

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:
МИМЕТИЧЕСКОЕ /
АНТИМИМЕТИЧЕСКОЕ**

*Материалы V научно-практического семинара,
посвященного памяти Вадима Леванова
21 – 22 апреля 2012 года*

Самара
«Инсома-пресс»
2013

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: миметическое /
антимиметическое:** материалы V научно-практического семинара,
посвященного памяти Вадима Леванова 20-21 апреля 2012 г.,
г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: изд-во
«Инсома-пресс», 2013. – 124 с.

ISBN 978-5-4317-0069-9

Настоящий сборник включает в себя научные доклады, сообщения и материалы, представленные на V научно-практическом семинаре «Новейшая драма XX-XXI века: миметическое / антимиметическое», посвященном памяти Вадима Леванова и проходившем 20-21 апреля 2012, в Самаре. В семинаре принимали участие филологи и театральные критики из Казани, Москвы, Перми, 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 978-5-4317-0069-9

© Авторы, 2013
© Самарский государственный
университет, 2013
© ООО «Инсома-пресс», 2013

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Рымарь Николай.</i> Творческий потенциал мимезиса и «немиметических форм в искусстве	5
<i>Лавлинский Сергей, Павлов Андрей.</i> Проблема мимезиса и фантастическое в новейшей драматургии	22
<i>Семенецкая Ольга, Синицкая Анна.</i> «Обман зрения» в структуре метадрамы (иллюзион Александра Строганова)	41
<i>Журчева Татьяна.</i> Реальный факт и варианты его художественной интерпретации: пьеса Вадима Леванова «Про коров» и спектакль Самарского ТЮЗа «20.30»	64
<i>Глембоцкая Яна.</i> Изображая скуку: Мимесис скуки в новой драме	73
<i>Кислова Лариса.</i> «Краткий курс счастливой жизни»: драматургия 1990-х годов как хроника «Смутного времени»	83
<i>Сизова Мария.</i> Перформативность текстов «новой драмы» и проблема их сценической реализации	93
<i>Фомина Елена.</i> Язык как отражение действительности в драматургии Коляды	98
<i>Спиридонова Мария.</i> Отражение современной российской действительности в политическом памфлете Дмитрия Быкова «Медведь»	104
<i>Шевченко Елена.</i> «Магический реализм» Роланда Шиммельпфеннига	110
Сведения об авторах	123

20–21 апреля 2012 года состоялся пятый научно-практический семинар «Новейшая драма рубежа 20 – 21 вв.».

На этот раз предлагалось обсудить проблему «Миметическое / антимиметическое в новейшей драме рубежа 20 – 21 вв.». Эта сложная теоретико-литературная и общезстетическая проблема актуализировалась в «новой драме» и требует своего осмысления. Совершенно очевидно, что новейшая драма предлагает достаточно широкий спектр художественных методов и авторских стилей. В одних пьесах обнаруживаются постмодернистские и соцартовские тенденции. Другие явно тяготеют к неореализму и натурализму. Речь идет не только о «театре дос», предполагающим максимально достоверное отражение в сценическом действии конкретных человеческих высказываний, характеров, судеб, за которыми стоят не просто прототипы, а реальные люди. Очевидно, что целый пласт отнюдь не документальных пьес последнего десятилетия обнаруживает стремление изобразить жизнь как бы «с натуры», добиться предельной узнаваемости жизненных реалий. Вместе с тем, разумеется, нельзя говорить о буквальном возвращении к миметическому к драме в его классическом понимании. Взаимоотношения современной драматургии и современного театра с «первичной реальностью» чрезвычайно сложны и неоднозначны. В рамках семинара мы попытались осмыслить современное состояние теории мимесиса, что нашло свое отражение в статье Николая Рымаря, открывающей сборник, а также рассмотреть на конкретном художественном материале частный вопрос большой теоретической проблемы: современная реальность и формы ее отражения в пьесах «новой драмы».

В 2012 году наш семинар впервые прошел без Вадима Леванова, который был одним из его инициаторов и непременным участником, поэтому мы посвятили этот семинар и надеемся все последующие теоретические семинары по проблемам новейшей драмы 20-21 вв. памяти Вадима Леванова.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МИМЕЗИСА И «НЕМИМЕТИЧЕСКИХ» ФОРМ В ИСКУССТВЕ

Понятие мимезиса уже в античную эпоху, у Платона и Аристотеля, выступает как понятие крайне сложное и во многом неоднозначное, связанное с его включенностью в тело античной культуры, в котором оно бытовало в различных контекстах¹ [см.: 1.], так что для философов оно уже тогда было проблемой. В науке давно признано, что перевод слова «мимезис» на европейские языки посредством слов, обозначающих «подражание», является очень большим упрощением, редукцией изначального значения слова «мимезис» и слов этого гнезда. Как формулируют Гунтер Гебауер и Кристоф Вульф, мимезис был и есть «высокосложное комплексное образование, в котором соединяется целый ряд условий – теоретические и практические отношения к миру, познание и действие, символические системы и средства коммуникации, отношения Я и Другого», и не сводится только к сфере собственно эстетического, захватывая и социальные отношения, «в каждую историческую эпоху образуя своеобразные взаимодействия комплексных условий, всякий раз порождая особые констелляции» [2. – С. 423]. Содержание понятия менялось, и философы, и литературоведы, искусствоведы время от времени предлагали иные переводы-толкования – начиная от актуального для средневековой культуры давнего латинского «имитация» и кончая понятием «репрезентация», но неизменно обнаружи-

¹Культурно-исторические и лингвистические исследования, например, Г.Коллера (Koller H. Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern, 1954), Г. Элс (Else G.F. Imitation in the 5th century // Classical philology. 1958. Vol. 53/2 . P. 73-90) показали, что слова гнезда «мимезис» (mimēisthai) сравнительно редко использовались в контекстах эстетического. Так Г.Сёрбом показал, что в 63 текстах 5 века до н.э. эти слова лишь в 19 случаях были связаны с эстетическими контекстами. См.:Sörbom G. Mimesis and Art. Studies of the origin and early development of an easthetic vocabulary. Upsala, 1966. P. 41.

валось, что современное понятие мимезис так или иначе сводится лишь к отдельным моментам мимезиса как явления, имеющего большие исторические корни. Со времен древности многие наши представления существенно изменились, тем не менее современная наука продолжает обращаться к понятию мимезиса и к тому его пониманию, которое восходит к Платону и Аристотелю.

Моменты, на которые указывает наука, исследующая понятие мимезиса на основе того, как он мыслился или мог мыслиться в древнем мире, не могут нами рассматриваться как нечто, принадлежащее далекому прошлому европейской культуры и поэтому не имеющее отношения к искусству нового времени. Древнее понятие мимезиса охватывает реальность, лежащую у истоков искусства и не есть плод умозрительных размышлений нескольких философов античной эпохи – это их наблюдения над реальностью искусства и жизни, которой они были внутренне причастны и говорили о том, что видели в этой реальности. Их видение реальности было целостным, и поэтому они понимали его иначе, чем мы и в некотором отношении больше нас, потому что они исходили из целостного восприятия объекта, а не из отдельных его свойств.

Мой доклад представляет собой попытку рассмотреть мимезис как внутренне динамическую форму *творческого освоения и постижения* мира, неотъемлемой составляющей которой является *«пойэзис»*. При этом я попытаюсь обосновать понятие немиметических форм в искусстве как особую разновидность мимезиса, как особый язык мимезиса. Это вопросы, которые сразу же возвращают нас к суждениям древних о мимезисе, и в этих суждениях мы находим немало интересного для нас, людей XXI века.

Так, тут же выясняется, что трижды знаменитое аристотелевское положение о том, что «задача поэта говорить о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» [3. – С. 67], позволяет нам сразу же подойти к сути дела. Доверяя основательным разработкам понятийного аппарата античной эстетики и, в частности, понятия искусства и мимезиса в философии Аристотеля и его «Поэтике», выполнен-

ным А.Ф. Лосевым, но и тому, что было сделано на Западе и у нас другими учеными, я хотел бы выделить, **во-первых**, то, что, как писал Лосев, Аристотель раз и навсегда порвал с предметом искусства как с фактической действительностью [4. – С. 367]. Очень важным моментом содержания мимезиса является показанная Лосевым *«нейтрально-бытийная основа искусства»* [4. – С. 396]: в искусстве изображается не конкретная реальность, а то, чего в реальности нет – то, что *«лишь возможно по вероятности или по необходимости»*. Лосев писал: художественное бытие «есть только возможность, только проблемность, только заданность и заряженность...» Предмет художественного изображения всегда символичен, «всегда указывает на что-то другое и зовет к другому» [4. – С. 396]. Тем самым Лосев обнаруживает в концепции искусства Аристотеля чрезвычайно важный, в том числе для современной эстетики, момент: Аристотель не только сужает понятие мимезиса, но и решительно отделяет искусство от жизни, показывая, что искусство существует в другой плоскости, чем просто жизнь. Гебауер и Вульф подчеркивают в связи с этим: «Решающим для Аристотеля является то, что мимезис продуцирует фикциональный мир; любое отношение с действительностью теряет свою непосредственность» [5. – С. 84]. Отделение искусства от жизни ведет, однако, к тому, что между искусством и жизнью возникают особые отношения.

Выделю **второй** важный для проблемы моего доклада момент: истинный творческий акт заключается не в воспроизведении конкретного материала, а в углубленной разработке его сущности. Так, по мнению Лосева, Аристотель предписывает поэту «во время творчества ясно представлять себе общую сущность изображаемого»¹ [5. – С. 404] – или, в переводе Гомперца: *«поэт должен делать ясным самое сущностное ядро»*² [5. – С. 95]. Речь у Лосева идет о «чувственном осуществлении какой-нибудь общей или родовой возможности». С этим вполне согласуется знаменитое положение

¹ Перевод А.Ф. Лосева.

² В критикуемом Лосевым переводе В.Г. Аппельбота это место дается так: «материал... должно и самому [поэту] во время творчества представлять себе в общих чертах».

Аристотеля о том, что *«Поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история – частное»* [3. – С. 68].

Дело в том, что, «кроме бытия, взятого само по себе, для человека имеется та или иная его интерпретация, то или иное истолкование. Эта интерпретация имеется, конечно, и в отношении всего космоса, взятого в целом». Такой интерпретацией космоса «является для Аристотеля космический Ум», но вместе с тем Аристотель защищает также «права человеческой интерпретации бытия» [2. – С. 371]. Форма же есть «та или иная интерпретация хаотических материалов действительности», которая находится в сознании художника, но при этом все эйдосы-формы так или иначе восходят ко всеобщему «эйдосу эйдосов» [4. – С. 376], из которого состоит «объективно-космический Ум» [4. – С. 378]. Ганс Блуменберг подчеркивает, что аристотелевский мимезис начинается с энтелехии заданного в природе и осуществляет ее, поэтому искусство не только подражает ей, но и завершает ее [5. – С. 55-57].

Однако человеческая интерпретация, осуществляемая в миметическом акте как акте завершения и направляемая в конечном итоге всеобщей истиной, становится интерпретацией не просто природы, а действительности человеческого мира – мира человеческой культуры. Это действительность не самих вещей, а созданных культурой представлений о них, данных в форме каких-то рассказов, сюжетов, последовательностей во времени или определенной логической, ценностной связи – она так или иначе уже определенным образом оценена, как-то понята, так или иначе интерпретирована в культуре или «предпонята», ведь культура – это работа по созданию смыслов и мифов, культивирование феноменов мира вещей в аспекте их значимости для человека. Таким образом, мимезис в искусстве оказывается переинтерпретацией, «фабулированием» мифа, определенным переосмыслением, новой организацией символических заданностей культуры, которое должно вести к постижению «возможного по вероятности или по необходимости», то есть приближать к универсальному, к истине.

Мы видим таким образом, что мимезис в представлении древних – и «новых»! – есть такая репрезентация предмета в среде особого художественного языка¹, которая управляется его определенным пониманием – или интерпретацией, будь то интерпретация в опоре на образцы или с точки зрения подлежащего утверждению идеала, или – как в эпоху модерна – индивидуальным пониманием предмета. Как пишет Вольфганг Изер, мимезис есть понятие двусмысленное – «подражая природе, он совершает то, что совершается в природе; но это совершается не ради природы, а ради человека» [6. – С. 483-484]. То, что мыслилось Аристотелем как формы, присущие природе как ее творческие начала, организующие материю, оказывается, по мысли Изера, формами духа художника, так как объектом подражания на самом деле оказывается не природа, а «осадочные структуры» в сознании художника – формы и способы, схемы восприятия природы, которые позволяют ему познавать природу [6. – С. 488-489].

Эта работа описывалась Аристотелем как создание фабулы, неизбежно заключающей в себе определенный смысл, перевод одного материала (фрагмента языка культуры) в другой – на искусственный язык, существующий параллельно к прочим языкам культуры и обладающий особым статусом.

Таким образом, я перехожу **к третьему моменту**, важному для дальнейших рассуждений в том, что было сделано в науке о мимезисе: вопросу о миметических языках – или, в логике моих рассуждений – языках мимезиса. В этом пункте я должен остановиться на двух аспектах проблемы – на большом вопросе о природе языка мимезиса и о вопросе о традиционном и нетрадиционном для эпохи искусства языке мимезиса.

С пониманием мимезиса как особой формы деятельности, искусства как умения создавать, как технэ, связано то, что, как пи-

¹ Можно утверждать, что все три параметра, в соответствии с которыми Аристотель дифференцировал роды поэзии – по тому, чему они подражают, как и какими средствами – характеризуют те особые художественные языки, в среде которых и создается художественный образ.

шет Т.А. Миллер, Аристотель «попытался показать и раскрыть основные принципы идеальной нормы поэтического мастерства», определив ее как «должное» и как «правильность» [7. – С. 89]; при этом в качестве нормы «должного» для объекта изображения он назвал «ложь» – «условность воссоздаваемой картины». В давно известное понятие «поэтической лжи» он внес «дополнительное содержание, истолковав его как паралогизм, неправильное умозаключение и тем самым допуская в поэтическое произведение не реальную, но иллюзорную связь событий (1460a20)» [7. – С. 89-90]: «надо предпочитать то, что не может произойти... но правдоподобно... тому, что может произойти... но неубедительно (1460a28)»⁵ [7. – С. 90]. Т.А. Миллер также указывает, что Аристотель противопоставил «правильность самого искусства» «правильности реального объекта», показав, что «неадекватное изображение предмета дает возможность достичь цели художественного произведения...» [7. – С. 90] Понятно, что такое «неадекватное» изображение связано со спецификой художественного «понимания» как интерпретации предмета, его художественного конструирования, особого языка, позволяющего, уходя от «подражания» в буквальном, физическом смысле, раскрывать его внутреннюю смысловую природу.

Можно утверждать, что все три параметра, в соответствии с которыми Аристотель дифференцировал роды поэзии – по тому, чему они подражают, как подражают и какими средствами, – характеризуют те особые художественные языки, в среде которых и создается художественный образ. Это языки, которые, во-первых, позволяют представить существенно углубленное понимание реальности, не исчерпывающееся ее простым отражением, копированием, а во-вторых, свидетельствующих о разных традициях построения миметического образа – разных языках как разных способах коди-

⁵ В переводе В.Г. Аппельрота это место дается так: «Следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но маловероятному». (Аристотель об искусстве поэзии. С. 125). См. перевод М.Л. Гаспарова: «невозможное, но вероятное... следует предпочитать возможному, но неубедительному». (Поэтика // Аристотель об искусстве поэзии. С. 156).

рования определенного понимания реальности, способах достижения такого углубленного понимания природы явления.

Владимир Вейдле ставит эту проблему и показывает, что мимезис – речевое действие, а не только конечное произведение. Филологические изыскания Вейдле шли в русле филологических разработок немецких ученых, в соответствии с которыми мимезис изначально представляет собой ритуальное синкретичное действие в форме музыки, танца и пения, – процесс, в котором мим, представляя мифологического персонажа, *становится причастным* ему и более того – божеству, что можно более широко толковать как «вхождение вовнутрь» и постижение сокрытого – истины. Вейдле усиленно подчеркивал момент действия, в котором главное – не произведение, а деятельность – танец, пение: «Мимезис – это процесс, а не состояние», «энергейя», а не «эргон» [8. – С. 331-350]. Лосев говорил о «выражении» (чего-то), тоже подчеркивая процессуальность, используя и понятие «энтелехии» [4. – С. 396] – в продукте деятельности содержится и опыт деятельности, и процесс становления.

Именно поэтому мимезис, по мысли Вейдле, есть прежде всего деятельность языка [8. – С. 331-350], по мысли Лосева – процесс выражения [4. – С. 366-377]. В обоих случаях речь идет фактически о мимезисе как энтелехии, то есть процессе становления образа, когда он, предстывая перед нами как произведение, вместе с тем выступает и как процесс, все этапы формирования которого присутствуют в результате. Тем самым мимезис должен быть понят как определенный *язык подражания*, как система способов разработки/развертывания в знакомом – незнакомом – «других возможностей» реальности, способных явить нам ее внутреннюю необходимость и ее сущность.

Здесь мы подходим к необходимости задаться вопросом о разных языках мимезиса, которые неизбежно могут оказаться связанными с определенными традициями интерпретации действительности или, напротив, противостоящими этим традициям. Языковая природа мимезиса фактически получила интересную интерпрета-

цию в замечательном труде Кендалла Уолтона «Mimesis as Make-Believe» [см.: 9], в котором мимезис рассматривается по аналогии с детской игрой, когда дети, используя одни предметы, воображают себе другие. Это позволяет им, заменяя в воображении одни предметы другими и используя их как «опоры» или своеобразные «протезы» («ргор») для создания определенной ситуации, «понарошку» разыгрывать между собой любые жизненные сцены («как будто мы...»). При этом Уолтон подчеркивает творческие функции этих «опор», в игре порождающих «фикциональные правды» (fictional truths) [9. – С. 38], конституирующие «фикциональные миры». Эти миры создаются в творческом взаимодействии участников игры, которая развивается поэтому свободно и отчасти непредсказуемо. «Условность» искусства, условность языков искусства, как и реальностей, создаваемых ими, делает более чем понятным, что так называемое немиметическое искусство есть мимезис, который может использовать или порождать очень различные языки, находя самые неожиданные «опоры». При этом решающее значение имеют те смыслы, которые игроки придают своим «опорам», и тот смысл, который рождается в коллективной игре (game) как завершенном произведении искусства; очень важно также, что эти игровые «опоры» позволяют создать какую-то дистанцию к действительному содержанию вымышляемой реальности, тем самым позволяя раскрыть в ней что-то, что рождается только «здесь и сейчас» в игре. В искусстве такие опоры становятся инструментами (словесными, живописными, театральными и проч.) развертывания каких-то, может быть, неожиданных, возможностей этой реальности, позволяют как бы реально осуществить и, главное, активно пережить эти возможности.

Если мимезис – это язык понимания и репрезентации предмета, то это означает, что он является определенной знаковой системой, которая определенным образом моделирует реальность в определенной системе координат, системе способов конципирования – понимания, оценки и формирования реальности в искусстве. Формы и способы эти, как известно, обладают своей семантикой,

включающей в себя как опыт понимания реальности в жизни, так и определенные ответы на вызовы эпохи – определенные решения проблемы человека и личности. Они так или иначе связаны с читателем как носителем ценностных ориентиров и ценностных систем культуры в целом и отчасти моделируют их в своей знаковой системе, системе художественных форм.

До тех пор, пока эти ценностные системы сохраняют устойчивость и общезначимость для общества, художественные формы – формы мимезиса – тоже сохраняют устойчивость, выступают как традиционный язык мимезиса, в котором моделируется, фиксируется определенный коллективный опыт, в котором люди опознают и признают этот опыт как реальность, воспринимают эти формы как правдоподобные, позволяющие опознать в них реальность своей культуры.

