме «Бог умер». Ценность как знак и вещь исполняют важную функцию мирообразования, они выступают в качестве источника осмысленности того, что существует. Вне них и без них существующий мир теряет смысл. «Секса нет» – это редукция бытия к ценности, переоценка же ценностей требует не отрицание секса, перебирающего на себя роль Абсолюта, а именно момента, когда он перестает существовать, как условия тотальной переоценки. Таковыми и есть предлагаемые обстоятельства «Класса Бенто Бончева».

С позиции «читательского отклика» «Истребитель...» и «Бенто Бончев» близки к референтной компетентности анекдота (как жанра смеховой культуры), резко противостоящей событийности. (Это важно отметить, переходя к третьей футуристической пьесе Курочкина, к «Титию Безупречному»). Они – сообщение о курьезе, занимательном и маловероятном; картина катастрофы (даже если ее описания полностью уходят в умолчания и апар-

те, как в «Классе Бенто Бончева») замыкается здесь в казусной картине мире, где императивная ритуальность, между тем, не противоречит заданной недостоверности. Потому, по крупному счету, единственное, что определенно ожидает человека в таком сюжетном пространстве – это инициативно-авантюрное поведение в окказионально-авантюрном мире. Иные условия существования в «Титие...».

Планетарное человечество находится на грани уничтожения, ему угрожают мутирующие сверхразумные существа, «на смену человечествам вот-вот должен был прийти новый доминантный вид». По крайней мере, таковой есть версия Локального Бюро, созданного «для яростной и безнадежной борьбы против будущего». Из одной из миссии бюро – агенту предстояло перелететь на Плутон и убить там сверхразумного мальчика, вознамерившегося контролировать мусороперерабатывающую промышленность (а другой на Плуtone нет) – отзывают Капитана. Он невежествен, но не более чем другие, неграмотен, лоялен, но не фанатичен, несколько консервативен – «У капитана были два сына, овчарка и нерегулярная жена, беременная мальчиком. Ближайшие десять лет обещали... ничего они не обещали. В мире, где он жил, не было места обещаниям». Но этот агент Бюро смог в состоянии анабиоза принять и воплотить решение – назвал «Сукой» служащую Объединенных Внутренних Космолиний, оставившую в капсуле сэндвич с крицей; и теперь ему предстоит читать книги и смотреть спектакли, чтобы по указанию Администратора-убийцы (очевидно, высший чин вселенной) дойти до аналитической сути посланий из «литературного» прошлого. После ускоренного курса подготовки – комикс про ватный шарик прочитан, но Чехов еще нет – Капитану демонстрируют спектакль по пьесе якобы Шекспира «Титий Безупречный». Пьеса, кото-

рую предстоит декодировать главному герою – это действительно парафраз шекспировского «Тита Андроника». Однако совпадения с «оригинальным» сюжетом завершаются в момент добровольной передачи власти от Тития к Субурбию (здесь так зовут Сатурнина), дальнейшая убийственная (буквально) динамика «Тита Андроника» у Курочкина получает иную мотивацию: смерть сыновей Тития (здесь явлены все 25), его жены (она же шут Порк), Субурбия и самого Тита – это продуманные ходы в борьбе за власть Архитетона (написанного по мотивам Марка Андроника). Архитектон сделал то, что изначально планировал и Титий: вознамерился получить абсолютную власть; как за бывшим Генеральным комическим бюрократам за ним единственным во вселенной не ведут слежения и, стало быть, с возвращением на пост после смерти Субурбия его действия никто и не при каких условиях не контролирует. В этой пьесе Капитан прочитывает «позитивную программу» Духа Земли (так называется конгломерат планет): ничто человечеству не угрожает. Автор пьесы в пьесе – «крутой чувак» Шекспир смог предвидеть, что людям «не угрожают армии восставших машин или вредоносные инопланетные формы. Он рассчитал, что боевые вирусы не смогут обеспечить уничтожение в масштабе Площадки. Он увидел, что субатомные пожары сожгут целые планеты, но не сломят цивилизацию. Простой паренек из Стратфорда предсказал время, когда дружественные технологии свяжут руки врагам. И у человечества останется только один враг. И этот враг...» остается в «Тите...» Максима Курочкина неназванным.

При первом приближении – перед нами развитие платоновской (вернее, неоплатоновской) мысли о бессмертии для человечества, герметически замкнутого в культуре. Эта антиутопия Курочкина – настоящая дистопия, в том смысле, что апофа-

тически здесь подразумевается чайнное «светлое будущее». Тематика «Тития...» в таком ключе очевидно историческая, именно в посланиях прошлого или выдающих себя за таковые обосновывается потенция будущего в мире погибающего Духа Земли. Вставная парафрастическая пьеса в таком контексте есть своего рода метонимией: прошлое истерично по природе, оно возникает при беспристрастном смотреии, чтобы конструировать его, необходимо быть из него исключенным/отстраненным. В «Титие...» эта дистанция настолько велика, насколько значимо расстояние от комикса про ватный шарик до Шекспира. Разгадать послание Шекспира Капитану позволяют не его аналитические сверхспособности (хотя такой вариант в аккурат соотнесется с теорией заговора про сверхразумных мутантов-захватчиков), а то, что видит он ее в момент «идеального» схождения смерти вида как культуры (скажем, ритуалы в мире «Тития...» обесценили себя: пример – помолвка, свершающаяся раз в шесть недель) и смерти субъекта как возможности культурной памяти. Перед нами ситуация не реально состоявшейся (как в «Истребителе...»), а ожидаемой последней битвы. Мир, вернее – перемирие, в таких условиях не имеет ничего общего с факторами взаимовыгодного существования субъектов при условии выполнения законов морали. Именно мир, а не война в будущем «Тития...» эсхатологичен, он есть исходная ситуация, задающая этическое, насилием над которым и будет ожидаемая война с «новым доминантным видом». Человечество в подобном контексте оказывается способным полностью наследовать свое прошлое лишь при условии, что оно всецело освободиться от страданий (на их место пришли социальные страхи и смердящие бутерброды). Отбросив прошлое, Капитан переживает вновь каждый его момент, и каждый из пережитых моментов культурной памяти здесь оглашен

– читай: растолкован. «Внутренней» пьесе предпослан показательный эпиграф, сопровождаемый еще более образцовым комментарием:

In the future everyone will be anonymous for 15 minutes. Robert Banks.

АДМИНИСТРАТОР-УБИЙЦА (*врачу*). Кто такой Роберт Бэнкс?

ВРАЧ. Это никому не известно.

За этой удачной шуткой «скрывается» источник и следствие «страха перед историей» – а это ведущий структурный элемент антиутопии «Тития...»⁶. Вводная пьеса выступает в таком порядке фактором, существующим на правах мифа. Финальная ее разгадка подчеркивает, что «Титий Безупречный» повествует не о механизмах передачи и присвоения власти, а о сакральной реальности, временах «начала начал», когда человек *еще* не был смертным (потому-то бессмертным оказывается человечество и *теперь*). Нанизывание смертей сыновей Тития – процесс циклический, лишенный драматизма смерти. Иной подход – в линейном, стремящемся к смерти мире Капитана: любая рассказанная здесь история – это история конечная: от ватного шарика, борющегося против геноцида и мстящего за смерть друга, шарика из искусственной ваты, до полного порайонного уничтожения планеты Плутон ради убийства «ненормального» ребенка (так завершилась миссия, от которой отозвали Капитана). Сравним с наблюдением Бодрийяра: «Идентичность себе нежизнеспособна: поскольку в нее не удастся вписать ее собственную смерть, то это и есть сама смерть» [4. – С. 48]. Уникальный шанс в пра-

⁶ Ср.: «В отношениях мифа и истории миф совершенно очевидным образом оказывается первичным, а история – вторичной и производной. Не история определяет для народа его мифологию, а, напротив, мифология – историю, или, вернее, она не определяет, а сама есть судьба народа, выпавший ему с самого начала жребий» [6. – С. 18].

вильном понимании пьесы «чувака Шекспира» – не в дешифровке послания «для борьбы с будущим» (то есть в обнаружении «прототипа» символической связи, позволяющего видеть в единичных неповторимых событиях один и тот же символический акт), а в воспроизведении сакральной модели истории на правах участника этой истории. Момент, который важно обозначить: при таких условиях, в заданном мире «Тития...» «историчность» логически предшествует «индивидуальности» (тогда как привычнее, чтобы индивидуальность конкретной вещи или явления становилось предпосылкой ее истории).

Титий снимает обязанности Главного космического бюрократа, исходя из того, что его военный опыт (в армии ненасилия) и осознание себя как индивидуальности помещают ему властвовать. Это акт манипуляции общественным сознанием, но смысл его, тем не менее, прозрачный:

ТИТИЙ. <...> И такому человеку вы хотите дать власть генерального космического бюрократа? Где ваш разум, где осторожность, где знания о человеке, которыми так кичится наш век? Неужели вы забыли уроки истории? Кто поручится, что я не превращусь в собственную противоположность и не начну разжигать войны под предлогом их окончательного уничтожения?

Титий в поступке отречения предстает как функционер человечества ровно настолько, насколько «считывающий» его поступок Капитан есть интерпретатор духа времен. Оба они, пока пытаются утаить «место», откуда говорят от имени всеобщего, впадают в логоцентризм, считая, что общее в этот момент говорит за них. Больше того: место, с которого Титий и в финале пьесы – Капитан обращаются к общему (здесь: основной порядок), к этому общему не принадлежит вовсе. О чем идет речь иными словами? Театральный критик Павел Руднев предположил, что антиутопия Курочкина – это пьеса о восприятии:

«Театральная модель воздействует на зрительские эмоции помимо текста. Театр давит на рецепторы в восприятии зрителя, воздействуя неким безличным потоком, потоком перипетий и коллизий, эмоциональных взрывов и пауз, системой возбуждений и охлаждений. Театр обладает определенным магическим воздействием на зрителя, заставляя его переживать, проживать чужую жизнь и изменять под этим воздействием свою»⁷. Боюсь, однако, что восприятие как первичный чувственный акт не имеет места и ценности в мире «Тития...», эта пьеса – исключительно об интерпретации. И говоря об интерпретации я, вслед за героями Курочкина, имею в виду не способ бытия, которое существует понимая, но и воссоздание приличествующего и наличествующего каждой вещи контекста. В конце концов, внимание администрации привела не способность Капитана чувствовать в анабиозе невыносимую боль от запаха вареной курицы, а связать ее с забытым бутербродом, халатностью стюардессы и адекватно отреагировать. Да и задание театрала-неофита определено было весьма четко и весьма далеко от акта восприятия:

АДМИНИСТРАТОР-УБИЙЦА. Если бы я хотел, чтобы ты что-то почувствовал, я бы приставил к тебе двух парней с дубинками. Один бил бы тебя по пяткам. Второй – по яйцам. Я посылаю тебя в театр не для того, чтобы ты чувствовал. Я посылаю тебя в театр, чтобы ты понимал.

Конечно, интерпретирование предстает здесь как нечто большее, чем переформулирование исходного текста. Иначе не «перебивало» бы отчет Капитана об увиденном «откровении» предложение нерегулярной жене сменить свой статус на регулярную. В трактовках героя релевантной оказывается при-

⁷ По материалам авторского блога. Запись от 12 февраля 2009 года «Семинар в «Ильхоме»: мнение» – <http://pavelrudnev.livejournal.com/823062.html>.

мерно такая логическая схема: актуализирован случай А, который должен был понять некий текст на основе эмпирических психологических законов, текст не понят, следовательно законы неверны; требуется уточнить законы таким образом, чтобы они охватывали бы и случай А (вместо того, чтобы убежденно утверждать: А должен был бы понять предложенный текст в предлагаемых условиях).

Итак, почему все же истории Тития позволяет состояться истории Капитана? Или по-другому говоря, должны ли мы «видеть» в исторических сущностях, таких как, например, культурные традиции, индивидуальность, не подверженную времени и изменению? (и собственно к этой проблеме сводятся большинство проклятых вопросов «Тития...»). Так или иначе ответ на этот вопрос декларируют почти все герои «обеих» футурологических пьес:

СУБУРБИЙ. Увы, о мыслях и замыслах людей мы вынуждены судить лишь по тому, что видят камеры наблюдения. Но все поступки каждого, от первого крика до этой последней минуты – под контролем. <...>

АРХИТЕКТОН. Закон Объединенных пространств охраняет свободу и неприкосновенность мысли, как величайшую ценность. Человек не несет ответственности за свои видения. <...>

СГУСТОК. Думаю, рассуждение – мать всех свойств. Тот, кто может рассуждать, сможет все, что угодно. <...>

АРХИТЕКТОН. *Жалеешь, что ты не смог насладиться одновременно и властью Верховного бюрократа и правом на абсолютную личную жизнь?*

ТИТИЙ. *Жалею. Я был близок к этому.*

АРХИТЕКТОН. *Ты был близок к этому.*

Все версии по природе своей чисто психоаналитические. В мире катастрофического будущего «Тития...» субъект, чтобы

восстановить свое равновесие должен «вспомнить» происхождение травмы, подрывающей ее идентичность. Человек интерпретирующий воспринимается как творец собственной новой идентичности, «отражая» мысль об изначальном «мизерном миссианстве» (категория Вальтера Беньямина) человека и о том, что субъект вмещает истину, требующую «повторного» открытия, благодаря чему он и существует как индивидуальность.

Двум из трех рассмотренных пьес предпосланы эпитафии, входящие в основной текст на правах уточняющего предтекста – «И с каждым годом все разнообразней становятся сорта наших фруктов и все прекрасней наши цветы. Герберт Уэллс. Освобожденный мир» («Титий...») и «Я в школе ночи, и ищу я свет Там, где его и не было, и нет! В. Шекспир» («Класс Бенито Бончева»). Эти цитаты не только дополняют проблематику пьес, но и есть тот элемент произведения, в котором максимально синхронизируется авторская интенция и интенция текста. Для проверки соответствия между миром литературным и реальным драматург «заставляет» жить своих героев исключительно по правилам «книжным» (в смысле системообразующих знаков), и в этом ключе активно действующий (процесс идентификации здесь тоже действие) субъект рассказанных историй будущего без будущего существует на правах имитации, но существует так абсолютно добровольно. Антиутопии Курочкина изначально содержат в себе свое толкование; их идеальный автор – всегда комментатор, «удваивающий» известный читателю культурный код (если бы пришлось выбирать аналог из «соседних» областей изящной словесности, то им бы стала, очевидно, проза русских формалистов). Потому адекватно такому заданию содержание антиутопии, ведь пояснять и объяснять можно тогда, когда вещи есть иные, чем они действительно являются или были. Что

же касается концептуализации в «больших» пьесах киевского драматурга Максима Курочкина, то главное: объект здесь всегда становится методом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bhabha H.K. *DissemiNation: Time, Narrative and Margins of the Modern Nation* // *Nation and Narration*. – London-New York: Routledge, 1990. – P. 291–322.
2. Барт Р. *Camera lucida. Комментарии к фотографии* / Р. Барт. – М.: Ad Marginem, 1997.
3. *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества* / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979.
4. Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть* / Ж.Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000.
5. Кайуа Р. *Война и сакральное // Миф и человек. Человек и сакральное* / Р. Кайуа. – М.: ОГИ, 2003.
6. Кассирер Э. *Философия символических форм: в 3 т.* / Э. Кассирер. — М.; СПб., 2002. Т. 2: Мифологическое мышление.

Татьяна Шахматова

Казань

ОБРАЗ РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ В ПЬЕСЕ М. УГАРОВА «ГАЗЕТА «РУССКИЙ ИНВАЛИД» ЗА 18 ИЮЛЯ»

Роковая женщина, обольстительница – образ, пришедший из системы образов классической мелодрамы XIX века. Изначально роковая женщина относилась к группе «злодеев» [См.: 1. – С. 30-79] и проповедовала активную жизненную позицию. Этот персонаж являлся основным двигателем сюжета, развивал эмоциональное задание мелодрамы, подготавливая развязку и финальное торжество добра над злом.

Роковой могла быть дама из высшего света (обычно из Петербурга, воспринимавшегося как ночная столица, гнездо раз-

врата), бывшая или настоящая актриса, реже энергичная девушка или замужняя женщина. Нередко роковая женщина принадлежала к так называемым «искренним злодеям», мотивировкой поведения которых служит не желание выгоды, а необъяснимая страсть. Так, Феня из знаменитой мелодрамы И.В. Шпажинского «Майорша» (1878) весьма смутно представляет себе, для чего мучает своего мужа, обольщая на его глазах четверых мужчин, один из которых является мужем ее родной сестры. «Нет для меня ни цепей, ни законов и господин надо мной не родился еще» [2. – С. 37] – определяет девушка причины своего поведения.

Другая мотивировка обольщения – богатство. В качестве яркого примера можно назвать пьесу «Чад жизни» Болеслава Маркевича, (та самая, в которой имела успех чеховская Аркадина). Действия героини Ольги Ранцевой обусловлены ее стремлением к блестящей светской жизни.

Однако образ столь тесно связанный с любовным сюжетом, которому исследователи мелодрамы дали прагматичное название «фабула обольщения», со временем перестает восприниматься строго негативно. Возможно, это связано с особенностями российского взгляда на любовь, которая, по словам Куприна, всегда трагедия, одинаково мучительная как для мужчины, так и для женщины. Большая русская литература словно постоянно оправдывает роковых героинь. Вот, только несколько примеров. Губительная страсть вызывается ненароком, вопреки воле женщины (Вера из «Гранатового браслета» Куприна). Красота усиливает муку (Настасья Филипповна – «Идиот» Достоевского). Пожалуй, княгиня Р** из «Отцов и детей» могла бы подойти под определение «искренний злодей», но ее страсть религиозного, а, следовательно, страдательного качества. В тех же «Отцах и детях» Тургенева в чувство Одинцовой к Базарову временами проникает нежность, граничащая с материнской, что для образа

роковой женщины категорически несвойственно. Героини пьес А. Чехова роковые либо против воли, либо по недоразумению. Нина Заречная сочетает в себе черты «жертвы» и обольстительницы. Елена Андреевна Серебрякова «русалка», но жалеющая и слишком совестливая. А Раневская роковая женщина с точностью до наоборот.

Таким образом, роковая женщина большой русской литературы роковая для себя самой не менее, чем для окружающих. Соответственно, меняется и ее функция в произведении. Роковая женщина не столько провоцирует событийный уровень текста, сколько движет психологический сюжет.

На всем протяжении XX века к образу роковой женщины в его чистом, мелодраматическом варианте обращались не часто. Однако после долгого перерыва на сцене современного театра вновь появляется героиня-обольстительница и это, безусловно, не случайно.

Цитатность современной драмы – это попытка соединить эксперимент и желание завоевать любовь публики. С одной стороны, это роспись авторов в причастности к ироническому дискурсу постмодернизма, с другой – введение образов с четко определенным эстетическим заданием, воспроизведением фабул с «крепкой», узнаваемой структурой, игра с сюжетами, обросшими внушительным слоем массового восприятия.

Часто сами названия отсылают к образам известных роковых женщин: «Анна Каренина II» Олега Шишкина, «Кармен жива» и «Мурлин Мурло» Николая Коляды, «Глаза дня» Елены Греминой (перевод имени Мата Хари). К реальному делу 1890 года об убийстве из-за роковой страсти корнетом Бартеневым актрисы Марии Висновской, а вернее к художественно-документальному очерку по материалам следствия «Дело корнета Елагина» И.А. Бунина, обращается Е. Гремина в пьесе «Дело корнета О-ва».

В пьесе В. Дурненкова «Хозяйка анкеты» расстановка ролей задана списком действующих лиц. Вдова генерала Пашкевича наделена всеми атрибутами дамы-вамп: «На вид ей сорок пять лет, она одета во все черное, глубокое декольте украшено медальоном с изображением Сен-Жермена. Вдова держится уверенно, бывшая красота несколько разбавилась телесной пышностью, но тем не менее». Все остальные герои списка – мужчины, поэтому в свете «тем не менее» установка задана.

Работа с образами роковых женщин в новейшей драме происходит по принципу снижения, приземления, снятия таинственного флера.

В пьесе «Дело корнета О-ва» образу актрисы Анны В-ской придаются черты сходства с героиней декадентской пьесы. Бунин изображал свою Марию, в первую очередь, как загадочную женщину, пожираемую непонятной страстью к смерти, которая в момент смерти запечатлевает миг любви. Анна же Е. Греминой приобретает реального мужа (у Бунина соперник корнета не известен ни читателю, ни самому герою). Муж отчитывает героиню, очень напоминая в этот момент мужа Анны Карениной. Таким образом, роковая страсть снижается до мелодрамы адюльтера с примесью какого-то бездумного декаденствования.

Героиня пьесы В. Дурненкова «Хозяйка анкеты», в душе оказывается маленькой девочкой, заставляющей своих гостей заполнять анкету с вопросами вроде «Твой любимый актер. И Кого ты любишь?».

Снижение образов часто происходит с помощью семантического сдвига, который можно определить как сдвиг из поля страдания эмоционального в поле физического страдания. Причем, страдает как сама героиня (например, выжившая после катастрофы Анна в пьесе «Анна Каренина II» О. Шишкина), так и окружающие ее люди (так, смертельно роковой становится для

своих «пациентов» героиня пьесы В. Леванова «Геронтофобия»). Таким образом, работа с образом укладывается в понятие о шоковой терапии новейшей драмы.

Тип героя, самоопределяющегося через культуру [См.: 3. – С. 97-107]

Михаил Угаров тоже обращается к образу роковой женщины как к одному из самых ярких театральных амплуа XIX века. Главный герой пьесы «Газета «Русский инвалид» за 18 июля» – Иван Павлович – московский барин средних лет, обладатель прекрасно обставленного, как следует из обширных ремарок, дома, вполне узнаваемый обыватель второй половины XIX века.

Со слов самого героя, а так же его племянников Алексея и Сашеньки мы узнаем, о произошедшей 2 года назад любовной драме Ивана Павловича. «Он увез ее за границу, потому что она была несчастна, она сама умоляла его об этом, а когда ее муж опомнился и примчался за нею вслед, когда они вновь сошлись... Дядя остался там один и платил, платил по их счетам...» [4. – С. 121] Так Алексей, описывает события жизни главного героя, из-за которых он затворился в своем уютном московском доме, и с тех пор вся его связь с внешним миром – это визиты племянников и статьи, которые герой время от времени пишет в газету «Русский инвалид».

Однако жизнь Ивана Павловича должна кардинально перемениться: от бывшей возлюбленной приходит очередное письмо, в котором она вновь умоляет совершить побег и даже назначает точное место и время встречи. Таким образом, читатель и зритель ждут развития сюжета классической пьесы с интригой, движимой роковой обольстительницей из классической мелодрамы. «Вся наша мужская линия окружена страшными тайнами» [4. – С. 122], – говорит племянница Ивана Павловича Сашенька.

Племянница зачитывается пьесами, названия и фамилии авторов которых стилизованы под мелодраматические: «Грани жизни», «Тернистый путь», «Ценою чести» Сеславина, «Шепоты жизни» Брешко-Брешковского. То есть Угаров дополнительно подсказывает, чтобы зритель не ошибся с ожиданиями жанра: авантюрная пьеса с любовным сюжетом.

Сама роковая героиня на сцене не появляется. Мы знаем лишь о ее действиях: первый побег с Иваном Павловичем и возвращение к мужу, нежные и печальные письма, наличие ребенка, желание совершить вторую попытку бегства. Этот традиционный набор черт и сам характер ее писем указывают на то, что возлюбленная Ивана Павловича скорее всего «искренний злодей», который действует не ради корысти, а в силу рокового своего характера. Однако со слов племянников выясняется, что дядя лишил их наследства, спустив все деньги на свое увлечение. «Сашенька: Она [Лиза – невеста Алексея – *Т.Ш.*] отказала Алешке и выходит теперь замуж! Она выходит потому, что – деньги! А у Алешки нет денег! У меня нет денег!.. Ты бы, дядечка, конечно, дал нам этих денег, если бы не спустил их всех на эту дрянь!..» [4. – С. 120] Таким образом, возлюбленная Ивана Павловича сочетает в себе оба полюса образа роковой женщины, выражающие две, в сущности, противоположные жизненные позиции – жизнь выстраиваемая героиней согласно корыстному плану и жизнь, подчиненная удовлетворению эмоциональных порывов природой данного темперамента. Кроме того – это еще и страдающая женщина, не случайно племянник Алексей, который по понятным причинам зол на нее, все же задается вопросом после получения очередного письма «отчего женщины еще и страдают?»

Другими словами, Угаров, нисколько не заботясь о психологической достоверности и непротиворечивости образа возлюблен-

ной Ивана Павловича, наделяет ее практически всеми явленными в русской литературе гранями образа роковой женщины.

Когда это становится ясно, то смысл следить за сюжетом и ждать продолжения «историйки» пропадает сам собой. Действительно, когда вынесенная за сцену история взаимоотношений жертвы и обольстительницы должна пойти на второй виток, происходит слом сюжетной линии. Иван Павлович не идет на назначенную встречу. «Я ненавижу повести с сюжетом», – объясняет он свою новую жизненную позицию. Самое неприятное, что может случиться, по его мнению, с человеком – это «попасть в сюжет». Таким образом, многогранная роковая героиня и ее жертва оказываются в параллельных линиях пьесы.

А. Чехов в свое время изобрел прием работы с жанром мелодрамы как со своеобразной точкой отсчета, использовал мелодраму как камертон для действующих лиц произведения.

Эффект «пьеса в пьесе» по отношению к классической схеме любимого и узнаваемого зрителем массового жанра мелодрамы был реализован в «Чайке» Чехова: между третьим и четвертым действием, за сценой Маша выходит за Медведенко; Тригорин сходится с Ниной и у них рождается ребенок; Нина выступает на провинциальной сцене; умирает ребенок; Тригорин возвращается к Аркадиной. События, ставшие приметой мелодраматического жанра, легко восстанавливаются по отдельным репликам персонажей. Точно тем же приемом пользуется М. Угаров, но несколько с другой, нежели у Чехова целью.

Мелодраматизм в структуре образов и в структуре сюжета в пьесе Чехова – это своеобразная проверка героев на истинность-ложность. Одни герои не способны научиться чувствовать хотя бы как герои мелодрамы (Аркадина, Тригорин); другие – внезапно оказываются выше этой линии, поднимаясь до высот высокой

комедии грибоедовского типа (Сорин) или даже подлинной трагедии (судьбы Нины, Маши, Треплева).

Для Угарова важна литературная составляющая его героя, к рассмотрению которой он обращается уже не в первый раз. В пьесе «Облом off» мы тоже сталкиваемся с постановкой вопросов о современности в связи с одним из самых ярких и противоречивых героев XIX века. В анализируемой пьесе те же вопросы поставлены уже на примере человека из толпы. Схожесть пьес очевидна уже по схожести принципа, положенного в основу заглавия. Предлог off в заглавии «Облом off» отсылает к интернет-понятию «off line» – т.е. выключен, за пределами системы [5. – С. 173]. Трактовка названия «Газета «Русский инвалид» за 18 июля» с опорой на современное значение слова «инвалид» («инвалидность русской души» [6]), на наш взгляд, не только упрощает, но делает в корне неверным понимание заглавия. В дореволюционной России слово «инвалид» было синонимично слову «ветеран» и означало человека, вышедшего в отставку. Отсылка к заглавию газеты «Русский инвалид» намекает на окончание некоторых событий, после которых герой на покое.

Таким образом, Иван Павлович – ветеран любовной войны, Илья Ильич – ветеран от жизненной суеты в поисках целостности. И та и другая пьеса – проигрывают разные варианты спасения от хаоса и раздробленности жизни, от ее деятельного и делового начала.

Роковая страсть в «Газете «Русский инвалид» за 18 июля» иронично снижена: «Двоемужество ее – это уже и вовсе смешно» [4. – С. 118]. Автор вскрывает непосредственные литературные механизмы движения подобных историй: «Он ее любил!» Сюжет! Она съела кусок мяса, он ее убил!.. Перемена от несчастья к счастью! Черта с два!» [4. – С. 120] Однако это не столько желание вырваться из сюжета, сколько постмодернистская необ-

ходимость обыграть все его возможности, довести до абсолюта. В итоге один из участников любовной коллизии (героиня) приобретает все большую плоскость и ходульность, а другой (герой), по принципу контраста, становится ощутимо объемным и приобретает вневременной характер в своем противостоянии литературной традиции нескольких веков. Именно на такое прочтение нацелен, как мне кажется, финал спектакля по пьесе, который автор поставил в театре «Et Cetera»: перед финальным занавесом герой выходит к зрителю в современной одежде с походным рюкзачком за спиной.

Собрав в одном образе все возможные варианты роковой героини (кроме введенного новейшей драмой мотива физического страдания от любовных страстей), Угаров дает ироничную реплику на одну из сквозных тем русской литературы о том, что человек полностью раскрывается в чувстве любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балухатый С.Д. Поэтика мелодрамы // Вопросы поэтики. – Л.: Изд-во ленингр. ун-та, 1990. – С. 30-79.

2. Шпажинский И.В. Драматические сочинения / И.В. Шпажинский. – СПб: Типография А.С. Суворина, 1906. – Т. 1.

3. См. классификацию в работе: Болотян И. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания // Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: проблема конфликта / сост. Т.В. Журчева. – Самара: Изд-во «Универс групп», 2009. – С. 98-107.

4. Угаров М.Ю. Облом off. Пьесы. Повесть / сост. К. Халатова. – М: Изд-во Эксмо, 2006.

5. Карпеева Т.А. Интерпретация классических образов и мотивов в пьесе М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» («Облом off») // Современная российская драма: Сб. статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября, 2007 г.). – Казань: РИЦ «Школа», 2008. – С. 167 – 174.

К ВОПРОСУ О «СОЦИАЛЬНОЙ МАСКЕ» В НОВОЙ ДРАМЕ

Социальная маска (социальный тип) – персонаж драматического произведения, лишенный индивидуальных черт и сильно детерминированный средой. Как правило, в Новой драме (В дальнейшем НД) – это жители провинции (например, герои пьес Василия Сигарева – обитатели Верхней Салды), дети из неблагополучных семей (персонажи Юрия Клавдиева), люди без определенного места жительства – гастарбайтеры, бомжи (герои Александра Родионова). Их поведение и судьбы обусловлены средой и подобно трагическому року, предопределены ею (безусловно, с меньшей степенью трагизма).

Само понятие социальная маска (в дальнейшем СМ) появилось в литературоведении в 30-е годы XX в. и было использовано Б. Алперсом применительно к пьесам 1920-1930-х годов («Театр социальной маски» 1931г.). Исследователь связывал его возникновение с процессом «окаменения социального типа, утерей им социальных черт, делающих его еще живым лицом», а как следствие – предельную схематизацию и общность героев новых драматических произведений. По его мнению, СМ всегда противостоит характеру или низшей его ступени – жанровой фигуре, что возможно только в театре, ставящем перед собой общественно-воспитательные задачи. Таким образом, СМ фиксирует жизнь определенного исторического класса и «подчеркнутым смехом, резкой гримасой провожает в прошлое окаменевший уходящий быт». По своей структуре она всегда имеет дело с «выкристаллизовавшимся жизненным материалом и не допускает нерешенных фигур, персонажей с новым, неустоявшимся социально-психологическим содержанием, судьба кото-

рых имеет свое развитие и продолжение в жизни после финала театральной пьесы» [1. – С. 78]. Суммируя, можно сказать, что маска статична, лишена диалектического развития и не подвержена никаким внешним и внутренним изменениям. Логичным завершением ее бытия становится финальная гибель «как символ умирания отжившего класса» [1. – С. 78]. Как мы видим из ряда тезисных высказываний, отношение к СМ в этот период было резко отрицательным. Поскольку, с одной стороны театр маски имел дело с прошлым, с другой, сам умерщвлял сегодняшнюю движущуюся и ломающуюся жизнь, преобразуя ее в схему.

Прямое использование ее было невозможно, поэтому прием театральной маски стал «превосходным оружием» агитационного театра в тех случаях, когда перед ним стояла задача «зачеркнуть явление и персонажа прошлого, дискредитировать его до конца в глазах современно зрителя, показать его мертвым, неспособным к дальнейшей жизни» [1. – С. 85].

В полемику с Б. Алперсом вступает современный исследователь В. Гудкова, утверждающая, что новый социальный тип (СМ) не являлся вырождающимся, окостеневшим элементом, а напротив, формировал иной тип героя. «Подобно тому, как некогда А.Н. Островский «нашел» в Замоскворечье новую, купеческую страну, в 1920-е годы советские драматурги привели в литературу и на сцену рождающихся в России старой ранее не бывалых героев России коммунистической. Они по-новому разговаривали и двигались, одевались и думали, видели (и называли) себя и других» [2. – С. 32].

Разделяя героев на коммунистов, комсомольцев, чекистов, нэпманов, крестьян, рабочих, интеллигентов она, так или иначе, характеризует каждого из них через его отношения с внешним миром. В описании практически отсутствует личностный, ин-

дивидуальный рост. Подобная типажность в огромной степени свойственна и НД, где вместо «коммунистов» и «нэпманов» действуют «манagers» и «наркоманы». Как справедливо утверждает Марк Липовецкий, здесь речь идет не обо всем обществе в целом, а о конкретной социальной среде, субкультуре.

«Герои «доков» (документальных пьес – М.С.) объединены либо общим социальным статусом (заключенные, солдаты, бездомные, наркоманы, пиар-технологи, продюсеры телевизионных реалити-шоу и т.п.); либо связаны единым для всех социально-психологическим комплексом (травмой): женщины, убившие своих возлюбленных, фанаты поп-звезд, постоянные обитатели Интернета, красавицы, жертвы отцовской любви, подростки-самоубийцы, жертвы банковско-строительных махинаций, жены подводников, погибших на «Курске», и т.п. Локальность взгляда, установка на анализ конкретной группы сближает спектакль с социологическим исследованием, но в то же время предохраняет от пафоса, ограничивает возможности символизации материала» [3. – С. 378].

Вторая немаловажная особенность, вытекающая из этого сравнения, заключается в том, что в драматургии 1920-х человек философствующий, человек играющий, человек мечтающий, сменяется концепцией человека полезного, человека-функции. И растворение всяких индивидуальных черт в толпе связывается с верным отношением к жизни, с отказом от прежних неверных убеждений и чувств. Похожие процессы происходят и в недрах современной драматургии.

Зачастую в НД отсутствие личностных качеств, способности к индивидуальному выбору задается изначально. Персонаж, – узнаваемый социальный тип, за которым нет или почти нет индивидуальных черт. На протяжении всего действия мы наблюдаем его тщетные попытки саморефлексии и самоидентификации.

фикации, после которых, как правило, следует полное разочарование и поглощение безликой средой. Особенно четко это проявляется в пьесах Василия Сигарева («Пластилин», «Волчок», «Агасфер»).

Четырнадцатилетний Максим из «Пластилина» погружен в мир уродливых одинаковых людей с преувеличенными, можно даже сказать, извращенными характерами. Если это Старуха из подъезда, то непременно страшная и похотливая. Если сосед, то пьющий бугай. Если мама друга, то грубая и капризная женщина. Если любимая девушка, то глупая пустышка, на которую только и можно, что любоваться. И все эти образы, так или иначе, прослеживаются в других авторских текстах. Люди из хрущевок, предкладбищинских домов, захлавленных квартир, молодые наркоманы, старые развратницы, матери-алкоголички, насильники, зеки, бомжи – примерно такой набор социально-психологических типов был введен в обиход авторами НД, в том числе, Василием Сигаревым. Правда жизни во всей ее неприглядной красе и пресловутый переход от худшего к еще «более худшему» как нельзя лучше иллюстрируют обозначенные тексты. Изнасилованный бывшими зэками Максим примеряет на себя маску «крутого парня» и приходят громить обидчиков, но ... трагически гибнет от их рук.

Зеркальная ситуация происходила в двадцатые годы с пьесами Анатолия Глебова, Николая Погодина, в которых герой проходил трудный и тернистый путь «внутреннего роста» от «лучшего к лучшему». Например, в «Инге» Анатолия Глебова, простая советская женщина, с человеческими страстями, жизненными и любовными неурядицами, перебарывает себя и к концу пьесы становится настоящей начальницей цеха. То есть, до конца оформленной социальной маской, такой, как и ее окружение.

Получается, что в ряде пьес НД исход тот же, что и в советской драматургии – «не кристаллизация героя, а растворение в толпе». Только вот оценка подобного растворения трагическая. Героический пафос, свойственный драматургии Глебова, Афиногенова, Билль-Белоцерковского отсутствует. Более того, на место слепой веры «в светлое будущее» в подобных пьесах НД утверждается полное безверие ко всему происходящему. Вместо социального оптимизма – социальный пессимизм. А герой в конце действия становится «пластилином», раскатанным социумом и готовым принять любую форму, то есть, теряет индивидуальность.

Осознавая исчерпанность «безгеройной» драматургии, стараясь избавиться от «типажности» и пытаясь «найти» современного персонажа, новые авторы погружаются в гущу самой жизни, пытаются доказать, что история каждого, даже самого мелкого и на первый взгляд безликого человека – важна, интересна и главное – событийна. Для этого драматурги прибегают к помощи практически социологической техники опроса интервьюера, обозначенной в драматургическом обиходе как техника вербатим, изначально направленной против схематичности, масочности традиционных описаний. В ней единичный факт жизни становится главным маркером индивидуальности, неповторимости, яркой непохожести. Именно эту технику взяла на вооружение НД, вероятно, желая уйти от СМ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алперс Б. Театр социальной маски / Б. Алперс. – Л., 1931.
2. Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драматургии 1920-х начало 1930-х гг. / В. Гудкова. – М., 2008.
3. Липовецкий М.Н. Паралогии / М.Н. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ПЕРСОНАЖЕЙ В ДРАМАТУРГИИ Н.В. КОЛЯДЫ

В своих пьесах Н. Коляда создает мир, населенный огромным количеством персонажей. Все они имеют свой индивидуальный характер, все они по-разному ведут себя в тех или иных ситуациях. Однако, несмотря на это, можно выделить определенные специфические черты, позволяющие сгруппировать героев Коляды по какому-либо параметру.

На данный момент в научной и критической литературе существует несколько классификаций персонажей пьес Н. Коляды. Одна из наиболее известных принадлежит Н.Л. Лейдерману. Исследователь, рассматривая систему персонажей, говорит, что она представляет собой разные модели поведения в ситуации обыденного хаоса. Исходя из этого, Лейдерман делит всех героев Коляды на три основных типа: озлобленные (опустошенные), блаженные и артисты.

Озлобленные – это те, кто, столкнувшись со злом, царящим в этом мире, противопоставили ему зло. Это вполне драматические характеры – люди с самым настоящим «велением», сознание суверенности своего «я» у них стоит на первом месте. Поэтому они остро реагируют на все, что каким-либо образом унижает их достоинство, оскорбляет их чувства, ставит заслоны к их свободе. Но что вызывает их протест? Чему и как они дают отпор? У Ильи («Рогатка») – это несчастный случай: в порту, на плавбазе «ноги перебило». И теперь он, оскорбленный своей физической ущербностью, преисполнен злобой по отношению к остальным. Он по-своему, «по-инвалидски жалко» [1. – С. 17] мстит благополучному миру – стреляет из ро-

гатки по окнам: «Чтоб хорошо не жили, сильно хорошо все стали жить» [2. – С. 35].

Другой тип героя у Коляды – «блаженные». Это те, кто «выпал из гнезда кукушки» [1. – С. 17]. Кто, оставаясь физически в мире «чернухи», душою с ним порвал, и в противовес серой, уродливой реальности создал в своем воображении иной, праздничный, красивый мир. «Чаще всего такую модель поведения Коляда мотивирует тривиально – «сдвигом по фазе»: так Ольге («Мурлин Мурло») стали являться «дядька с бородой» и «мультики разные» после сильного испуга, а о Тане из «Полонеза Огинского» узнаем, что она лечилась от нервов и сейчас периодически подстегивает себя наркотиками» [1. – С. 17].

Совсем иначе ведут себя те персонажи, которых Лейдерман назвал артистами. «Следуя нормам масскульта, они стараются занять верхнюю ступеньку в иерархии – они сами лицедействуют. Конечно, лицедействуют они самодеятельно, как умеют, но от души» [1. – С. 18]. А рядом с ними пытается валять дурака «массовка» – Виталий («Сказка о мертвой царевне»), Сергей («Полонез Огинского»). Это наиболее яркий и наиболее устойчивый тип в пьесах Коляды.

Между этими типами, как пишет Лейдерман, нет строгой границы. «В той или иной степени лицедействуют у Коляды и блаженные (В «Полонезе...»: «ТАНЯ. Я мечтала быть балериной, в белой пачке, ты – на скрипке, я танцую на сцене «Умиряющего лебедя»), и даже «озлобленные» (В «Сказке...»: РИММА. Выступлю, как артистка)» [1. – С. 18]. Все они пытаются быть или казаться кем-то иным, выбиться через лицедейство в какую-то иную реальность, т.е. мотивы у героев одинаковы, несмотря на их принадлежность к разным категориям, типам.

Иную классификацию персонажей предлагает Н. Северова в статье «Страстные сказки Коляды». Критик отмечает: «Не раз

уже подмечено критиками и литературоведами, что все герои Н.Коляды актёрствуют, и все согласны с тем, что в этом буйном, истерично хохочущем и истерично рыдающем фиглярском мире есть некая неоднородность. Вопрос заключается в том, каковы основные типы героев в драматургии Коляды?» [3] Северова делит персонажей пьес Коляды на палачей и жертв.

Героям-палачам присуща «страсть к оголтелому буйству» [3], которая может в любой момент «взвинтить температуру на сцене» [3]. Причина для этого им не нужна, повод появляется из ничего. Автор статьи приводит в качестве примера «интеллектуальный» спор Зорро с Натальей о том, когда наши войска вошли в Афганистан. Скандал «протекает в режиме мата, перемешанного с подлейшими характеристиками» [3] («Куриная слепота»). «Когда ора, стучания в стену кулаками Зорро станет недостаточно, он упадет на пол и в судорогах, на полу, доведёт себя до полного артистического экстаза» [3]. Герой-палач, по выражению Северовой, скотоподобен. В «Куриной слепоте» этот мотив обнажается и овеществляется в свиной морде – маске. «Свиное рыло как палаческий знак символически зависает над судьбой Ларисы (обстоятельства гибели её возлюбленного)» [3].

Героям-палачам противопоставлены герои-жертвы. Герой-жертва рефлексивен, нежен, изыскан в чувствах. У каждого из таких героев «своя куриная слепота» [3] – флёр, отделяющий их от реальной жизни: потребность придумывать что-то, фантазировать – в пьесе «Сглаз»; прозрачное звёздное тесто в «Биноме Ньютона», видения в «Мурлин Мурло» и «Полонезе Огинского», гипертрофированная страсть к кактусам («Царица ночи»). Летаргия, спасительная болезнь. Как только болезнь проходит, герой остаётся один на один с миром палачей: «Просто тем, у кого хрупкая душа, даётся возможность часть суток не видеть

мерзотину эту, что вокруг, а только легкий голубенький туманчик, облака, небо» [3].

Казалось бы, такое разделение героев вполне прозрачно. Но бывает и то, что жертвы выступают в роли палачей (Алексей в «Мурлин Мурло», Старик в «Царице ночи»). «Оказывается, жертва проявляет палаческие качества в том случае, если она не стремится к духовному аналогу неба – Милосердию. Только те, кто интуитивно проживает жизнь нездешней души, а не просто поставлены судьбой в положение жертвы, могут называться героями неба, героями Милосердия» [3].

Милосердие основано на понимании того, что без любви к другому человеку жизнь теряет всякий смысл. Герои Коляды именно потому так часто задают вопросы, что проходят мимо смысла, дарованного любовью. «Они или не поняли, что их спасение в любви, или не встретили того, кого стоило бы полюбить, или же вытеснили из своего сознания человека как существо, достойное любви, подменив Милосердие сентиментальным мирком грёз (кактусовод в «Царице ночи)» [3].

Но милосердие, генетически присущее жертвам, иногда проявляется и у палачей. Это характерно для ситуаций, когда персонажи осознают никчемность своей жизни, когда понимают: вернуть что-то или начать заново уже поздно. Такая способность персонажей принимать на себя ту или иную роль (жертвы или палача) в зависимости от ситуации несколько размывает границы между этими типами.

Классифицировать героев Коляды мне кажется возможным и по иным параметрам:

- степень социальной активности («пытающиеся сменить свой социальный статус или мир вокруг», «пассивные»);
- желание разрешить внутренний конфликт («плывущие по течению», «бунтари»);

– стремление поменять место жительства («провинциалы, мечтающие о столице», «провинциалы, не ставящие цель жить в столице», «вырвавшиеся из провинциального общества»).

Степень социальной активности

Многие персонажи пьес Коляды живут так, как умеют, ничего не пытаясь изменить вокруг. Точнее изменений они хотят, но ничего для этого не предпринимают. Например, Дима в «Полонезе Огинского» даже и не пытается найти себе прилично оплачиваемую работу, играет в переходах метро на скрипке и пишет музыку к порнофильмам:

ТАНЯ. Где ты работаешь?

ДИМА. Сочиняю музыку к порнофильмам.

ТАНЯ. Есть такая профессия?

ДИМА. Есть.

ТАНЯ. Как хорошо.

ДИМА. Я стою в подземном переходе и играю на скрипке.

ТАНЯ. Что ты играешь? Что-то серьезное?

*ДИМА. Все, что я знаю: десять строчек «Полонеза Огинского». Спасибо твоему папочке, что мучил ребенка при-
слуги игре на скрипке [2. – С. 108].*

Так же пассивны и другие герои, даже и не пытающиеся изменить свой status quo. Старик в «Нюне» продает котят. Мать Ольги и Инны в «Мурлин Мурло» работает билетером в провинциальном кинотеатре, сама Инна трудится на химзаводе. Илья из «Рогатки» занимается попрошайничеством, чтобы к вечеру набралось денег на выпивку. Таня в «Полонезе Огинского», видимо, занималась проституцией и пользовалась большим успехом, т.к. она «достопримечательность русской эмиграции в Нью-Йорке: дочь бывшего посла Советского Союза» [2. – С. 121].

Примером социально активного персонажа можно считать Алексея из пьесы «Мурлин Мурло». Он не только стремится

изменить свое социальное положение, но и пытается преобразить мир вокруг. Ему совсем не близко то общество, в котором он оказался (общество жителей провинциального городка Шипиловска). Его попытки тщетны, а стремления слишком наивны. Чтобы сделать мир прекраснее, он пишет роман и пытается объяснить окружающим, что они живут не так, как следует это делать:

АЛЕКСЕЙ. Нет, нет, я совсем другое! Тайна сия велика есть! У меня есть цель жизни, должен я вам сообщить, да, да! А пишу огромный роман! Огромный по замыслу, философии, обобщению!