При этом реципиент постольку признает работу художника, поскольку он окажется способен, во-первых, опознать в ней реализацию конвенциональных представлений, узнать в продукте деятельности художника знакомые ему, то есть традиционные формы представлений об объекте, представления, которыми он живет, а во-вторых, опознать в произведении художника такое превращение конвенциональных схем, которое в какой-то степени соответствует его личному опыту, благодаря чему он на основе предложенного ему текста может построить свой собственный образ объекта, что переживается им как *узнавание*. Все это неотъемлемо от миметического акта, структура которого есть структура эстетического события, разыгрывающегося между автором, героем и читателем. Миметический акт с необходимостью включает в себя в качестве активной силы публику, реципиента-читателя, который является естественным и необходимым третьим участником эстетического события. Эстетическая коммуникация между автором и читателем осуществляется в среде языка мимезиса, который частично модифицируется, частично творится во взаимодействии между автором и читателем, формируя особое «миметическое понимание» героя (или просто изображаемого предмета). Дело тут не только

в восприятии читателя, способного по-своему «конкретизировать» текст, но и в том, что сам язык мимезиса формируется как индивидуальным автором, так и читателем (публикой) как носителем коллективного (относительно общего для автора и реципиента) эстетического опыта, с горизонтом которого имеет дело и которым по-своему располагает автор. Как пишет Ганс Роберт Яусс, «новый текст предлагает читателю (слушателю) знакомый из прежних текстов горизонт ожиданий и правил игры, которые затем варьируются, корректируются, изменяются или лишь репродуцируются» [10. – С. 175]. В создаваемом образе присутствует эстетический опыт читателя, читатель вспоминает, узнает знакомое: определенное сочетание мотивов, приемов изображения ложится на знакомые модели, с которыми связан его опыт восприятия, понимания реальности. Художник как отдельная личность не может быть абсолютным субъектом, все субъектное распределено между ним и языками культуры, носителем которых являются в равной мере и он, и публика, читатель, таким образом, нечто «диктующие» ему через посредство языка. Художник является таким образом посредником между конвенциональным опытом, сложившимися в культуре формами восприятия, и индивидуальным опытом, сознанием реципиента. Деятельность творческого субъекта актуализует связь между индивидом и коллективом, определенного рода взаимопонимание между этими формами восприятия, сознаниями. Эта связь личности и общества реализуется в моменте узнавания, вне которого не может состояться миметический акт, невозможно эстетическое событие. В наиболее выраженном виде такая структура миметического акта характерна в первую очередь для традиционалистской культуры.

Крушение традиционалистской культуры, обособление и отчуждение личности, распад конвенциональных ценностных систем ведет в XX веке к глубокой перестройке классической структуры миметического акта – сам мимезис становится глубоко проблематичным: распад общезначимого «мифа» и обособление, отчуждение личности от коллектива лишают художника языка, на котором он может

говорить с реципиентом, и предмета, связанного с этим языком. Эта ситуация оказывается глубоко проблематичной для читателя, который перестает доверять и традиционным языкам, и тому, что делает художник. Это ведет к отчуждению читателя как от художника, так и от объекта: для читателя возникает проблема понимания художника, языка, героя, конституируемого в этом языке.

Традиционный язык мимезиса кажется естественным отражением знакомых, привычных форм восприятий действительности, что воспринимается как «отражение» самой действительности. Конечно, эти формы языка отражают не просто действительность, а представления о ней, порождаемые как традицией, так и современным читателю состоянием культуры. Так еще Ницше иронизировал над писателями эпохи реализма, утверждавшими, что они изображают действительность – на самом деле, – писал он, – они изображают не действительность, а свои представления о действительности; необходимо добавить – и представления читателя о том, что есть реальность.

Мы называем этот язык реализма XIX века миметическим, а всякий новый художественный язык, новые формы моделирования реальности мы называем «немиметическими». Полагаю, что понятие немиметического искусства удобно для ситуации, когда происходит расшатывание традиционного для определенного состояния культуры языка искусства и формируются новые формы языка мимезиса: *их* мы называем немиметическими. На самом деле немиметическое – это другой язык мимезиса, непривычный, так как опирается на другие, еще не освященные традицией формы восприятия действительности. Поэтому размышления древних о мимезисе позволяют нам опознать мимезис в формах искусства, которые принято называть в XX веке немиметическими.

Отказ древних изображать фактическую реальность и исходить из того, что Лосев называет «нейтрально-бытийной основой искусства», то есть изображать возможное, а не действительное, – в понятиях культуры двадцатого века есть не что иное, как *отрешение или изоляция* каких-то предметов конкретной действительности,

фрагментов культуры, языка. Это – изымание предмета, представления, жеста, события из конкретной бытовой, функциональной связи и перенос его в некоторое условное, *пустое* пространство, – в пространство чистого листа бумаги, пространство книги, в пространство сцены. Это пространство отграничено от всех остальных пространств, которые все для нас как-то маркированы – пространство города, пространство семейной жизни, университета, армии, церкви, кафе, библиотеки, письма, инструкции или, наконец, пространство художественного произведения. Каждое из этих маркированных пространств – есть определенное пространство существующих дискурсивных практик – это пространство культуры, сознания – представлений о порядке, особом течении времени, о формах поведения, о смыслах и жанрах. Пустое пространство – это пространство, в котором ничего этого нет – нет логики, нет философии, нет никакой дискурсии, нет морали, нет религии, нет закономерностей, нет порядка.

В пустом, нейтральном – или сакральном, отрешенном от бытовой реальности – пространстве предметы, выключенные из обычного хода жизни, могут обнаружить какие-то свои собственные особенности и возможности, не актуальные в обычном континууме жизни, где они включены в какой-то порядок и подчинены ему, служат ему. Это пространство нереального – пространство потустороннее для жизни, и тут оказывается, что эти очутившиеся в этом пространстве случайные жесты, фрагменты, обрезки, слова – сами по себе, казалось бы, ничтожные и бессмысленные, каждое в отдельности могут заполнить все это пространство пустоты, потому что они здесь получают возможность быть только собой, обрести свое лицо, они могут раскрыть себя, заключенные в них возможности и смыслы в каком-то своем собственном, имманентном их природе ритме, сюжете, смысле. Они обретают свободу – и как бы *«высказываются»* – от себя, а не от имени маркированного пространства.

В жизни ничто не бывает изолированным, все, любой предмет, включено в какую-то смысловую связь, порядок, все принадлежит своему гнезду, и эта связь обычно исчерпывает для нас смысл

предмета. Изъятый из этой связи предмет для читателя почти фантастичен, для нас это уже вымысел, что-то, что не принадлежит действительности, его статус – «нейтральное бытие». Бахтин, разрабатывая понятие изоляции, говорит, что изолированный предмет – есть уже предмет вымышленный: «Так называемый «вымысел в искусстве есть лишь положительное выражение изоляции: изолированный предмет – тем самым и вымышленный, то есть не действительный в единстве природы и не бывший в событии бытия» [11. – С. 60]. Вымысел в искусстве связан с освобождением предмета от связей, которые извне определяют его смысл и с освобождением творческого субъекта и читателя от маркированных, готовых смыслов, поставляемых культурой, готовых моделей, стереотипов сознания.

Бахтин утверждает, что «изоляция впервые делает возможным положительное осуществление художественной формы... становится возможной свободная формовка содержания, освобождается активность нашего чувства предмета, чувство содержания и все творческие энергии этого чувства» [11. – С. 61]. Свобода творческого субъекта заключается в свободе развертывания возможностей предмета и интерпретаций этих возможностей. Опираясь на ряд работ Аристотеля, Лосев утверждает, что по Аристотелю принцип художественного творчества «есть принцип прежде всего субъективно-личной интерпретации действительности» [4. – С. 377], – с существенной оговоркой, что искусство, по словам Аристотеля, «есть творческая привычка, следующая истинному разуму» [4. – С. 381]. То есть сюжетное развертывание все-таки не носит абсолютно произвольного характера: с одной стороны, оно осуществляется исключительно по воле художника, но с другой стороны, оно направляется и тем, что связано с необходимостью и возможностью предмета, и тем, что заключено в эйдосе предмета и порождено эйдосом эйдосов. То, какие именно возможности и необходимости здесь раскрываются и осуществляются, зависит от художника и его языка, то есть его способов разработки и развертывания этих возможностей.

При этом нужно не забывать, что абсолютной пустоты в человеческом мире не существует – изоляция как эстетический акт на деле оказывается не только изыманием предмета из его связи в системе культуры или в континууме эстетического сознания публики, но и неизбежно помещением предмета в пространство искусства, в котором всегда имеются свои пространства, принадлежащие определенным жанрам и стилям, способам и техникам развертывания образа – одно дело, если жизненное событие получения письма становится предметом изображения в драме, и совсем другое дело, если оно получает творческую разработку в новелле или лирическом стихотворении. Все это осуществляется в деятельности творческого субъекта по разработке, сюжетному развертыванию заключенных в предмете возможностей. В повествовательном произведении это процесс формирования фабулы из сюжетного развертывания, повествовательные приемы которого формируют соответствующий образ героя. Я в свое время пытался это показать на примере сюжетного развертывания мотива любви в античном романе [12. – С. 28-35].

Так, античный роман, например, роман Ахилла Татия, начинается с развертывания совершенно бытовых ситуаций, связанных с индивидуальными любовными переживаниями – это рассказ об обычных препятствиях, с которыми встречается любовь, – прежде всего, противодействие родителей и вынужденная разлука, смерть возлюбленного, разговоры о любовной страсти и т.д. Собственно романский сюжет, сюжет совершенно неправдоподобной череды приключений разлученных влюбленных совершенно органично вырастает из обыденной ситуации: родители запрещают Клитофону жениться на Левкиппе. Неправдоподобные с точки зрения обычной жизни «романические» приключения становятся «интересным» развертыванием совсем бытового мотива. Здесь особенно очевидно, что романский сюжет рождается как изоляция и «интересная» разработка отдельных моментов именно «нормального хода жизни» отдельного индивида, здесь с романной «интересностью» экстенсивно развертываются мотивы этого «нормального»

бытия в большой романной сюжет: здесь видно, что авантюрная романная сюжетика является извлечением какого-то «корня» из быта, отражением, усилением, своеобразной орнаментализацией и возведением в степень совершенно реальных конфликтов частной жизни: это своего рода художественное абстрагирование из общего серого потока житейского бытия отдельных, важных для индивидуального существования моментов жизни и их усиленная количественная и качественная обработка и разработка. В этом смысле В.Б. Шкловский был совершенно прав, когда писал, что «искусство... основано на ступенчатости и раздробленности даже того, что дано обобщенным и единым» [13. – С. 33]. Именно здесь возникают романские перипетии – перипетии нравственных, глубоко индивидуальных переживаний героев, получающие эпически-пластическое воплощение в «романических» приключениях. Сюжетное развертывание романа действительно является «ступенчатой» разработкой реальной жизни, обыденного хода бытия индивида – в раннем романе можно найти едва ли не все, что В.Б. Шкловский относил к «ступенчатому построению», особенно если названные им моменты толковать расширительно: «повтор, с его частным случаем – рифмой, тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии и многие другие приемы сюжетности» [13. – С. 33].

Приключения героев греческого романа строятся так, что главным в них становится исключительно напряженное переживание именно крайней неустойчивости, нерешенности, незавершенности судьбы, что и характерно для индивидуального, оторванного от целого бытия. Таким образом, появляются совершенно новые, чисто романские акценты – в жизни героев с предельной остротой обнажается удел человека в качестве конечного существа, как его и понимали древние: и счастье жить, и ужас смерти. Динамика миметического акта, которую можно в данном случае охарактеризовать и как динамику энтелехии, действительно раскрывает не то, что есть, а то, что возможно – и «по возможности», и «по необходимо-

сти» – в том смысле, что в форме невероятного и «неправдоподобного» нагромождения событий сознание непрерывно возвращается к неизбежной конечности бытия человека, и сознающего свою конечность, и забывающего о ней.

В этой динамике есть свои жанровые закономерности, свои особенности языка мимезиса – «сюжеты», связанные с ценностной направленностью деятельности творческого субъекта в романе по разработке/развертыванию художественного образа. Миметический акт обладает своей сюжетной динамикой, связанной с особенностями определенного типа языка мимезиса.

Анализ художественной деятельности в организации структуры художественного произведения предполагает, чтобы «организация» была понята не как фиксированная, готовая структура, а как миметический процесс, действие, деятельность, в которой осуществляется «энтелехия». Мимезис, понятый как язык и действие – это поэтому неизбежно и т.н. немиметические формы, которые, строго говоря, никакие не «немиметические» формы, а мимезис в подлинном смысле, откровенный, аутентичный мимезис, каким он предстает в том числе в языке современного театра, как это уже было у Пиранделло и Брехта, когда пространство сцены становится «пустым» в том смысле, о котором я говорил, когда предметом изображения становится работа актеров над созданием спектакля, когда театр не скрывает того, что он театр, – игра, творчество, или когда пластика актера, как недавно в постановке «Дяди Вани» в театре Вахтангова, выдает сокровенные переживания героев, например, в совершенно «немиметической» сцене «пляски» Серебрякова. То же происходит в метапрозе или поэтологическом искусстве, например в поэтологическом романе. Мимезис есть искусство, то есть творческая деятельность, которая не останавливается на «общих местах», а творчески рефлексивирует над ними, так или иначе пробиваясь сквозь «готовые» дискурсивные практики, представления и стереотипы культуры, высвечивая за ними «другое», скрытое для человека, живущего внутри этих «готовых» культурных практик.

ЛИТЕРАТУРА

1. См.: Koller H. Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. – Bern, 1954; Else G.F. Imitation in the 5th century // Classical philology. – 1958. – Vol. 53/2. – P. 73-90; Sörbom G. Mimesis and Art. Studies of the origin and early development of an aesthetic vocabulary. – Upsala, 1966.
2. Gebauer G., Wulf Ch. Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. – Reinbek bei Hamburg, 1998.
3. Аристотель об искусстве поэзии / пер. В.Г.Аппельрота; ред. пер. и коммент. Ф.А.Петровского. – М., 1957.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М., 1975.
5. Blumenberg H. Wirklichkeiten in denen wir leben. – Stuttgart, 1961.
6. Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. – Frankfurt am Main, 1993.
7. Миллер Т.А. Основные этапы изучения «Поэтики» Аристотеля // Аристотель и античная литература. – М., 1978.
8. Вейдле В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. – М., 2002.
9. Walton, K. Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts. – Harvard University Press. 1990.
10. Jauß H.R. Literaturgeschichte als Provokation // Jauß H.R. Literaturgeschichte als Provokation. – Frankfurt am Main, 1970.
11. Бахтин Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. – М., 1975.
12. См. Рымарь Н.Т. Поэтика романа. – Куйбышев, 1990.
13. Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1929.

*Сергей Лавлинский,
Москва;
Андрей Павлов,
Кемерово*

ПРОБЛЕМА МИМЕСИСА И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ

...Только с помощью мимесиса человек способен придать задуманному и пережитому им такой образ, который не просто сообщает, как это делает обычный язык, а воплощает в себе задуманное и пережитое, становится с ним одним и непосредственно является для слушателя и зрителя тем, что он должен был донести.

В. Вейдле. О смысле мимесиса

Напомним мысль Д.С.Лихачева о том, что не только культура прошлого влияет на современную культуру, но также происходит и «процесс открытия нового в старом» [1. – С. 648]. Эта мысль известного ученого подчеркивает, в частности, необходимость обращения в современной науке к рефлексии традиционных гуманитарных понятий, определению и уточнению их объема и актуальных границ. Особенно значима теоретическая рефлексия при обращении к «корневым» категориям, описывающим различные явления искусства (как классического, так и новейшего). К одной из таких категорий, безусловно, следует отнести «мимесис».

I

В современной гуманитарной науке, исследующей специфику функционирования произведений искусства, обращение к понятию мимесиса в последние годы становится все более частотным. В первую очередь это может быть связано с желанием многих ученых-гуманитариев и писателей (в том числе, драматургов) разобраться в весьма проблемных взаимоотношениях первичной действительности («жизни») и искусства – в его модусах «правдоподобия» и «фикционализма». При этом использование аристотелевского понятия часто опирается на объем содержания уже существующих в

теории литературы и эстетике (да и в обыденном представлении) определений и интерпретаций.

Как правило, в работах современных исследователей эстетическое содержание понятия мимесиса подменяется содержанием собственно психологическим и/или антропологическим, а часто – собственно психоаналитическим [см.: 2. – С. 571-573]. Во многих эстетических концепциях «мимесис» оказывается синонимичным понятию репрезентации как «знаковому отражению действительности».

Не могло это представление о *мимесисе* не отразиться и на подходах к изучению драматических произведений (как теоретико-литературных, так и театроведческих). При этом далеко не всегда обращалось внимание на замечание П.Пави, считавшего, что мимесис не следует интерпретировать «как фотографическое воспроизводство реальности», но прежде всего «как транспонировку (абстракцию и воссоздание) человеческих событий», человеческого бытия в его определенных аспектах [3. – С. 113].

Зачастую в спорах о мимесисе происходит отождествление понятий «кризис миметического» (когда по сути речь идет о кризисе репрезентации «первичной действительности») и «кризис мимесиса». В частности, именно в этом направлении строится критика «аристотелевской драмы/театра» как «искусства репрезентаций» и разрабатывается теория и практика «постдраматического театра» Х.-Т. Леманна [см.: 4] и его российских последователей. Однако, учитывая новейшие тенденции в развитии драматургии, имеет смысл акцентировать внимание не только на том, как преодолевается в современной драме собственно сама драма в ее «классическом» и «постклассическом» понимании, но и на том, что *драматическое* в ней удерживается, благодаря чему отдельную пьесу современного автора можно (или, наоборот, нельзя) рассматривать как художественное драматургическое целое.

Обратимся к основаниям критики распространенной трактовки «мимесиса» как «подражания», предпринятой А.Ф. Лосевым, одним из первых отечественных исследователей обратившим внима-

ние на неточности теоретического транскрибирования понятия в западноевропейской гуманитарной традиции.

В «Истории античной эстетики», указывая на недостатки переводов «мимесиса» на немецкий, французский и русский языки с их акцентом на «подражании» и «имитации», он проблематизировал содержание понятия, непосредственно обращаясь к тексту «Поэтики». С нескрываемым раздражением Лосев писал: «... перенося в понятии подражание центр тяжести на *предмет* подражания, мы <...> противоестественно, вопреки Аристотелю, утверждаем познаваемость рассеянного и частного <между тем> подражание по Аристотелю, ни в каком случае не может быть подражанием отдельным фактам или событиям окружающей жизни» [5. – С. 715]. «Когда мы говорим в своих обывательских разговорах о «подражании», – продолжал философ, – то самый процесс подражания мыслится настолько простым и несущественным, что все внимание сосредоточивается на *предмете* подражания. *Чему* же, собственно говоря, зададим себе вопрос, искусство, по Аристотелю, подражает? Естественней всего ответить, что это есть подражание просто окружающему нас «реальному» миру. Так и отвечали не раз, привлекая Аристотеля для подтверждения «реализма», «натурализма» и подобных направлений в искусстве. Но допустимо ли это с точки зрения Аристотеля?» [5. – С. 712]. Отвечая на поставленный вопрос, Лосев обращает внимание своих читателей на то место в XVII главе «Поэтики», где Аристотель предписывает поэту «во время творчества представлять себе *общую сущность* изображенного», говорить прежде всего не о действительно случившемся (это прерогатива историка), а «о том, что *могло бы* случиться. Поэтому поэзия и философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – об единичном» [5. – С. 712-713].

Мысли Лосева напрямую соотносятся с размышлениями О.М. Фрейденберг о специфике ранних театральных форм: «Зритель не просто смотрел, но проходил вместе с исполнителями процесс перевоплощения в «возможную» действительность, «слепок» с которой погружал его в мир «подлинности». Но теперь этот мимезис носил художественный характер». Заметим, что исследовательница особенно

подчеркивает: мимесис «достигался средствами не только этического перерождения, но силой поэтической иносказательности, которая делала все буквальное переносным, раздвигала границы смыслов, отвлекалась от «данного случая» и возводила его в обобщенную «возможность». Особое, принципиально решающее значение «заключалось в той категории «как будто бы», которая составляла существо драмы как искусства. Но это уже не являлось зрительной иллюзией в смысле обмана и фикции, не зрительным «кажущимся»; не было оно и этическим заблуждением или этическим «мнимым». Оно представляло собой субъективное отображение объективного, причем такое субъективное, которое хотело придать отображенному характер подлинной объективности»¹ [б. – С. 237-238].

Принципиальные позиции Лосева и Фрейденберг перекликаются с продуктивной интерпретацией «мимесиса» В.Вейдле, который, опираясь на филолого-герменевтические работы немецких и английских исследователей, не только реанимирует объем содержания данной категории, но и актуализирует его в контексте именно современного искусства.

Не воспроизводя всей цепочки наблюдений и умозаключений Вейдле, сосредоточим внимание лишь на некоторых принципиальных аспектах его теории.

¹ Интересно соотнести размышления А.Лосева и О.Фрейденберг с важными замечаниями современного ученого, интерпретирующего понятие мимесиса в контексте античной поэтики и эстетики: «...в «Поэтике» мимесис становится не способом взаимодействия поэзии с внешней реальностью, но внутренним свойством самого поэтического метода. Примечательно, что в этом контексте «Поэтики» можно также усмотреть скрытую полемику с Платоном: выражение «этот есть тот» напоминает описание повествующего от первого лица поэта из «Государства», который притворяется своим персонажем, «будто он есть тот». Подобный сдвиг смысла как нельзя лучше демонстрирует разницу подходов Аристотеля и Платона. Последний делает отождествление поводом для упрека в искажении поэзией «правды жизни», причем характерно, что акцент делается на авторе и его персонаже. Аристотель, в свою очередь, делает способность к такому отождествлению основой для познавательного эффекта от восприятия литературного произведения. У Платона зритель или слушатель оказывается «обманутым» подобным соотношением; у Аристотеля он сам его и устанавливает, тем самым достигая понимания «правды жизни». (См.: Гринцер Н.П. Античная поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. – М., 2010. С. 78).

Во-первых, как и Лосев, Вейдле отмечает, что «на протяжении столетий и (страшно сказать) тысячелетий», слово «мимесис» понималось и толковалось ложно. Между тем, если считать вслед за Ф. Шлейермахером и К.О.Мюллером, что «искусство – это представление, *mimesis*, то есть деятельность, посредством которой внутреннее становится внешним» («Руководство по археологии искусства», 1830), то «мимесис и есть одновременно и такое представление, и такое выражение *в одном*. И лишь сейчас мы понимаем, как возможно подобное единство и каким образом оно возникает. Если из представления исключить смылосодержащий элемент, а из выражения устранить чисто субъективное начало, останется то, что можно называть как представлением, так и выражением, и чему точным именем будет мимесис» [7. – С. 334].

Во-вторых, Вейдле подчеркивает: «Не представление (или воспроизведение) само по себе и не одно лишь выражение, а все это вместе являет собой элементарную форму мимесиса. Непосредственное, лишенное представления и смысла выражение внутреннего порыва столь же мало относится к мимесису, как и “реальное”, но невыразительное представление объективно данного» [7. – С. 339].

Проясняя смысл мимесиса, Вейдле приводит весьма убедительный пример из театральной жизни: «... хотя ни один актер не тождествен Гамлету, каждый из них так или иначе должен отождествить себя с Гамлетом, если хочет его действительно воплотить. Он должен сообщить мыслимому существу собственную реальность, иными словами (буквально по-платоновски), принять в себя часть идеи Гамлета <...> Гамлет не является сэром Лоуренсом Оливье. Но когда сэр Лоуренс появляется на сцене в этой роли, то является Гамлет; появившийся и *есть* Гамлет <...> *Представлять* значит здесь предоставить возможность выражения этому роду тождества, и вместе с тем выразить то, что принадлежит сущности (а возможно, и бытию) другого или многих других и сейчас слилось с сущностью и бытием выражающего так, что он вправе сказать: этос чужого — мой этос, *Я* чужого — мое собственное *Я*. И это по-

следняя причина, по которой подобное выражение представляет, а подобное представление является выражением» [7. – С. 341].

В-третьих, по Вейдле, «... миметическое сходство касается чего-то представляемого, которому не “подражают” формой и цветом, словами или звуками, а воплощают [некто словно] *впервые* увиденное или воспринятое» [7. – С. 348].

Подводя итоги, Вейдле акцентирует внимание на креативно-процессуальной, эстетико-деятельностной, «пракисной» значимости мимесиса: «...художественное произведение – является одновременно произведением языка, и все существенное в *этом* языке выявлено, если мы знаем, что его выражение и представление тождественны, что его двуслойность с проявлением внутреннего слоя во внешнем, то есть слияние обоих слоев, – нерасторжимо, и что “поэсис”, который служит мимесису, из него происходит, – укоренен в “пракисе”, что и сохраняет подлинную первопричину всех искусств в “самом человеческом” человека» [7. – С. 348].

Высказанные мысли Вейдле соотносятся с рефлексией понятия мимесиса, предложенной Н.Д.Тамарченко. В последней части своей словарной статьи известный теоретик связывает его с идеями «художественного мира» или «внутреннего мира художественного произведения» в научной поэтике XX в., «поиска уже на этой основе закономерных взаимосвязей между реальностью сотворенной (поэтической) и внеэстетической действительностью», которые, «означают, в сущности, возврат к *адекватному пониманию М. как моделирования универсума* (курсив мой – С.Л.). В таком контексте выявилось определяющее значение категорий: *автор-творец* (с его осязаемым мифопоэтическим и религиозно-философским подтекстом), *герой, эстетический объект (архитектоника)*, художественная форма и “завершение” (*катарсис*)» [8. – С. 122].

Заметим, что в известной работе Э. Ауэрбаха *мимесис как форма моделирования универсума* в литературе рассматривался в близком значении, а его механизмы прояснились как в произведениях, воспринимаемых читательским сознанием в качестве реалистических («правдоподобных»), использующих классическую образ-

ность «прямой перспективы», так и в произведениях собственно фантастических, моделирующих гротескно-фантастический (или гротескный) мир. Ауэрбах весьма аргументированно показал, что представления о «действительности» не являлись на протяжении развития литературы как искусства словесного творчества чем-то устойчивым. Происходило их становление, они трансформировались, создавая новые и разнообразные формы художественного моделирования универсума [см.: 9].

II

В современной драматургии «фантазматическая реальность», представленная в произведениях, где конфликт определяется столкновением самоопределяющегося героя с миропорядком, социальной и/или метафизической сферой, свидетельствует о том типе мимесиса, о той форме моделирования сценического мира, которую традиционно принято называть гротескной. Гротескный тип миметической репрезентации, подразумевающая первичную реальность, представляет ее в обратной перспективе двутелесности – как на уровне устройства представленного мира героев, так и на уровне его сценического воплощения. Зазоры между драматургическим и собственно сценическим здесь в определенной мере преодолеваются или стремятся к преодолению. В качестве примеров такого рода преодолений можно назвать некоторые пьесы Вяч. и М. Дурненковых, А. Строганова, Ю. Клавдиева, И. Вырыпаева и др.

Выделим как минимум две возможности трансформации репрезентации «образов действительного» (или две стратегии мимесиса) в гротескной драматургии: одна связана с внешне «реалистическими» способами воплощения на сцене действительного, которое, вместе с тем, мыслится читателем/зрителем как субъективно отраженное («Пластилин» В.Сигарева и ряд монодраматических текстов, в которых действительность, представленная на сцене, определяется сознанием и кругозором говорящего героя), другая – со стремящимся к мистериальности драматургическим дискурсам, использующим гротескно-фантастические способы и приемы организации мира в границах кругозора авторско-

режиссерского (автор выступает в двух ипостасях: собственно литературно-драматургической и театрально-режиссерской) («Паб» бр. Пресняковых, «Бытие № 2» и «Кислород» И. Вырыпаева).

Отметим, что в пьесах, создаваемых в рамках первой из названных стратегий, часто *затруднённой* оказывается «интерпретация самой сюжетной истории» (Н.Д.Тамарченко), поскольку провокативно-гротескная размытость границы между «реальным» и имагинативным лишает читателя/зрителя какой-либо «почвы» для «объективной» «верификации» событий. К примеру, в пьесе А. Строганова «Чёрный, белый, оттенки оранжевого» возможно лишь гипотетическое прояснение вопроса о том, существует ли такой персонаж, как Смехов, «на самом деле», или же его бытие – исключительно в сознании Плаксина, чьи фантазматические «экскурсы» в прошлое сценически эксплицируются в пьесе. Можно, видимо, говорить о том, что в силу наличия сюжетной «неопределённости» такая стратегия мимесиса связана с созданием в драматических произведениях «*вероятностно-множественной*» (С.Н. Бройтман) *модели мира*¹ [см.: 10] (что, заметим, не совсем характерно как для классической, так и постклассической драмы, за небольшим исключением: см. «Чёрные маски» Л. Андреева). В качестве других примеров можно привести такие пьесы, как «Семь снов Соглядатая» А. Строганова (римейк повести В. Набокова «Соглядатай»), «Июль» И. Вырыпаева и т.д.

Данные исторической поэтики говорят, что появление «вероятностно-множественной» модели мира характерно также для неклассической лирики (см., к примеру, анализы лирических произведений, представленные в книге С.Н. Бройтмана «Поэтика русской классической и неклассической лирики». М., 2008) и неклассической эпики. В последней такое свойство поэтики произведений связывается Н.Д.Тамарченко с «явным понижением роли повествователя», иначе при «ослаблении» значения как раз «прямой перспективы». По словам исследователя, отсутствие единственно «авторитетной точки зрения» затрагивает в таких произведениях «наше восприятие не только событий, но и вообще действительности как таковой, ибо в любом своём аспекте она дана исключительно как содержание сознаний персонажей» (См.: Тамарченко Н.Д., Белянцева А.А. Гротескный субъект в литературном произведении (сюжет двойничества и изображающий субъект у Гофмана, Гоголя и Достоевского // Литературное произведение: проблемы теории и анализа. М., 2003. С. 13).

Попытаемся определить место *фантастического как одной из стратегий мимесиса* в современной драматургии. Прежде всего заметим, что фантастическое (от - «искусство воображать») может быть истолковано как тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ «возможного» и «невозможного» не только в собственно драматическом хронотопе (мире героев), но и в сценическом (мире театральной сцены). Фантастическое по сути представляет креативно-рецептивный «опыт границ» (Ц. Тодоров), создает «морфологическую» пространственно-временную рекомбинацию предметов (Е. Фарино), поступков и сценических контекстов, связанных с нарушениями принятых норм драматургической условности, которые включают в себя эмпирические принципы правдоподобия (естественнонаучные и/или наивно-реалистические). Нарушения такого рода мотивируются столкновением героя (и/или читателя/зрителя) с явлениями, выходящими за рамки той миметической картины мира, которую принято считать «обычной» («объективной», «исторически (или социально) достоверной» и пр.). Фантастическое, как следует из этого определения, можно помыслить как «мимесис сдвинутой реальности», экспликация «мира без границ возможного».

Многогранность и напряженность рецепции фантастических явлений в драматургии всегда зависит от исторически меняющихся прообразов и кодов репрезентации «возможного» и «невозможного», теоретических рефлексий о мимесисе как «идеале целостности», принадлежащих конкретной литературной и театральной (как драматургической – литературной и театральной, так и шире – культурной) эпохе, от связей произведения с традицией, а также в немалой степени от эстетического опыта читателя/зрителя. Трансформация «образа действительного» и художественных способов его изображения в эпике концептуально рассматривалась в уже упомянутой ранее работе Э.Ауэрбаха. К сожалению, трудно назвать аналогичные исследования, посвященные изучению становления «образа действительного» в драме, которые учитывали

бы «границы возможного» и их преодоление в драматургических произведениях разных эпох.

Поскольку фантастическое чаще всего определяет модус эпического мировосприятия, реже – драматургического и лирического, развитие представлений о фантастическом в литературе до недавнего времени в первую очередь соотносили с жанрами эпики, которые художественно исследуют многомерность, полноту и целостность бытия, включающего в себя элементы не только возможного, но также и невероятного (сказка, эпопея, видение, притча, утопия, антиутопия). Исключение составляет, пожалуй, работа Ю.В. Манна о гротеске, в которой основные примеры гротескного и гротескно-фантастического «образа мира», рассматриваемые исследователем, берутся именно из мировой драматургии [см.: 11].

Попытаемся выделить важнейшие признаки фантастического, по-своему проявляющиеся в современной драматургии и создающие свой особый тип мимесиса.

Поскольку внутренняя форма категории фантастического указывает на ее онтологическую связь с феноменом воображения («имагинации»), она может рассматриваться в качестве одного из наиболее эксплицированных видов воображаемого в литературе и культуре в целом. Так, Ж.-П. Сартр считал, что воображение является не «эмпирической и дополнительной способностью сознания», а «самим сознанием в целом, поскольку в нём реализуется свобода сознания; любая конкретная и реальная ситуация сознания в мире наполнена воображаемым в той мере, в какой она представляет собой выход за пределы реального» [12. – С. 306]. Чтобы сознание могло воображать, необходимо выполнение двух условий: «оно должно полагать мир в его синтетической тотальности и в то же время полагать воображаемый объект как находящийся вне пределов досягаемости со стороны этой синтетической совокупности, то есть полагать мир как небытие относительно образа». Чтобы кентавр возник как нечто фантастическое, нужно «чтобы мир схватывался именно как мир-где-кентавра-нет, а этот последний может возникнуть только в том случае, если сознание в силу различных мотивов схватило

мир именно таким, в котором кентавру нет места» [12. – 302, 304]. Человек, по Ж.-П. Сартру, приобщается благодаря воображению (но уже вполне сознательно!) к «магической» ментальности сновида, первобытного дикаря и ребёнка, поскольку именно первобытное (= детское) мышление порождает такой «образ мира», в котором граница между «возможным» и «невозможным» отсутствует. Именно поэтому так органичен здесь переход одной формы в другую (закон метаморфозы, модели «двутелого тела»), соединение в единое целое – кентавр, сфинкс – элементов, кажущихся несовместимыми с точки зрения «реалистического» (неимагинативного) сознания. Примеры отмеченных Сартром метаморфоз можно найти, например, в пьесах «Я, пулеметчик» Ю.Клавдиева, где переход формы одного сознания в форму другого сознания внешне ничем не мотивируется; или же в ряде пьес М. Курочкина, где изображаются обывоченные формы потусторонней реальности («Цуриков»).

Представление о фантастическом как одной из форм мимесиса – «искусстве воображения» – фиксируется в понятии-метафоре «граница границ», обозначающем «точку, где неразлично сливаются и (или) неслиянно и нераздельно присутствуют разграничиваемые области и противоречия» [13. – С. 132]. Однако отмена привычной границы между возможным и невозможным отнюдь не означает, что фантастический образ – чисто внешняя комбинация случайных элементов. По Ж.-П. Сартру, фантастический образ, в отличие от реального объекта, данного в восприятии «первичной» действительности, - это всегда синкретический акт, в котором «репрезентативный элемент и элемент знания» соединяются в единое целое, обладающее своей особой интенцией. Фантастическое означает двоякую визуализацию объекта: «извне, потому, что мы его наблюдаем; изнутри, поскольку это в нём мы воспринимаем то, что он собой представляет» [14. – С. 63]. Поэтому, с феноменологической точки зрения, фантастическое – не что иное, как **визуально** постулируемое **полагание смысла**. В драматургии полагание такого рода приобретает особую роль в сценической организации пьесы, требующей не только от зрителя, но и от читателя актуализации

визуального потенциала произведения; в этом отношении особый интерес представляет рецептивная стратегия, намеченная в пьесе Вяч. Дурненкова «Три действия по четырем картинам».

Как отмечается в работах, посвященных исследованию фантастического в литературе, смысловая целесообразность сцепления разнородных элементов в единый образ открывает широкие просторы для креативно-познавательных возможностей фантастического в литературе в целом и в драматургии, в частности. По Ю.М. Лотману, фантастика прежде всего – разновидность художественного познания жизни, «наиболее элементарный случай перераспределения» явлений окружающей нас действительности с целью «дешифровки» их смысла: «явление реального мира предстаёт в неожиданных, запрещённых бытовой практикой сочетаниях или в такой перспективе, которая раскрывает скрытые стороны его внутренней сущности» [15. – С. 200]. Фантастический образ «как «невозможное» вступает в немедленное противоречие с «возможным», т. е. с другими объектами и явлениями, что ведёт к «цепной реакции пересоздания действительности», которая сопровождает развитие сюжета (Р. Нудельман). Именно в таких случаях разрушение привычного порядка вещей и привычных механизмов его рецепции вызывает у читателя «аффект удивления» (Р. Лахманн). В русской драматургии рубежа 20-21 вв. «невозможное» вообще изначально может быть дано как нечто существующее «на самом деле», а, стало быть, безусловное (см. пьесы А. Строганова и М. Курочкина: здесь перед читателем предстает образ уже тотально «пересозданной» действительности, «мир без границ возможного» (Н.Д.Тамарченко) (например, «Кухня» М. Курочкина).

Интенции фантастического в литературном произведении обоснованы креативной логикой **допущения**. В данном случае можно говорить о мимесисе допущения, демонстрации-показывании допустимого. По Б.В.Томашевскому, фантастическое реализуется в качестве «иллюзорной гипотезы», «допущения реально не оправдываемых “возможностей”» [16. – С. 671]. Так, в пьесе М. Курочкина «Кухня» фантастический сюжет основан на допущении немо-

тивированного, на первый взгляд, совмещения кухни современной квартиры со средневековым замком, а в пьесе этого же драматурга «В зрачке» (римейк одноименной новеллы С. Кржижановского) определяется допущением, согласно которому происходит внешнее опространствление частей человеческого организма – «глазное дно» возлюбленной героя материализуется как «низовое» пространство, в котором героиня встречается с бывшими любовниками своей избранницы.

Поскольку драма и театр исходят из буквально «зримой ирреальности» (П.Пави) ограниченного времени и пространства, им, на первый взгляд, нелегко противопоставлять «возможное» и «невозможное», «естественное» и «сверхъестественное». Как отмечает Пави, с одной стороны, театр не породил, в отличие от эпоса, «великой драматической фантастической литературы»; с другой, «напротив, эффект очуждения, театр чудес, феерия обрели свои сценические приемы, соседствующие с фантастическим» [3. – С. 452]. В текстах классической драмы одним из наиболее часто встречающихся носителей фантастического является призрак («Гамлет» и «Макбет» В. Шекспира, «Дон-Жуан» Ж.-Б. Мольера) – явный или кажущийся проводник героя и читателя (зрителя) в потусторонний мир. «Действительность» в таких случаях вмещала в себя и «здешнее», и «запредельное». Появление сверхъестественного персонажа как движителя драматического сюжета, создание общей атмосферы фантастического связано в истории драмы в первую очередь с традициями гротескной фантастики, представленной в жанрах феерии («Золотое руно» Корнеля, «Психея» Мольера), комедии дель арте, комедии-фиабески, гротескно-фантастических драматических сказок и притч (К. Гольдони, К. Гоцци, Е. Шварц, Г.Горин; «Круглоголовые и остроголовые» Б. Брехта). Трагедию же Гете «Фауст» можно в определенной мере считать своеобразной «энциклопедией фантастической драмы», сочетающей в себе целый комплекс гротескно-фантастических мотивов.

В драматургии 19-21 вв. фантастическое проявляется, когда драматурги обращаются к гротескно-символическому типу условно-

сти, который в одних случаях придает пьесе «лирический драматизм» (М. Метерлинк, Э. Верхарн, И. Анненский, А. Блок, ранний В. Маяковский, А. Арто и др.), в других – привносит в её структуру элементы эпической «перевернутой» реальности (Л. Андреев, В. Хлебников, Вл. Набоков, Д. Хармс, Э. Ионеско, Е. Шварц, М. Булгаков, Г. Горин и др.), в третьих – связывает её с традициями литургической драмы и мистерии (В. Маяковский, Б. Шоу, Б. Брехт). Так или иначе, драма, использующая элементы фантастического, стремится к изображению вневременных, вечных конфликтов, развивающихся в условном пространстве «внутреннего» и/или «внешнего» миров, где человек противостоит сверхличным силам (Богу, дьяволу, року, судьбе и т. п.). Например, в драме абсурда («антидраме») гротескно-фантастическая образность выполняет функции игрового «раздувания эффектов» (Э. Ионеско), нарочитого искажения стереотипов «правдоподобия» (нарушение принципов «имитации действительности») и, в конечном счете, прояснения природы тотальной обреченности человека на одиночество в мире онтологической бессмыслицы (см., например, «Елизавета Бам» Д. Хармса; «В ожидании Годо» и «Игра» С. Беккета; «Лысая певичка», «Амедей, или Как от него избавиться» и «Носорог» Э. Ионеско; «Дети у власти» Р. Витрака).