Ог-ром-ный! Чудовищно огромный! Он всё и всех потрясёт! Он переделает людей! Он всех нас перестроит! Потрясёт! Заставит думать! Вы все изменитесь, когда прочтёте его! Я работаю над ним вот уже много лет, лишаю себя личной жизни, чтобы сделать свой роман настоящим, великим, понимаете? Я сейчас! Я вам прочту последнюю главу! Секундочку! Одну только секундочку! [2. – С. 340]

В пьесе «Моцарт и Сальери» герой, которого автор условно называет Первый, после того, как его когда-то выгнали из квартиры, где он хотел прочесть свои пьесы и влиться в богемную тусовку, не падает духом, а наоборот, добивается всего необходимого. И потом приходит в ту злосчастную квартиру, чтобы отомстить, но возвращается он уже человеком влиятельным, у которого уже просит помощи тот, кто когда-то давно выгнал его из своего дома:

ПЕРВЫЙ. И вот прошло энное количество лет. И ты позволил мне, нюнил, канючил, уговаривал, чтобы я Христа ради выпил с тобой чашечку кофе и чтобы ты, стало быть, выпросил бы у меня денег на своё кино очередное ... Подозреваю, что ты за этим меня вызвал, нет? Ты сказал: «У меня не телефонный

Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя разговор, знаете». Ну? (Смеётся). Жизнь – гениальный режиссёр. Я таких режиссёров не видел. [4]

Таким образом, герой не только проявляет социальную активность, но и пытается разрешить свои внутренние противоречия, отомстив тому, кто когда-то над ним зло посмеялся. Это уже второй аспект классификации.

Желание разрешить свой внутренний конфликт

Герои Коляды не совершают героических поступков, не попадают в экстремальные ситуации. Сфера их «боев и дерзаний» [5. – С. 188] – обыденная жизнь, в которой человеку значительно труднее себя проявить. Часто героев Коляды именуют маргиналами. Они являются таковыми, но скорее не по социальному статусу (большинство из них имеет работу, занимает какую-то общественную нишу), а по мироощущению. Они составляют круг людей, которые в разной степени и по разным причинам оказались на обочине жизни. Вследствие этого персонажи пьес Коляды либо готовы смириться со своим нынешним положением и ничего не делать, либо бунтуют и мучаются вопросами бытия, пытаются понять причины такого своего существования. Иногда они начинают мстить за то, что кто-то живет лучше. Так, например, в пьесе «Рогатка» Илья выражает ненависть по отношению к окружающим тем, что стреляет по окнам из рогатки:

ИЛЬЯ. Рогатка. Моя рогатка.

АНТОН. Зачем, спрашиваю?

ИЛЬЯ. Стреляю в окна. (Глухо). Езжу по улицам и стреляю.

АНТОН. Ну, блин-душа! Чудак-человек, зачем?

ИЛЬЯ (помолчал). Чтoб хорошо не жили. Сильно хорошо все стали жить. [2. – С. 35].

Есть и такие, которые продолжают жить в своем обыденном мире, не пытаясь ничего изменить вокруг, они пассивны по своей сути. Так, Сергея в «Полонезе Огинского» вполне устраивает

его нынешнее положение. Он живет в атмосфере постоянных склок и ссор, однако не выражает никакого протеста. Лишь единожды в пьесе он произносит:

СЕРГЕЙ. (вдруг встал, стукнул ложкой по стенке, зло). Серюня, говнюня. Все. Хватит. Вам все не хорошо. То жопо холодная, то батарея горячая. Все. Я им дух поднимаю, я им целый вечер юморлю и юморлю, шутю, шучу, как умею, а они ... Серюня, Серюня! Надоели! Сами вы засранцы. Слова сказать не дают. Я, может быть, тоже ... Я тоже ... я ... я ... [2. – С. 96]

Однако он, несмотря на то, что все-таки недоволен отношением к себе, своим положением, продолжает лишь комментировать происходящее короткими фразами и отпускать глупые шутки. Герой не проявляет никакой активности, продолжая делать то, что привык делать.

По этому принципу можно разделить героев на «плывущих по течению» и «бунтарей», которые пытаются выразить свой протест различными способами: мстят окружающим или же стремятся вырваться из привычного мира. Некоторые стремятся вырваться из привычного мира наиболее простым способом – поменять свое место жительства, т.е. пространство обитания. Это третий параметр классификации.

Стремление поменять место жительства

Человек в пьесах Коляды – аутсайдер. Практически все герои «выпали» из социального контекста, из своей привычной среды обитания. Иван и Людмила из пьесы «Полонез Огинского» когда-то давно нашли себе место в жизни: им, выходцам из деревни, повезло устроиться к влиятельному номенклатурному работнику прислугой. Но потом их работодатель погибает, в стране меняется политический строй, и они остаются без привычного места, пополняют «отряд столичных маргиналов» [2. – С. 188]. Когда-то они оба уехали из деревни, из того мира, в

котором привыкли жить и имели свое место, нанялись на работу к высокопоставленному чиновнику:

ЛЮДМИЛА. <...> Серюня был шофер у вашего папочки покойного, царство ему небесное, добрый был человек, любил брать людей неиспорченных, деревенских, мы такие и остались, вот так, Серюня и сейчас шоферит, возит одного кооперативщика, а Ваня, Иван то есть, был на вашей даче садовником. Он на даче жил, а потом дачу забрали, как папочка Ваш умер, мне некуда деться было, я тут притулилась [2. – С. 98].

Сначала они пытались вырваться их привычного окружения, чувствуя свою чуждость ему, и найти новое место в жизни, а после того, как нашли, утратили его, фактически став маргиналами во второй раз. Их не принимают те люди, которым они служили много лет. Этот вывод можно сделать, исходя из слов вернувшейся из Америки Тани:

ТАНЯ. Бессовестные люди... Они не проходили дальше порога, их было не видно и слышно, их никто не знал по имени, но они обнаглели, они хозяева теперь... Была у зайца изба лубяная, у лисы ледяная, и вот весна, ледяной домик растаял, и вот в доме лиса хозяйничает, зайца вон, вон! Тут был наш мир, был покой, был московский, тихий, гостеприимный, богатый дом, тут были интеллигентные люди, а теперь тут какой-то притон, общага, у нас все было: богатство, деньги, уважение – и вот я на улице, без ничего, я не нужна никому, они разрушили, растоптали мой мир» [2. – С. 112].

Жизнь их утрачивает смысл, они страдают, потому что «оторвались от корней, забыли родину» [2. – С. 105], как говорит Иван в «Полонезе Огинского». Но героям ничего не остается, кроме того, чтобы приспособливаться к новым условиям существования.

Стремление героя уехать из провинции и поселиться в столице или покинуть страну является зачастую его главным жизненным желанием. Так в пьесе «Мурлин Мурло» Инна хочет уехать из Шипиловска в некую столицу, которую воспринимает лишь умозрительно, как некий абстрактный образ:

ИННА. Оля! Олечка! Сестричка моя! Он согласился! Он согласился меня увезти отсюда! <...> Мы уезжаем! Все, Оля, хватит! Мы едем! Мы с Лешечкой едем к ебене матери! Эту дыру к ебене... Чтоб она провалилась! Я хоть на Красную площадь схожу в Ленинграде! Хоть мир посмотрю, Оля! Туда ее, эту дыру! [2. – С. 352]

Но у Инны ничего не выходит, и она остается в своем родном городе грезить о столице и страдать, оттого что она туда не попала.

Герои Коляды бегут из провинции в столицу, из столицы – за границу, но не бывают от этого счастливы.

В пьесе «Американка» Елена Андреевна покидает родину и уезжает в Нью-Йорк – «самый прекрасный город земли». Казалось, что здесь она найдет свое счастье, но этого не случилось. Пьеса насквозь пронизана тоской по родине. В этом городе все по-другому, здесь иные нормы поведения, иной менталитет у жителей:

Потому что в этом городе ты никому на хер не нужен, все сами по себе! И если сказано: «Ешь!» – значит, ешь быстренько, даже если не хочешь! Потому что никто не станет умолять, потому что тут никому не интересно – голоден ты или нет! Во второй раз не пригласят, не позовут, не попросят, понимаете? Это все оттого, миленький, что тут свобода! [2. – С. 273]

Персонажи пьес Коляды – чаще всего провинциалы, некоторые из которых стремятся уехать в столицу для лучшей жизни,

а другие такого желания не испытывают. Коляда рассматривает вариант, когда герой смог вырваться из привычного общества, поменять свое место жительства. Но этот персонаж, как правило, несчастен: изменение места жительства никак не влияет на разрешение внутреннего конфликта.

Порой персонажи вместо того, чтобы пытаться уехать куда-то, просто выдумывают себе иную действительность, по их мнению, хорошую, пытаясь хоть как-то себя в этой жизни радовать, пусть ненадолго, пусть только в пространстве своего личного мира они могут погрузиться в эту реальность, но это их спасение, это их жизнь, в которой они себя чувствуют счастливыми.

У каждого героя этот внутренний мир свой, непохожий на мир другого, но можно, тем не менее, выделить три параметра классификации персонажей: степень социальной активности, желание разрешить свой внутренний конфликт, стремление изменить место жительства.

Однако, как бы мы ни классифицировали героев Коляды, нужно помнить, что разделение персонажей по группам всегда относительно и границы между ними несколько размыты, что говорит о невозможности вывести строгую типологию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2002.
2. Коляда Н. Пьесы для любимого театра / Н. Коляда. – Екатеринбург, 1994.
3. Северова Н. Страстные сказки Николая Коляды. – <http://kolyada.uq.ru>
4. Коляда Н. Моцарт и Сальери. – <http://kolyada.uq.ru>
5. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века / М.И. Громова. – М., 2006.

ГЕРОИ-СИМУЛЯКРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

Взлет и расцвет драмы конца XX – начала XXI веков спровоцированы отчасти требованием новых жанров, новых конфликтов, новых героев. Современная драматургия не подчиняется каким-либо канонам, а скорее разрушает их, играет с традицией, выстраивает свою знаковую систему. Если еще в 60-80 годы в советской драматургии на первое место выходил и гордо становился несколько видоизмененный после чеховских реформ конфликт, то в драме XXI века доминирует субъектно-объектная организация.

«Современная драматургия представила различные модели героя, реализуя их в рамках таких эстетических систем, как реализм, модернизм и постмодернизм, – пишет С.Я. Гончарова-Грабовская. – Доминирует герой социально-экзистенциальный и социально-онтологический. Драматурги активно ориентируются на экзистенциальную проблематику, тесно связывая ее с социальной, поэтому философия существования социально-экзистенциального героя выражена в поисках не столько смысла жизни, сколько в стремлении справиться с бременем своей судьбы, преодолевая страх, одиночество и заброшенность» [1. – С. 22-23]. Герой в современных пьесах находится в экзистенциальном поиске, на пути самоопределения.

По мнению С.Я. Гончаровой-Грабовской, одним из типов современных персонажей помимо маленького человека, обыкновенного человека, героя-маргинала и других является персонаж-симулякр, взлелеянный постмодернистскими «ремейкными» играми.

Использование понятия «симулякр» начинается еще с философии Платона, воспринимающего симулякр как «копию ко-

пий». В XX веке симулякр и симуляция начинают активно использоваться постмодернистской философией, «фиксирующей феномен тотальной семиотизации бытия вплоть до обретения знаковой сферой статуса единственной и самодостаточной реальности» [2. – С. 924]. Постмодернизм как культурный феномен продолжает модернистскую традицию «крушения реальности», выдачи фикации за действительность. В литературе появляются диалоги-симулякры, конфликты-симулякры, герои-симулякры. В драматургии абсурда, например, «Э. Ионеско фиксирует соответствующий феномен применительно к вербальной сфере: «слова превращаются в звучащую оболочку, лишенную смысла...» [2, с.924]

Жиль Делез говорит о том, что симулякр стал неотъемлемой частью современной реальности. При этом не следует путать симулякр и подделку, хотя и то, и другое является элементами деструкции. Если подделка создается ради консервации реалит, то симулякр имеет целью «установить творящийся хаос» [3. – С. 56], узаконить его. Много было сказано и написано о «чернушности», непонятности, стихийности современных пьес. Отчасти этот экзистенциальный хаос транслируют герои-симулякры, под которыми имеются в виду герои-фикации, герои-имитации, обладающие определенными характеристиками.

Опираясь на мнения С.Я. Гончаровой-Грабовской и В. Курицына, можно выделить два типа персонажей-симулякров: классический герой-симулякр, повторяющий определенные черты, собственное имя, действия персонажа того или другого литературного произведения. Чаще всего это герои современных ремейков. К ним можно отнести пьесы «Смерть Ильи Ильича» Михаила Угарова, «Валентинов день» Ивана Вырыпаева, «Тройкасемеркатуз» Николая Коляды, «Памяти Печорина» Нины Садур и др.

Второй тип персонажей-симулякров присущ пьесам, где «воссоздается виртуальная реальность, отражающая современный взгляд на социум» [1. – С. 34]. Героями-симулякрами в этот раз выступают либо исторические личности, либо современники, либо «авторское я-как-такое». Этот тип персонажей-симулякров обнаруживается в таких текстах как «Ленин и Клеопатра» А. Образцова, «Мужская зона» Л. Петрушевской, «Русь немецкая» А. Зензинова и В. Забалуева, «Зеленые щеки апреля» М. Угарова и др.

Следует уточнить, что персонаж-симулякр по своей сути – это знак, который появляется именно там, где возможно сравнение. То есть симулякр невозможен без препарирования реальности. Там, где есть реальное имя (в первом случае – это имя классического героя, во втором – это имя историческое), так или иначе появляется симулякр. Как пишет В. Курицын, «рассказ о выдуманном герое может быть правдив и точен: постольку, поскольку некому поднять проблему несоответствия. Повествование о вымышленных героях заперто в книге, у него нет конфликта с жизнью, оно не разомкнуто в динамические отношения недовольных друг другом знака и референта. Рассказ о герое с реальным именем – всегда симуляция, обман, провокация тайны» [4].

В современной драматургии нередко можно обнаружить до боли знакомые фразы, имена и сюжеты. Подобная интертекстуальность во многом свойственна и постмодернистским текстам. «Это задает в постмодернистской системе отсчета специфическую артикуляцию бытия, субъекта и опыта: человек как носитель культурных языков погружен в языковую (текстуальную) среду, которая и есть тот единственный мир, который ему дан», – пишет Р. Барт [5. – С. 780]. В новой драме помимо текста важно и бытие как таковое. Так, благодаря реминисценциям, обыденным

реалиям, языковому и интертекстуальному пространству пьес вполне возможно выявление специфики героев-симулякров в современной драме, особенностей их использования.

Во-первых, симулякр равен сумме персонажа-«оригинала» и неизвестного слагаемого, под которым понимается то или иное авторское дополнение. Рождение симулякра предвосхитил М.М. Бахтин, говоря о Другом. Чтобы взглянуть на себя, нужно стать Другим. Так рождается симулякр, ибо «когда мы созерцаем свою наружность – как живую и приобщенную живому внешнему целому – сквозь призму оценивающей души возможного другого человека, эта лишенная самостояния душа другого, душа-раба, вносит некий фальшивый и абсолютно чуждый этическому бытию-событию элемент: ведь это не продуктивное, обогащающее порождение <...> это дутый, фиктивный продукт, замутняющий оптическую чистоту бытия, здесь как бы совершается некоторый оптический подлог, создается душа без места, участник без имени и без роли, нечто абсолютно внеисторическое. Ясно, что глазами этого фиктивного другого нельзя увидеть своего истинного лица, но лишь свою личину» [6]. Появляется не имеющая решения проблема идентичностей. Внешняя квазиидентичность сосуществует с имитированной идентичностью меня и Другого внутри героя-симулякра. Это значит, что герой-симулякр далеко не всегда внутренне идентичен прообразу. Автор в новейшей драме конструирует образ героя-симулякра, героя без истинного лица, из тех или иных временных и пространственных реалий. С позиции транзакций «душа-место» исследует проблему идентичности героев-симулякров В. Курицын. «Душа – не фикция, – пишет он, – душа, совпавшая со своим местом, есть только теоретическая фигура, один из способов описать существование многократных фикций душ и мест, благодаря именно множественности и неточности которых и существует субъект. Отношение к субъек-

ту как к открытой сумме несовпадений с самим собой позволяет легче трактовать проблему «соответствия» того или иного описания человека с человеком: соответствие проблематично, и всякое описание, даже «несправедливое» или «неверное», множит души, делает жизнь имени виртуальнее и богаче» [4]. Из этого следует, что герои-симулякры отчасти аутентичны, гибричны и при этом многолики. У И. Вырыпаева герои пьесы М. Рощина самостоятельны, но зависимы от советских Валентина, Валентины и Кати. Важную роль играет время, влияющее, безусловно, не только на внешность персонажей, но и на характеры, хотя И. Вырыпаев и стремится к их частичному сохранению.

Во-вторых, одна из особенностей героя-симулякра заключена в соотносимости с современной реальностью. По Ж. Бодрийяру, симулировать не значит притворяться. Тот, кто притворяется, может лишь претендовать на то, что он болен, хотеть болезненного состояния. Тот же, кто симулирует болезнь, проявляет в себе некоторые «истинные» симптомы болезни. Притворство не задевает принципа реальности, достаточно четкое различие между реальностью и «болезнью» сохраняет силу, ибо отношение между реальностью и «болезнью» носит чисто внешний характер: реальность лишь маскируется. При симуляции подрывается различие между «истиной» и «ложью», между «реальным» и «воображаемым» [5. – С. 781]. Исходя из этого, можно сказать, что граница между героем-фикцией и героем, скажем так, «оригиналом» размыта, растушевана, при этом динамична обязательная трансформация героя, подрывающая реальность, а также имитирующая ее. Так, И. Вырыпаев изображает своих героев из прошлого века в веке нынешнем со всеми внешними и внутренними изменениями, причем показывая их нам в нескольких временных пластах, используя временами и рощинских героев. У М. Угарова Илья Ильич с одной стороны копия Обломова,

с другой – копия, обладающая самоценностью, так или иначе соотносимая с современностью. «Новый Обломов «наследственно» пассивен, ему присуща инфантильность, он не принимает ценностей нашего времени. Обломов в финале – почти труп. Доктор называет его недуг тотусом – болезнью, которая не позволяет выжить. Захар, поминая своего барина, говорит, что в жизни после смерти Ильи Ильича все стало по-другому: кругом одни акции и акционеры, сегодня правят бал Штольцы, утверждая себя в рыночной экономике. Такой вывод, диктуемый реальностью» [1. – С. 34]. То есть герои-симулякры – это не только, пользуясь определением Платона, «копии копий», но и продукт современной реальности и гиперреальности текста, имеющий определенные черты, обусловленные временем, за счет которых трансформируется реальность и образ героев-«оригиналов». Значит, герой-симулякр одновременно поту– и посюсторонен и так или иначе находится в двух системах отсчета: системе пратекста и системе гипертрофированной реальности.

Свободный цитатный язык – отдельное свойство симулякров, причем тоже фиктивное. Герой существует сам в текстуализированной реальности, несмотря на авторскую активность. Автор в новейшей драматургии подобен демиургу в мире хаоса, который не всегда выполняет функцию упорядочивания. Скорее наоборот, хаотичную дискретную реальность, где в свободном нарративном плаваньи находится герой-симулякр, создает сам драматург. Цитация, обценная лексика, мозаичная структура пьес – деконструкты реальности. Герой-симулякр в ней – это Другой, самостоятельно приспособляющийся к абсурдности бытия. Мат в речи Обломова М. Угарова, сленг, мелькающий в разговорах Кати и Валентины И. Вырыпаева, и одновременно реминисцентные фразы героев при тех или иных обстоятельствах обнаруживают симулякров. Иногда Илья Ильич М. Угарова, Печорин

у Н. Садур, героини «Валентинового дня» буквально повторяют свои реплики из произведений И. Гончарова, М. Лермонтова, М. Рощина, при этом обязательно стремясь разрушить контекст, создавая таким образом новую знаковую парадигму.

На поле классики из года в год разные поколения собирают новые всходы. Новейшая драма через диалог с классикой деавтоматизирует восприятие классических текстов, как уже было сказано ранее, конструируя новую знаковую парадигму через перекодировку идейного пространства литературы. Героисимулякры актуализируют классику для современного читателя / зрителя, выводят из стереотипного восприятия, благодаря вербальной фамильяризации, сокращению дистанции контакта между героем и читателем, дискретности и мозаичности действия. Симулякр как герой провокативной эстетики ставит немаловажные сегодня проблемы недоверия реальности и идентификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века / С.Я. Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006.
2. Всемирная энциклопедия: философия / под ред. А.А. Грицанова – М.: АСТ, 2001.
3. Делез Ж. Платон и симулякр // НЛО. – 1993. – № 5. – С. 45-56.
4. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: О.Г.И., 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://litgos.narod.ru/data/00001807.htm> (дата обращения: 18.04.2011).
5. Современный философский словарь / под общей ред. В.Е. Кемерова. – 2-е изд., испр. и доп. – Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск: «Панпринт», 1998.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. [Электронный ресурс]. URL: <http://medialib.pspu.ru/page.php?id=492> (дата обращения: 18.04.2011).

**ТРАНСФОРМАЦИИ ТЕКСТА
КАК СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ
НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОГО СЮЖЕТА
О ЖЕРТВЕ В ТВОРЧЕСТВЕ БРАТЬЕВ ПРЕСНЯКОВЫХ**

Под названием «Изображая жертву» современным драматургам Олегу и Владимиру Пресняковым удалось выпустить несколько произведений: пьесу, спектакль в Лондоне и спектакль в МХТ, киносценарий и кинофильм, а также роман. Такая нещадная эксплуатация одного сюжета дала повод для провокационных вопросов журналистов, обращенных к авторам: не нашли ли золотую жилу братья Пресняковы, которую намерены исчерпать до конца [1] или же это сознательная творческая стратегия? Конечно, братья Пресняковы настаивают на последней версии. В частности они неоднократно говорили о значимости категории сюжета для их творчества: «Мы с большим подозрением относимся к вещам, которые можно назвать арт-хаусными, – к тем, где автор позволяет много думать, не нанизывая все это на железный скелет истории. Такие вещи – задумчивость, философичность – очень легко имитировать» [2].

Наиболее важной характеристикой сюжета Пресняковы считают «строгость» [3], но как раз «строгость» в сюжетах отсутствует, поскольку в спектакле, пьесе, фильме и романе сюжеты разнятся, порождая новые варианты.

Если верить самим Пресняковым, то первоначально сюжет «Изображая жертву» возникает в случайном разговоре с театральным режиссером на вечеринке после спектакля в Лондоне, который, услышав задумку драматургов написать историю о Вале, юноше, изображающем жертвы во время проведения

следственных экспериментов, говорит, что он бы поставил это на сцене, и тут же находится актер, готовый сыграть роль Вали. В итоге, пьеса пишется специально для западного театра и для конкретного актера, работающего в жанре Stand-up comedy. Таким образом, пьеса становится известной именно в театральной постановке, в условиях, имитирующих жанр юмористической импровизации. Этот факт не мог не наложить отпечаток на литературный текст пьесы. Текст поделен на относительно самостоятельные смысловые куски – перемежающиеся друг друга зарисовки следственных экспериментов, в которых принимает участие Валя, и бытовые сценки с участием его родителей. Сюжетно эти сценки не связаны между собой. Связующим звеном становится Валя. Кроме того, в литературном тексте есть финальный эпизод, который связан со всеми остальными опосредовано: в нем два действующих персонажа Мужчина с бородой (режиссер) и Другой мужчина (сценарист) – они обсуждают возможный сценарий фильма, основой которого должна стать та самая история про молодого человека, изображающего трупы. Такое почти буквальное повторение реальной истории создания произведения в самом произведении – первый шаг к мифологизации сюжета. Реальная история очуждается, наделяется вероятностными характеристиками, предлагаются варианты развития этого сюжета и возможные его трансформации.

В финальном эпизоде литературного текста создается иллюзия сиюминутности, правдоподобности происходящего, которая требуется для жанра Stand-up comedy. Этот эффект достигается за счет того, что действие происходит в ресторане, в котором до этого проводились два следственных эксперимента с участием Вали. И история молодого человека, изображающего трупы, создается прямо на глазах у зрителей. И в тот момент, когда зрители «узнают» историю, сценарист предлагает варианты концовок.

Сюжет получает возможность фольклорного бытования: каждый, кто будет его пересказывать, может предложить свой вариант, придерживаясь, однако, основной мифологемы. Этой основной мифологемой становится функция протагониста – он «работает» в милиции жертвой – профессия выдумана авторами, но кажущаяся такой возможной – ведь должен же на самом деле кто-то избраться трупы? – еще один трамплин для возникновения мифа.

Финальная сцена литературного драматического текста играет также роль эпилога, в котором один из внесюжетных героев (сценарист) объясняет, в чем «мораль» разыгранной истории. Но оказывается, что морали нет, потому что конец можно поменять. Чем собственно и занялись братья Пресняковы совместно с К. Серебренниковым на сцене МХТ при работе над спектаклем. Сюжет «изображая жертву» переживает новую трансформацию. Во-первых, драматурги избавляются от финальной сцены, видимо, потому, что текст не нуждается больше в осуждении, он приобрел уже статус мифологического и может теперь выступать основой для другого текста в качестве прецедентного. Во-вторых, свой собственный неомифологический сюжет Пресняковы подсвечивают в спектакле шекспировским текстом. Валя приобретает недвусмысленные гамлетовские черты, а в бытовых сценках появляются обновленные персонажи: дядя, в образе которого театральные критики отмечают сходство с Клавдием, невеста – Офелия, мать – Гертруда и собственно призрак отравленного отца.

Конфликт пьесы получает новые обстоятельства, но по сути своей остается неизменным – это экзистенциальный конфликт, в котором человеку отвратительна сама мысль о существовании в окружающем его мире. Экзистенциальное звучание конфликта усиливается введением в спектакль, а затем и в киносценарий эпизода, в котором Валя травит рыбой фуга своих родственников. Логичного объяснения этому поступку Валя дать не может – «посмотреть хотел, что с ними будет» – говорит он в следственном эксперименте по его делу. Но этот поступок легко объясняется логикой построения конфликта: Валя, уворачиваясь от конфликта с миром, пытается сменить функцию и из жертвы стать палачом.

Но, как ни странно, противопоставления не получается, поскольку нет принципиальной функциональной разницы между убийцей и жертвой, между милиционерами и преступниками, поскольку и те и другие проживают свою отдельно взятую, атомарную, жизнь и в этом их основная функция. Об этом в целом говорится в нашумевшем монологе капитана милиции: «Ведь раньше же, там, бунтовали, это была общественная позиция ... а сейчас по-тихому, без протестов, кем надо притворяются, влезают куда хотят, на любую работу и ... играют!»). Этот эмоциональный монолог остается единственным неизменным эпизодом во всех трансформациях сюжета.

По структуре спектакль в МХТ очень напоминает театральный аттракцион с несколькими яркими номерами в разных жанрах. «В самом начале спектакля на сцену выходит женщина в длинном концертном платье и садится к роялю в оркестровую яму. Действие на сцене можно разбить на несколько отдельных полуэстардных номеров под аккомпанемент: меланхолическая песня пожилой японки с судьбой; сценка с синхронным плаванием: здоровые мужики манерно скандалят, а потом зажимают пальцами носы и машут женскими туфлями в такт музыке» [4].

Форма спектакля отчасти подсказывается самим текстом: капитан милиции характеризует один из следственных экспериментов как «цирк с конями». Так в персонажах проявляется «эмоциональная онемелость» [5], в которой Пресняковы находят известное эстетическое обаяние: «безразличные» персонажи и не пытаются «жить всерьез», трезво распознавая театральность собственного, да и «нормального» существования вообще, они предпочитают утрировать эту театральность, с особым цинизмом превращая ее в «цирк с конями».

Следующий этап бытования сюжета «изображая жертву» – кинофильм, снятый К. Серебрянниковым. В фильме сохраняются все изменения, которые претерпел сюжет в спектакле, поставленном тем же режиссером в МХТ. Но кинематографический текст дает дополнительные возможности для мифологизации сюжета – мультипликационные вкрапления, по технике

исполнения напоминающие комиксы. Рисованные персонажи в некоторых случаях дублируют актеров, а в некоторых играют самостоятельную функцию. Комикс становится средством параболического строения произведения, уводя зрителя от злободневного криминального сюжета.

Сюжет трансформируется в зависимости от менталитета зрителя / читателя: для западного театрального зрителя – один сюжет, для российского читателя другой, для российского театрального зрителя (в МХТ) – третий, для кинозрителя – четвертый. Причем это не интерпретация режиссера, а, как правило, переработка текста самими авторами под формат потребления. Переработка под формат сюжета влечет за собой и переработку средств выражения. Первый спектакль дан в разговорном клубном жанре, спектакль в МХТ в жанре театральных аттракционов, фильм использует мультипликационные средства, близкие к зарисовкам комиксов. Все эти средства заигрывают с массовым зрителем / читателем, обладающим клиповым сознанием и реагирующим на трансформации как зрительные так и сюжетные.

ЛИТЕРАТУРА

1. См. об этом: Бродский, В. *Изображая жанры* / В.Бродский [Электронный ресурс] // Эксперт. – 2007. – № 25 (566) // <http://www.expert.ru>. Дата обращения 03.03.09; Биргер Л. Рецензия на роман Пресняковых «Изображая жертву» // Коммерсантъ. Weekend, № 37 (11.05.07) // <http://www.kommersant.ru>. Дата обращения 03.03.11.

2. Бродский В. *Изображая жанры* [Электронный ресурс] // Эксперт. – 2007. – № 25 (566) // <http://www.expert.ru>. Дата обращения 03.03.11.

3. О. Пресняков: «Чувства терроризируют человека. Сюжет дисциплинирует. Строгость мысли зависит от строгости сюжета. И мы стараемся создать такой художественный мир, такую форму, чтобы внутри нее человек смог сосредоточенно о чем-то думать». (Кутловская Е. *Быть*

Ивана Рычлова

человеком трудно, но интересно // Независимая газета. – 2007 – 22.06.07 // <http://www.ng.ru>. Дата обращения 03.03.09.)

4. Должанский Р. МХТ поставил следственный эксперимент // Ведомости. – 20.09.2004.

5. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛО. – 2005. – № 73. // <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27.html>. Дата обращения 26.06.11.

Ивана Рычлова

Прага

ГЕРОЙ СОВРЕМЕННОЙ ЧЕШСКОЙ ДРАМЫ

Статья посвящена размышлениям о герое чешской современной драмы: уверена, она откроет пространство для широкой дискуссии, из которой можно будет вывести, что общего имеют герои современной чешской и русской драмы общего, где находятся их точки соприкосновения (если они есть) и чем эти герои отличаются друг от друга. В соответствии с тематическим ограничением данного семинара, я сосредоточусь, прежде всего, на драматургии последнего десятилетия. В этой связи должна подчеркнуть, что чешская театральная и литературная наука, к сожалению, все еще считает своей задачей создание фундаментального научно-критического взгляда на историю чешского театра и драмы после 1989 года, то есть периода после «бархатной» революции. По этой причине до сих пор не была пересмотрена история чешского театра и драмы предшествующего периода (после 1945 года), когда чешская культура, а с ней и чешская драма пребывали под контролем господствовавшей системы. Кроме того, исследователи, желающие работать с произведениями современной чешской драмы, непременно сталкиваются с их недоступностью (издавать драмы зачастую равнозначно издательскому хакари). Современные

чешские авторы однозначно не используют для публикации своих текстов интернет так активно, как их российские коллеги. Это касается и драматургов нового поколения. И хотя данное обстоятельство является ограничивающим, но не настолько, чтобы препятствовать нам в поисках ответа на вопрос, каков сегодняшний герой (или герои) чешской драмы.

1. Герой чешской драмы девяностых годов XX века

После ноябрьской революции 1989 года чешская сцена открылась для запрещенных ранее авторов. Произошел настоящий бум в постановке произведений драматургов, сопротивлявшихся коммунистическому режиму – таких, как Гавел, Угде, Сидон, Топол или Когоут, чьи пьесы до этого времени ходили по рукам в виде машинописных копий, а если и были инсценированы, то только благодаря существовавшему феномену так называемого квартирного театра¹. Однако в указанный период большинство из этих авторов по разным причинам перестали писать. Часть из них стала принимать активное участие в политической жизни страны (Гавел стал президентом, Угде министром культуры и председателем парламента, Сидон – главным земским раввином), часть отошла от драматургии (например, Топол).

Из драматургов, писавших до революции, без проблем продолжали свою деятельность три автора: Штайгервальд, Голдфлам и Фишера (хотя их послереволюционные пьесы уже не имели успеха более ранних произведений), а также чуть более молодой Ян Антонин Питински.

Свобода, приобретенная в результате «бархатной» революции, не принесла чешской драматургии, как можно было бы ошибочно предполагать, взлета новой творческой энергии.

¹ Запрещенные пьесы инсценировались для закрытых показов в квартирах диссидентов.

Со сменой режима и потерей «врага» образовался некоторый вакуум, ранее плодovитые авторы как будто утратили вдохновение: не стало против кого писать. Едва зародившаяся демократия была слишком хрупкой для того, чтобы стать темой, которую можно предложить зрителю. Другой причиной ослабления творческих усилий драматургов стал факт, что театр перестал выполнять функцию места, куда зритель ходил за глотком свободы, он перестал заменять несвободные СМИ.

Авторы нового поколения искали темы, прежде всего, в частной сфере, они стремились передать личные ощущения или коснуться атмосферы эпохи, но при этом отразить действительность не посредством драмы с реалистическим сюжетом и классической прочной драматической структурой

Другим феноменом чешского театра первой половины девяностых годов был кризис зрителей, из-за чего введение новой чешской пьесы в репертуар представляло значительный риск. Новые авторы и новые пьесы в тот период начали появляться не столько по инициативе театров, сколько благодаря драматическому конкурсу на Премию Альфреда Радока, возникшему в 1992 году по совместной инициативе театрального журнала Svět a divadlo («Мир и театр») и театрального и литературного агентства AURA-PONT при Фонде Альфреда Радока. Этот конкурс основательным образом направил внимание на постановку оригинальных драматических чешских текстов и поддержал их возникновение. В числе финалистов и лауреатов данного конкурса можно найти подавляющее большинство авторов, дебютировавших на театральных сценах (как чешских, так и словацких) после 1990 года. Однако строгая авторская анонимность и запрет на публикацию текста или намерений его написать до оглашения результатов привели и к негативным последствиям: пьесы не создаются в сотрудничестве с театрами (драматургами,

режиссерами). Лауреаты получают материальное вознаграждение (конкурс всегда дотировался государством) и гарантию публикации своей пьесы — но не ее инсценировки.

Вместе с тем, сегодня конкурс на Премию Альфреда Радока (вследствие недостаточного инициирования и постановки пьес самими театрами) принципиальным образом создает лицо современной чешской драмы. Хотя, безусловно, есть и авторы, пьесы которых возникли вне зависимости от конкурса, часто в сотрудничестве с конкретным театром². Наиболее частая модель возникновения этих пьес такова: главный режиссер театра пишет драматические тексты под собственный театральный коллектив. Например, режиссер Давид Драбек пишет для Клицперова театра в Градце-Кралове, тексты для труппы пражского Дейвицкого театра создает Петр Зеленка, режиссер и киносценарист, и Мирослав Крбот, режиссер и актер в одном лице.

Это была краткая фактография, очень сухо намеченный путь, по которому направилась чешская драма после падения коммунистического режима. Ведь без знания этого контекста наши рассуждения о том, каким стал герой чешской драмы на рубеже тысячелетий и почему он именно такой, были бы лишены внутренней логики и осознания взаимосвязей.

2. Авторская индивидуальность определяет героя драмы

2.1. Герои, отображающие общественную атмосферу 1990-х годов

Ограниченный объем статьи не позволяет охватить все многообразие современной чешской драмы, заполненный героями разнообразных типажей, я в качестве критерия отбора избрала героев пьес, поставленных на чешской сцене или переведенных

² Работы этих драматургов в нескольких случаях также появились и были номинированы на конкурсе на Премию Альфреда Радока, но знаменательной вехой в их творчестве это не стало.

на иностранные языки, и таким образом репрезентующих основные течения и тенденции современной чешской драмы.

Театральным событием начала нового тысячелетия стала черная комедия, принадлежащая перу театрального режиссера и драматурга Петра Зеленки «Хроники обыкновенного безумия» (*Příběhy obyčejného šílenství*), премьера которой состоялась на сцене пражского Дейвицкого театра в ноябре 2001 года. Черная комедия Зеленки близка по духу его же фильму «Пуговичники» (*Knoplíkáři*) в изображении причудливого мира сошедших с колеи существ. Это люди, жизнь которых, в частности, в своей наиболее интимной плоскости межчеловеческих отношений, выбилась из стандартных критериев – тем не менее, мы не решаемся утверждать, что они ненормальные. Их «безумие» – выражение неспособности наладить контакт с другими людьми, эти герои живут своей одинокой жизнью, спрятавшись в панцирь собственных травм, комплексов, сомнений и провалов. «Многие оговаривают себя, называясь сумасшедшими, но их тайна в том, что они абсолютно нормальны. Настоящее безумие – такое же редкое явление, как гениальность или абсолютный слух», – поясняет Йиржи в пьесе Зеленки. Прототипами его героев являются люди, избирающие безумие в качестве защиты от собственной катастрофической жизни. Согласно мнению театральных критиков, эта пьеса Зеленки «пока наиболее точно отображает общественный климат 1990-х годов» [1. – С. 5]. В фигурах родителей Петра, главного героя, Зеленка привносит в историю тему конфликта поколений, окрашенного глубокой травмой нормализации. Отец Петра, при прошлом режиме – диктор в программе телевизионных новостей, состоявших из глупой идеологической каши, живет с клеймом былой значимости своего профессионального голоса. Мать, в свою очередь, страдает комплексом полезности, который толкает ее сдавать донорскую кровь с аффек-

том престарелой комсомолки, возбужденной трагедией в Чечне. Отмеченная прошлым, проходит сквозь сюжет и фигура композитора Йиржи, тоскующего в объятиях молодой любовницы по временам, когда даже легкое диссидентство вызывало женское восхищение... «Хроники обыкновенного безумия» стали одной из немногих чешских пьес, к которым был проявлен интерес за рубежом. Автору, благодаря комбинации причудливых моментов и сумасбродных ситуаций, а также аутентично выстроенных фигур персонажей, удалось уловить нечто значительное в (безумном) характере нашей эпохи.

Преимуществом текста Зеленки является переходящий в афористичность лаконизм реплик, где автор больше намекает, чем услужливо разжевывает, при этом оставляя зрительскому интеллекту заманчивую возможность развернуть умно поданную конфетку неожиданного финала. Зеленка как опытный кинорежиссер использует искусство киномонтажа ситуации и плотные характеристики действующих лиц.

2.2. Героиня-женщина / «феминистская драма»

Тексты, центральной фигурой которых является героиня-женщина, представлены, прежде всего, драмами Ивы Клестиловой (Воланковой, р. 1964). Бывшая актриса театра *Národní divadlo*, коллега и открытие драматурга Арношта Голдфлама, старшего ее на поколение, с 2004 года – драматург пражского Национального театра – в настоящее время она является, возможно, наиболее часто инсценируемым автором современного чешского театра. Большинство ее текстов переведено на английский язык.

Ива Клестилова – это, прежде всего, женщина. Этот факт является ключевым для ее авторского пути. Она неумолимо выражает чувства современной женщины. И хотя она сама это так

не воспринимает, многие ее считают феминистским автором. Ее героини (в большинстве своем не имеющие конкретных имен) решают, в какой степени должны поддаться судьбе, принять роль «женщины», до какой степени сохранить женскую пассивность, или же должны освободиться – и как именно. К этому тематическому кругу пьес Ивы Клестиловой относится «Полезь наслаждения» (*Zisk slasti*), «Личный апокалипсис» (*Soukromá apokalypsa*), «Трилогия „Минах“» (*Trilogie Minach*, состоящая из трех не связанных по сюжету одноактных пьес, 2000), «Тревожная, 22» (*Stísněná 22*, известна также под названием «Тревога» (*Stísněni*), 2001) и *3sistry2002.cz* (2002) – вариация чеховских «Трех сестер».

Женщины Ивы Клестиловой, как правило, являются узницами брака, не имеющего перспектив: будущего не существует, а прошлое забыто. В пьесе «Тревога» Клестилова решила покинуть ограничения исследования внутреннего мира и вместо этого противопоставляет свою героиню обществу. Это развитие имеет логику. Ее EVERY-ЖЕНЩИНА уже готова, создана, автор может ее передвигать между обстоятельствами, в которые ее сама и поместит. Или, как в пьесе «Тревога», усадит. Здесь мы застаем Женщину на ступенях лестницы в доме, Женщину, которая в очередной раз на минутку остановилась, застыла в момент, требующий от нее принятия решения. Женщина, сидящая на ступенях, в действительности пытается разрешить банальную житейскую ситуацию: она не знает, хочет ли и дальше встречаться с Мужчиной (с большой буквы), стремится ли к дальнейшему развитию их отношений. Для Мужчины ее поведение, ее бездействие – непонятны. Однако главное действующее лицо пьесы на этот раз — не женщина, а дом, на ступенях которого она находится. Подслушанные отрывки разговоров складываются для женщины в микроистории жильцов дома, и она благодаря

этому может рассматривать собственную ситуацию с позиций, к которым эти истории приводят. Эта женщина в пьесе «связана» с остальными женскими персонажами, при этом каждая из героинь представляет определенный этап жизни женщины. Призрак Беременной женщины, которая когда-то из боязни тяжелых родов прыгнула под машину одного из жильцов дома, приносит вопрос материнства. Между прочим, это второй ребенок, появляющийся в пьесе Ивы Клестиловой, в данном случае не просто нерожденный, но и де-факто убитый. Создается впечатление, что супружество не относится к миру ее героинь.

С проблематикой материнства в пьесах Ивы Клестиловой мы сталкиваемся часто. Снова, и опять в тревожном контексте, мы встречаемся с ней, например, в ее вариации чеховских «Трех сестер» (3sestry2002.cz). Действие пьесы, как видно из ее названия, происходит в современной Чехии. В центре его сохранены Ольга, Маша и Ирина, но все их характеристики были автором заострены. Машу мы находим в момент, когда она только что пережила выкидыш, и хотя ее смирение действительно глубокое, она задумывается об искусственном оплодотворении, но боится его неестественности.

Мир сестер разрушен не только их внутренними проблемами, но и атаками извне. В их сад под предлогом учений вторгается пожарная команда, нянечке Луизе звонит Вацлав Клаус со своей предвыборной агитацией, Машин муж не может стать директором школы из-за того, что в прошлом сотрудничал с тайной полицией. Все соединяется в окончательном апокалиптическом видении. Апокалипсис происходит на экране телевизора, в то время как все действующие лица сидят в саду и «жарят сосиски». 3sestry2002.cz – пьеса, отворачивающаяся от внутренних проблем персонажей, пьеса, имеющая идеологию и представляющая скептический взгляд на мир своего автора.

2.3. Герои в поисках Бога

Таковыми героями (точнее – героинями, потому что их автор, так же как и Клестилова, о которой только что шла речь, представляет, прежде всего, так называемую женскую драматургию, драматургию, созданную женщиной, в которой она сама является центральной темой) наполнены драмы Ленки Ладроновой (1963). И хотя драматургия Ладроновой часто награждается эпитетами «сокровенная» и «духовная» («Терезка», «Антилопа» и другие), тексты этого автора в языковом смысле пребывают в контрасте со своим «духовным содержанием», в котором говорит сама автор – они необыкновенно грубые, местами даже вульгарные. Возможно, я разрушу затертые клише, но на меня эти пьесы производят впечатление, скорее, выражения внутренней неуверенности автора в том, является ли обращение к Богу как для нее лично, так и для ее одиноких героинь, своего рода мучениц, наилучшим решением в поиске философской позиции в современном мире.

2.4. Исторические персонажи как драматические герои

В середине первой декады нового тысячелетия в чешской драматургии появились пьесы, высказывающиеся на темы как недавней чешской истории, так и состояния политической культуры и демократии в Чешской Республике. Так возник проект *Perzekuce.cz* (от чеш. *Perzekuce* – «преследование», «гонение»), в рамках которого с весны 2005 года до весны 2006-го было представлено шесть инсценировок и сценических чтений. Общей темой проекта была несправедливость в истории и сохранение исторической памяти... Проект был сосредоточен на трактовку болезненных событий чешской истории XX века, представленных нацистской оккупацией Чехословакии, изгнанием немцев и последующим установлением коммунистического режима.

Наиболее выразительный драматический текст этого проекта – «Горакова versus Готвальд» (*Horáková versus Gottwald*) – написал Карел Штайгервальд. Пьеса, повествующая о наиболее тревожном сфабрикованном политическом процессе чешской истории, отсылает к более общим вопросам на тему тоталитарной системы и имеет острый антикоммунистический акцент.

2.5. Представители чешской политической сцены в качестве драматических героев

После ноябрьского антикоммунистического переворота едва ли было возможно перед публикой, опоенной свежим чувством свободы, иронизировать или пародировать политические события. Лишь с взрослением нашей демократии и множющимися политическими скандалами появляется в чешской драматургии также почти забытый жанр политической сатиры. Уже упоминавшаяся драматург Ива Клестилова (Воланкова) сломала долготлетнее молчание чешских драматургов, считавших эту тему табу, и создала триптих «Моя Родина» (*Má vlast*, 2006). Пьесы под названиями «У Станды проблемы» (*Standa má problém*), «Пароубек – камарат» (*Paroubek je kamarát*) и «Дядюшка нас всех любит» (*Strejda nás má všechny rád*) можно, прежде всего, воспринимать как уникальную рефлексию актуальных политических событий, так отчаянно недостающую в чешских театрах. Общая неловкость чешской политической сцены, множющиеся финансовые скандалы вокруг чешских политиков, инфантильное поведение лидеров политических партий, пытающихся замаскировать факт, что их единственной политической целью является личное обогащение – и это усиливается жанром, названным автором «кукольное сценическое чтение с песнями», где персонажи, включая бывшего премьера Станислава Гросса, выступают под своими настоящими именами.

В целом, цикл «Моя Родина» выглядит как довольно жестокий, местами заостренный до гротеска фарс, суровый и беском-

промиссный. Однако если мы возьмем во внимание, как выглядит чешская политика, встает вопрос, может ли вообще ее отражение выглядеть иначе. Приглашенные на премьеру высокие политики не явились.

2. 6. Чешский «поп-герой»

Чешский «поп-герой» представлен прежде всего драматургией Петра Колечко.