В новейшей драматургии посредством фантастического, в частности, эксплицируется ценностная структура предельно «остраненного» мира, где привычные (для героя и/или читателя/зрителя) элементы представляемой действительности, а также речи персонажей сочетаются неожиданным и невероятным способом. В одних случаях эта категория, как уже отмечалось, проясняет намеренную иносказательность, высокую степень условности изображенной реальности, необычной с точки зрения внехудожественной (в жанрах, близких мистериальному, и драматическим притчам; например, в «Пабе» бр. Пресняковых), в других – её онтологическую безусловность (в пьесах, использующих мотивы и сюжетные ситуации авантюрно-философской или гротескной фантастики; например, в «Mutter» Вяч. Дурненкова). Между этими эстетическими полюсами

свойства фантастической образности проявляются как в отдельных частях «нефантастических» драм (например, появление носорога в пьесе Э.Ионеско или появление призрака мертвого мальчика Спиры в «Пластине» В. Сигарева), так и в произведениях, жанровое и дискурсивное целое которых опознается читателем/зрителем в качестве «фантастики» (см. многие пьесы М. Курочкина, Вяч. Дурненкова, К. Драгунской, «Паб» бр. Пресняковых).

Фантастическое имеет различные художественные функции и формы экспликации. Как отмечал Ц. Тодоров, во-первых, в своей сверхъестественной ипостаси оно «волнует, страшит или просто держит читателя в напряженном ожидании» (прагматическая функция), во-вторых, манифестирует само себя как «инаковое» по отношению к привычной реальности, – «это своего рода самообозначение» (семантическая функция), в-третьих, «служит целям наррации», поскольку «позволяет предельно уплотнить интригу» (дискурсивная функция) [17. – С. 122]. Если соотнести эти суждения Ц.Тодорова, имеющие непосредственное отношение к эпике, с некоторыми современными драматическими произведениями, то можно заметить, что в одном случае автор пьесы создает отдельно существующий фантастический мир («Кухня» М. Курочкина), в другом – соотносит два миропорядка – «естественный» и «сверхъестественный» (как, напр., в «Щурикове» М. Курочкина, где со-противопоставлены естественный, «земной» мир и потусторонний мир (ад). Во втором случае важную роль приобретает образ границы (пространственно-временной и ценностной) между семантическими сферами «естественного» и «сверхъестественного». Визуально-сценическое акцентирование образа такого рода границы находим, к примеру, в пьесе Вяч. Дурненкова «Шкатулка». В «сверхъестественном» пространстве закрытой на замок шкатулки, присланной папой больному мальчику, живёт граф, совершающий «путешествие» по «голубому», «красному», «жёлтому», «светлому» залам собственного дома, которое, как выясняется в финале пьесы, оказывается «путешествием» по пространству памяти графа. Семантическим рубежом («препятствием»), разделяющим «реальный мир» и мир шкатулки, является

не только открывающийся с трудом замок. В качестве границы можно рассматривать сам глаз мальчика (с кругозором которого во время открытия им шкатулки должен совпасть и рецептивный кругозор воспринимающего субъекта), приводящий по сути дела в движение мир внутри шкатулки (граф «оживает» после слов мальчика: «Мам, смотри он как живой!»). «Перемещение через границу семантического поля» (Ю.М. Лотман) здесь осуществляет не только герой, но и читатель/зритель, который в данный момент пьесы утрачивает устойчивую телесность себя как зрителя (простого наблюдателя происходящего) и обретает зрение (и тело) другого (героя), совпадая с ним в определённой пространственно-временной (и перцептивной) позиции – погружаясь, подобно мальчику, в зрительное «путешествие» по открывающимся ландшафтам «фантастического» мира.

Фантастическое, с одной стороны, может порождаться «тропеическим механизмом» («овеществлением метафоры», по Т.А. Чернышёвой), как это происходит, к примеру, в пьесе О. Богаева «Мёртвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги», в которой в наше время в квартиру главной героини пьесы Эры Николаевны приходит «квартет классиков» в лице Пушкина, Гоголя, Льва Толстого, Чехова – тем самым в данном драматическом произведении сюжетно реализуется метафора «бессмертные классики»; с другой – специфическим расположением («обратимостью», по И.П. Смирнову) пространственно-временных «фрагментов» изображаемой реальности, «преодолением пространственно-временных барьеров и запретов реальности» (Е.Д.Тамарченко) (к примеру, в пьесе М. Курочкина «Кухня» новости по телевидению сообщают языком древней героической эпопеи).

Появление фантастического в пьесах современной отечественной драмы обусловлено, видимо, главным предметом её художественного интереса – «кризисом идентичности», являющимся одним из исторических вариантов кризиса частной жизни, репрезентируемого именно драмой как литературным родом. Смещение/совмещение границ возможного и невозможного становится продуктивным при «построении» не только «образа мира», но и образа человека в пьесах

современной отечественной драмы, который сознательно создаётся автором не в соответствии с «эстетикой готового, завершённого бытия», связанной «с четкими и незыблемыми границами между всеми явлениями и ценностями» (М.М. Бахтин), в том числе, между возможным и невозможным, а в соответствии с гротескной (гротескно-фантастической) «эстетикой становления». Так, в «Кухне» М. Курочкина некоторые персонажи существуют одновременно и в России 20 века, и в мире средневекового героического эпоса «Песнь о Нибелунгах» (уборщица является одновременно Кримхильдой; Татьяна Рудольфовна – Брюнхильдой; актёр Ленивец – вождём гуннов Атиллой; мальчик-«дурачок» по кличке Новенький – «безукоризненным героем» Зигфридом и т.д.), причём какой из образов персонажа является онтологическим первичным, читателю так до конца и не ясно, поскольку каждая из версий собственного «я», предлагаемая тем или иным персонажем, доводится в пьесе до предела убедительности. В «Другом человеке» П. Гладилина персонажи – Он и Она – наделены взаимоотменяющими друг друга этапами биографии, интонациями и состояниями, трудно уживающимися в рамках одной личности; в «Чайной церемонии» в персонаже по имени Борис гротескно слиты разные по своей телесности Борис-взрослый и Борис-ребёнок, а Нора оказывается одновременно и, видимо, русской, матерью Бориса Майей; и прислужгой женского пола, нанятой Майей после аварии, любовницей Бориса; и его бывшей женой; и китайкой, проводившей для Бориса-ребенка чайные церемонии в прошлом. Такие «метаморфозы» персонажей, в значительной степени затрудняющие их визуальную сценическую «конкретизацию», объясняют продуктивность частого уподобления изображённого мира в новейшей отечественной драме хронотопу сна, галлюцинации, видения («Ю» О. Мухиной, «Чайная церемония» А. Строганова).

Помимо «явной» или «прямой» фантастики, связанной с вторжением в обычный ход жизни каких-либо «носителей» фантастического, в пьесах современной драматургии встречается, видимо, и т. наз. «завуалированная фантастика», когда, по словам Ю. Манна, «прямое вмешательство фантастических образов в сюжет <...>

уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом» [18. – С. 58]. Одна из наиболее распространенных форм «завуалированной» фантастики – *сон* или *видение персонажа*. К примеру, в пьесе В.Сигарева «Пластилин» явления мёртвого мальчика Спиры и превращение на глазах у зрителя комнаты, в которой спит Максим, в гроб, можно, видимо, расценивать и как плод сознания главного героя, тем более что мир в пьесе представлен с его точки зрения, через призму его восприятия. Как «явная», так и «завуалированная» фантастика в современной отечественной драме призваны фиксировать принципиальную неготовность как героя, так и изображённого мира в целом.

В произведениях русских постмодернистов конца 20 – нач. 21 вв. фантастическое, как правило, используется с целью десакрализации антропоцентристской действительности и устоявшихся представлений о ней. Так, например, в драматургии Ю. Мамлеева инфернальные существа погружаются в сферу вполне узнаваемого читателем/зрителем быта.

Таким образом, как мы пытались показать, обращение к фантастическому в новейшей драматургии фиксирует одну из специфических особенностей мимесиса – реализовываться не столько в репрезентативной стратегии «подражания» первичной действительности, сколько в логике прояснения сути реальности, завуалированной симулятивными элементами. Фантастическое в данном случае выступает как средство реализации мимесиса, открывающего читателю-зрителю новые возможности для восприятия мира. Гротескно отстраняя читателя/зрителя (и фантастически остраняя) «оговоренности» сценически демонстрируемого мира, новейшая драматургия предлагает читателю/зрителю эстетически пережить усиленное действие механизмов ее репрессивной – по сути, фантазматической – логики. Вот почему, думается, что из функций фантастического, отмеченных Ц.Тодоровым применительно к эпике (удерживания читателя в «напряжённом ожидании», «манifestации» «инаковости» происходящего по отношению к привычной реальности, «уплотнения» интриги), в современной драме на первый

план выходит именно вторая из названных функций – провокативного преодоления инерции привычного видения человека и мира и соответственно коренной «перенастройки» привычного рецептивного (и эстетического) опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д.С. Избранные работы: в 3 т. – Т. 1. – Л., 1987.
2. См., например: Подорога В.А. Мимесис // Новая философская энциклопедия. – М.: Мысль, 2010. – Т. 2.
3. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1986.
4. См.: Lehmann Н.-Т. Post-dramatisches Theater. – Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999.
5. Лосев А.Ф. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993.
6. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978.
7. Вейдле В. О смысле мимесиса // Вейдле В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. – М., 2002.
8. Тамарченко Н.Д. Мимесис // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008.
9. См.: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.; СПб., 2000.
10. См.: Бройтмана С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. – М., 2008; Тамарченко Н.Д., Белянцева А.А. Гротескный субъект в литературном произведении (сюжет двойничества и изображающий субъект у Гофмана, Гоголя и Достоевского // Литературное произведение: проблемы теории и анализа. – М., 2003.
11. См.: Манн Ю.В. О гротеске в литературе. – М.: Советский писатель, 1966.
12. Сартр Ж. П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык // Иностранная литература. – 2005. – № 9.
13. Тамарченко Е. Уроки фантастики // В мире фантастики. – М., 1989.
14. Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения. – СПб., 1999.
15. Лотман Ю.М. О принципах художественной фантастики // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. – СПб., 2002.
16. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1999.
17. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997.
18. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.

*Ольга Семенович,
Анна Синицкая,
Самара*

«ОБМАН ЗРЕНИЯ» В СТРУКТУРЕ МЕТАДРАМЫ (ИЛЛЮЗИОН АЛЕКСАНДРА СТРОГАНОВА)

Сразу хотелось бы оговориться: представленные ниже наблюдения, возможно, не в полной мере соблюдают «чистоту жанра» семинара и его тематическую направленность. Во-первых, потому что предметом анализа в нашей статье являются именно *словесные тексты*, хотя феномен новейшей драмы, как и драмы вообще, безусловно, требует исследовательских инструментов на стыке разных дисциплин. Мы же оставляем, за немногими исключениями, театроведческий аспект почти целиком без внимания. Во-вторых, потому что имя драматурга Александра Строганова, чьи произведения составляют материал для анализа, строго говоря, не относится к новейшей драме именно как движению, а сам автор находится даже в некоторых полемических (по крайней мере, так видится ему самому) отношениях с модными драматическими тенденциями. Однако все же думается, что некоторое расширение контекста изучения современной драматургии позволит поставить ряд новых вопросов – и теоретико-литературных, и культурологических.

Поясним заголовок статьи. Рискнем напомнить, что понятие «метадрама», несмотря на принятую по умолчанию аналогию с метароманом и, шире, с метаповествованием (произведение словно «рассказывает» о собственном устройстве и проблематизирует творческий процесс своего создания, как правило, благодаря «рамочной» конструкции: это и «текст в тексте», и, соответственно, «пьеса о пьесе»), не столь активно используется в отечественном научном обиходе. Это обстоятельство порождает подчас категоричные высказывания о том, что «само понятие «метадрама» не встречается в фундаментальных отечественных и зарубежных ли-

тературоведческих исследованиях»¹ и границы его крайне размыты [1. – С.165]. Источников по этому вопросу более чем достаточно, хотя представление о принципах метадрамы на русском современном материале действительно слабо структурировано.

Мы будем ориентироваться на то определение, которое дано в книге (имеющей, кстати, функцию учебного пособия) Манфреда Джона: «*Метадрама* – это «тип драмы, который актуализирует само-рефлексию драматической формы, исследует представление о том, что именно жизнь (драма) подражает искусству, а не наоборот, как следует из предположения Аристотеля. Часто *метадрама* использует театральное пространство в качестве места действия (в пьесе), и репетиции или «игра в пределах игры» становятся частью действия»² [2]. Разумеется, рефлексия границы «театр/действительность» сама по себе не нова: тоpos вселенского театра (*theatrum mundi*) хорошо известен и драме барокко, и драме романтизма, но в литературе XX-XXI веков он получает наиболее концентрированное выражение и в какой-то мере способен обозначать уже не только собственно границы жизни и искусства, но и некоторые симптомы трансформации самой драматической природы. Так, П.Зонди в «Теории современной драмы»³ приводит примеры изображения творческого процесса как симптомы эпизации драмы, то есть обнаружения множественности точек зрения и активизации авторского присутствия. Таким обра-

¹ Это не совсем так: в зарубежных работах, достаточно авторитетных, понятие метадрамы как раз очень частотно, хотя и не обладает единообразием и часто совпадает с понятием «театра в театре». Точкой отсчета полагается барочная концепция «мирового театра»: о сгущении иллюзии, которая становится реальностью, говорит П.Пави в своем «Словаре театра» в отношении «спектакля, сюжетом которого и является представление театральной пьесы» [3. – С.349], объединяя в этой категории метадраматические и собственно метатеатральные явления. Исследовательская задача, как нам представляется, заключается не в схоластическом поиске абсолютно верного определения, а, в первую очередь, в наработке наблюдений над русскоязычными текстами, которые хотя бы интуитивно ощущаются как «метадраматические».

² Здесь и далее перевод с англ. и фр., кроме специально оговоренных случаев, наш – О.С., А.С.

³ Книга (первое издание на немецком 1956 г.) хорошо известна историкам и теоретикам драмы, однако на русский язык не переведена. В статье перевод дается с французского издания: Szondi P. *Théorie du drame moderne*. Paris, Circé, 2006. Trad. de l'allemand par S.Muller (Collection «Penser le théâtre», dir. J.-P. Sarrazac).

зом, метадрама, вернее, метадраматичность – как качество, в первую очередь, читаемого текста, – оказывается важной призмой, через которую следует оценивать изменение драматического языка уже в XXI веке.

Александр Строганов – драматург, который наиболее, на наш взгляд, последовательно обращается к осознанному, игровому разрыванию метафоры театра в различных художественных плоскостях, причем с довольно очевидным ассоциативным культурологическим полем. Известно, что некоторые «новодрамовцы» провоцируют, иногда сознательно, с установкой на эпатаж, иногда невольно, восприятие своего творчества как «необработанного» материала (знаменитое высказывание В.Сигарева, заявившего, что он и понятия не имел раньше, что такое пьеса, а в театр впервые попал на премьеру своей работы). Конечно, во многих случаях это всего лишь демонстрация маски «дикаря», который вторгся на театральную ниву и видит якобы устаревшие драматические константы острающим взглядом. Но если по поводу ряда авторов иногда и впрямь возникает сомнение: не чрезмерно ли мощный аналитический аппарат направлен на текст, не «вчитываются» ли в него на самом деле чуждые ему смыслы, то в отношении пьес Строганова в высшей степени справедливо говорить именно об осознанной авторской стратегии, о выстраивании сложной образной системы, которая втягивает читателя или зрителя в игру «узнавания» различных театрально-драматических миров. Более того: можно утверждать, что именно различные варианты метадрамы, как проблематизация тех или иных элементов драматического языка (причем не только европейского, с отсылкой к «брехтовской» или «пиранделловской» моделям, но и, например, японского) становятся основой конструкции его пьес.

Прежде чем перейти собственно к анализу текстов, выскажем несколько теоретических соображений и попробуем очертить тот круг вопросов, через которые стоило бы рассматривать метадраму А.Строганова как опыт освоения границ миметического/немиметического.

Мимезис (собственно, как и *катарсис*) – понятие, которое за все

время существования в европейской эстетике успело обрести мифологемами и подвергается сегодня определенной ревизии. И даже в приведенном выше определении М.Джона мы видим акцент на слове «подражание», которое иногда провоцирует ошибочные коннотации. Однако многими исследователями отмечается, что восприятие миметичности как «подражания с натуры» в большей степени отсылает к формуле не Аристотеля [4. – С. 648-649, 1448b], а Платона, с его оценкой искусства как вторичной копии, поскольку и сама земная реальность – всего лишь отражение высшей идеи. Соответственно, художественная деятельность умножает иллюзии, а художник является либо «правильным», то есть более точным, либо «неправильным», менее точным, но все равно лишь проводником-копиистом скрытых сущностей [5. – С. 24]. Именно этот тезис, в разнообразных своих вариантах, послужил истоком всевозможных оптических метафор искусства и литературы как зеркала действительности, и рубеж веков (как столетней давности, так и недавно минувший) прошел под знаком борьбы именно с этой «отражательной» характеристикой. Впрочем, она оказалась очень устойчивой в реализмоцентричной системе отечественного литературоведения. И каким бы неприлично банальным не выглядело в филологическом кругу напоминание, что «первичной реальности» в искусстве никогда и не было, а история эстетики и литературы свидетельствует, что нет ничего более обманчивого, иллюзорного, чем концепция отражения «жизни действительной»¹, копия вокруг поиска жизненной правды продолжают ломаться с тем же успехом, что и столетия назад. И в адрес новейшей драмы раздаются упре-

¹ Любая революция художественного языка, самый смелый сдвиг реальных пропорций всегда проходили под лозунгом «быть ближе к реальности». Крайности художественных экспериментов сходятся, и в результате установка «называть вещи своими именами» с успехом объединяет и реалистов, и авангардистов. Причем «обманкой» могут оказаться даже, казалось бы, привычные образцы реализма, например, живопись «передвижников», которая при тщательном анализе обнаруживает такую же псевдофиксацию исторической и бытовой конкретики, как и образы Венецианова. В этой связи любопытна точка зрения на реализм как на специфическое «всеядное» искусство, которое и открыло путь к тотальной виртуализации жизненного опыта.

ки, что она «не может разобраться, какую реальность фиксирует» [6. – С. 138]: бомжей или олигархов, менеджеров или проституток? При этом среди положительных отзывов уже общим местом стало противопоставление «документальности» новейшей драмы как стремления к социальной правдивости и – массового искусства, которое убаюкивает буржуазного зрителя¹².

Между тем предпочтительным кажется наблюдение тех исследователей, которые говорят о мимезисе как механизме узнавания не реалий, а способов представления и возможности проекции на себя некоего единого образа, который воспринимается как общий для всех. Исторически, как это характеризуется, например, специалистами по древнегреческой архаике, «это есть некоторая точка объединения индивидуальных «восприятий», а реакция на параллельную, придуманную реальность и совмещение ее с актуальной должна быть общей. И общность эта выстраивается с помощью некоей фигуры. В том случае, если текст исполняется в относительно широком публично ориентированном пространстве, то место детей занимают взрослые. А место взрослого – тот, кто формирует и формулирует текст. Жрец, оратор, сказитель, политик, художник, актер» [7]. Схожую корректировку, а вернее, более точную расшифровку аристотелевской формулы предлагают французские театроведы, составители «Лексикона новой и новейшей драмы», со ссылкой на Ж.Лалло и Р.Дюпон-Рока: термин *мимесис* можно перевести у Аристотеля «словом *репрезентация*, а не *имитация*», ибо «для греков *мимесис* <...> был концептом «онтологическим». Он выражал понятие *репрезентации* не в смысле воспроизведения/репродукции или объективации, а в смысле «сделать присутствующим». Возможно, именно этот прежде скрытый смысл и обнаружи-

¹ Ср. высказывание Павла Руднева: «Ценность вымысла тает на глазах. Появившаяся в XIX веке фотография отняла у живописи фетиш реалистичности. Сегодня то же самое происходит с вымыслом. Эта область целиком принадлежит виртуальной реальности <...>. Вымысел сегодня – главный атрибут коммерческого искусства» [6. – С. 130]. Думается, впрочем, что виртуальность сегодня – немаловажный фактор и в самых «горячих» социальных сюжетах современной драматургии, которая не может полноценно восприниматься вне контекста медийной среды.

ли некоторые из модернистов, тем самым прикоснувшись к одной из основ метафизического здания»¹. В современных российских работах, например, Б.М.Бернштейном, утверждается, что Аристотель «не упускал из виду, что одним удовольствием доставляет узнавание через подражание, тогда как другим – отделка, краска и тому подобное, на удовольствие от узнавания накладывается удовольствие от эстетически значимой формы» [8. – С. 137-138].

В итоге и классическое, и современное искусство в разработке мимезиса демонстрируют не только и не столько «понятие сходства, не непосредственное соотношение предмета и образа, а соотношение между образом и определенным культурно обусловленным содержанием», коммуникацию определенными культурными кодами [9. – 34-35]².

Метадрама переворачивает не только стереотипное представление о том, что искусство отражает жизнь (напротив – овладевает территорией реальности), но и формы восприятия классических драматических моделей. Метадраматичность, как постоянный выход за пределы привычного восприятия, предполагает и остраивающий взгляд на сюжет представленного события. На наш взгляд, это остранение часто влечет за собой и сдвиги границ повествовательных и описательных характеристик, насколько они оказываются задействованы внутри драматического текста. Нарративизация, «разбухание» ремарки до такой степени, что она превращается в самостоятельную картину, «текст в тексте», замена драматического слова-действия на эпическое описательное, как представляется,

¹ См. статью «Мимезис. Кризис мимезиса» в книге: *Lexique du drame moderne et contemporain / Jean-Pierre Sartazac (dir.)*. Paris, Circé, 2005 (перевод фрагмента с фр. Т.Ю. Могилевской).

² Поэтому «миметическое» – вовсе не синоним «реалистического», а «немиметичность», в свою очередь, не может пониматься только как «беспредметность» изображения. Интересно наблюдение Т.В.Журчевой: «Кризис современного театрального искусства обнаруживается не в постановках новой драмы, а в постановках классики. Нормальному зрителю хочется узнаваемости. А ему представляют что-то непонятное, и он не прочитывает это» [10. – С. 167]. Узнаваемость в данном случае и означает «считывание» культурных кодов как точки пересечения индивидуального и общего (например, опыта восприятия классического сюжета) в публичном пространстве.

могут оцениваться как некий фактор, провоцирующий метадраматичность и метатеатральность: сам драматический язык выходит за свои пределы, читатель иногда не может определить, что перед ним за текст: театрализованная проза, которая оформлена как драма, либо драма, которая впитала в себя эпическую описательность и сценарное конструирование образа?

Театральная «реальность», вернее, то, что читатель/зритель привык считать таковой, расслаивается и множится, причем во второй половине XX века, как отмечает Е.Н.Политыко, «множественная реальность уже не столько авторефлексивна, сколько метарефлексивна благодаря обращению к прецедентным литературным произведениям и их реинтерпретации» [1. – С.171]. Подобное расслоение образности, смещение границ условного иногда определяется и чисто оптической «настройкой» (современная драма активно использует опыт кинематографии именно как способ построения текста), загадкой, которую читатель должен расшифровать. Различные принципы визуализации, вернее, осмысление особой роли визуально-пластического ряда в литературе заявляли о себе еще в начале XX века. С этого начался натурализм, и в его рамках, как мы помним, многое было сделано и для реформирования языка театра, который должен избавиться от омертвевших условностей (статья Э.Золя «О натурализме в театре», режиссерская практика Антуана). В романах натуралистов разворачивался театр в прозе, позитивистский театр быта, вещей и документов, и чем точнее и рельефнее выступали детали, тем фантастичнее оказывалась целостная картина, тем в больше степени герой как характер оказывался «стертым»: в приоритете оказывается движение взгляда по предметно-вещной среде.

На драматическом материале такая трансформация становится наиболее очевидной. Некая жизненная история, которая могла быть оформлена в фабулу, распадалась на фрагменты. Торжество натюрморта в художественном языке второй половины XIX века вызвало, например, у Г.Лукача негодование: перед нами не люди, не судьбы, а разрозненные сцены, мозаичные картины, цветовые

пятна¹. «Сочетание богатой внутренней жизни типических образов данной эпохи с действием» – качество, важное как для эпоса, так и для драмы, и именно в этом качестве Лукач отказывает современной литературе. Позволим себе обширную цитату из лукачевской статьи 1936 года «Рассказ или описание»: «Напряженный интерес к подлинно эпическому произведению искусства – это всегда интерес к человеческим судьбам. При описании же все происходит наоборот. Мы рассказываем о прошедших событиях, описываем же мы то, что видим перед собой. Это присутствие описываемых людей и предметов у нас перед глазами предполагает и одновременность описываемых событий с описанием. Но эта одновременность, это настоящее время – вовсе не то настоящее время непосредственного действия, которое мы находим в драме», поэтому «наблюдения, описания все сильнее вытесняют это сочетание внутренней жизни и действия» [11].

Однако натюрмортность, «вещность», описательность – категории, которые в истории искусства обладают гораздо более глубоким ценностным смыслом, нежели чем об этом пишет Лукач. «Натюрморт – это мир искусственной, определённым образом изменённой действительности, преображённой человеком», мир в миниатюре, интерьер – это также рукотворный, но крупномасштабный мир обыденности, – отмечает Сильвия Бурины [12], и определяет интерьер и натюрморт как две противоположности по принципу символизации (в натюрморте вещь обладает повышенной символичностью, в интерьере, наоборот, становится обыденной), но и в том, и в другом случае мы имеем дело с неким театром вещей, который постоянно заставляет вспоминать о мире культуры и являет этот мир в его разных обликах, сдвигая границы между сделанным,

Техника визуального анализа детали убивает антропоцентричность – об этом упреке Г.Лукача напоминают и сегодняшние обвинения во фрагментарности, которые критики адресуют новодрамовецям, не находя в их творениях «целостности». Представляется, что, как на мировоззренческом уровне, так и в плоскости технических приемов организации текста, в том числе и в ее игровом освоении документальных образов, и в «клиповости» хотя бы отдаленное сравнение текстов «новодраматцев» именно с натурализмом весьма перспективно.

сотворенным и природным, выделяя фрагмент и придавая ему законченность с помощью рамок.

Многие пьесы А.Строганова содержат в себе интереснейшие примеры «натюрмортно-интерьерного» построения текста как зоны повышенной семиотичности, демонстрирующие проблематизацию драматического действия, замененного ситуацией. Ситуацией, которую надо созерцать и которая превращается в эмблему почти барочно-маньеристского характера¹. Текст пьес строится как визуальное приключение, смена точек зрения зрителя/читателя, что, с одной стороны, позволяет автору рассыпать по текстовой ткани множество «зрительных обманок», возвращая самому понятию «театр» историческое словарное значение «зрелища», возрождая образ театра как волшебной иллюзии, с другой – напомнить о театре как концентрации условности, бутафорности, о постоянной театральной изменчивости самой реальности. А поскольку в качестве «оптических обманок» выступают элементы драматической конструкции и образы классических сюжетов, читателю/зрителю предлагается игра в узнавание и участие в построении действия.

Так, одна из пьес, *«Реализм. Нечто, принадлежащее нам»*, содержит одновременно пародийную игру и с детективной фабулой (которая сначала представлена как тема в разговоре персонажей, потом как намек на завязку интриги, которая, впрочем, никак не развивается и «тонет» в подробностях) и с самим языком реалистического/фактографического изображения действительности. Предельная выдумка и предельная достоверность становятся игровыми «кубиками» в драматическом сюжете.

Первое действие происходит в поезде. Пьеса открывается развернутой ремаркой, в которой сразу задается тема зрительной трансформации, которая, многократно меняясь, по сути, и определяет «течение» сюжета: *«Окно оживает, но, по ходу действия делается все более тусклым, пока купе не займется желтым*

¹ По мнению исследователей, идея постдраматического театра Х.-Т. Леманна актуализирует известное еще со времен Поля Клоделя противопоставление европейской модели театра и, например, японского театра Но: в первом важно действие, во втором – ситуация [13. – С. 213].

внутренним светом. Тогда, кроме собственных отражений в окне этом можно будет увидеть или представить себе все, что угодно». [14. – С. 497].

В купе вместе оказываются вместе бывший следователь и журналистка: сыщик (в его облике также подчеркивается оптическая деформация: очки «с треснувшим окуляром», «лицо, разбитое морщинами на множество несочетающихся между собой из фрагментов»), Аристарх Петрович Крещенов и – репортер, Роза (обратим внимание на имена: некоторая намеренная банально-слащавая поэтичность – механизм превращения персонажей в фигуры речи – прием, типичный для театра абсурда, у Строганова «работает» на воссоздание некоего, на поверку мнимого, шлейфа литературных ассоциаций: перед нами в буквальном смысле маска, за которой ничего нет).

Между попутчиками разворачивается разговор о документальном детективе и реализме. Выясняется, что репортер собирается писать роман, и бывший сыщик требует, чтобы собеседница назвала стиль, в котором собирается работать:

Крещенов. Что это будет: мистика, фантасмагория, сатира, что?

Роза. Ничего из перечисленного <...>.

Реализм. Не так надо любить старый, добрый реализм, любимый со школ, наш самый добрый и самый могущественный реализм нужно любить не так, когда собираешься создавать роман, особенно криминальный роман. Как у Достоевского.

Хочу услышать определение реализма. Вы какой факультет заканчивали? Филологический или журналистский? Филологический? Ну, тогда тем более, что такое реализм? [14. – С. 500].

Текст пьесы сам развертывается во многом как движение кинематографического «глаза» и при этом задает множество вариаций, которым зритель может довериться, а может и «достроить» воображаемый образ. Ремарки (здесь приемы Строганова сближаются с художественной техникой Нины Садур), не теряя своей драматургической специфики, одновременно приобретают отчетливую сценарность:

Крещенов. Взгляни на эти фотографии. Можешь ли ты сказать, что видишь этих людей?

За окном появляются все действующие лица пьесы, за исключением Крещенова и Розы, они липнут к стеклу, стараясь заглянуть извне в альбом [14. – С. 502].

Завязка, которая заявляет некую фабульную основу и провоцирует ожидание интриги («документальность» детектива подразумевает, как оказывается, совершение убийства и непосредственный репортаж с места событий, среди персонажей есть сыщик, есть и подозреваемые, которые меняются местами), далее «тонет» в многочисленных описаниях и подробностях. При этом герои постоянно повторяют: *«у меня плохое зрение, я не вижу»*, и это становится ключевой характеристикой: почти в каждой пьесе Строганова сюжетом становится авторское и зрительское исследование самих способов фиксации действительности. Визуальная метаморфоза определяет метасюжет.

Наиболее приближенной к пиранделловской модели метадрамы можно считать *«Ломбард»*: фабульная основа – история о том, как репетируется пьеса, действующими лицами являются режиссер и актеры. Как следует из авторского же комментария-аннотации пьесы, *«некий чрезвычайно влиятельный современный режиссер, претендующий на кардинальное реформирование театра, создает «представление неискушенных»*, в котором актеры пытаются импровизировать, не имея представления о том, в чем заключается замысел постановки, какова ее литературная основа, каким будет финал». Обратим внимание на название: ломбард – символическое выражение некоей разрозненности и в то же время условной организованности вещей, несущих отпечаток личностного смысла, но вырванных из «родного» пространства:

«Там много интересных предметов. Там есть телевизоры, магнитофоны, вентиляторы, обогреватели, посуда, ковры, бриллианты, часы, посудомоечные машины, яхты, пароходы, самолеты, детские железные дороги, разные наряды, зверушки и символы... Недостающее ухо Ван Гога, например, и... голова всадника... без

головы» [15]. Так в ремарке появляется тема названия, на первый взгляд не имеющая отношения к «пьесе о том, как разыгрывается пьеса». Перед нами мир бытовых предметов¹ и предметов искусства, которым надо придать смысл. Герои и вещи оказываются уравниены, ибо все – заложники ситуации, экспонаты музея/ломбарда, а репетиция превращается в торг. Перечислительный ряд постоянно возникающих персонажей организует самостоятельный сюжет, нанизывание разнородных образов, и разъятие смысла (вплоть до буквального членовредительства), при котором фрагменты бытовой реальности перемешиваются с миром культуры, становится историей поиска адекватного языка. Общение с Режиссером как высшим началом превращается в бесконечную репетицию жизни и смерти. В конце концов «театральный» сюжет становится метафизическим и заставляет вспомнить важнейшие установки абсурдистского театра: персонажи не знают «свой» текст и предстают проекцией языковой игры:

«У меня практически нет текста. Вообще, что мы играем?»

Розова. Разумеется, ОН не сказал. Возможно – «Отелло». Но мне почему-то кажется... (Переходит на таинственный шепот.) «Ромео и Джульетту».

Одна из наиболее динамичных пьес, не имеющая, в отличие от многих других, обилия развернутых ремарок, *«Ломбард»* оказывается насыщен образами искаженной, трансформированной предметности и телесной уязвимости, вплоть до кукольно-гуттаперчевой пластичности: в финале пьесы актеров *«укладывают, словно кукол»*. Однако, в отличие от абсурдизма, строгановский театр оставляет зазор между языковой маской и судьбой, сохраняется творческая свобода игры благодаря...самому реципиенту: образ события расслаивается (то ли было, то ли не было, то ли персонажи вспоминают, то ли придумывают прошлое и настоящее), но в это «тво-

¹ Любопытно, что гипертрофированная предметность в сценографии, которая словно обособляется от сюжета пьесы, становится сегодня концепцией режиссерского решения: так, знаковую избыточность интерьерных элементов как прием создания «театральности вне текста» находят в творчестве Алвиса Херманиса [16. 17. – С.88].

рение» события втягивается сам зритель, который в состоянии сам выбрать нужный ракурс.

Изменение точки зрения смещает привычные границы: конструируется взгляд не только из зрительного зала, но «изнутри» кулис: кроме зрительного зала и сцены, появляется некое третье пространство, где находятся режиссер и звукорежиссер.

Возможная типология «драматического» натюрморта неизбежно предполагает внимание и к такой форме конструирования условности в пьесе, как «картины», а также любые примеры актуализации элемента языка живописи как рамок в сюжете – от поверхностного тематического уровня до глубинного. Отсылка к живописи в драме, обращение к «картинам» как способу композиционного членения предполагает, по словам П.Пави, противопоставление действия-акта и созерцания: «картина – это пространственная единица, характеризующая посредством обстановки среду или эпоху; тематическая, а не актантная единица» [3. – С. 173]. Между тем в современной российской драме тематическая единица становится актантной и властно заявляет о себе в пространстве сюжета, в том числе и в речи персонажей¹.

В немногочисленной исследовательской литературе о строгановском творчестве уже отмечалось, что автотематизация текстов часто создается с помощью приемов и образов, специфичных именно для театра: например, сценографии и освещения. Наиболее яркий пример – пьеса «**Черный, белый, акцентны красного, оранжевый**», которая полностью посвящена световой специфике театрального пространства: именно оно, по сути, и является главным героем. Как отмечает М.Г.Куликова, «смена световой интенсивности моделирует семантику хронотопа <...> свет театра, манипулирующий миром, становится и одновременно и элементом этого мира <...>; он становится видим персонажами», «освещение выделяет и дифференцирует не пространство и элементы мира, а состояния», «на

¹ Об использовании живописного кода в «новой драме» см.: Болотян И.М. Субъектно-речевая организация в пьесе «Три действия по четырем картинам» В.Дурненкова [18. – С. 276-285].

смену сюжетной коллизии в произведении приходит чередование состояний мира» [11. – С. 287]. Стоило бы впрочем, уточнить: на смену традиционной драматической коллизии. Если говорить о сюжете в широком, семиотическом, смысле, то, безусловно, он никуда не исчезает даже из тех пьес, где, казалось бы, преобладают статичные картины, трудно реализуемые в постановке.

Сходная установка обнаруживается и в пьесе **«Интерьеры. Мерцание тишины»**: как видно уже из названия, главный «герой» – это и есть театральный интерьер (хотя «антропоморфных» персонажей довольно много, но с ними оказываются уравниены в правах с вещью), о чем свидетельствует авторское посвящение: *«Предлагаемая пьеса представляет собой не что иное, как мое объяснение в любви виртуозным, загадочным, волшебным, неизменно вызывающим восхищение господам художникам театра. Она несет в себе признаки комедии. ...Главное в ней не сюжет и не сокрытая в нем мелодия, а то, как перед зрителями, один за другим, плавно перетекая из одного в другой, возникают пять интерьеров»* [14. – С. 219]. Речь персонажей часто не предполагает действия, это скорее передача через многочисленные описания «картин настроения», которые развиваются в пьесе почти по законам музыкальной полифонии. Однако соблазн прочитывать ассоциативные ряды метафор по законам лирической драмы не вполне оправдан, поскольку события вовсе не есть проекция единого авторского субъекта. Фабула, если попытаться ее вычленив в структуре пьесы, проецируется в фантастическую плоскость: бездетные супруги одержимы воспоминанием о погибшем племяннике, который неожиданно «воскресает» то ли в воображении, то ли в «реальности», воплощается в странном персонаже – фотографe и мастере освещения. Однако попытка строго придерживаться такой сюжетной логики не оправдывается: персонажи оказываются вовсе не теми, кем они были изначально заявлены (происходит раздвоение персонажа: Павлуша, он же Павел Анисимович Вирхов, «расследует» собственный образ и оказывается фантомом, хотя он обозначен как действующее лицо). Тема памяти и фотографического воспроизведения «отпечатков» жизни и смерти разворачивается в визуаль-

ных образах, которые организуются точкой зрения наблюдающего и описывающего субъекта. Зритель должен следить не за событиями, которые оказываются на поверку мнимыми, а за метаморфозами интерьеров, за рабочими сцены¹, которые сменяют картины. Каждый интерьер задает свое возможное прочтение сюжета: семейная драма, любовный треугольник, детектив...

Гипертрофия описательного начала проявляется не только в ре-марках, но и в речи персонажей, которые творят некий созерцаемый мир здесь и сейчас, и темы перетекают друг в друга, переходят из мира персонажей в мир зрителя и наоборот. Так, «магический фотограф», видящий истинную суть предметов, Павлуша рассуждает: *«Чаще всего, когда я снимаю людей, у меня получаются интерьеры. Скажем, сидит человек в кресле, вот так же, как мы с вами. А на снимке оказывается только кресло. Да еще другого цвета. Другая обивка. А случается, что и вовсе без обивки. Грубая деревянная конструкция с клоками поролона. Но зато когда я снимаю интерьеры! Какие расчудесные чудеса происходят! Выбрав по своему усмотрению интерьер, я населяю его такими людьми»* [14. – С. 229].