Героями 27-летнего Петра Колечко, представителя молодой чешской драматургии, стали, например, Саломея («Дело Саломеи» – *Kauza Salome*), хоккеист Яромир Ягр и звезда поп-музыки Бритни Спирс (мюзикл *Britney goes to heaven*). Тексты, а скорее даже драматические скетчи П. Колечко – это некая альтернатива драме. Они адресованы массовому зрителю и вызывают, так же, как и их автор, определенное замешательство. Герои Колечко – это герои мира бульварной прессы, над которой автор потешается, но, в то же время, пользуется ее средствами. С другой стороны, не исключено, что именно поверхностные герои и поверхностный мир текстов Петра Колечко и есть настоящее отображение нашей эпохи. Как заявил сам драматург и автор популярного телесериала из футбольной среды в интервью журналу «Мир и театр» (*Svět a divadlo*), «Сегодняшний мир устроен так, чтобы люди о нем могли думать как можно меньше. В результате они глупеют» [2. – С. 129].

Мой доклад был тезисным. Разумеется, он не мог охватить всю современную чешскую драматургию во всей ее пестроте и жанровом разнообразии. За пределами нашего доклада осталась, например, драматургия Давида Драбека и Эгона Тобиаша, Арношта Голдфлама, Яна Питинского и других личностей с собственным творческим почерком, проявляющимся и в концепции героя. Это тема отдельного большого доклада.

Однако, вернувшись к поставленному во введении вопросу о том, каков герой современной драмы, остается только констатировать, что его невозможно охарактеризовать в общей плоскости, потому что такого героя не существует. Герой может быть таким же причудливым, как и авторское видение мира (см.: «Хроники обыкновенного безумия» Зеленки) или может искать ответы на те же вопросы, которые ставит в собственной жизни перед собой автор – как в личной сфере (см.: героини драматургии Ивы Клестиловой, поиски Бога и Л. Ладроновой) или в сфере философско-этической и общественно-исторической («Горакова versus Готвальд» К. Штайгервальда). Герой также может выражать отношение автора к политической ситуации («Моя Родина» Ивы Воланковой) или быть таким же поверхностным, каким представляется автору окружающий его мир (драматургия П. Колечко). Я думаю, что до тех пор, пока чешский герой «сопротивляется окружающей среде», это логическое следствие того, что такую же позицию по отношению к миру занимает и его автор. Этот аспект явственно проявляется, прежде всего, в драмах, авторами которых являются женщины. Но в таком случае необходимо уточнить, что это противостояние миру имеет гендерный аспект. В проанализированных текстах мне не удалось найти героя, который бы пассивно «умел нести свой крест и веровать». Этого нельзя сказать ни о драматургии Л. Ладроновой, чьи героини пытаются найти ответы на нелегкие жизненные вопросы, обратившись к Богу. Но даже они не принимают Бога пассивно, а ищут к нему путь.

ЛИТЕРАТУРА

1. ERM, R. Je nám tady spolu nějak divně. MF DNES, 18. prosince 2001, s. C5.
2. KOLEČKO, P.: Nasrání je hybný motor mého psaní. Od sportu k revoluci. (Rozhovor vedl K. Král). In: Svět a divadlo, s. 129.

**АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ГЕРОИ В ДРАМАТУРГИИ ДЕИ ЛОЭР
(«СИНЯЯ БОРОДА – НАДЕЖДА ЖЕНЩИН»
И «МАНХЭТТЕНСКАЯ МЕДЕЯ»)**

Московский критик Елена Ковальская, говоря о современной немецкой драме, решительно заявляет, что героя в ней нет. Есть персонажи, притом не слишком обаятельные, о которых она отзывается следующим образом: «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» [1. – С. 12]. Е. Ковальская считает, что дело тут не в том, что немцы со времён штурмеров сильно измельчали, дело в эпохе, на которую пришлось 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, и большее, чего можно ждать от человека, который решается сегодня писать для театра, – это честность» [1. – С. 12-13].

Что касается персонажей Фрица Катера, Лукаса Бэрфуса, Ингрид Лаузунд, Роланда Шиммельпфеннига и многих других

молодых драматургов, то они полностью соответствуют этой формулировке. В творчестве же Деи Лоэр, одного из самых успешных и серьезных драматургов новой волны, мы встречаем как измельчавших, лишенных витальности современных персонажей, так и героев полнокровных, освященных трагическим ореолом. Драматурга интересует, в первую очередь, ситуация на распутье, момент принятия человеком судьбоносного решения, и обращается она при этом к самому разному материалу: современному, историческому, литературному, мифологическому.

В 1997 году Д. Лоэр пишет пьесу «Синяя Борода – надежда женщин». Как известно, Синяя Борода – чудовище из одноименной сказки Ш. Перро («La Barbe Bleue»), впервые напечатанной в его «Историях и сказках былых времен» (1697). Во Франции легенда о Синей Бороде считается бретонской и традиционно связывается с Жилем де Лавалем, бароном де Ре, которого сожгли на костре в Нанте в 1440 по обвинению в серийных убийствах.

Как мы помним, согласно рассказу Перро, кавалер Рауль покинул свою седьмую жену в замке, оставив ей ключи и запретив входить в одну из комнат. Нарушив запрет, та обнаружила кости шести своих предшественниц, но сама сумела спастись. Практически та же версия предлагается в одноименной сказке братьев Гримм. Сюжет доверия и непослушания и его инвариант – наказание за любопытство, в том числе женское, известен во многих версиях в самых разных странах. Специфическим же мотивом, порожденным сказкой Перро, становится «мотив тайной комнаты», закрытой на ключ, а также собственно «мотив Синей Бороды», отныне связанный с историями о мужьях-убийцах.

«Мотив Синей Бороды» получил широкое распространение и в фольклоре, и в литературе и искусстве нового времени. Тому можно привести множество примеров. Это «Синяя Борода»

Л. Тика, «Семь жен Синей Бороды» А. Франса, «Призрак Синей Бороды» У. Теккерея, пьеса М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода», по мотивам которой Б. Балаж создал символистскую драму-мистерию, положенную на музыку Б.Бартоком и известную как опера «Замок герцога Синяя Борода» («A kekszakallu herceg vraga»), оперетта Жака Оффенбаха «Синяя Борода», по которой в Московском театре юного зрителя Генриеттой Яновской был поставлен спектакль «Жак Оффенбах, любовь и тру-ля-ля», «Дубки» И. Бунина, «Синяя борода» М. Фриша и «Синяя Борода» К. Воннегута, «Чулан Синей Бороды» К. Булычева, «Герцог Синяя Борода» В. и А. Варгиных, роман Нины Васиной «Падчерица Синей Бороды», рассказ «Неравный брак синей Бороды» Д.Донцовой, «Очень синяя борода» – «мультипликационный фильм для взрослых», комическая мультопера по мотивам сказки Шарля Перро, многочисленные одноименные фильмы – Джона Кэррадайна, Карин Шуберт, Кшиштофа Занусси, Дмитрия Исаева, Романа Фокина, комедия «Последняя жена Синей Бороды» Александра Бубнова и многие другие. Если включить сюда литературоведческие и критические работы, рецензии и отзывы, то возникает обширный метатекст, а Синяя Борода по своей популярности может соперничать с самим Дон Жуаном.

В своё время в ответ на вопрос, чем объясняется его повышенный интерес к переделкам и адаптациям известных сюжетов, Хайнер Мюллер ответил: «Драматургия требует большой «перегрузки», более высокой степени абстракции. Использование готового литературного материала сокращает процесс работы» [цит. по: 3. – С. 365]. Таким образом, он объяснил своё пристрастие к чужим текстам, архетипическим образам, ситуациям и моделям поведения «экономией художественных средств». И действительно, стоит произнести словосочетание Синяя Борода,

как моментально срабатывает однозначная ассоциация. Синяя Борода – это знак женоубийства, реже – болезненной ревности и стремления единолично обладать возлюбленной, скрыв ее от всего мира, и, наконец, знак некой тайны, скрытой в запертой комнате, в сочетании с наказанием за любопытство. Таким образом, при обращении художника к образу Синей Бороды половина дела оказывается сделанной: обозначен сюжет и тип личности главного героя. А вот причины убийства могут быть самыми разными – от наказания за любопытство, как в сказке Ш. Перро и братьев Гримм, маниакальной, извращенной жестокости, как в целом ряде триллеров, до комически изображенных страданий Синей Бороды, доведенного до отчаяния склочным, сумасбродным или эгоистичным характером жен (мультфильм «Очень синяя борода»).

Пьеса Д. Лоэр «Синяя борода – надежда женщин» («*Blaubart – Hoffnung der Frauen*») представляет собой римейк сказки Шарля Перро, действие которой перенесено в наше время. Дея Лоэр сохраняет и основную сюжетную канву, и количество женщин, но при этом индивидуализирует каждую из них, дописывает ее историю, подвергает трансформации образ главного героя, изменяет мотивы поступков персонажей, вскрывая болевые точки взаимоотношений мужчины и женщины в современном мире.

Синяя Борода в пьесе Деи Лоэр – ничем не примечательный, совершенно посредственный молодой человек по имени Генрих Блаубарт. Это своего рода «человек без свойств», и в этом плане он очень удобен для женщин, проецирующих на него свои желания. По профессии Блаубарт – продавец дамской обуви. При этом он совершенно равнодушен к женским ногам, а выбрал этот род занятий лишь потому, что все предыдущие, в которых он себя пробовал, требовали от него слишком большой отдачи, фантазии или эмоций. Но его, казалось бы, ничем не выдающаяся

профессия пробуждает в женщинах романтические ассоциации: когда Блаубарт, стоя на коленях, надевает туфельку на женскую ножку, её обладательница невольно вспоминает о рыцаре, чудесным образом превратившем замарашку Золушку в принцессу. В этот момент, как говорится в пространном эпическом прологе, вряд ли хоть одной из них приходит в голову другая присказка из сказки: Ruckedigu / ruckedigu/ Blut im Schuh (Погляди-ка, посмотри, / А башмак-то весь в крови). Вспомним, что, согласно одной из версий, Синяя Борода обнаружил предательство жены именно благодаря застывшей на её башмаках крови. Так, уже в прологе содержится непосредственная отсылка к сказке, указующая на то, что должно произойти в дальнейшем.

Имена женщин Синей Бороды глубоко укоренены в мировой художественной культуре. Первую женщину, единственную, которую действительно любил Блаубарт, звали Юлией. Юлия – немецкая версия Джульетты, однозначно отсылающая к трагедии Шекспира, к мотиву совершенной любви, верности до гроба и единения в смерти (Liebestod). Познакомившись с Блаубартом на скамеечке в парке, Юлия признается ему, что, согласно гороскопу, сегодня ей предстоит встретить мужчину, которому она сохранит верность до самой смерти. Через несколько часов знакомства, после осчастлививший их близости, Юлия просит Генриха повторить за ней клятву: отныне перед Богом и людьми они муж и жена и будут хранить друг другу верность, пока смерть не разлучит их. Генрих повторяет за Юлией слова клятвы, принимая их за красивую игру. Он готов говорить своей нежданно обретенной возлюбленной «я люблю тебя», но отказывается произнести «я люблю тебя *безмерно*» («*Über die Maßen*»), не понимая того, что кроется за этими словами. Нелепой игрой кажется ему и предложение Юлии умереть вместе. Чтобы доказать Генриху всю серьезность происходящего и *безмерность*

своей любви, она выпивает яд и умирает. Однако Liebestod, подсказанный пратекстом финал, в свою очередь связанный с богатейшей традицией в мировой литературе и искусстве, от древних мифов до Вагнера, сорван. Ромео отказывается следовать за своей любимой. По сути, в пьесе проигрывается ситуация: вот что произошло бы, не люби Ромео Джульетту столь совершенно и *безмерно*, как это написано у Шекспира. На протяжении всего дальнейшего действия Блаубарт расплачивается за то, что нарушил высший мифологический порядок, избрав банальный земной путь. Смерть Юлии, подобно вагнеровской Сенте сохранившей верность возлюбленному до самой смерти, не несет ему избавления. Скитания Летучего Голландца с этого момента только начинаются. Тем самым опрокидывается еще одна архетипическая модель. Однако нужно сказать, что и «безмерность» Юлии имеет вполне объяснимую причину: она смертельно больна и, принимая яд, стилизует свою смерть под великую любовь. В результате в пьесе Лоэр возникает картина обесценивания любви в наше меркантильное время, когда цветаевская формула «безмерности в мире мер» оказывается фатальной. Блаубарт осужден на роковой опыт общения с чуждыми ему женщинами, на роль убийцы, которому в финале самому суждено погибнуть от руки идеальной слепой возлюбленной – двойника Юлии-Джульетты. Таким образом, «игра в классику» высвечивает убогость и приземленность нынешних страстей, а насилие представлено как единственный способ разрешения несовершенных любовных коллизий в современном мире.

Жертвы Синея Бороды представляют собой различные типы современных женщин. Если вина Блаубарта в смерти Юлии косвенна, то вторая женщина, Анна, становится его первой настоящей жертвой. Имя «Анна», как мало какое другое, нагружено смыслами и коннотациями. Пожалуй, самая сильная ху-

дожественная аналогия связана с образом Доны Анны, соблазненной Доном Хуаном (Дон Жуаном). Здесь, в зависимости от национальной принадлежности и эрудиции читателя / зрителя, в его сознании перекидывается мостик к текстам «Дон Хуан Тенорио» Хосе Соррильи и Моралья, «Севильский распутник и каменный гость» Тирсо де Молина, «Дон Жуан» Э.Т.А. Гофмана, «Каменный гость» А. Пушкина и т.д. Соблазненная льстивыми речами Дон Жуана, Дона Анна перестает верить словам. Для обманутой предыдущим возлюбленным героини Д. Лоэр слова также утратили смысл, она признает только их форму, деля на красивые и безобразные. Так, красивыми ей кажутся Alabama, Hasenpfeffer, Karawankenpanorama, безобразными – Büstenhalter, Karosseriebetrieb, Rumpfbeuge. В мужчине ее привлекает голос, а не то, что он говорит. Для Блаубарта же самым красивым словом является Schnürsenkel (шнурок от ботинок) и Krokodillederimitat (крокодиловая кожа). Слова для него имеют предельно предметное, конкретное значение. Он убивает Анну из страха перед ложью слов, произносимых ею без всякого смысла, и из смутного понимания того, что ей не свойственна приоткрытая ему Юлией *безмерность*.

Юдифь – женщина, на знающая сна, которую Блаубарт встречает на вокзале. Имя героини отсылает к библейскому сюжету. Если Олоферн в момент смерти осознает фальшь слов Юдифи, то Блаубарт, ища смысл слова «*безмерность*», обретает его в финале и умирает. В обоих случаях речь идет о силе слова. Юдифью зовут и седьмую жену «Синей Бороды» в повести Бальзака «Замок Синей Бороды». Она поплатилась за свои слова – спросила у мужа, любил ли он до неё других женщин и любил ли их сильнее (мотивы наказания за любопытство и силы слова). И тогда явились другие жены и заперли её за седьмой дверью. Пьеса Лоэр и помимо этого содержит немало сказочных

аллюзий. История с Юдифью – своего рода перевернутая проекция «Спящей красавицы», где принц будит принцессу, спасая от вечного сна, Блаубарт же дарит Юдифи желанный сон – смерть, избавляя от страданий.

Ева – брутальный, садомазохистский тип женщины. Шестеро ее мужей умерли загадочной смертью. В этом смысле, она – женский аналог Блаубарта. Но если Генрих мечтает только о том, чтобы его оставили в покое, и убивает, «защищаясь» от женских притязаний, Ева активна, она провоцирует его на агрессию и убийство. Мысль об опасности, исходящей от женщины, и о роковых последствиях ее «провокаций» для мужчины может считываться как реплика в сторону прародительницы Евы и истории первородного греха.

Таня – проститутка. Блаубарт приходит к ней, поскольку здесь опасность посягательств, казалось бы, исключена – Таня «делает это за деньги». Но и в Тани Блаубарт, не желая того, пробуждает тоску по любви, вследствие чего убивает и ее.

Христиана – имя, прочно связанное с христианской традицией, с понятием чистоты и благочестия. Героиня Лоэр все эти представления опрокидывает. Сбежав из дома от мужа и детей, она страстно желает испытать эту жизнь до дна, познать все ее запретные стороны, в том числе экстаз гибели от руки возлюбленного.

Последняя женщина Синей Бороды – Слепая. Слепота физическая в литературе традиционно является символом острого внутреннего зрения. В финале Слепая, открывая Блаубарту смысл слова «безмерность», убивает своего возлюбленного, спасая его от себя и себя от него. Печальный итог поисков совершенной любви в несовершенном мире.

Таким образом, обращаясь к архетипическому персонажу и архетипическому сюжету, Лоэр переигрывает их в соответствии

с нравственно-психологическими проблемами своего времени. При этом образ Синей Бороды в драме оказывается сниженным. Вместо сказочного злодея, которым уже несколько веков пугают детей, перед нами предстает измелчавший персонаж, который убивает ради того, чтобы его оставили в покое, отрешиваясь тем самым от любви и жизни.

К числу вечных образов, будоражащих фантазию художников всех времен, принадлежит и Медея, героиня драмы Д. Лоэр «Манхэттенская Медея» («Manhattan Medea», 1999). Внушительный список обращений к образу колхидской волшебницы, вошедшей в историю как детоубийца, женщина, способная на великую любовь и великую ненависть, можно продолжать бесконечно. Вот лишь некоторые из них: «Медея» Эврипида, Сенеки, Корнелия, драмы Ф.М. Клингера «Медея в Коринфе» и «Медея на Кавказе», «Медея» Л. Тика, Дж.Б. Никколини, «Золотое руно» Ф. Грильпарцера, новелла «Медея» П. Хейзе, поэма «Жизнь и смерть Ясона» У. Морриса, «Медея» К. Мендеса, Ж. Ануя, Ф.Т. Чокера, Х.Х. Янна, Х. Мюллера, роман «Медея. Голоса» К. Вольф, пьесы «Мама Медея» Т. Лануа и многие другие.

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 сообразно современной ситуации. Главные герои, Медея и Ясон (в пьесе его называют Джейсоном) – беженцы, нелегально въехавшие в Америку, спасаясь от войны на Балканах. Действие разыгрывается в ночь перед свадьбой Ясона, который собирается жениться на Клэр, юной и прекрасной дочери богатого фабриканта Свитшоп-босса, чтобы навсегда покончить с преступным прошлым и нищетой. Художественное время расширяется за счет прошлого, которое реконструируется в монологах и диа-

логах героев. Из них мы узнаем, что город Ясона был разрушен во время очередного налета, и он бежал вместе с матерью на юг, к морю. Мать, слишком слабая, чтобы одолеть дорогу, просит Ясона убить ее. Это преступление страшным грузом ложится на его плечи. Он приходит в деревню, где живет Медея с отцом и братом. Влюбившись в Ясона с первого взгляда, Медея обкрадывает отца и вместе с братом и возлюбленным бежит в Америку. Подкупив капитана, они оказываются на корабле, имея при себе лишь скудные запасы еды. Медея беременна, поэтому, по мнению брата, они тратят на неё слишком много еды, а когда рождается ребенок, и вовсе начинают голодать. Брат Медеи во время очередной ссоры предлагает избавиться от ребенка, и тогда перепуганная мать убивает его, а тело при помощи Ясона сбрасывает за борт. Эта общая вина свяжет Медею и Ясона крепче любви. По прибытии в Америку они поселяются в Манхэттене, в районе Чайнтауна, и, оказавшись на самом дне, живут мошенничеством и случайными заработками. Устав от такой жизни, Ясон влюбляет в себя дочь одного из самых влиятельных людей Манхэттена и мечтает начать все с начала. Сына он собирается забрать с собой, а Медею в его новой жизни отведена роль приживалки, которая, из жалости оставленная в доме молодых, вынуждена будет исподволь наблюдать за их счастьем.

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 Клэр и поочередно беседует с привратником Веласкесом – мастером подражания, в свободное время копирующим картины своего великого однофамильца, трансвеститом Дези, Ясоном, Свитшоп-Боссом и своим сыном. Через образ Веласкеса Лоэр вводит в пьесе тему подражания в искусстве и одновременно обнажает собственный прием – интертек-

стуальный диалог, «подражание» Эврипиду, цитацию не только пратекста, но и произведений изобразительного искусства.

Медея пытается разобраться в себе и своих мотивах: «Не ради Джейсона / Не ради себя / Не ради ребенка / Не потому что в моей руке был нож / Ради закона» [5. – С. 40] (Здесь и далее перевод мой – Е.Ш.) и позже «Ради Джейсона / Ради ребенка / Потому что в моей руке был нож / Ради закона» [5. – С. 53], добавляя «Больше нет никакого другого закона, я – закон» [5. – С. 53]. Отрекаясь от императива человеческой морали и выводя свой собственный индивидуалистский закон, право карать за предательство и убивать невинных, Медея совершает своё страшное преступление – убивает сына и невесту Ясона, подарив той подвенечное платье, отравленное химикатами с фабрики ее отца.

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. Пильц в своей статье «Дея 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.: 6]. 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» [цит. по: 7. – 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: «Дея Лоэр не более и не менее политична, чем Эврипид и Софокл для своего времени. Как и они, Дея 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 говорить о таких существенных вещах как смерть и предательство, любовь и насилие... Опасности такого пути налицо: самомнение, высокий голос пророка в пустыне. Но Дея 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» [см.: 7. – С. 10-11]. Не случайно на родине Дею Лоэр считают едва ли не Кассандрой современной драматургии – сквозь роковые конфликты её драм видятся образцы классической трагедии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковальская Е. Ощущение реальности // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. – С. 12-13.

2. Перро Ш. Синяя борода // Сказки матушки Гусыни, или истории и сказки былых времен с поучениями / Ш. Перро. – Л.: Лира, 1990. – С. 77-104.

3. Писатели Германской Демократической Республики. – М.: Радуга, 1984.

4. Berlin // Москва. V международный фестиваль-школа Territoria. – Moskau: Goethe-Institut, 2010.

5. Loher D. Manhattan Medea & Blaubart – Hoffnung der Frauen. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 1999.

6. Pilz D. Dea Lohers Dramatik der ersten und letzten Fragen. Briefe an den abwesenden Gott. – <http://nacht kritik-stuecke08.de/stueckdossier4/portraet-dea-loher>

7. Prinzenstrasse. hannoversche hefte zur theatergeschichte / Hrsg. J.Gross, U.Khuon. – Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, 1998.

8. Schössler F. Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher / F. Schössler. – <http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Schoess>

Татьяна Онегина

Казань

ГЕРОЙ В ДРАМАТУРГИИ РОЛАНДА ШИММЕЛЬПФЕННИГА

Роланд Шиммельпфенниг – современный немецкий драматург и режиссер. Его карьера началась с журналистской деятельности в Стамбуле, затем он учился на режиссерском отделении в Мюнхене, работал ассистентом в Камерном театре, был драматургом в Берлинской Шаубюне, «домашним автором» в Немецком театре в Гамбурге. Кроме того, Шиммельпфенниг писал пьесы для государственных театров в Штутгарте и Ганновере, для венского Бургтеатра, театра в Цюрихе и Немецкого театра. Общественный онлайн-журнал «Frankfurt-Live.com» называ-

ет его одним из ведущих немецких драматургов, а электронная газета «Welt Online» подчеркивает, что ни у одного современного немецкого драматурга пьесы не ставятся так часто на сценах государственных и городских театров, как у Роланда Шиммельпфеннига. Действительно, творчество драматурга необычайно популярно, спектакли по его драмам идут в театрах более чем 40 стран.