Акценты на деталях разворачивают «предметное действие»: *«... чайный сервиз кричит о своей необыкновенной ценности, исключительности и изысканности, в то время как малиновое варенье довольно уютно расположилось в обычной стеклянной банке и выглядывает в интерьер первом досадной случайностью»* [14. – С. 220]. Подобная стереоскопичность самого «тела» пьесы ставит реципиента ситуацию «собирания» некоей «развинченной» фабулы, которую надо затем собрать, и читательское усилие по собиранию ор-

¹ Ср. наблюдение Х.Т.Леманна: «Актер постдраматического театра зачастую не играет роль. Он более не актер, он – перформер, чье сценическое существование дарит зрителю возможность наблюдения за наблюдением». Поэтому, по мнению Х.-Т.Леманна, характеристика «недействующий» относится к ситуации, в которой акцент для зрителя переносится на информацию окружения» [19. – С. 210]. Отметим также, что важность визуальных метафор чувствуют и постановщики строгановских пьес: так, «Орнитология» на сцене МХАТа им. А.П.Чехова получила название «Интимное наблюдение» (реж. А.Дзекун, 1998).

ганизует особое коммуникативное пространство как совокупность точек зрения, почти физически ощутимого кинематографического движения дистанцирования или приближения, вмонтированного в текст.

У Л. Пиранделло в «Шести персонажей в поисках автора» театр стягивает в свое пространство реальность. У Строганова, чьи тексты явно «помнят» о Пиранделло, реальность также смешивается с игрой, личность – с маской, но при этом углубляется коммуникативный разрыв и сильнее сдвигается граница сцены. В текстовой организации возникают многосоставные рамки, которые напрямую зависят от восприятия зрителя. Такая структурная особенность подчеркивается и в ремарках: *«Любопытство зрителя всегда привлекают детали. Предположим, сумка. Если сумка закрыта, может случиться, что зритель на протяжении всего спектакля будет размышлять над тем, что в ней, вместо того, чтобы следить за происходящим на сцене»* [14. – С. 220]. Этот ремарочный комментарий непосредственно перед читателем/вылепляет образ мира, который колеблется в своих очертаниях: и сумка может перестать быть сумкой – предметом мира персонажей, а быть всего лишь деталью реквизита, никак не задействованной в основном сюжете, или вообще воображаемой речевым субъектом ремарки. Зритель как реципиент, который сам вправе выбрать точку зрения, с какой стороны рампы он находится, и соотношение реального и выдуманного театрального мира формируется его точкой зрения.

Фабула, если и выделять ее в структуре действия строгановской метадрамы предстает как своеобразный калейдоскоп, мозаика оптических иллюзий: привычные событийные схемы, романские или драматические, «сворачиваются» внутрь пьесы. Поиск фабулы для самого читателя означает узнавание знакомой классической модели: ей может быть и детективная интрига (*«Реализм»*), мистическая тайна оживления мертвых (*«Иерихон»*) или «чеховская» (*«Искушение снегом»*, *«Кода»*) или «абсурдистская» схема (*«Шахматы шута»*, *«Ломбард»*, *«Четверо на самом верху Вавилонской башни»*, *«Удильщики милостью божьей»* и др., где сю-

жет включает каскад клоунадных трюков и реприз. «Репризность» задается на уровне словесной игры, которая организует рамки восприятия еще не прочитанного и не увиденного сюжета как комедии (комедийность иногда открыто заявлена и в авторском определении жанра). Сигналы, рассыпанные в тексте, не дают единственного верного ключа к прочтению пьесы, перед читателем/зрителем разворачивается целый веер разнообразных возможностей.

Попытка выстроить некоторую целостность событий не оправдывается опорой на уже сформированные представления о действии как основе драматической ткани. При этом «подлинное», якобы реальное, ожидаемое «нормальным» зрителем – это часто мир русской классики, и если у других «новодраматургов» он подвергается довольно агрессивной игровой трансформации, у Строганова аллюзии выполняют несколько иную функцию. Даже в тех пьесах, в которых отсылка к классическим мотивам очевидна, цель – не поиск нового героя через старую фабулу, не проигрывание классического сюжета в современных декорациях и не демонстрация того, что его реанимация невозможна. «Чеховский» сюжет (вернее, его стереотипная цитация), игровое освоение которого за последние годы выглядит уже избитым приемом, у Строганова приобретает иной смысл: это и есть квинтэссенция образа театра, выражение метафоры «мир-театр». Причем это не столько расхожий набор хрестоматийных цитат из школьных сочинений: затрагивается более глубокий слой, образ чеховской атмосферы, который парадоксально сочетается с театральной фантазмагорией в гофмановском духе (есть и буквальная отсылка: пьеса «*Щелкунчик мастера Дроссельмейстера*»). Образ абсурдной повседневности и волшебного иллюзиона театральной сказки оказываются максимально сближены в творческом пространстве.

В пьесе «*Кода*» бывшие актеры собираются вместе, чтобы устроить праздник – бенефис для актрисы *Полины Аркадьевны Трухановой, много раз репетировавшей (но так ни разу и не сыгравшей!) Аркадину в «Чайке»*. *Актриса находится буквально в плену чеховского текста. Появляясь на даче своего коллеги ак-*

тера Бертенева, она произносит фразу «как бы» из «Вишневого сада»: «А здесь ничего не изменилось. Прошло лет тридцать, не меньше, а гнездышко бертеновское все то же. Как будто и не было этих лет... Даже гардины те же. Ну, здравствуй, уют беззаботных дней. (Поглаживает сервант)». Сюжет, провоцирующий на ожидание бессобытийности, взрывается клоунадой: **«Раздается звук, напоминающий выстрел. Шкаф распаивается. С фонтирующей бутылкой шампанского в руках возникает растерянный Бертенов»** [15]. Чеховский сюжет оказывается идеальной питательной средой для метадраматических экспериментов, ретортой, в которой переплавляются различные театральные модели.

Немало говорилось о том, что чеховский театр во многом предвосхитил принципы драмы абсурда. В строгановских пьесах традиции абсурдизма предстают развернутыми в обратной перспективе, из XXI века через опыт XX и – назад, к Чехову: образ чеховской атмосферы обогащен катастрофическим сознанием.

Среди целой группы пьес, основанных на использовании чеховской образно-тематической ауры, выделяется, например, *«Иерихон»*. Пьеса открывается следующей ремаркой: *«Сцена представляет собой дачу Томилина в Липках. Большой старый дом. Панорама тенистого сада. Палевые интонации ранней осени»* [20. – С. 71].

Живописно-лирическая рамка включает в себя «чеховский текст», в который, в свою очередь, вписана готическая фантазматология: старый дом в захолустье, странная семья (три сестры и их отец, профессор, который собирается жить до трехсот лет и с этой целью пьет эликсир собственного изготовления). Их затворническая жизнь определяется некоей тайной и нарушается приходом других персонажей «извне». Разговоры, «проигрывающие» в гротескной форме разные варианты знаменитого «диалога глухих», вращаются вокруг вариаций одних и тем же тем: ненастоящей жизни и ненастоящей смерти, репетиции смерти и смерти как представления (выражение «анатомический театр» реализуется во всей многослойности жутковатой метафоры).

Настойчивое обращение автора к детективной интриге не является ни деструктивным элементом в классическом сюжете, ни прямолинейной «чернушностью», свойственных текстам новейшей драмы. Скорее, это реанимация прежних театральных установок начала века и обнажение авторской рефлексии. В статье Ж.-П.Сарразака о театре натурализма и генезисе постановки говорится о том, что расшифровка неких знаков, которые складываются в целостную картину и одновременно фиксируют хаос повседневного опыта, объединяет и рождение режиссерского театра натурализма, и детективный жанр: «По примеру того же детектива, структура театрального произведения также разделяется на две части: на драму и постановку» [21]. Далее, со ссылкой на Жака Дюбуа, Сарразак продолжает, что, подобно тому, как в детективе есть две истории – преступления и его расследования, представляющие расколотые части одной и той же – текстовой – реальности», так и театральное произведение расслаивается на две плоскости, рассказывая о своем собственном устройстве, то есть оно уже потенциально является «*метадрамой*». Это, в свою очередь, приводит к кардинальному изменению позиции *четвертой стены*: взгляд на происходящее обращен внутрь и одновременно организуется не из зрительного зала, а из глубины кулис. Задача художника – скрупулезное расследование/исследование и диагностика симптомов реальности. У театра натурализма и полицейского жанра один знаменатель – позитивизм, поэтому деталь приобретает ценность указателя-улики.

Строгановский «театр вещей», конечно, не повторяет поиски натуралистов и символистов начала XX века, но явно отсылает к этой конструкции осведомленного читателя. Детектив как текст с повышенной семиотичностью неожиданно становится не только метадраматическим механизмом, но способом актуализации постдраматических тенденций: деталь, образ, элемент сюжета включаются в особые смысловые связи, вполне в соответствии с идеей Леманна о дискурсивных формах, «которые позволили бы оставить знаку право не нести в себе смысл. Таким образом, наша

попытка описания базируется и на семиотическом понимании театра, и на желании его преодолеть», а «на место исчерпывающей интерпретации, на место восприятия, сводящего наблюдения к единой картине, приходит фрагментированное, дробное внимание» [19. – С. 208-209]. Проблематизация удваивается благодаря сложным образно-ассоциативным переплетениям метафорических рядов.

По строгановским текстам рассыпаны ситуации-обманки, вполне сопоставимые с известным жанром натюрморта *trompe-l'oeil*¹: мотивы, образы, ситуации, события могут прочитываться в двух или нескольких регистрах, а предельная четкость изображения мерцает на границе разных художественных кодов. Автор предлагает некий якобы чеховский образ, но затем выясняется, что это не даст никакого понимания сюжета: узнали? Да, Чехов (или Беккет, или Гофман, или Шекспир), но это не приводит к ожидаемому результату в развитии действия. На классическую историю, как на фон, проецируется некий поток событий, но проекция эта оказывается в буквальном смысле *laterna magica*, волшебным фонарем, тени надо разгадывать, а драматическое действие оказывается незавершенным и открытым. Деталь, неожиданно возникающая в ремарке или речи персонажей, разворачивается в цепочку причудливых метафор, которые могут направить по ложному следу, а могут приобрести тот смысл, который выберет сам читатель.

Сформированная благодаря выстроенным в тексте намекам модель сюжета с легкостью рассыпается, перестраивается и изменяется до неузнаваемости с помощью очередной новой детали или смены интерьера. Действие движет вперед не герой, не события и происшествия, а скольжение взгляда, наблюдение за звуковыми, визуальными мелочами.

¹ Особая техника живописного изображения, создание иллюзии объема и глубины, в реальности отсутствующих, метаморфоза плоскостного, двумерного образа в трехмерный с помощью законов перспективы, игры света и тени: нарисованные двери, фигуры, вышагивающие из портретов, ягоды, нарисованные «как настоящие» и т.д. Повышенная реалистичность сдвигает семиотические границы искусства и действительности.

В пьесе *«Карманный хаос»* персонаж рассказывает историю с кусочком сахара:

*«Мы были в кафе с Рональдом и Этьеном, у меня из рук выско-
чил кусочек сахара и покатился под стол, довольно далеко от нас
находившийся (Бросает на пол мелок, имитируя путешествие са-
хара). Первым делом я обратил внимание на то, как он катился,
потому что кусок сахара обычно просто падает на пол и никуда не
катится в силу своей прямоугольной формы. (Поднимается с крес-
ла, следует за мелком.) Этот же покатился, как шарик нафталина,
отчего страхи мои усилились, и мне даже подумалось, что у меня
его из рук вырвали. Рональд, который знает меня, посмотрел туда,
куда должен был, судя по всему, закатиться сахар, и расхохотался.
Это напугало меня еще больше... Подошел официант, полагая, что
я уронил нечто ценное, паркеровскую ручку, к примеру, или вставную
челюсть, но он мне только мешал, и я, не говоря ни слова, метнулся
на пол разыскивать кусочек сахара под подошвами у людей... (При-
ступ смеха.) которые сгорали от любопытства, думая... (Смеет-
ся.) что речь идет о чем-то крайне важном... (Смеется)».*

В последующих картинах мел – «ненастоящий» сахар – будет источником спонтанно развертывающихся образов, создавая двой-
ственное восприятие реальности, творимой здесь и сейчас в вооб-
ражении: *«Оливейра поднимает мелок, кругом очерчивает им ма-
трац. Входит Лусиа со свертком, чрезвычайно напоминающим
младенца, завернутого в пеленки. Оливейра, не расставаясь с
зонтом, осторожно отбирает у Лусии сверток, кладет его в ван-
ночку и чертит мелом вокруг» [15].*

Событийный ряд, облик самих персонажей лишены определен-
ности, как и очертания вещей, метаморфоза уравнивает все про-
исходящее и описываемое в одном «театральном натюрморте»:
*«Свет, по всей видимости, давно уже чувствует себя здесь хозяи-
ном и делает с многочисленными предметами все, что ему заблаго-
рассудится, по его настроению и в зависимости от времени суток.
Свет вполне одушевлен и гостеприимен» («Кода»).*

Передвижение глаза, оптические моменты становятся неотъем-

лемой частью текстов современной драмы, которая оказывается открыта больше «внутреннему зрению» читателя, чем зрителя, который мог бы находиться в зале и воспринимать происходящее с фиксированной точки зрения только прямой перспективы. Вернее, осуществляется постоянная метаморфоза читателя в зрителя и наоборот. Происходит процесс развоплощения самого акта имитации: «реальность задается как собственная проблема, зритель помещается в ситуацию нарочитого наблюдения разыгрываемой перед ним, или с ним, игры в реальность и, в зависимости от сюжета, либо вынужден осознавать неправдоподобность или проблематичность изображаемых по ходу действия событий, либо должен до конца пребывать в ситуации аллегорического повествования, или двойного описания действия» [22. – С.40-41] – эти слова о специфике конфликта в новейшей драме в полной мере могут быть отнесены и к подавляющему большинству строгановских пьес.

Полноценное осмысление метадрамы в современном пространстве драматургического высказывания, возможный анализ типологии литературного, «театрально-драматического натюрморта» в контексте семиотического и постсемиотического театра еще впереди. Надеемся, что предлагаемая статья позволит наметить некоторые основные точки обсуждения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Политыко Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. – Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып.5 (11). – С.165-174.
2. Jahn Manfred. A Guide to the Theory of Drama. Part II: of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres. – English Department, University of Cologne. 2002. [Эл. ресурс]. URL: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.
3. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
4. Аристотель. Поэтика. – М., 1983.
5. Кривцун О.А. Эстетика. – М., 2000.
6. Эта новая, «новая», Новая драма // Pro scaenium: Вопросы театра. – Вып. 2. – М., 2008. – С.125-153.

7. Михайлин В.Ю. «Эдип» Софокла: филолого-антропологический анализ. Лекция, прочитанная в СамГУ в сентябре 2009 года.
8. Бернштейн Б.М. Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства. – М., 2002.
9. Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник СамГУ (гуманит. выпуск). – 1997. – № 3(5). – С. 25-37.
10. Шесть персонажей в поисках... Стенограмма «круглого стола» // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя. – Самара, 2012. – С.147-169.
11. Лукач Г. Рассказ или описание [Эл. ресурс]. URL: [http:// mesotes.narod.ru/lukacs/rasskazopisanie.htm](http://mesotes.narod.ru/lukacs/rasskazopisanie.htm).
12. Бурини Сильвия. Типология натюрморта в литературе (на материале литературы XX века) [Эл. ресурс]. URL: [http:// www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2364/1/10.pdf](http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2364/1/10.pdf).
13. Неклюдова М. Существует ли постдраматический театр? // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 111(5). – С. 213-218.
14. Строганов А.Е. Каденции: Сборник пьес и прозы. – Барнаул, 2004.
15. Сайт драматурга Александра Строганова [Эл. ресурс]. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/>.
16. Годер Дина. Театр как исследование жизни: новые спектакли Алвиса Херманиса в Риге [Эл. ресурс]. URL: [http:// www.stengazeta.net/article.html?article=7171#](http://www.stengazeta.net/article.html?article=7171#).
17. Четина Е.М. «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития// Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема конфликта. – Самара, 2009. – С. 80-89.
18. Болотян И.М. Субъектно-речевая организация в пьесе «Три действия по четырем картинам» В.Дурненкова // Литература и театр: сборник научных статей. – Самара, 2008. – С. 276-285.
19. Леманн Х.-Т. Постдраматический театр // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 111(5). – С. 204-218.
20. Строганов А.Е. Иерихон: Сборник пьес. – Барнаул, 2007.
21. Sarrazac J.-P. Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse [Эл. ресурс]. URL: [http:// www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=200](http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=200).
22. Богатырева Е. Наследие конфликта: соображение об эпистемологическом проекте новой драмы // Новейшая драма рубежа XX-XXI: Проблема конфликта. – Самара, 2009. – С. 34-41.

*Татьяна Журчева,
Самара*

РЕАЛЬНЫЙ ФАКТ И ВАРИАНТЫ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: ПЬЕСА ВАДИМА ЛЕВАНОВА «ПРО КОРОВ» И СПЕКТАКЛЬ САМАРСКОГО ТЮЗА «20.30»

Проблема жизненной достоверности произведения искусства, соотношения в искусстве явлений реальной действительности и авторского вымысла так же стара, как и само искусство. Еще Аристотель различал в «Поэтике» то, что было, и то, что могло бы быть [1:655], отдавая явное предпочтение последнему. В XX веке, а теперь уже и в XXI все чаще искусство стремится к отражению «жизни как она есть», к максимально точному воспроизведению реального жизненного факта, который приобретает (или должен приобрести) самостоятельный художественный смысл. Литературоведение давно уже ввело в понятийный аппарат слова «документ» и «вымысел» и производные от них (см., в частности: [2:153-156; 234-235], [3:46; 351-352]). Впрочем, все чаще приходится убеждаться в том, что точных смысловых границ эти понятия так и не приобрели. Об этом пишут многие исследователи, в частности Е. Местрегази [4], И. Болотян [5]. В последние годы стали активно использовать английское понятие *nonfiction*, которое порой оказывается слишком широким. В исследованиях современной драматургии прижилось еще одно англоязычное слово *verbatim*, и тоже все больше и больше расширяется его смысловое поле, поскольку отечественные драматурги, освоив собственно вербатимные техники в рамках соответствующих проектов, начали в своих вполне фикциональных пьесах стилизовать диалоги и монологи вымышленных персонажей под вербатимный речевой поток. Таким образом, современное литературоведение заново и по-новому проблематизирует взаимодействие в литературном творчестве факта и вымысла. Тем более что и сама современная литература дает для этого интересный материал.

Ярким примером авторской работы над реальным жизненным фактом стала последняя пьеса Вадима Леванова, одного из наиболее одаренных современных драматургов, преждевременно ушедшего из жизни в декабре 2011 года.

Это была действительно его последняя законченная работа. Он даже присутствовал на премьере в Самарском театре юного зрителя «СамАрт» 15 ноября 2011 года.

За год до этого Самарская государственная телерадиокомпания заказала Леванову пьесу, которая должна была бы отразить будни телевизионщиков, показать их нелегкую, но нужную работу. Постановку взялся осуществить «СамАрт», театр, отважно решающийся на всякого рода эксперименты. Таким образом, перед нами социальный заказ на производственную пьесу (так и определил автор жанр).

Вадим Леванов много времени провел на Самарской студии телевидения, наблюдал, записывал, разговаривал с людьми, чтобы понять принцип работы телевидения, его специфику, уловить особую профессиональную и человеческую атмосферу.

Драматург создал несколько вариантов пьесы. Я предполагаю сопоставить два из них: 1) законченный и теперь уже канонический текст, опубликованный в первом номере «Современной драматургии» за 2012 год, 2) театральный (режиссерский) экземпляр текста, который лег в основу спектакля. Спектакль вышел под названием – «20.30». Текст, опубликованный в «Современной драматургии», доработанный и подготовленный автором к печати, называется «Про коров». Эти тексты, конечно, связаны между собой, но и существенно различны.

Пьеса «Про коров» начинается с интродукции.

Когда зрители входят в фойе театра их встречает съемочная группа.

Корреспондент выборочно интервьюирует зрителей.

Это может выглядеть приблизительно так:

КОРРЕСПОНДЕНТ. Здравствуйте! Можно задать вам несколько вопросов?

Вопросы:

- Что вы любите больше: лето или зиму?

- Как вы относитесь к новому мэру города?

- Представьтесь, пожалуйста?
 - Нравится ли вам климат в городе?
 - Почему вы любите или не любите город Самара?
- (И etc.) [6:78]

В авторском примечании для режиссера говорится, что на сцене постоянно присутствуют телевизионные камеры, которые снимают все происходящее и передают на монитор. И актеры, и зрители находятся как бы в телестудии, обстановка и атмосфера которой воссоздается с предельной точностью.

В дальнейшем монтируются коротенькие сценки, быстро сменяющие друг друга: зрительские монологи, фрагменты редакционных будней, производственные и личные разговоры сотрудников, телефонные переговоры, снова зрительские монологи. Этот поток будничной жизни, очень точно передан драматургом: с большой долей вероятности можно предположить, что значительная часть диалогов и монологов записана почти дословно, хотя, многое, конечно, обработано и стилизовано. Своего рода «вербатимность» текста подтверждается многими приметам. Например, в качестве интерлюдии возникает телевизионный сюжет о юбилее Лидии Ивашовой, когда-то бывшей диктором телевидения. Мы наблюдаем включение в новостную программу соответствующего репортажа, видим сам репортаж и его героиню. Осенью 2010 года, как раз когда начинался проект, свой 85-летний юбилей отмечала Людмила Николаевна Иваненко, бывшая одним из самых первых дикторов куйбышевского телевидения. И именно этот репортаж, почти дословно, шел в эфире. Леванов изменил только имя. Телевизионщики существуют в пьесе без имен – по должностям: генеральный продюсер, шеф-редактор, корреспондент, ведущий, гример и т.п. Хотя те, кто знаком с самарской телевизионной средой, легко опознают в них конкретных людей.

В ходе сугубо профессиональных разговоров и производственной текучки телевизионщики время от времени вдруг ударяются в философствование о себе и своем месте в мире. Впервые философская нота звучит в одной из реплик шеф-редактора:

ШЕФ-РЕДАКТОР. А тут еще вопрос ответственности! Мы

должны соблюдать, так сказать, «ноль-позицию»! Мы не должны давать оценок! Мы не даем оценок... Мы должны информировать, доносить ситуацию до людей. Не вставать ни на чью сторону! Не оценивать, не интерпретировать!.. [6:83]

«Философия телевидения» находит свое завершение в финале пьесы. Телезрители (актеры на сцене) обращаются на телевидение с вопросами. А ведущий (на экране) комментирует эти вопросы:

- *От телевидения все еще ждут чудес. К нему обращаются за разъяснениями.*

- *Люди ищут хотя бы маленький кусочек себя и своих родных.*

- *Телевидение сводит помогающих и нуждающихся в помощи.*

[6:90]

Этот эпизод обрамляется двумя репликами корреспондента:

- *Вот такой получился постскрипtum к этой истории. И даже не знаешь, что сказать этим людям... Такое тоже бывает. И нередко. От нас всегда почти ждут реальной какой-то помощи! Каких-то конкретных действий!.. И как объяснить им... как всем объяснить – что у нас другая несколько задача?... Другая функция!.. Мы просто информируем... Информлируем просто...*

- *Странно, конечно... Сегодня это – новость, событие, будоражит всех, тревожит! И ты знаешь, понимаешь, что завтра, уже завтра об этом забудут, будет новая какая-то новость, новое событие. Все забудут, включая меня... Одно событие сменяет другое, новость сменяется новостью и перестает быть ею... Забавно... Ничто так не эфемерно, как свежие новости... Но это... как ни пафосно звучит – и есть жизнь. Нас всех... (Маленькая пауза.) А сюжеты положат в архив, они там будут храниться какое-то время... [6:90]*

Контрапунктом к этим размышлениям становится финальный монолог телезрителя:

А мне Бог говорит из телевизора!.. А у Него много есть возможностей достучаться до человека! И Он все использует!.. Вот и телевидение тоже, да! Новости, особенно! Я вот только новости смотрю!.. В двадцать тридцать!.. Не, вы не понимаете... Это надо

научиться воспринимать! Настроиться!.. Вы то же самое видите – сюжеты там всякие – про то, про се! А главного – вы не видите! А главное – это что, как бы это сказать?... Не знаю, как объяснить!.. Главное... оно как бы между сюжетов... Понимаете?... Даже не между... а как бы вне их, над ними! Нет, не знаю я как это объяснить! Но я понимаю! И я знаю, что это Божий месседж!.. Божий месседж!.. [6:90]

Этот финал как бы закольцовывает сюжет текста, рифмуется с эпиграфом: *«Призови к нам твоего Господа, чтобы Он объяснил нам, какова же она: ведь для нас все коровы похожи одна на другую. И тогда мы, если соизволит Аллах, непременно будем на верном пути. Коран. Сура 2, «Корова» [6:78].* Конечно, в этом противопоставлении очевидна авторская ирония: с одной стороны, СМИ, телевидение, будничная суэта сует, с другой – Божий месседж. Но, как это всегда бывает, оксюморон рождает иной, серьезный смысл, который вполне очевиден в контексте сюжетной коллизии. В описанную мною схему встроено событие, которое и становится собственно главным. Вокруг него разгораются страсти, с ним связан конфликт. На телевидение поступает сообщение о том, что на некоей ферме погибают коровы, потому что арбитражный суд никак не решит вопрос о владении фермой, арестованы все счета, и несчастных животных нечем и не на что кормить. Снимают сюжет, показывают по местному, а затем и по российскому телевидению. Волнуется начальство по поводу политкорректности. Волнуются телевизионщики, как отзовется. Волнуется вся российская общественность, которая тут же начинает слать деньги и корма. Сюжет вполне реальный. И случай не единичный. Рядом с коровами возникают, как и положено, человеческие судьбы, человеческие проблемы, решить которые оказывается куда труднее.

История с коровами, встроенная в довольно точно, местами вполне документально воссозданные телевизионные будни, дает автору возможность выстроить параболический сюжет и предложить читателю/зрителю задуматься над вечной для искусства, но всякий раз актуальной проблемой о смысле существования человека, о смысле его земных деяний.

Леванов умело, почти виртуозно осваивает и присваивает реальные, достоверные, узнаваемые факты и преобразует их в собственный уникальный сюжет, который к реальности относится не как фотография, а как картина, написанная с натуры: абсолютно узнаваемо и вместе с тем гораздо больше, чем исходная натура. И даже мне, самарской жительнице, уже не интересно ловить знакомые топонимы и интонации знакомых телевизионщиков. Я полностью подчиняюсь авторской воле и авторскому вымыслу, который, как и положено в искусстве, гораздо достовернее единичного, хотя и реального факта.

Любопытная трансформация происходит с пьесой того же автора, когда она по требованию заказчика переделывается и адаптируется для сценического воплощения.

Заказчик, т.е. самарская ГТРК, не приняла вариант «Про коров». История, которая в конечном итоге была «встроена» в сценическое изображение телевизионных будней, не просто достоверна, она уникальна. В канун 50-летия полета Юрия Гагарина была осуществлена идея увековечить и прославить на весь мир Самару как космическую столицу. В спектакле инициатором идеи становится персонаж, поименованный как генеральный продюсер. Именно он ее придумал и согласовывал в кабинетах высоких областных начальников, весьма сатирически представленных и в тексте, и на сцене. Идея (и реальная, и сценическая) состояла в том, чтобы из большого числа молодых людей, одинаково одетых в майки и кепки, составить на площади Куйбышева (самой большой площади Европы) надпись «Самара. Космос. 50.» Этот тщательно отрепетированный «флэшмоб» должен был быть снят со спутника именно 12 апреля в определенный час. За несколько дней до назначенной даты провели репетицию и получили хорошую фотографию (она есть в интернете). А 12-го над Самарой была сильная облачность, сфотографировать акцию в назначенный час не удалось. Поэтому в эфир дали ту, «репетиционную» фотографию, в связи с чем в СМИ, в блогах (и в реальности, и в на сцене) было много разговоров и споров по поводу того, что самарские телевизионщики прибегли к обману и подлогу.

Помещенная в пьесу и спектакль, эта история существенно деформировала ту проблему и соответственно ту идею, которая обнаруживается в пьесе «Про коров». Телевизионщики – персонажи (как и их прототипы) озаботились проблемой, можно или нельзя было подменять фотографию, можно или нельзя было отменить акцию на площади, где собрались люди, и акцию в прямом эфире? В сюжете появляется персонаж, которого не было в предыдущем варианте: шоумен из Москвы, телезвезда. Именно он произносит сакраментальную фразу «Show must go on» и пафосно разглагольствует об ответственности перед зрителем и о том, что телевидение должно дарить людям праздник. В этом контексте цитированные выше сентенции о «ноль-позиции», о приоритете информационной составляющей, о независимой позиции журналиста теряют смысл. Они вообще теряются среди сцен общения в чатах мальчиков и девочек, стоящих в надписи:

Бородина: Привет! Ты из какой буквы? Смайл.

Сенченко: Я из буквы «С»! В «САМАРЕ»! А ты? Смайл.

Бородина: Угадай! Смайл!

Феофанова: А когда будут готовы фотки со спутника? А там все видно будет?

Наумова: Что все?

Феофанова: Ну лица!

Наумова: Не, ракурс не тот.

Феофанова: А ты откуда знаешь?

Наумова. А мне «космонавты» сказали. Ну, пацаны из Аэрокосмического...

Феофанова: А они знают типа...

Наумова: Знают, наверное, их же там учат чему-нибудь... Говорят только кепи будет видать! [7]

Завершается пьеса «Постскриптумом» (так в тексте):

ВЫХОД КОСМОНАВТА ПОД ПЕСНЮ «ЛЕТИТЕ ГОЛУБИ, ЛЕТИТЕ»

Изображение на экране не очень четкое, но звук хороший. Постепенно изображение стабилизируется. Крупный план – лицо Космонавта.

КОСМОНАВТ. Дорогие... родные мама и папа!.. Любимые!.. Вы лучшие! Я с детства слышал эту историю вашего знакомства! Она потрясающая! Я когда ее кому-то рассказываю – никто не верит!.. Я и сам иногда сомневался... но фотография... та самая фотография, сделанная со спутника в апреле далекого 2011 года... когда отмечали 50-летие первого полета человека в космос... И мама стояла во второй букве «А» слова «Самара», а папа стоял в букве «С» слова «Космос» - на площади Куйбышева и еще три тысячи студентов составили в целом слова «Самара. Космос. 50»! Я с самого раннего детства смотрел на эту фотографию - у нас дома она висела всегда на почетном месте, слушал как вы познакомились миллион раз... И, наверное, во многом поэтому сейчас я говорю с вами с борта корабля «К.Э. Циолковский-2», который преодолел уже половину пути к красной планете Марсу!.. [7]

В спектакле (как и в тексте, положенном в его основу), реальных фактов, слов, событий ни чуть не меньше, чем в пьесе «Про коров». Уникальность, единичность и принципиальная неповторимость акции, которая показана в спектакле, должна была бы, по мысли инициаторов проекта, придать всему произведению особую достоверность. Однако произошло, по-моему, обратное: история вполне правдивая не стала историей правдоподобной. Факт, вполне реальный, единственный в своем роде, не стал явлением художественным, не поднялся до обобщения и типизации. Проблема роли телевидения в жизни общества стала плоской и бытовой, утратила бытийный план. Художественный замысел Вадима Леванова выводил частный факт на уровень обобщения, на разговор об общезначимых ценностях, для каковой цели собственно и был востребован реальный факт, для чего собирались документальные свидетельства. В версии, на которой настоял заказчик – Самарская ГТРК, - факт остался на уровне медийного проекта, которым стал и посвященный ему спектакль, оставшись единичным фактом быстропроходящей жизни. Телевизионщики попытались увековечить свою акцию и себя в ней, но, как говорит в пьесе корреспондент, нет ничего более преходящего,

чем свежие новости. Они устаревают, как только их опубликуют.

История создания пьесы и ее текстовых и сюжетных трансформаций наглядно подтверждает мысль о том, что факт действительности становится фактом искусства только благодаря авторскому присутствию, проявленному как на субъектном, так и на внесубъектном уровне. Причем доля авторского вымысла здесь не важна. Важен авторский замысел.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика. – Аристотель. Сочинения в 4-х томах. Т. 4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А.И. Доватура. – М.: Мысль, 1984. – 830 с.

2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

3. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

4. Местергази Е.Г. Документальное начало в литературе XX века. – М.: Флинта; Наука, 2006. – 160 с.

5. Болотян И.М. Вербатим: метод, стиль, жанр? // Современная российская драма: Сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.). – Казань: РИЦ «Школа», 2008. С. 58-64.

6. Леванов Вадим. Про коров. Производственная пьеса в двух частях // Современная драматургия. – 2012. - №1. С. 78-90.

7. Леванов Вадим. 20.30. Производственная пьеса. На правах рукописи (режиссерский экземпляр).

*Яна Глембоцкая,
Новосибирск*

ИЗОБРАЖАЯ СКУКУ: МИМЕСИС СКУКИ В НОВОЙ ДРАМЕ

*Испытывать скуку в присутствии Бога означало бы,
что у Бога есть недостатки.
Ларс Свендсен «Философия скуки»*

Размышления о способах, которыми новая драма отражает современную реальность, приводят к выводу, что картина реальности в произведениях новой драмы искажена и избирательна. Характер искажений изображенной реальности и принцип избирательности мимесиса в новой драме и составляют предмет рассмотрения в данной статье.

Требую от театра «реальности», «актуальности», «документальности» и «социальности», авторы новой драмы единодушно обращаются к жизни маргинальных общественных групп, сюжеты пьес тяготеют к бессобытийности, в комическом преобладает «черный юмор», а обстоятельства жизни героя нередко настолько безысходны, что разрешаются убийством или самоубийством. Все перечисленные особенности новодраматической поэтики, конечно, отражают кризисное состояние общества и индивида. Потеря нравственных ориентиров, обесмысливание труда и поступка вызывают в обществе состояние апатии, а в масштабе частной жизни – морок парализующей волю скуки. «Скука – источник злоупотребления наркотиками, алкоголем, табаком. Скука провоцирует обжорство, тягу к азартным играм, промискуитет, вандализм, депрессию, агрессию, вражду, насилие, самоубийства, рискованные авантюры. На этот счет существует вполне конкретная статистика. Кстати, никого не удивляет тот факт, что еще отцы церкви обнаружили связь между этими явлениями и рассматривали скуку как мать всех пороков (по-латыни *acedia* – самый страшный грех, который порождает другие грехи)» [1. – С. 23].

Серость будней, обезличенность повседневных ритуалов приводит к тому, что даже убийство в новой драме изображено как

обыденное, рутинное и, по большому счету, скучное событие. Так в пьесе братьев Пресняковых герой участвует в однообразных процедурах реконструкции обстоятельств убийств. Популярность этой пьесы, спектакля Серебренникова и фильма нельзя считать случайными – в этой истории, очевидно, ухвачена суть происходящего в новодраматической литературе: *пока герой пьесы изображает жертву, автор изображает скуку*.

Как показала И. Болотян, сосредоточенность драмы на изображении «кризиса идентичности», объясняет не только тематический, но и концептуальный интерес авторов новой драмы к подростковому сознанию [см.: 2. – С. 98-1006]. Субъективная серьезность проблематики, решаемой в пьесах «новой драмы», сказывается в относительно слабой выраженности художественного смеха в новой драме [см.: 3. – С. 88-96]: подросток, как правило, не отличается чувством юмора, поскольку сосредоточен на том, какое место в социуме ему предназначено, и как занять это место [см.: 4. – С. 115-134]. Оппозицией смеху в его коммуникативной и игровой ипостаси является скука, как невозможность обретения персонального смысла [1. – С. 136]. Неслучайно именно в подростковом возрасте ощущение скуки, (неприкаянности, пустоты бытия, одиночества) принимает наиболее мучительные формы и даже иногда доводит подростков до самоубийства. Социально-психологические объяснения подросткового синдрома скуки, по-видимому, заключаются в двух неустранимых противоречиях жизни юношей и девушек в современном городе: 1 – субъективное ощущение *взрослости* и объективная зависимость (материальная и дисциплинарная) от родителей, учителей; 2 – острая потребность в осмыслении «последних вопросов бытия» (смерть, любовь, свобода) и сугубо формальные требования со стороны общества (дисциплина, успеваемость, вежливость).

Эмоционально развитые, восприимчивые, читающие подростки часто подвержены *метафизической интоксикации*, то есть отравлению сознания вечными вопросами бытия. Метафизическая (философская) интоксикация может привести к фанатизму, социальной

дезадаптации и одержимости сверхценными идеями. Продление сроков обучения, возможности «бытия № 2» в Интернете усугубляют проблемы подросткового сознания и отодвигают взросление. Примечательно, что в новодрамовских пьесах не только подростки ведут себя как подростки, «подростковое» поведение демонстрируют и взрослые люди. (Еще Шопенгауэр заметил, что подверженность скуке и возраст находятся в обратной зависимости друг от друга: чем старше человек, тем меньше он страдает от скуки [цит. по: 1. – С. 21].) Скучающий взрослый психологически близок подростку, его скука – симптом неучастия в реальности, невостребованности, чуждости. Довольно часто скука становится главным движущим мотивом поступка. Например «отсутствие кислорода» в черноволосой жене Саши из «Кислорода» Вырыпаева это не что иное, как скука. С женой было скучно, а с Сашей из Москвы – нет, в Саше был кислород, и рядом с ней не было места скуке. В пьесе «Пластинин» все чудовищные акты насилия над героем совершаются от скуки: драка, которую провоцирует на свадьбе пьяная невеста, изнасилование подростков уголовниками, избивание Максима во дворе школы безо всяких мотивов. Из более поздних произведений можно привести пример из пьесы Д. Привалова «Прекрасное далеко», где герои оказываются после смерти (в чистилище?) в ситуации повторяемости, замкнутого круга, скуки, которой, как им теперь кажется, не было *на свободе* (в земной жизни).

Однако вернемся к уточнению терминологии, посмотрим, как описывается феномен скуки не с бытовой, а с научной точки зрения. Феномен скуки введен в научный лексикон норвежским философом Ларсом Свендсенем в монографии «Философия скуки». Эта книга вышла на русском языке в 2003 г. Л. Свендсен рассматривает скуку как фундаментальный экзистенциальный опыт, его книга, жанр которой автор определяет как «эссе», включает обзор разных распределенных по четырем главам подходов к скуке как явлению: «Проблема скуки», «История скуки», «Феноменология скуки» и «Мораль скуки». Удивительно, но смех как возможность временного решения «проблемы скуки» не упомянут Свендсенем. Един-

ственная глава, в которой упоминается «комизм скуки», это глава «Сэмюэль Беккет и невозможность персонального смысла»:

«Большинство произведений Беккета как раз можно назвать комедиями скуки. И, прежде всего, пьесу «В ожидании Годо» <...> Я бы хотел сосредоточиться на тотальных предпосылках скуки, а именно, на идее о невозможности обрести персональный смысл» [1. – С. 136]. Определение «комедия скуки» кажется нам удачным и подходящим не только для произведений Беккета, но и для пьес Чехова. Заметим, что показанный в «несмешных комедиях» Чехова абсурд повседневности превращается у Беккета в абсолютный метафизический крах реальности, которая видна художнику. Скука и бессмысленность существования актуальны для новодрамовских пьес, однако в отношении этих пьес более применимо понятие «трагикомедии скуки» [см.: 5. – С. 142-150], поскольку в финале довольно часто происходит самоубийство героя. Заметим, что в современной литературе самоубийство почти никогда не бывает поступком героя, совершенным во имя какой-то идеи, или в знак протеста против несправедливости или ради спасения честного имени. Самоубийство – это акт капитуляции перед жизнью, окончательное признание собственного бессилия и безволия. Литература в данном случае отражает те социальные процессы, которые происходят в развитых странах в обустроенном и толерантном 20-м веке.