Шиммельпфенниг является обладателем нескольких литературных премий, среди которых особое место занимает «звание драматурга 2010 года», которое он получил на Мюльгеймском театральном фестивале за пьесу «Золотой дракон». Стоит отметить, что Мюльгеймский фестиваль в настоящее время считается важнейшим форумом современной немецкоязычной драматургии.

Пьесы Шиммельпфеннига разнообразны по тематике, структуре, характеру персонажей, но в центре внимания в них всегда стоит современность в своей многогранности, отчужденности и холодности. Пьесы содержат огромное число бытовых мифов, с помощью которых автор обнаруживает присутствие трансцендентального в обыденном. Ключевым моментом для творчества Шиммельпфеннига становится присутствие загадки, которое, по выражению Петера Михальцека, делает содержание пьес «одновременно чуждым и чарующим», а самого автора превращает в «настоящего энигматика», который «не хочет жертвовать красотой тайны в угоду легкого решения» и «отказывается признавать доходчивость в качестве очевидной ценности» [4. – С. 8-9]. Носителями современности в пьесах Шиммельпфеннига выступают персонажи, в которых через обыденность и обыкновенность просвечивает трансцендентальное и вневременное.

В соответствии с классической теорией, действие в драме развивается благодаря столкновению характеров, которые от-

стаивают противоположные интересы или являются носителями антиномичных принципов. Как известно, аристотелевская формулировка характера: «Характер – это то, в чем обнаруживается направление воли» [1. – С. 60], – считалась канонической вплоть до начала 20 века. В драматургии 20 века, особенно в драме экспрессионизма и в театре абсурда, происходит исчезновение характера в смысле «совокупности душевных и психологических качеств, индивидуального способа мышления и поведения» [3. – С. 76]. Если раньше в драмах действовали герои, то на смену им приходят персонажи, фигуры, маски. Эта тенденция характерна и для новейшей немецкой драматургии. Поскольку изменение категории характера ведет к модификации базовых драматических категорий, рассмотрим, как система персонажей в пьесах Шиммельпфеннига повлияла на организацию драматического конфликта, пространства и времени, на композицию и диалог. Для анализа системы персонажей в драмах Роланда Шиммельпфеннига мы выбрали пять пьес разных лет. Это «Вечная Мария» («Die ewige Maria», 1995), «Арабская ночь» («Die arabische Nacht», 2000), «Под давлением 1-3» («Push Up 1-3», 2001), «За лучший мир» («Für eine bessere Welt», 2003) и «Женщина былых времен» («Die Frau von früher», 2004).

Персонажи в пьесах Шиммельпфеннига – это обычные люди, представители среднего класса, заурядные, ничем не выдающиеся жители мегаполисов. Хотя они и обладают именами, имена вовсе не являются доказательством их индивидуальности, а скорее средством различения, причем в пьесах подчеркивается не только похожесть мыслей и чувств персонажей, но и изображается одинаковость и безнадежная рутинность их повседневной жизни. Автор подчеркивает исчезновение индивидуальности в современном мире, унификацию повседневной жизни и господство стереотипов в сознании людей. В пьесе «Под давле-

нием 1-3» в конфликт вступают ведущая работница огромного концерна Сабина и ее начальница Ангелика. Обе женщины чувствуют себя одинокими и в своих монологах выражают неудовлетворенность жизнью, и хотя им кажется, что их проблемы уникальны, на самом деле их волнуют одни и те же вопросы, они испытывают одинаковые чувства, их стремления схожи. К примеру, начало их обычного рабочего дня обе женщины описывают практически одними и теми же словами: «Сабина. У меня не было секса уже два года. Мне двадцать восемь. Каждый день я встаю в шесть утра. Принимаю холодный душ, потом завтракаю. В основном – фрукты. В халате. Телевизор включен. И так каждый день, кроме воскресенья. С полседьмого до семи утра я смотрю телевизор. В это время показывают всякую ерунду, но я смотрю и не вникаю. Потом я начинаю одеваться» [2. – С. 329]. «Ангелика. Мой муж не спит со мной больше. Крамер. Мне 35 лет. Каждый день я встаю в шесть утра. Принимаю холодный душ, потом завтракаю. В основном – фрукты. С полотенцем на голове и тапочках на ногах. Чтобы не замерзнуть и не простудиться. Включен маленький кухонный телевизор. И так каждый день, кроме воскресенья и иногда субботы. С полседьмого до семи утра я смотрю телевизор. В это время показывают всякую чушь, но я смотрю и не вникаю. И это прекрасно. Потом я начинаю одеваться и краситься» [2. – С. 332]. Одинаковость повседневной жизни героинь, а также сходство их амбиций и тактик поведения подчеркивает зависимость от условий существования, которые выстраиваются в соответствии с темпами современного мира и уничтожают индивидуальные черты в личной сфере жизни. Поскольку желания и стремления героинь оказываются идентичными, между ними не происходит настоящего столкновения, основанного на разнонаправленности воли. Место конфликта занимает тотальное непонимание героинями

друг друга. Такая же тенденция характерна для других персонажей пьесы – Роберта и Патриции, Ханса и Франка.

В драмах часто происходит дублирование историй персонажей. В пьесе «Женщина былых времен» история взаимоотношений молодой влюбленной пары Анди и Тины повторяет историю представителей старшего поколения Франка и Роми. Двадцать четыре года назад Франк обещал Роми любить ее вечно, но через некоторое время забыл девушку, женился и превратился в обыкновенного обывателя. Роми – женщина былых времен – приходит к Франку, чтобы добиться от него исполнения обещания. Подобное обещание дает Анди, сын Франка, своей подруге Тине, зная, что они должны расстаться и никогда не увидятся снова. Роми, узнав о клятве Анди любить Тину до смерти, убивает его, предотвращая заведомое нарушение клятвы. Одновременно этот акт становится искуплением вины Франка. Его ответственность за невыполнение сказанного перекладывается на сына, тем самым в тексте появляется библейский мотив о наказании сыновей за грехи отцов.

В пьесе «Вечная Мария» мотив повторяемости ситуации содержится уже в названии. Мария воплощает собой вечный принцип женского ожидания мужчины и самопожертвования, а предсказание ее дальнейшей судьбы можно увидеть в параллельной истории Евы и Ханса. Прежде у Евы, как и у Марии, был возлюбленный, возвращения которого она ждала, но которого ей пришлось забыть, и она вышла замуж за Ханса, который всегда был рядом. Такая же участь ждет Марию.

Монотонность повседневной жизни в пьесах Шimmelъpfеннига нарушает случай. Случай выступает не как временное нарушение привычного хода событий, но как закономерное проявление власти хаоса над судьбами людей. На переплетении множества случайностей строится сюжет пьесы «Арабская ночь», случайно-

сти приводят к трагическому финалу. Из-за неисправного лифта, забывчивости домовладельца, не вовремя захлопнувшейся двери, оброненной связки ключей разрушаются отношения Фатимы и Калила, погибают Калил и Петер Карпати, внезапно находят друг друга Ханс Ломайер и Франциска Деке. В пьесе «Женщина былых времен» в силу случайностей – брошенного камня, позднего возвращения домой, звука воды, заглушающей крик о помощи – погибает Анди, рушатся отношения Франка с его женой Клаудией. Роль случая, способного перевернуть жизни людей, уничтожить их самих отражает самовольное и неизбежное вторжение хаоса в кажущуюся упорядоченность жизни. Хаос управляет поступками людей – персонажи пьес часто не могут объяснить себе причины своих поступков: «Тина. Я не могу сказать почему, но я беру камень. Я беру камень и бросаю в женщину, в которую не попадаю» [4. – С. 651] (перевод мой – Т.О.). «Анди. ...и я не могу сказать, почему, она раздражает нас, что-то в ней, в ее походке, я не знаю что, она раздражает нас, мы чувствуем это одновременно, и потом Тина берет камень и бросает в нее» [4. – С. 655] (перевод мой – Т.О.). Персонажи теряют контроль над собой: «Ангелика. Выплеснуть ей кофе в лицо – это, конечно, перебор. Потеря контроля» [2. – С. 326].

Действующие лица оказываются «ведомы» надличностной волей, тело действует отдельно под влиянием внезапных импульсов, аффектов: Петера Карпати помимо воли тянет к Франциске, которую он видит в первый раз; Франциска и Роберт, впервые встретившись на вечеринке, сразу вступают в интимные отношения; Карл, повинуясь минутному импульсу, выкалывает мальчику глаз. Причины поступков персонажей – скрытые, подсознательные, логически трудно объяснимые.

Основным конфликтом в пьесах Шimmelпфеннига является конфликт между мужчиной и женщиной, причем в поздних

пьесах драматурга женщина всегда представляет собой угрозу для мужчины, а любовь к ней – физическая или духовная – неотвратно ведет к смерти: от рук Фатимы умирает Калил, из-за Франциски погибает Петер Карпати, Роми убивает Анди, а в пьесе «За лучший мир» погибают все мужчины, которые вступали в интимные отношения с женщинами – командирами отрядов.

Одной из важнейших проблем, связанной с женскими образами в драматургии Шиммельпфеннига, становится проблема утраты женственности. Женщины из пьесы «За лучший мир» сражаются с захватчиками и друг с другом с оружием в руках, при этом ни в чем не уступают мужской силе и убивают не менее холоднокровно, чем мужчины. Сабина, Ангелика и Патриция, будучи преуспевающими руководительницами, внешне проявляются как самоуверенные, целеустремленные карьеристки с сильным характером. Однако их монологи вскрывают неуверенность героинь в собственных силах, ограниченность их внутреннего мира и презрение к себе. Главным вопросом, который их больше всего беспокоит, является секс, так как он становится для героинь критерием их женской привлекательности и мужской заинтересованности в них. Секс в пьесах Шиммельпфеннига часто становится заменой общения и духовной близости между полами.

Ведущим мотивом в пьесах «Арабская ночь» и «Женщина былых времен» является мотив воспоминания. Драмы строятся в соответствии с этим мотивом. Темой пьесы «Женщина былых времен» является возвращение прошлого и воспоминаний о прошлом, которые приходят на память человеку без хронологической последовательности. Этот принцип лежит в основе композиции драмы: она содержит «прыжки во времени», дает скачкообразное восстановление логического обоснования событий, отличается мозаичностью эпизодов, начало которых повторяет конец предыдущей сцены, в пьесе делается указание на парал-

тельность происходящего. Такая организация времени служит нескольким целям: создает напряжение посредством повторов и дополнений, объясняет предыдущие высказывания действующих лиц, вне контекста кажущихся удивительными и непонятными, позволяет читателю узнать, что было до и после определенного эпизода, реконструирует ход событий. Повторение эпизодов ведет к их разным комбинациям, порождающим новые смыслы при сопоставлении друг с другом.

В пьесе «Арабская ночь» происходит пересечение реально-го времени отдельных действующих лиц, объединенных пространством многоэтажного дома, с пространством сновидений и воспоминаний. В разных пространствах персонажи обладают разным статусом и ощущают себя по-разному. Встает вопрос об идентичности героев, об их подлинной сущности. Обнаруживается конфликт между «дневной ролью» персонажа и его скрытой сущностью.

Особенность пьесы заключается в эпизации текста: пьеса содержит обширные монологи, объемные эпические вставки. Их функция заключается в объединении сознания персонажей и их действий. Происходит чередование реплик действующих лиц, которые рассказывают о том, что они делают и о том, чем заняты другие персонажи. Герои не только наблюдают со стороны за другими, но и наблюдают за собой как за Другим. Дистанция персонажей по отношению к себе указывает, с одной стороны, на их внутреннюю расколотость: если физически они присутствуют в одном пространстве, то сознание персонажей переносит их совсем в другие пространственно-временные рамки. С другой стороны, наблюдение за собой как за Другим, позволяет увидеть «одномерность» героев, некую «скудость» их внутреннего мира: персонажи ограничены описанием внешних действий и выражением элементарных эмоций, они не рефлексируют по поводу происходящего.

В пьесе «За лучший мир» создается образ «массового персонажа». Перечень действующих лиц дается одним предложением: «четверо или пятеро женщин, четверо или пятеро мужчин, мальчик». Перечень указывает на относительность и взаимозаменяемость персонажей, на их предельное обобщение.

В пьесе люди – мужчины, женщины и дети – ведут войну за «лучший мир», они поделены на отряды и подотряды, участвующие в военных действиях. Сначала никто не может сказать, против кого борются люди, кто их враги, но все герои постоянно испытывают чувство страха, угрозы и неуверенности. Начинают исчезать вещи, бесследно испаряются целые отряды. Постепенно выясняется, что люди ведут войну с пришельцами, которые хотят захватить землю. Таким образом, сюжет напоминает действие многочисленных американских фильмов про нашествие инопланетян.

В композиционном плане пьеса очень сложна и неоднородна. В ней отсутствует деление на сцены, отсутствует указание на время и место действия, благодаря множеству самостоятельных мелких эпизодов создается ощущение всеохватности и глобальности войны, ощущение безвременья. Монологи безымянных действующих лиц – иногда имена даются в скобках в качестве дополнительной информации – чередуются с диалогами безымянных персонажей или просто с голосами, а также с развернутыми эпическими вставками. Особенность монологов заключается в том, что персонажи часто говорят о себе в третьем лица. Уменьшение роли субъектного ряда пьесы ведет к усилению авторского присутствия, эпическое начинает доминировать над драматическим. В обширных эпических вставках делается выход на мифологический уровень, в финале пьесы происходит возрождение древнего ритуала. Происходит возвращение к первобытным образцам: к матриархату, первобытной разрозненности, страху перед при-

родой, невозможностью объяснить явления окружающего мира. Обращение к мифологии отражает другой уровень восприятия действительности, возвращение к истокам цивилизации, которое в пьесе понимается как деградация человечества, как его обреченность на гибель. Основная идея пьесы заключается в том, что человеческая цивилизация обречена на гибель, потому что люди не способны на сострадание, на любовь, на взаимную бескорыстную поддержку и что «лучший мир» – это мир без людей.

Важную роль в мифологизации событий и персонажей играют аллюзии и интертекстуальность. В пьесе «Вечная Мария» выстраивается параллель между отношениями Карла и Франца к Марии и Карла и Франца Мооров к Амалии; в пьесе «Арабская ночь» дается аллюзия на сказку о мертвой царевне при описании истории Франциски; в пьесе «За лучший мир» содержится аллюзия на сюжет многочисленных фантастических фильмов о захвате земли инопланетянами, проводится параллель между женскими образами и мифом о Персефоне и Психее. Мифологизация быта свидетельствует, с одной стороны, о наличии в повседневности «извечных мотивов и образцов», с другой стороны, об их измельчании и снижении. Снижение мифологических сюжетов в пьесах является прямым следствием дегероизации персонажей.

Таким образом, в ходе анализа мы пришли к следующим выводам: герои пьес Шиммельпфеннига – это не индивидуальные и яркие характеры, а персонажи, маски. Автор подчеркивает их одинаковость, выделяет сходство их образа жизни и образа мыслей как результат унификации современной жизни. В пьесах Шиммельпфеннига отсутствует действие, основанное на столкновении характеров, поэтому напряжение в драмах создается за счет особенностей композиции, особенностей организации пространства и времени. Происходит усиление роли авторского присутствия, которое выражается в развернутых эпических

вставках, в прямой авторской характеристике чувств и состояний персонажей, в монологах действующих лиц. Основным конфликтом в драмах Шиммельпфеннига является столкновение мира мужчин и женщин, которое отражает противостояние двух, по мнению автора, непримиримых принципов – мужского и женского. Конфликт является субстанциональным и неразрешимым. Мифологизация быта в драмах Шиммельпфеннига свидетельствует о дегероизации персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель; пер. с древнегреч. В. Аппельрот; предисл. Ф. Петровского; послесл. А. Ахманова. – М.: Художественная литература, 1961.
2. ШАГ 3. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2008.
3. Platz-Waury E. Drama und Theater: e. Einf. 5., vollst. überarb. u. erw. Aufl. / E. Platz-Waury. — Tübingen: Narr, 1999.
4. Schimmelpfennig R. Die Frau von früher. Stücke 1994-2004 / R. Schimmelpfennig. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004

Ольга Журчева
Самара

«ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЯ» ГЕРОЯ КАК СТРАТЕГИЯ РУССКОЙ ДРАМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ.

Новейшая драма нового столетия решает для себя почти все вопросы поэтики, возникавшие в процессе эволюции рода и трансформации драматургических жанров в процессе своего исторического развития. Смена художественных парадигм проникала во всю структуру драматургии XX в., а также повлияла на особенности построения новейшей драмы на заключительном этапе тех художественных форм и того художественного

сознания, начало которому было положено на рубеже XIX-XX вв. Представления новейшей драмы о герое – это вопрос современного гуманистического мировоззрения, отраженного в современном же искусстве и в современном социуме.

Представления о герое в литературе вообще и в драме в частности не вполне определены и подчас многозначны. Но нельзя не признать, что именно «герой» создает представление об идеале, обозначает возможности целостного существования человека в мире. Как пишет П. Пави: «Появление героя стабилизирует образ человека»; конечно, это сказано об античной драме, но вполне соотносимо с любым периодом в истории театра. И далее: «Невозможно дать экстенсивное определение героя, ибо идентификация зависит от позиции публики по отношению к персонажу: герой тот, о котором говорят, что он таков» [1. – С. 52].

Совершенно очевидно, что для драмы понятия «герой» и «по поступок» тесно связаны друг с другом. Собственно говоря, герой в драме и начинался с поступка. В античной и ренессансной драме поступки героя должны выглядеть как образцовые, и тогда его судьба – результат свободного выбора. Он своими поступками идентифицирует себя как личность, противопоставляет оппонентам в борьбе или моральном конфликте, отвечает за свою вину или ошибку. Уже в XIX в. герой утрачивает это свойство – быть образцом. Этот герой может не совершать поступков, может не влиять на события, у него может не быть своей позиции относительно реальности. Он может существовать и в облике своего иронического и гротескного двойника – антигероя. Поскольку ценности, которыми дорожил когда-то герой (протагонист), либо падают в цене, либо отброшены, антигерой предстает иногда как единственная альтернатива для объяснения человеческих поступков. Человек в XX в. «демонтирован»,

низведен до состояния индивидуума, может быть, внутренне противоречивого. Однако он интегрирован в историю и в социум так сильно, что они определяют его жизнь больше, чем он об этом подозревает.

Начиная разговор о «герое нашего времени», точкой отсчета я взяла цитату из «Пяти вечеров». В последнем вечере, возвращаясь к Тамаре, Ильин произносит, подводя итог своей жизни вообще и своей жизни на сцене: «... Если я не ошибаюсь, вам взбрело в голову, что я, так сказать, неудачник <...> Увы, я лично этого не нахожу. Считаю себя полезным членом общества. И, кстати сказать, более полезным, чем вы все, вместе взятые. Так что учтите, друзья, ради вашего удовольствия прикидываться лучше, чем я есть на самом деле, я не собираюсь. Человек должен всегда оставаться самим собой. Самая выгодная позиция...» [2. – С. 51] Герой второй половины такого трагического и героического века утверждает себя в большей степени как неудачник, этим-то он и интересен. Поскольку именно у неудачника, считает драматург Володин, можно обнаружить и желание поступка, и внутреннюю подвижность, и способность к изменчивости.

Трудно сказать, начинается ли он, такой герой, именно с Володина или еще раньше. Но утверждается в русской драме странный герой, герой – негерой, герой, который не стремится никак себя проявить – ни словесно, ни действенно. Герой ли, антигерой ли – он теперь не более, чем персонифицированная субстанциональная проблема, неожиданно заговоривший социум, случайно выхваченный человек из безъязыкой толпы, загипнотизированный жизнью, в которой он ничего не может изменить.

Еще у Чехова и Горького¹ возникло сомнение в том, что персонаж целостный, даже целеустремленный, непротиворечивый,

¹ У М. Горького этой проблеме «героя / негероя» почти полностью посвящен цикл рассказов 1922-1924 гг. См.: «Рассказ о герое».

самодостаточный – есть хорошо. Пестрота характера, неуверенность человека в своей правоте, в своих поступках, жизнь в сослагательном наклонении – все это стало новым свойством героя новой драмы рубежа XIX-XX вв. Но это же свойство лишило героя поступка. Через весь XX век пролегла оппозиция героическое / негероическое; появился персонаж, не способный на поступок, в чем бы он ни выражался. Поступок сам по себе налагал ответственность за его возможные последствия – поэтому возникшая на рубеже веков идея *недеяния*, странным образом отразилась на многих героях советской (и как выясняется, постсоветской) драмы.

В эпоху смены нравственных и художественных парадигм в конце 1950 – начале 1960-х гг. среди героев, усиленно совершающих поступки, героев цельных, уверенных в своей правоте бескомпромиссных юношей, появляются персонажи А. Арбузова и А. Володина, которые словно бы боятся поступка, события, даже слова, которое могло бы повлечь за собой поступок. В связи с этим возникает еще одна тенденция: она связана с провинциализацией и дегероизацией героя. М. Строева в 1986 писала: «С Володина, собственно, и начался процесс децентрализации героя, который – параллельно прозе – происходил в драматургии шестидесятых-семидесятых годов. Широкая, прежде безгласная среда, из которой выборочно извлекались чаще всего вершинные образцы, «примеры для подражания», теперь заявила свои равные права на сценическое существование» [3. – С. 218]. Вслед за М. Строевой, Я. Явчуновский в своей книге «Драма на новом рубеже» утверждает художественное единство психологической драмы 1960-80-х гг. в специфике героя, определяя его как героя маргинального, маргинального не социально, а психологически. Причина появления маргинальности в том, что герой уже пережил ранее, за пределами сюжета исходный конфликт

со своим социумом (т.е. совершил поступок), психологическая перестройка уже произошла, она привела героя в его нынешнее состояние. Новое соприкосновение героя с окружающей средой, попытка выйти из своего пограничного положения и является толчком для нового конфликта, внутреннего, движущего непосредственно действие пьесы, требующего от героя совершения нового поступка.

В 1970-80-е гг. в драматургии «новой волны» традиционное утверждение: «Вот – добро, вот – зло» сменилось вопросом: «Что есть добро? Что есть зло?» Если раньше возникал процесс исследования души героя, то теперь в большинстве случаев констатировался итог опустошения этой души. Как писал Ю. Смелков, сопоставляя героев «Утиной охоты» и «Восточной трибуны» Галина: «Начинаешь понимать, что жизнь прошла», – говорит Коняев, переключаясь с Кузаковым из «Утиной охоты», с его словами: «Жизнь в основном проиграна». Только у Вампилова Кузаков был второстепенным персонажем, а в центре стоял Зилов, проигрывающий свою жизнь у нас на глазах» [4. – С. 234].

Один из критиков своеобразно определил героев «новой волны» – «баловнями века» [5. – С. 190-203]. «Баловни века» оказались в своеобразной временной изоляции. Отказавшись еще в 60-е гг. от «горького опыта отцов», они и в 70-е отказываются от ошибок предыдущего поколения времен «оттепели». Они то и дело заходят в нравственный тупик, из которого им приходится выбираться. Итак, в пьесах «новой волны» на сцену вышел герой, находящийся в некоем межеумочном, промежуточном положении (один из вариантов названия и ключевая фраза в пьесе В. Славкина «Серсо»: «Мне сорок лет, но я молодо выгляжу»). Это было противостояние личности и среды, не столько внешнее, проявленное, сколько подспудное, существующее в душе

героя. Как писал В. Славкин об индивидуальных особенностях своих персонажей, рассказывая о постановке пьесы «Серсо» на Таганке: «Парадоксальным образом в моем поколении совместились инфантильность и усталость. Усталость от бесконечных иллюзий и их крушений, а инфантильность – в непонятно откуда каждый раз возрождающейся готовности снова и снова этим иллюзиям поддаться» [6. – С. 178]. Драматургия «новой волны», таким образом, осваивает экзистенциальный конфликт человека с миром, уходящий из внешнего действия в глубокие внутренние, почти никак внешне не проявляющиеся в поступках сферы души персонажей.

Все это заставляет вспомнить схожие взаимоотношения внешнего и внутреннего конфликта, действия и бездействия, героя и антигероя на рубеже XIX-XX вв. Чем глубже проявлялся духовный кризис общества, тем острее становилась проблема соотношения человека и социума, «человека среди других», проблема социального слоя, своего круга, где конфликтная ситуация не обостряется, не преодолевается, а наоборот, множится. Разлом в душе одного из героев многократно повторяется аналогичной ситуацией с другими героями, подчеркивая общность судьбы поколения. Таким образом, модель «главный герой в окружении второстепенных» перестает работать, появляется принцип панорамности действия, можно даже сказать многосюжетности: у каждого героя своя жизненная история, представленная равнозначно другим. Благодаря этому, конфликтная ситуация множится, возникает не одна личность, решающая для себя проблемы преодоления внутреннего разлома, а множество, конфликт делится на всех, появляется своеобразная тенденция «рассеивания» конфликта. Так, у В. Славкина во «Взрослой дочери молодого человека» можно наблюдать

общее прошлое, объединяющее героев, а у героев «Серсо» – общее настоящее. Л. Петрушевская своеобразно удваивает семейные ситуации в «Уроках музыки» и утраивает судьбы героинь в «Трех девушках в голубом».

Нечто схожее уже наблюдалось в порубежной драме, например, в «лирических драмах» А. Блока. В блоковской драматической трилогии возникает художественный прием «двойничества», когда главный герой словно раздваивается или даже «размноживается», воплощая в себе различные ипостаси лирических мотивов «ожидания», «веры», «безверия», «надежды», «зова», «падения» и другие. Они, эти «двойники», «не столько противоборствуют, как это положено героям драмы, сколько сосуществуют, отражаются друг в друге, внедряются друг в друга, отчуждаются друг от друга» [7. – С.46], то есть происходит не только «рассеивание героев друг в друге», но и рассеивание, умножение того конфликта с миром и конфликта с самим собой, который несет в душе «лирический герой» драм А. Блока.

В этом смысле «новая новая драма» оказывается достойным наследником своих предшественников. Проблема героя обычно обсуждалась в связи с новейшими тенденциями в драматургии только по причине его (героя) социальной экзотики: «дегероизация», социальная и духовная окраинность героя достигла своего апогея. Нынешний герой в самой меньшей степени является образцом для подражания – поскольку его социальная маргинальность уже не предполагает маргинальность психологическую, соответственно в таком герое не может быть внутреннего конфликта, внутренней двойственности. Поскольку в новейшей драме почти нет события (по крайней мере, события изменяющего первоначальный порядок вещей в сюжете пье-

сы), то герой современной драмы не просто существует вне поступка, но и находится в каком-то действенном и словесном анабиозе.

Теоретики и практики новейшей драмы, очевидно, в какой-то момент были озабочены недейственностью, неактивностью, даже несопротивляемостью нового героя среде, судьбе, обстоятельствам. На фестивале «Новая драма» 2005 года была заявлена специальная программа под названием «Лев Толстой как зеркало «Новой драмы». Идеолог фестиваля Михаил Угаров, представляя программу дискуссионного клуба, заявил, что в драматургии существует два типа героя, один говорит: «Посмотрите, что этот мир сделал со мной» – второй: «Посмотрите, что я пытался сделать с этим миром». Первая модель, очевидно, была представлена чеховским типом героя, вторая – толстовским². И если первый тип в современных пьесах оказался представленным полноценно, то второй встречался редко.

Может ли человек вообще что-то сделать с миром в наше время?

Впрочем, Угаров сам в своей пьесе «Облом-off» ответил на этот вопрос. Только надеяние, статика, уход от действительности может сохранить целостность человека (Илья Ильича) в таком раздробленном, деформированном мире. В связи с этим сам Обломов и его духовный двойник – доктор предлагают зрителю свои вопросы: сохраняется цельность человека или личности? И зачем эта цельность нужна?

Абсолютизация и идеализация инфантилизма провозглашенная в «Облом-off» подтверждается и в «Русском сне» О. Михайловой, и в «Яблочном воре» К. Драгунской и целом ряде других пьес. Показательно, что даже в «Башмачкине» (сво-

²Что, в общем, не совсем верно, т.к. толстовский герой меньше всего претендовал на то, чтобы переделывать мир; этим занимались герои Достоевского, и ничего хорошего из этого, помнится, не выходило

еобразной инсценировки гоголевской «Шинели») О. Богаева вместо героя, лежащего в горячке, действует, совершает поступки, мстит, убивает, сметает обидчиков на своем пути Шинель; у Гоголя мстителем, хоть и после смерти, выступает все-таки сам Башмачкин.

Есть и другой вариант решения заявленной проблемы. Здесь уместно будет вспомнить цитату из пьесы Ю. Клавдиева «Собиратель пуль»: «Наступает ночь, всякая мерзость продолжает происходить в мире, но никому нет до нее никакого дела» [8. – С. 252]. Это по сути дела описание субстанционального состояния мира, которое никто не может изменить, потому что оно существует не только извне, но и изнутри человека, этот мир созерцающего. События одной пьесы в «новой новой драме» легко могут стать фоном для событий другой пьесы, герои через границы произведений протягивают друг другу руки. Они подчас неотличимы друг от друга. Они заполняют собой этот изображенный в пьесах мир, являются его частицами, разделяют среди себя всю его мерзость и мечты о преодолении этой мерзости.

В «Фантомных болях» В. Сигарева два героя сидят, разговаривают, пьют, галлюционируют, но ни в какие отношения с миром не вступают. В «Собирателе пуль» Ю. Клавдиева, в «Пластине» и «Волчке» В. Сигарева, в «Барак» Н. Коляды и в других пьесах этого ряда боль, унижения, ужас жизни словно зачаровывают героев: они стойчески сносят все, что выпадает на их долю, без комментариев и оценок, проигрывают в своем сознании (что актуализируется в ремарках и авторском тексте) разные варианты поведения, поступков. Но единственным реальным поступком в пьесе часто становится самоубийство героя, потому что смерть это единственное избавление от непереносимой жизни с ее мерзостями. Это своего рода тоже проявление инфантилизма, потому что самоубийство в данном контексте не

поступок – это минус-поступок, он ничего не меняет ни в микрокосме – человеке, ни в макрокосме – мире, а все больше уводит героя из мира внешнего в мир внутренний.

Возникает странная, на первый взгляд, параллель мучительной и бездеятельной жизни героев «новой новой драмы» с деяниями / недеяниями и посмертными чудесами в житиях святых: свидетельство этому и стоическое терпение героев новейшей драмы, и вера в посмертное спасение от мучений, и неприятие мира таким, каков он есть.

Очевидно, «новая новая драма» так же, как ее предшественники, не может ответить на вопрос, может ли новый герой что-нибудь сделать с миром. Другой вопрос, нужно ли что-нибудь делать с этим миром, какой именно поступок для этого готов совершить этот «герой нашего времени»?

ЛИТЕРАТУРА

1. Пави Патрис. Словарь театра / пер. с фр. под ред. К.Разлогова. – М.: Прогресс, 1991.
2. Володин А. Для театра и кино / А. Володин. – М.: Искусство, 1968.
3. Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. – 1986. – № 2. – С. 218-228.
4. Смелков Ю. Современный герой. Кто он? // Современная драматургия. – 1984. – № 1. – С. 232-238.
5. См.: Емельянов Б. Баловни века // Современная драматургия. – 1984. – № 3. – С. 190-203.
6. Славкин В. Рядом с пьесой // Современная драматургия. – 1989. – № 3. – С. 176-185.
7. Кипнис Л. О лирическом герое драматической трилогии Александра Блока // Русский театр и драматургия XX века. – Л., 1984. – С. 45-56.
8. Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др. ордалии / Ю. Клавдиев. – М., 2006.

«ШЕСТЬ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОИСКАХ...»

СТЕНОГРАММА КРУГЛОГО СТОЛА

Татьяна Валентиновна Журчева: Начать я хочу с того, что мы с Сергеем Петровичем вдвоем были приглашены на круглый стол, который состоялся в Москве, в рамках программы «Маска Плюс». В этом году организаторы программы решили включить некоторую научную компоненту и провести серию круглых столов, из которых один предполагал совместное, филологическое и театроведческое, осмысление проблем новой драмы. Критик Елена Ковальская, которая была одним из главных организаторов всей этой научной составляющей, разослала вопросы, которые я вам всем предложила. Вопросы, над которыми уже в той или иной степени поглумились все, кто их получил. Посмеялись и драматурги. Мы их обсуждали и с Вадимом Левановым, и с Германом Грековым. И на филологическом уровне мы их все обсудили. Поэтому я не призываю вас оценивать эти вопросы или их анализировать. Я их предложила как некую основу нашего сегодняшнего разговора. Почему? Потому что, несмотря на всю наивность всех этих формулировок, здесь есть один очень важный смысл, на мой взгляд. Во-первых, он состоит в том, что не только филологи готовы двинуться к театроведению. В общем-то, филологи, занимающиеся драматургией, всегда направлены в сторону театра и театроведения. Но и театроведы осознали, что им не хватает филологической составляющей в их исследованиях.

Сергей Петрович Лавлинский: Не все.

Т.Ж.: Ну это другой вопрос. Знаете, лиха беда начало. Факт есть факт. Нас же позвали, нас пригласили, посчитали это нужным и декларировали, что это нужно. И это уже кажется мне серьезным, потому что на самом деле разрозненность усилий и приводит к тому, что современный драматургический и теа-

тральный процесс у нас все-таки неполноценно осмысляется в научном плане. Все расплывается на уровне или очень академических филологических научных исследований, или критических театральных. Даже не театроведческих, а именно критических. Критика, конечно, необходима, актуальна, она движет художественный процесс, но она ничего не изучает сама по себе, она только рефлексировывает. А здесь какие-то совместные усилия нужны. И я, как мне кажется, понимаю коммуникативный замысел этих вопросов. Но я понимаю в то же самое время, в чем на самом деле недостаток этих вопросов. Они обозначают проблему, но они неправильно ее формулируют. А для того, чтобы двигаться в решении проблемы, нужно очень точно ее оформить, то есть надо правильно сформулировать вопросы, чтобы выделить проблему. И я бы хотела предложить заняться этим сегодня. Принимается задача? Тогда я прошу высказываться. Поскольку Сергей Петрович больше в теме как непосредственный участник, прикоснувшийся к первоисточнику, то, может быть, он и начнет?

С.Л.: Эти вопросы в значительной степени мотивированы не столько современным состоянием театра и драматургии, сколько мифами, которые с этим связаны.

В частности, существует миф, в том числе и в академической среде. Миф о том, что аристотелевский театр и его идеология никакого отношения не имеют к современной драматургии. И что сейчас ей должен противостоять постдраматизм. И второй момент, с этим связанный, это миф, согласно которому «хорошо сделанная пьеса», определение которой отчетливо дается и в словаре Пави (а он, в свою очередь, делает ссылку на источник, а именно на Скриба (ему оно и принадлежит), как известно, никакого непосредственного отношения к концепции Аристотеля не имеет. Точнее, если и имеет, то примерно как патриархальные

отношения в семье Кабановой в «Грозе» имеют к исторически сложившемуся устройству патриархального мира, из которого в Калинов приезжает Катерина. «Хорошо сделанная пьеса» - та, где в первую очередь акцентируется внимание на интриге, которая и должна создать эффект занимательности. Скриб с помощью этого термина, по сути, оформил концепцию не просто «хорошо сделанной пьесы», а хорошо сделанной «буржуазной пьесы». Эта концепция повлияла и на формирование театра как зрелищного места. И те представления о театре, которые до сих пор распространены, естественно, произрастают в том числе и из этой концепции. Причем, как часто бывает в жизни, необязательно знать источник, чтобы пользоваться понятием, когда оно уже стало «общим местом».

Как мне кажется, «буржуазного театра» в точном смысле слова в России не было. Поэтому, если говорить о «хорошо сделанной пьесе», то надо знать, о каком типе пьесы идет речь? «Хорошо сделанная пьеса» – это Володин? Или Вампилов? О какой «хорошо сделанной пьесе» идет речь, когда мы говорим о российской и советской драматургии? Непонятно... «Хорошо сделанная пьеса» - понятийный симулякр, обозначающий пустое место. Наверное, к «хорошо сделанной пьесе» обращаются в антрепризных спектаклях. Как правило, там используются сюжеты драматических произведений, сделанных с ориентацией на развлечение, поэтому там и должна быть коммерческая составляющая. Но ведь не этим же спектаклям противопоставляет себя «новая драма».

В целом, иногда складывается впечатление, что многие театральные критики (да и театроведы), говорящие о постдраматизме и «хорошо сделанной пьесе», как теории, созданной Аристотелем, Аристотеля и Гегеля, если и читали, то очень давно.

Т.Ж.: До Гегеля явно не дошли.

С.Л.: Между тем, в новейшем учебнике теории литературы Натан Давыдович Тамарченко справедливо констатирует: в истории становления театра и драмы существовало три основных теоретических этапа. Один этап связан с рецептивной концепцией Аристотеля (ее в разные эпохи, как известно, развивали Шиллер, Ницше, Выготский). Если говорить об аристотелевском театре, то в первую очередь нужно акцентировать внимание на понятии мимесиса, катастрофы и катарсиса. Именно категория катарсиса обращает внимание на проблему взаимодействия мира зрителя (читателя), мира героев и авторской позиции, на осмысление особого рода переживания судьбы героя.

Вторая концепция сформировалась в контексте размышлений Гете и Гегеля (эта теория была распространена вплоть до 20 века) и акцентировала внимание на понятиях конфликта и драматического сюжета.

В 20 веке возникает множество теорий драматического слова, высказывания (например, концепции Евреинова, Брехта, французских абсурдистов...). Разумеется, в каждом конкретном случае речь идет о доминировании в различных теориях определенных составляющих драматургического целого. Но очевидно, что в современной теории драмы требуется определенным образом сочетание разных подходов в зависимости от выбора рассматриваемых сторон и типа драматического произведения.

Мне кажется, современная теория драмы может развиваться только тогда, когда учитывается инструментарий, разработанный на каждом из названных этапов становления драматургии.

В отличие от предыдущих эпох развития драмы и театра, в нашей современности появилось огромное количество драматургов (и не только в России, но и в Западной Европе и в Америке). Иногда складывается впечатление, что такого количества драма-

тургов, как сегодня, никогда раньше не было. Но вместе с тем, можно заметить, что среди большей части драматургов очень мало тех, кто теоретически внятно рефлексировал бы то, чем он занимается, рефлексировал бы существующие и существовавшие теории драмы и театра, оценивал бы драматургические концепции, определенный инструментарий, методику и методологию рассмотрения пьес – одним словом, занимался бы тем, чем занимались великие драматурги-реформаторы прошлых веков. А театральная критика вместо того, чтобы корректно включать драматургов в контекст действительно серьезных проблем, провоцирует их на обсуждение недостатков теории Аристотеля, с которой многие просто незнакомы, процессов «драматургического производства» и мнимой борьбы с «хорошо сделанной пьесой». Маша Сизова вчера рассказывала о проблемах, связанных с вербатимом. Обратил внимание: драматурги, создающие вербатим, занимаются исследованием исключительно своей писательской лаборатории, но вот инструментария, который позволил бы им разобраться в произведенном продукте, у них нет.

Странно, что «хорошо сделанной пьесе» противопоставляются тексты с социальной проблематикой. Когда на круглых столах и семинарах особый акцент делают на социальном в современной драматургии, то не только театральные критики, но и очень хорошие драматурги начинают говорить на языке соцреализма.

Т.Ж.: Для них социальная проблематика – это только социальные язвы. Но социальная проблематика – это гораздо большее.

С.Л.: Конечно. Происходит очевидная путаница: тематизм, объекты репрезентации смешиваются со стратегиями драматургического высказывания. Между тем, помимо «остросоциальных тем», особенно любопытны поиски мистериальных форм. Этим занимается и Клавдиев, и Вырыпаев, и другие драматурги... В некоторых вербатимах это тоже проявляется....

Т.Ж.: Когда я об этом начала говорить, я имела в виду не спор с ними, а то, чтобы, оттолкнувшись от этого, оформить ту проблему, которая нам кажется принципиально важной, которая в нашем понимании важна. То есть не с ними вступать в спор, это не имеет смысла.

С.Л.: Мне кажется, здесь интересно было бы осмыслить проблему соотношения в исследовании новейшей драматургии того инструментария, который накопился в литературоведении, и понять, посредством каких понятий можно описывать существующие сейчас драматургические явления.

Т.Ж.: То есть мы возвращаемся все равно к проекту словаря, потому что речь идет о переосмыслении общепринятой терминологии.

С.Л.: Да, да. Не о ее, так сказать, аннулировании, а о попытке все-таки разобраться в смыслах имеющихся понятий, их границах. Например, там, где у Аристотеля речь идет о воле, затрагивается и проблема выбора героя. И эта проблема выбора у него в зачатке уже есть.

Т.Ж.: Почему в зачатке? Она там очень серьезно представлена.

С.Л.: Представлена, да. Но я имею в виду – на уровне рефлексии драматического сюжета. Поэтому игнорировать ее истоки, это значит не рассматривать героя современной драматургии под углом зрения выбора, но ведь в современной драме проблема выбора определенным образом трансформируется.

Т.Ж.: Новая драма регулярно ставит героя в ситуацию выбора точно также как и не новая. Надо сказать, что если постмодернизм – это вершина, тогда после постмодернизма просто нет ничего. Тогда искусство просто закончилось, если оно имеет такого рода вершины. А оно в общем продолжает как-то жить. Что-то новое происходит уже после постмодернизма.

С.Л.: И потом, акцент на тематизмах, репрезентациях разного рода сторон быта и социальной действительности – это важная, конечно, работа, но это работа в значительной степени культурологическая. С одной стороны, естественно, современное литературоведение не может не использовать культурологический инструментарий. Но при этом нужно отчетливо понимать, в каком пространстве ты находишься и какие задачи решаешь.

Т.Ж.: Тематический подход, поскольку засиделись на нем, получается от беспомощности. Потому что, естественно, мы начинаем изучать процесс с темы и проблемы. Это неизбежно, это то, что лежит на поверхности. Но если мы застреваем на теме и проблеме, значит, у нас нет путей, чтобы двигаться дальше. А на самом деле тема и проблема ничего не исчерпывают и ничего не объясняют. Поэтому как раз и возникает задача, по какой логике двигаться.

Мария Ивановна Сизова: Можно продолжить? По поводу перформативности: что думает Марк Наумович и как эту мысль можно развить и применить. Вы сами говорите, что новейшие теории (и приводите их в пример) помимо действия и конфликта говорят о слове. И, как мне кажется, продуктивно отталкиваться от слова. Именно от той вязи, которую, например, выстраивает Пряжко. И когда Липовецкий говорит о преформативности текста, он отсылает нас к Гадамеру отчасти, говоря о том, что слово является словом, слово – действие по своей структуре.

С.Л.: Прошу прощения, Маша. О слове-действии Гегель писал.

М.С. Да, слово есть действие, но в новой драме оно – действие в квадрате. Потому что если брать постановки пьес Павла Пряжко, например, читку-спектакль Михаила Угарова «Жизнь удалась», сталкиваешься с абсолютно новой театральной формой. Один из питерских критиков не без иронии окрестил ее «слушалищами». В ней текст равен тексту и возведен в абсо-

лют. Но помимо этого есть и другой вид перформативности – акционный. В частности, ряд пьес Юрия Клавдиева написан по такому принципу. Истоки этой перформативности лежат в венском акционизме послевоенной поры, где существовало понятие «акции», ритуала и т.д. и которую фактически воспроизводит в своей пьесе «MONOTEIST» Юрий Клавдиев. То есть по своей структуре этот текст совершенно деструктивен. Но именно за счет этого свойства он оказывает на нас такое сильное влияние, водит читателя в транс, позволяет испытать своеобразное экстатическое состояние. И мы не столько следим за сюжетом, сколько чувствуем кишками происходящее. «Нутряная драма» или, грубо говоря, драматургия кишок, и, мне кажется, с этим тоже нужно разбираться.

Ольга Валентиновна Журчева: Я не знаю, конечно, как кишки, но у современного человека другие мозги. Кишки, может быть те же, а мозги все-таки другие. Проблемы восприятия древнегреческой драмы и современной драмы совершенно разные. Современному человеку хоть что можно показывать, он ничем кроме ушей и глаз воспринимать это не будет. И таких зрителей девяносто процентов.

С.Л.: Здесь есть опасность: мы можем уйти в театральную критику.

О.Ж.: Я как раз хочу уйти от театральной критики в совершенно родную мне сферу литературоведения.

Я видела в нашем ТЮЗе спектакль «На дне», где была аудитория старшеклассников с мобильными телефонами и ненавистью к хрестоматийному тексту, которая смотрела, абсолютно оцепенев. Чем они там все воспринимали, я у них не спрашивала. Но тут суть, может быть в качестве, так сказать, спектакля. Тут есть еще такой момент. Я хотела бы вернуться к тому, с чего начал Сергей Петрович. Я хочу его поддержать

в том смысле, что важен процесс, связанный, действительно, с инструментарием. Потому что, не хочу обидеть театроведов, но есть какие-то эстетические теории, которые отстоялись, а в научном языке привычно существуют термины, понятия, инструменты, приемы. И любое явление мы измеряем теми же, так скажем, словами, инструментами, примеряя один и тот же треугольник практически к любому явлению искусства. Но ведь дело в том, что то, о чем мы сейчас говорим, существует не только в новой драме, это существует вообще в драме XX века, начиная даже с Тургенева, я не скажу – с Чехова. Нет, Аристотель никуда не ушел, и Гегель никуда не ушел, потому что есть завязка, композиция, развязка, кульминация и прочее, прочее. И драма, какой бы она ни была – новой, старой, средней, все равно впишется в эти законы, все равно мы можем там все это найти. Но возникают какие-то моменты собственно в драме как в литературном произведении, как в синтетическом литературном произведении, которое этим инструментарием промерить уже нельзя. И тут возникает такой момент: обращаться к инструментарию театроведов, а также культурологов, социологов и прочих – это совершенно замечательно, но нужно формировать и собственный инструментарий, потому что кроме теории драмы существует гораздо более продвинутая, во всяком случае, в нашей стране, теория эпического произведения и прочее. Если взять новую драму не как перформанс, сам текст, даже чисто визуально оформленный, требует нового к себе отношения. Потому что этот текст уже не только в новой драме. Мы можем взять киносценарии Володина, которые никогда не ставились в кино, а ставились в театре, например. Это уже новый, визуально оформленный текст, который требует совершенно иного подхода, иного инструмента. И надо найти какое-то слово (одно слово, два, три, пять), которое это долж-

но описывать. И в данном случае я, конечно, понимаю посыл критиков и театроведов, которые стремились отстоять новую драму как факт, это очень благородное дело, но они за этим, как это всегда бывает при сиюминутно важном, так сказать, забыли, если в «эпическом остранении» посмотреть на это, что нужно говорить о тексте. Мы не случайно говорим о том, что есть, действительно, и новая драма, и не новая драма, и совершенно средняя и старая драма, которая не представляема в театре. То есть ее ставят в театре, но она заранее рассчитана не только на театр, но и на чтение. И драматург стремится так выстроить этот текст, чтобы при чтении заполнить все имеющиеся в драматургическом тексте лакуны, требующие визуализации, чтобы восприятие читателя было максимально равно восприятию зрителя. А в новой драме это практически почти уравнилось, потому что по сути дела большинство пьес – это подробнейший сценарий. То есть драматурги (я не знаю, они сознательно это делают или несознательно) заранее предполагают, какое настроение вызовет тот или иной кусок текста – они даже не дают простора для реципиента в его восприятии этого произведения. Поэтому, Маша, извини, но я совершенно не согласна, что в новой драме есть слово-действие. Там есть слово-бездействие. И если говорить об этой вязи, как ты высказалась, то это вообще, грубо говоря, не драматическое слово, это эпическое слово, это, кстати, вообще характерно для новой драмы. В драматическом произведении чисто эпическое, описательное, нарративное слово.

С.Л.: Здесь возникает проблема: каким образом интерпретируется действие в поэтике новейшей драматургии? Действие там есть. Но какое?

О.Ж.: Действие там есть, хотя и не всегда. Оно иногда даже и не предполагается как действие.

Лариса Геннадьевна Тютелова: Мне кажется, есть действие традиционное. Оно осуществлялось благодаря характерам, как о том говорили и Аристотель, и Гегель. В новейшей драме нет традиционных характеров, как в классической пьесе. Поэтому и приходится говорить о другом действии, действии нового типа.

С.Л.: Другое, совершенно другое. В монодраме, например, оно связано со сменой позиции, со сменой точки зрения. Естественно, там есть действие, но оно отлично от действия в «обычной» пьесе.

О.Ж.: Поэтому, на мой взгляд, нужно вынести за скобки все, о чем мы раньше говорили, потому что мы знаем, что это все присутствует в новой драме, это все есть, об этом можно говорить: о теме, проблеме, конфликте, характерах, выраженных, не выраженных. Но мы знаем, что это все есть, да? Но в какой-то момент надо отвлечься от этого и отнестись (об этом мы давно с Татьяной Валентиновной говорили, но это должен быть все-таки плод очень большого коллективного усилия) к этому как к тексту. То есть к тексту, напечатанному на бумаге, надо отнестись как к тексту. Отделить его на какой-то момент от всего остального и попытаться в этом разобраться как в тексте, и тогда, может быть, возникнет целый набор не теории драмы, а новых инструментариев. Мы все начинали заниматься XX веком с Чехова и с Горького и понимали, что ничего невозможно описать так, как описывалось раньше, что надо придумывать, заходить, так сказать, с других сторон, с других родов и даже видов научной деятельности для того, чтобы описать вполне уже описанные давным-давно явления, потому что сейчас они воспринимаются, функционируют, интерпретируются совершенно по-другому. И чем больше я читаю тексты новой драмы, тем больше я вижу, как это связано друг с другом – с Чеховым, с Горьким, с двадцатыми годами, с шестидесятыми годами, с документальной дра-

мой, с производственной драмой, с лирической драмой, с эпической драмой, с притчеобразностью и прочее, прочее. Только это связано не как преемственность и традиция, это просто все внутри присутствует. Причем не как постмодернистский текст, а как некий новый совершенно, гораздо больше, чем просто постмодернистский текст. То есть это на самом деле некий метатекст рубежа XX – XXI веков, который должен уже не то чтобы искать совсем новый инструментарий, а находить новые нюансы для его описания. И мне кажется, что задача не в том, чтобы опровергать Аристотеля и Гегеля. Надо на время оставить их в покое, надо, действительно, пытаться синтезировать новый инструментарий (не принципиально новый, а с некими новыми нюансами), благодаря которому мы могли бы работать с разными типами текстов, которые представляют собой новую драму, потому что совершенно очевидно, что при чтке возникает один текст, при постановке другой текст, в кино – о чем Таня Болдырева говорила – третий, при восприятии письменного текста возникает тоже иной текст. Разные рефлексии на него, разные восприятия, разные нюансы. В том и сложность, что мы пытаемся все это увязывать в некое единое целое, а, наверное, как говорил Декарт, надо сначала договориться о понятиях. Сначала это все надо разграничить, а потом уже все само начнет складываться в общую панораму, картину.

М.С. Я сейчас поясню. Мне кажется, в разговоре о театре удобно отгалкиваться от универсальной формулы Эрика Бентли, где А (актер) играет В (роль) на глазах у С (зрителя). Так, по крайней мере, было прежде. Вопрос: что происходит сегодня? Ответ: С стирается. То есть, перформативность заключается в постепенном втягивании С (зрителя) в действие. Уже не разрушение четвертой стены, об этом и речи быть не может, она не раз «падала» в театре XX века. Нет – больше – перекодировка исхо-

дной формулы, вот о чем я говорю. Например, в театре «POST» Дмитрия Волкострелова.

С.Л.: Весь XX век театр только этим и занимался - пытался эту стену разрушить, но при этом стена-то всегда оставалась. Это важно. Если вообще отказаться от существования этой стены, то кончается театр, завершается многовековая история драмы...

М.С.: ...начинается ритуал.

С.Л.: Да, либо начинается ритуал, либо начинается просто жизнь, жизнь за пределами искусства. Крайняя форма, вы совершенно верно сказали, ритуал, а другая крайняя форма, это, собственно говоря, разговор исключительно на социальные темы в док-рамках, когда стирается театральное во имя «настоящей жизни», во имя ее «горизонтالي». А здесь – во имя приобщения к священному, о чем мечтал, как известно, Арто. Тотальный ритуал часто оборачивается сумасшествием и смертью. Здесь можно сослаться на Гротовского и Арто. Театр и драма – это все-таки не ритуал....

Л.Т.: Мне кажется, что отказываться от каких-то категорий, которые когда-то рассматривали как знаковые, поскольку они проявляли родовую специфику драмы, не стоит. О том, о чем сейчас говорил Сергей Петрович, свидетельствует тот же катарсис, появившийся как теоретическая драматическая категория в «Поэтике» Аристотеля, являющейся явной попыткой описать реальное историческое состояние античной драмы. Это понятие «работает» и при анализе классических пьес. При этом происходит уточнение понятия (возникает новое видение проблемы на основании новой драматической и театральной практики), появляются другие категории, как взаимосвязанные с аристотелевскими понятиями, так и отрицающие их. Собственно, любая теория чаще всего возникает как попытка описания конкретного исторического явления и

тех норм и правил, на основании которых оно создается, либо как проекция основных философских идей на эстетическую реальность. Последний вариант – «Эстетика» Гегеля, например.

Каждый в соответствии со своим взглядом на мир предлагает свою понятийную систему, разрабатывает ее в большей или меньшей степени, в зависимости от того, какую цель «теоретик» преследует. Конечно, появляются новые какие-то аспекты и в драматической, и в театральной практике. Но при этом очень важна некая устойчивость, которая «оформляет» в рамках теоретических исследований драматическую модель и предлагает использовать единый в своих основах терминологический аппарат, дающий возможность сопоставить разные исторические варианты драмы.

Но важно учесть при этом, что в конце XIX века была создана такая ситуация, когда, во-первых, был отмечен кризис драматической формы (в первую очередь в западной драме), во-вторых, в истории литературы обнаружилось «сосуществование» взаимоисключающих традиций работы с драматическим материалом. Собственно, уже с начала XIX века нет общих правил и норм, на которые авторы ориентируются

XX век предлагает некий «веер», создает целый спектр взаимоисключающих форм, которые сосуществуют, в том числе и в драме. И вот отсюда возникает проблема теории драмы: теория театральности Евреинова, теория театральности кого хотите – и Станиславского, и так далее. Есть в этих теориях «пересекающиеся» моменты: речь ведь идет об одних и тех же проблемах и материалах, но каждый создает свою авторскую теорию. И каждый находит в реальной театральной практике какой-то исторический материал, который идеально «укладывается» в теоретическую модель, соответствует ей.

Возникает такая проблема: у нас нет исторических описаний теории драмы XX века, которые это сосуществование на каком-то историческом уровне бы фиксировали. Есть советская история советской драмы. В ее основе какого-то хорошего единого терминологического аппарата нет.

Можно ли найти универсальный язык для описания всех нынешних драматических явлений, которые в той или иной мере можно соотнести с драмой начала XX века? Стоит ли создавать универсальный аппарат или нет?

И еще. Для меня новая драма не обладает какой-то единой формой, которую бы мы описали, оформили и дальше бы с текстами работали, ведь Дурненковы предлагают один материал, Мухина совсем другой и т.д. Может быть, именно призма драмы XX века позволит разобраться в этом разнообразии?

Т.Ж.: Мы не можем одним языком описать всего.

С.Л.: Мне кажется, это проблема исторической поэтики в первую очередь.

Л.Т.: Да. Предшествующий современному этап развития литературы, чьи границы определяет историческая поэтика, длился несколько столетий. Нынешний всего один век, да еще такой, в котором мы живем, а потому увидеть весь спектр развития литературы сложно. И поэтому нет такого терминологического аппарата, который мог бы быть универсальным.

С.Л.: Что касается универсальности, наверное, в самом точном смысле слова, ее и не будет. С другой стороны, есть круг понятий. Все новшества, которые были связаны с развитием театра и драматургии так или иначе акцентировали внимание на дистанции между зрителем и миром героя, на действии, на слове.

Л.Т.: И мне кажется, границы устанавливает театр, который требует, чтобы была игра, чтобы был тот, кто бы играл. Иначе драматический текст утратит свою связь со сценой. А для французов,

например, драматический текст – это текст, который без дополнительной переработки может быть представлен на сцене.

С.Л.: И, наверное, Маша, в одном случае это тяготеет к ритуальности. А в другом – к зрелищности, что не одно и то же, а в третьем – к исповедальности. Какие-то драматургические стратегии проявляются и проясняются уже в самом тексте драмы, и они, разумеется, влияют на то, какой может стать та или иная инсценировка.

Л.Т.: Знаете, от чего бы я отказалась? От понятия конфликт как центрального понятия, позволяющего разобраться с особенностями драматического произведения. Головчинер в одной из своих работ обратила внимание на то, что в наших исследованиях по теории драмы при их переиздании в тридцатые годы, в тех местах, где шла речь о действии, заговорили о конфликте, меняя слово «действие» на «конфликт».

О.Ж.: А я считаю, что без конфликта нельзя, а без действия можно.

С.Л.: Надо определить, что есть конфликт. Его ведь можно обнаружить на разных уровнях художественной структуры. Конфликт, если следовать традиции, интерпретируется в первую очередь как острое противоречие, противостоящая привычному ходу жизни, столкновение определенных позиций, но не позиций в бытовом смысле слова. Это столкновение норм, если угодно, частных правд, ценностей, взглядов на события и поступки людей, состояние мира... Это понятие противостоит понятию ситуации: конфликт в эпическом произведении разрешается, а эпическая ситуация остается неизменной. В драматическом произведении конфликт разрешается, снимается и конфликтная ситуация. Именно поэтому драмы с продолжением никогда никто не писал, а вот романов сколько угодно. Без понятия конфликта вообще невозможно помыслить специфику драматических форм.

Л.Т.: Ну в драме с обычными конфликтными ситуациями сейчас очень плохо обстоит дело.

С.Л.: Ну как плохо? Мы сейчас с Машей «Монотеиста» вспоминали. Там конфликт на всех уровнях: и на сюжетном уровне, и на композиционно-речевом..

О.Ж.: Конфликт выделяет протагониста или группу протагонистов из массы жизненной в героя драмы. Если конфликта нет, то он не становится героем драмы, он становится просто жителем улицы.

Т.Ж.: Почему надо отказываться от понятия конфликт, и почему понятия действия и конфликт оказываются взаимозаменяемыми?

Л.Т.: Нет, просто действие более значимая категория, нежели конфликт. А сейчас возникла ситуация, когда нет межличностного конфликта, своеобразная бесконфликтность.

Т.Ж.: Теория бесконфликтности – это слишком слова.

Л.Т.: Да, но категорию «конфликт» можно отодвинуть на второй план.

Т.Ж.: Но действие в пьесах, построенных на принципе якобы бесконфликтности, все равно строилось на основе конфликта. Был конфликт. Классический, кстати, абсолютно аристотелевский комедийный конфликт, как пишет Аристотель, неопасный.

С.Л.: Там слово конфликт мыслилось в бытовом смысле.

Т.Ж.: Наоборот, в самом мировоззренческом. Это исходило из известной теории, что при социализме противоречия остаются, а антагонизмы исчезают. Это очень известная идеологема.

С.Л.: Да, это была идеологема.

Т.Ж.: Из этого проистекает, что те драмы, которые показывали современную жизнь, должны были показывать не антагонистические противоречия, а как бы частные конфликты, которые должны решаться в пределах ситуации. Но конфликт-то все равно есть.

С.Л.: В основе этих пьес всегда есть конфликт, даже в советских фильмах.

Т.Ж.: Мы можем много шутить по поводу того, что лучшее — враг хорошего, но структура конфликта есть.

С.Л.: Потом ведь драма-то показывает определенные стороны частной жизни человека, причем такие стороны, которые часто проявляют себя в состоянии кризиса. А состояние кризиса — состояние опубликования собственной частной жизни. А раз так, то само состояние кризиса не может перейти в действие, если оно не будет обострено до предела.

Т.Ж.: Да. Это совершенно справедливо. И логически до тех пор, пока драма ставится на сцене, есть сценическое действие, которое привязывает к нему наше внимание. А сценическое действие не может быть без конфликта, потому что, что они будут делать на сцене, если нет столкновения.

Л.Т.: А что делают на сцене герои в пьесах, где нет столкновений? Столкновений нет, а пьесы есть и есть действие.

Т.Ж.: Кто?

Л.Т.: Например, в пьесе Мухиной «Ю».

С.Л.: Там конфликтная ситуация заявлена вначале.

Л.Т.: А конфликта, как мы его классически понимаем, нет там.

С.Л.: Так дело в том, что он неклассически, но он на всех уровнях структуры присутствует.

Л.Т.: Ну посмотрите, у Чехова та же история, что и в пьесах некоторых современных драматургов. Ситуацию, рассматриваемую этим автором, определяют как ситуацию, в основе которой лежит противоречие между человеком и временем. Собственно, говорят о конфликте человека и времени. Изображаемое на сцене — один из выбранных автором эпизодов жизни героев. Можно было бы выбрать совершенно другой

эпизод. А объединяющего героев конфликта, возникающего при особом стечении обстоятельств, как это бывает в классике, у Чехова нет. Более того, в основании его пьес как раз и лежит ситуация, как и в романе.

С.Л.: Понимаете, он неклассический, но на всех уровнях структуры есть.

Т.Ж.: Его и у Чехова в том варианте нет. Нет того социального конфликта, который разбрасывается зеркально осколочками по всему.

С.Л.: Но конфликт у Чехова все равно должен разрешиться в сознании читателя-зрителя.

Т.Ж.: Понимание конфликта меняется.

О.Ж.: Гораздо легче сказать, что у Чехова нет действия, чем нет конфликта.

Л.Т.: Классического нет.

О.Ж.: Это же не Островский. Получается, что нет действия в «Улиссе» Джойса. А это просто стоячая вода, которая не шевелится.

Т.Ж.: Секунду! У того же Чехова это нам только так кажется, что можно было взять и тот эпизод, и этот эпизод. На самом деле, все, что Чехов хотел нам сказать, например, «Вишневым садом», могло сказаться именно вот этими событиями, которые с апреля по октябрь происходили вот в этом месте. И ничем другим он не мог это выразить.

С.Л.: В самой первой ремарке «Вишневого сада» есть ремарка про «комнату, которую до сих пор называют детской». Здесь уже возникает конфликтная ситуация - не только противоречие между прошлым и настоящим, но и противоречие между предметом и словом, который оно обозначает. В финале конфликт разрешается сюжетно (герои ждали, когда же на самом деле произойдет то, что произошло).

О.Ж.: Ну «Вишневый сад» как раз в этом смысле довольно классичен.

С.Л.: А финальное разрешение конфликтной ситуации переносится в зрительный зал.

Т.Ж.: Потому что это драма. Драма страшнее трагедии.

А если есть проблема выбора, то есть конфликт. И есть действие, потому что выбор надо совершать. Потому что мы все равно имеем дело с сюжетом, сюжет должен двигаться. Коллеги, кто хотел бы еще высказаться по поводу обсуждаемых нами проблем.

Ивана Рычлова: Для меня эта дискуссия очень интересна, поскольку у нас в Чехии никто не задумывался над проблемами новой русской драмы. Я с интересом слушаю эту дискуссию, но пока у меня не определилась точка зрения. Если лучше придерживаться тех терминов, которые уже исторически разработаны, я думаю, что надо сделать какой-то компромисс, чтобы описать новые явления. Точнее, они не такие уж и новые. Это модификации того, что мы уже знаем. В Чехии мы обо всех этих нестандартных явлениях говорим как о постмодернистских явлениях – что границы размываются, что явления становятся более неопределенными, но пока у нас не разработана новая терминология.

Т.Ж.: Пока у нас тоже не разработана новая терминология. Да мы и не хотим уйти совсем от старой терминологии. Современная наука нуждается в том, чтобы выстроить новый смысловой слой, который можно было бы применить к тому состоянию искусства, в котором мы находимся. Мне кажется, что из всех наших разговоров выделяются все те же ключевые для всей истории и теории драмы понятия: конфликт, действие. Мы упоминаем понятие сюжета. Потому что, как бы ни модифицировалось внутреннее наполнение слова, каждое произведение

должно иметь начало и конец. Стержень сюжета – это конфликт и развивающееся действие.

С.Л.: И слово героя.

Т.Ж.: И слово, конечно. Но слово-действие не наше открытие. Слово героя – это тоже действенное движение. Но мне кажется, что к этому ряду надо добавить два более частных понятия – понятие события и понятие поступка. И в сегодняшней драматургии понятие события и поступка тоже нуждается в некотором уточнении смысла. Наверное, это те ключевые понятия, с которыми надо работать. И надо начать выстраивать историю драмы и театра, потому что действительно в одном художественном пространстве сосуществуют разные эстетические системы, разные представления о способах реализации произведения на сцене. Потому что всякий раз, когда возникают новые явления в драме, возникает вопрос, как это ставить. До тех пор пока не находится кто-то в театральной среде, кто находит новую технологию.

Сегодня очень эмпирически нащупываются способы реализации новейшей драмы на сцене. Кризис современного театрального искусства обнаруживается не в постановках новой драмы, он обнаруживается в постановках классики. Посмотрите, какая беспомощность.

Л.Т.: Интерпретации.

Т.Ж.: Зрители, когда видят в афише классическое название, спрашивают: «Это интерпретация?» Нормальному зрителю хочется узнаваемости. А ему представляют что-то непонятное, и он не прочитывает это. Эта чрезмерность интерпретационных усилий – это внешняя интерпретация. Потому что за обилием этих интерпретационных наворотов как раз стоит отсутствие интерпретации. Есть некая беспомощность даже у очень талантливых режиссеров, беспомощность такого глобального характера. Наверное, мы в процессе.

С.Л.: Рыжаков ставит совершенно адекватно, на мой взгляд.

М.С.: Согласна. Например, он «Пять вечеров» Володина поставил.

С.Л.: Значит, ему нужен какой-то современный драматург. Видимо, когда он работает с материалом отстоявшимся, он начинает самовыражаться.

Т.Ж.: Рыжаков работает сам для себя. Он не теоретик. Мы сейчас внутри процесса, поэтому непонятно, кто и что у нас сдвинул.

С.Л.: Понимаете, сейчас эпоха проекта, эпоха команды. Это и в науке сейчас так.

Т.Ж.: Совершенно верно. Есть какой-то новый способ, он рождается здесь и сейчас. Мы пытаемся осмыслить вот это художественное пространство. Поэтому нам особенно важны те уточненные слова, потому что это единственный способ для нас дистанцироваться. Единственный способ – опосредование этой научной терминологии, с которой мы пытаемся сейчас работать. Чем больше возникнет разных вариантов, тем ближе мы подойдем, тем больше у нас появится шансов выхватить главное.

С.Л.: Создание разного рода словарей – отличный способ рефлексии научной основы настоящих и будущих исследований. Словарь – продукт научной команды. Было бы идеально, если бы некоторые из рассматриваемых в словаре понятий были отрефлектированы как минимум с трех позиций - филолога, театроведа, культуролога.

На сегодняшний день статей набралось чуть больше 40.

Хорошо бы предложить нашим студентам написать аннотации тех пьес, которые будут упоминаться в словарных статьях. Это придаст словарю учебный характер и, разумеется, введет огромное количество текстов в научный, читательский и учебно-филологический (и театроведческий!) обиход.

Т.Ж. Наше обсуждение пора завершать. Мне кажется, оно было все-таки продуктивным. Трудно было ожидать, что мы здесь и сейчас придумаем и словесно оформим новое толкование терминов и понятий. Однако мы довольно подробно проговорили те проблемы, которые каждому из нас видятся в сегодняшнем и художественном, и научно-критическом процессе. Дальше – год работы до следующего семинара. Статьи, доклады, в которых этот разговор отзовется.

Спасибо!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Болдырева Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент Самарской академии государственного и муниципального управления.

Журчева Ольга Валентиновна – доктор филологических наук, профессор Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, театральный критик, член СТД РФ.

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

Кислова Лариса Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент Тюменского государственного университета.

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

Онегина Татьяна Александровна – аспирантка Казанского государственного университета.

Рычлова Ивана – профессор, Прага

Сизова Мария Ивановна – аспирантка Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Улюра Ганна Анатольевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института литературы им. Т.Г.Шевченко Национальной академии наук Украины

Фомина Елена Александровна – аспирантка Самарского государственного университета.

Шалимова Елена Васильевна – аспирантка Самарского государственного университета.

Шахматова Татьяна Сергеевна – кандидат филологических наук, Казань

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

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

ИМЕННОЙ СПИСОК

<i>Болдырева Татьяна</i>	98
<i>Журчева Ольга</i>	137
<i>Журчева Татьяна</i>	5
<i>Кислова Лариса</i>	30
<i>Лавлинский Сергей</i>	17
<i>Онегина Татьяна</i>	127
<i>Рычлова Ивана</i>	103
<i>Сизова Мария</i>	75
<i>Улюра Ганна</i>	39
<i>Фомина Елена</i>	80
<i>Шалимова Елена</i>	91
<i>Шахматова Татьяна</i>	66
<i>Шевченко Елена</i>	115

Научное издание

НОВЕЙШАЯ ДРАМА РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ: ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ

*Материалы IV научно-практического семинара
23-24 апреля 2011 года*

Составитель и научный редактор
канд. филол. наук, доцент Т.В.Журчева
Ответственный редактор
д. филол. наук, профессор О.В.Журчева
Верстка – Спиридонова И.И.

Дизайн обложки – Е.А.Фомина
В оформлении обложки использована репродукция
картины Софьи Закликовской «Сцена» (1920-е гг.)

Формат 60×90 ^{1/16}. Тираж 200 экз.
Усл. печ. 10,75. Подписано в печать 10.04.12.

Отпечатано в типографии ООО «МатриКС»
443022, г. Самара, Заводское шоссе, 8 литер Е.
Тел.: 990-21-81, 955-04-93