Описывая в своей книге «Писатель и самоубийство» причины роста самоубийств в 20-м веке, Г.Чхартишвили описывает также и причины всеобъемлющей скуки, подталкивающей человека к суррогатам жизни в виде алкоголя, наркотиков, телевидения или Интернета: «Человек утратил контроль над непосредственно окружающим его жизненным пространством, нарушился сам масштаб взаимоотношений личности и общества. Мира стал слишком большим (не деревня, а мегаполис, не артель, а фабрика, не пустынное поле, а людная площадь), и оттого чужим. Любое социальное потрясение, любое массовое изменение общественного статуса (то, что в массовых пропорциях происходит в современной России) влечет за собой всплеск самоубийств» [6. – С. 35].

Итак, нам кажется очевидным, что подверженность подростков скуке имеет прямую связь с их метафизической интоксикацией и склонностью к самоубийствам. Эти соображения приводят нас к выводу, что новая драма в целом может быть описана как литература подростковая, незрелеющая, что и определяет комплекс ее важнейших мотивов: непреодолимое одиночество, принципиальная невозможность понимания между людьми, социальная изоляция, скука и серость окружающего мира. Этим же, на наш взгляд, объясняется специфический статус реальности, изображенной в новой драме, о которой убедительно пишет И. Кузнецов: «Она отличается недостаточной субстанциальностью. Предметы в ней не обладают безусловным содержанием; они слабо укоренены в бытии и готовы вот-вот из него выпасть. Само бытие держится слабеющими внутренними связями» [7. – С. 31]. В этой же статье отмечено выпадение персонажей из социальных связей и их неспособность обрести разумное существование.

Для подтверждения вышесказанного, нам хотелось бы проанализировать более подробно пьесу Я.Пулинович «Он пропал без вести», в которой автор объединяет все обозначенные нами ключевые мотивы. Здесь не обойтись без пересказа фабулы, которая довольно интересно придумана и внятно воплощена в драматургическую форму. В большой, дорого обставленной квартире живут сестра и брат 24-х лет, Саша и Глеб. Они не близнецы, но одногодки, так что, скорее всего, у них были разные матери. Отец, однако, у них один Бакланов Олег Геннадьевич (Б. О. Г.). Отец обеспечивал их всем необходимым, не заставлял ни учиться, ни работать, и вдруг пропал без вести. Саша и Глеб инфантильны до крайности – даже покупка продуктов в магазине для них трудная задача. Беспомощные «дети» подают в розыск, и так Саша знакомится с Милиционером. Во время визита Милиционера Саша дарит ему одну из секс-игрушек брата, куклу девушки в натуральную величину, обтянутую кожей, с подогревом – полная имитация живой секс-партнерши. Глеб покупает девушек-кукол часто, но «любит» он только одну, чернокожую куклу Энди, которую считает живой. Время от време-

ни он «убивает» Энди разными способами, но потом снова ее выкапывает из могилы и возвращает в квартиру. Пока Энди хранится на кладбище, Глеб приносит в дом новую секс-куклу. Все наскучившие силиконовые красавицы свалены в чулан за ненадобностью. Саша привыкла к странностям брата, но ее мучает то, что он с ней не разговаривает. В конце концов Саша решает сжечь Энди, так что знакомые могильщики приходят к пустому гробу. Глеб в ярости душил Сашу подушкой, и кладет в гроб вместо Энди. Могильщики возвращаются за гробом и хоронят Сашу, думая, что это очередная кукла.

Это основная линия фабулы, есть еще ответвления, которые развивают ту же тему – одиночество, неспособность к общению или имитация общения в семье, непонимание и отчуждение самых близких людей. Например, Саша, устав от общества молчащего брата, озабоченного сексом с куклами, находит себе работу «картошки-фри», раздающей рекламные листовки на улице. Там она знакомится с юношей-гамбургером, между ними возникает симпатия, однако обстоятельства разлучают молодых людей. Правда, обстоятельства эти не связаны с роком, чьей-то злой волей или хотя бы несчастным случаем. Инфантилизм и бытовая беспомощность помешали Саше обменяться телефонами с понравившимся ей юношей. Есть еще один диалог мальчика и девочки 16 лет, которые познакомились в кризисном центре для покушавшихся на самоубийство. Оказывается, пропавший без вести Олег Геннадьевич (Б. О. Г.) работал в этом центре консультантом, был добрым и его все-все любили. Объясняя свою попытку убить себя, мальчик говорит: «Ты не понимаешь! Мне все равно! Мне неинтересно! Идет снег, дождь, ветер, туман, зима, лето, осень – это все проносится передо мной как картинка, и мимо идут люди. Олег Геннадьевич говорил, что нужно любить всех, весь мир, а я никого не могу полюбить, я даже себя не могу полюбить». То же самое могут сказать о себе все действующие лица этой истории, за исключением, наверное, Олега Геннадьевича, однако он так и не появляется в поле зрения героев. В финале пьесы читатель становится свидетелем разговора в чула-

не, которые ведут между собой брошенные Глебом куклы. Для них Глеб – это Бог, который оставил их, пропал без вести и неизвестно, вернется ли когда-нибудь. Рассуждения силиконовых девушек пародийно воспроизводят разговоры и переживания, которые только что прошли перед читателем в жизни «реальных людей». Монологи кукол написаны отчасти как пародия на финал чеховских пьес, где-то между «Дядей Ваней» и «Тремя сестрами», что и спасает пьесу от назидательного пафоса:

ТРЕТЬЯ. А мне так хочется верить.... Так хочется знать, что я кому-то нужна. Что я появилась не просто так, не для себя. Что есть на свете хоть кто-то, хоть кто-то, кому не наплевать, хоть кто-то, кто любит меня ни за что, а просто так, априори, по факту моего существования.... Мне все равно кто он, все равно, где он и сколько ему лет. Пусть это будет кто угодно, но пусть он полюбит меня навсегда. Навсегда.... Полюбите меня кто-нибудь, пожалуйста, полюбите. Кто-нибудь! Пожалуйста! Полюбите меня, я хорошая, я очень хорошая, я честная, я добрая, я умная.... Я стану еще лучше. Только навсегда. Навсегда.... Полюбите.

ПЕРВАЯ. Нужно верить, девочки. Нужно верить и жить. И он вернется.

ВТОРАЯ. Да ну вас на фиг. Я верю в себя и в свою грудь. А во всяких дурацких кукол не верю.

ПЕРВАЯ. Он нас любит, девочки. Он нас любит. Придет и наш час. И нас заберут к нему. У него для нас всех места хватит...

ТРЕТЬЯ. Будем ждать. [8]

Авторская позиция в пьесе, колеблется между сочувствием и иронией: при всем понимании внутреннего состояния героев пьесы, автор, по-видимому, возлагает на них самих ответственность за то, что им «все равно и все неинтересно», то есть авторское сознание в данном случае – это сознание взрослого человека, а не подростка. Вся пьеса может служить прекрасной иллюстрацией пуэрилизма, болезни, связанной с кризисом современной цивилизации. Симптомы этой болезни были описаны еще Й. Хейзингой: «Сейчас, можно сказать, что люди превращают в игрушку весь бе-

лый свет... Пуэрилизм – так мы называем позицию общества, чье поведение уже не отвечает уровню разумности и зрелости, которых оно достигло в силу своей способности судить о вещах; которое вместо того, чтобы подготовить подростка к вступлению во взрослую жизнь, свое собственное поведение приравнивает к отроческому» [цит. по: 9. – С. 11-12].

В заключение хотелось бы сказать несколько слов о пьесах другого типа, о таких пьесах, где произошло почти полное развоплощение персонажей и размывание фабулы ради создания эффекта поэтической многозначительности. Я имею в виду, например, пьесы О. Мухиной «Ю», «Таня-Таня» и «Летит». Невозможность уловить фабулу, наплывы ассоциаций и нагромождения случайных реплик весьма эффектны для любителей словесного авангарда, однако все это «...напрочь уводит читателя от привычной способности улавливать смысл по первому же прочтению текста; сюжет выстраивается так, что требует многократного прочтения или вызывает моментальную агрессию читателя из-за «отсутствия» смысла» [10. – С. 69]. Соглашаясь с Л.П. Шатиной, добавим, что в некоторых случаях агрессия возникает не «ментально» - читательская реакция сначала может пройти через стадию скуки, недоумения, и лишь потом вылиться в агрессию. В данном случае перед нами другая ипостась скуки – рецептивная скука, по-видимому, запрограммированная автором в тексте. Скука восприятия в данном случае выполняет задачу инициации читателя: преодолевая скуку при чтении, читатель имеет шанс причислить себя к просвещенной публике, к тем, кто понимает, к эстетам и литературным гурманам. Разгадывание текста задано автором как условие игры, которая принимается всерьез и от этого теряет игровую природу: «Для пуэрилизма тоже свойственна игра, но не подлинная игра, искренняя, творчески реализующая агональное, соревновательное начало, интуитивно принимающая во внимание некоторые нравственные основания, а игра, оказывающаяся не в состоянии удержать свой неподдельный игровой характер, игра, слишком организованная и слишком технически

оснащенная, игра, принимающая себя чересчур всерьез и оттого переставшая быть игрой...» [11. – С. 12] Литературной жизни пьесы затрудненное восприятие текста несколько не мешает, а вот при работе над постановкой режиссер все-таки обязан преодолеть скуку «недобытия на грани реальности» [7. – С. 31]: довоплотить персонажей, прояснить фабулу для зрителя – что и происходит в удачных постановках. Язык театра позволяет заполнить языковые лакуны в тексте пьесы невербальными театральными средствами и добиться ясности художественного высказывания, вернуть искусству его подлинную игровую природу.

По нашему мнению, изображение скуки является сущностной особенностью новой драмы, скука как доминанта сознания и героев, и автора позволяет увидеть общее в тематическом и языковом многообразии этого литературного и общественного движения. Утверждение о том, что новая драма больше не существует как организованное движение, в данном контексте не особенно важно, поскольку осмысление явлений в науке неизбежно происходит с некоторым запаздыванием. В статье сделана попытка обосновать, каким образом связаны общий кризис социальности в России и эстетический феномен скуки в новой драме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свендсен Л. Философия скуки / пер. с норв. К.Мурадян. – М.: Прогресс-Традиция, 2003.

2. Болотян И. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: проблема конфликта. Материалы научно-практического семинара. – Самара: «Универс групп», 2009. – С. 98-106.

3. Глембоцкая Я. О. К проблеме комизма и смеха в новой драме // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. – С. 88-96.

4. Дольник В. Р. Рок рока // Дольник В. Р. Непослушное дитя биосферы. – СПб.; М., 2009. – С. 115-134.

5. Журчева Т. В. Трагикомедия: в сторону XX века // Новейшая драма рубежа XX-XI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. Материалы научно-практических семинаров: 26-17 апреля 2009 года и 14-16 мая 2010 года. – Самара, 2011. – С. 142-150.

6. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство: в 2 кн. – 2-е изд., испр. – М.: «Захаров», 2011.

7. Кузнецов И. В. Проблема реальности в «новой драматургии» // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. – С. 31.

8. Пулинович Я. <http://www.theatre-library.ru/authors/p/pulinovich>

9. Хейзинга Й. Осень Средневековья: соч. в 3 т. – Т. 1. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995.

10. Шатина Л. П. Культурные слои новой драмы // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. – С. 69.

11. Уколова В. И. Мудрость мастера // Хейзинга Й. Осень Средневековья: соч. в 3 т. – Т. 1. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995.

*Лариса Кислова,
Тюмень*

**«КРАТКИЙ КУРС СЧАСТЛИВОЙ ЖИЗНИ»:
ДРАМАТУРГИЯ 1990-Х ГОДОВ КАК ХРОНИКА
«СМУТНОГО ВРЕМЕНИ»**

Драматургия 1990-х годов, ставшая зеркальным отражением «эпохи абсурда», демонстрирует предельную узнаваемость жизненных реалий и синтезирует нового героя, преломляющего в своем сознании смутную действительность.

Появление героя, предложенного драматургией «новой волны» на рубеже 1970-х – 1980-х годов было встречено активной дискуссией в прессе. Стремясь исследовать природу этого явления, литературоведы и театральные критики с энтузиазмом обсуждали пьесы В.Арро, А.Галина, В.Славкина, С.Злотникова, А.Казанцева, Л.Разумовской, Л.Петрушевской. Прием психологического раздвоения личности в драматургии этого периода неуклонно превращался в знак качественного состояния времени, и на первый план выдвигалось не стремление героя разрешать конфликтные ситуации, а его умение инициировать конфликты: «Он зачастую обвиняет самого себя. Он отнюдь не склонен всегда и во всем искать виноватых в дальнем и ближнем окружении. Он нередко достаточно реалистично оценивает свое тупиковое состояние» [1. – С. 186] .

«Плохой хороший человек», решительно заявивший о себе и буквально спровоцировавший революционную ситуацию в драматургии рубежа 1970-х – 1980-х годов, оценивался отечественными исследователями достаточно неоднозначно именно потому, что являл собой «особый тип маргинального характера <...> с усеченной действенной силой и слабой сопротивляемостью злу» [1. – С. 202]. Но если герой драмы «новой волны» действительно боролся с самим собой и пытался отстаивать некие смутные идеалы, возможно сохранившееся в его сознании еще на уровне генетической памяти, то герой драматургии 1990-х годов вообще

не склонен дорожить идеалами прошлого, поскольку абсолютно лишен каких бы то ни было иллюзий. Его самооценка крайне занижена, сопротивляемость злу ограничена, стремление к самосовершенствованию отсутствует вовсе. Таким образом, процесс дегероизации в отечественной драматургии, начавшийся еще на рубеже 1970-х – 1980-х годов, был особенно отчетливо явлен именно в 1990-е годы. «Нищее духом, безымянное поколение восьмидесятых, поколение непроявленных личностей и невоплощенного сопротивления» [2. – С. 2], вступив в новое десятилетие, продолжает свой тернистый путь к счастливому будущему или к неминуемой катастрофе.

Герой драматургии 1990-х годов устало созерцает живую жизнь вокруг себя, он инертен, безволен, социально пассивен и совершенно не сопротивляется обстоятельствам, поскольку для него характерно полное равнодушие к собственному будущему. Если героев Л.Петрушевской традиционно упрекали в том, что их стремление выжить значительно сильнее желания жить, то персонажи 1990-х годов не стремятся даже выжить. Они просто существуют, сочетая в себе холодную внешнюю агрессивность и полную внутреннюю беспомощность.

Так Георгий, герой пьесы В.Азерникова «Свадебный марш», предпринимает робкую попытку кардинально изменить собственную судьбу и, избавившись наконец от чужого влияния, вернуться к прерванной карьере музыканта. Но все заканчивается как обычно, он вновь становится легкой добычей хищной, алчной женщины. А потому его наивный протест заранее обречен: «Я ухожу от тебя <...> А от вас – вторично. И не к кому-нибудь, не к новой женщине, множа ошибки... К себе, к себе самому. Первый раз я делаю правильный выбор <...> Думаете, я потерял рассудок? Я обрел его. Впервые» [3. – С. 75].

Ангел смерти – снайпер Анна (В.Мережко «Кавказская рулетка»), судьба которой изначально предрешена, вынуждена подчиниться приговору бывших соратников, воспринимающих ее отчаянное стремление вырваться из ада войны как предательство. Анна

«проигрывает» жизнь в «кавказскую рулетку» и погибает, расплачиваясь таким образом за свои и чужие преступления.

Подчиняются судьбе и все персонажи пьес А.Казанцева («Тот этот свет», «Бегущие странники», «Братья и Лиза»). Инга, Дмитрий, Надежда, Роман («Бегущие странники») считаются близкими друзьями, однако постоянно предают друг друга, редко задумываясь о последствиях. Каждый из них живет как будто не своей жизнью, а потому, несмотря на все финансовые победы, так и остается одиноким, несчастным и невостребованным. Полина, дочь Инги, единственная, у кого, возможно, есть будущее, между тем, тихо спивается, отчаянно молясь о спасении собственной души: «Господи... Господи... Ничего не понимаю... Ничего... Ничего не могу... Ничего не умею... Никому не нужна... Все обман... Все только кажется... Уедешь в другое место – будет все другое казаться... Обнимаешь одного, а он другой... Мать – не мать... Отец – не отец... Любимый - другую любит... Живешь, как спишь... И наваждения кругом... Почему так придумано... Кем?» [4. – С. 72].

Бедная сирота Лиза («Братья и Лиза») панически боится реальной жизни и потому предпочитает ей ненастоящий, ирреальный, безумный мир странного дома Петра и Симона. Водоворот безумия затягивает Лизу и она возвращается в этот дом, не решаясь навсегда разорвать трагическую связь с судьбами сумасшедших братьев.

Осознанно отказываясь от лучшего будущего, Аделаида (Ж.Унгард «Аделаида»), судорожно «цепляется» за безрадостные, но привычные ценности прошлого: «Мы будем дальше жить своей жизнью, мы будем радоваться нашим неправильным и некрасивым радостям и веселиться на наших некрасивых праздниках, мы будем любить наших непутевых мужей, лучше которых нет на всем белом свете, и наших сварливых матерей, мы будем любить наших неправильных детей – неудачников и есть нашу невкусную и неправильную еду, ругать наше отвратительное правительство и читать наших неправильных писателей и это – наша жизнь!» [5. – С. 91].

Персонажи пьес Л.Разумовской «Домой!..», А.Слаповского «Блин-2», И. Карповой «Фараонов фаворит...» – молодые люди,

как будто уже рожденные патологически покорными, уходят в свои подвалы и скрываются в мире наркотиков не в знак протеста, а просто потому, что не знают альтернативы, не способны бороться и не надеются на возрождение. Герои пьесы Л.Разумовской «Домой!..» Танька Рыжая, Фома, Близнец, Жанна живут в холодном темном подвале по законам волчьей стаи, не представляя себе, что возможна другая жизнь и существуют качественно иные отношения между людьми. Страшный подвал покидают в финале только Фома и Венька, остальные же герои погибают бесславно и мучительно, и смерть каждого из них воспринимается как жестокое наказание за грехи, совершенные при жизни. Тело Таньки Рыжей и ее неродившегося ребенка навсегда поглотил беспощадный огонь, Майка и Близнеца приняла общая могила, а красавица Жанна уходит с Темным ангелом в чужой неведомый мир, так и не дождавшись последнего благословения и не узнав душевного покоя. Отчаянная отповедь послушника Веньки уничтожает ее последнюю надежду: «Во что ты веруешь? Дрянь! Блудница Вавилонская! Еретичка! Во что вы все веруете? В церковь еще идут! Крестятся!.. Кресты носят! Зачем? Ты хоть понимаешь, что значит креститься? Как ты должна после этого жить, понимаешь? Ты как святая должна! Как Мария Египетская! А ты!.. Ты даже работать не хочешь! Чтоб чисто! Чтоб без греха! Зачем вы носите кресты? Зачем?! Не нужны вы Богу такие! И кресты ваши не нужны! И свечи! И поклоны! И крещения ваши! Ничего! Ничего Ему от вас не нужно! Противны вы Ему! Все! Все! Противны!» [6. – С. 79].

Герои пьесы А.Слаповского «Блин-2» скрываются от реальной жизни в дымке наркотических грез, и единственный решительный поступок совершает Блин (Игорь), «карасист и бордец», выбросившийся из окна после постыдной сцены, устроенной его отцом. А Филипп и Тина (И. Карпова «Фараонов фаворит...») иницируют дерзкий и жестокий розыгрыш, загоняя самих себя в ловушку лжи. Месть отцу руководит действиями Филиппа, но, продумывая свою хитроумную комбинацию, он не предполагает, что предстоящий спектакль, в конечном итоге, заменит живую жизнь всем троим. В

финале пьесы Тина и Филипп отправляются на поиски мифической собаки, чтобы продолжать поддерживать легенду, в которую безоговорочно поверил Артем. Бессмысленная и бесполезная жизнь Тины может наконец обрести смысл, если рядом с ней будут Артем и Филипп, отец и сын, беспомощные, растерянные, требующие заботы. Но это призрачный шанс, поскольку все трое обречены на вечное одиночество именно потому, что не способны ему сопротивляться.

Для российской драмы 1990-х характерно единство времени и места, действие практически каждой пьесы развивается в замкнутом ограниченном пространстве. В драме А.Казанцева «Бегущие странники» события разворачиваются в квартире Инги, в пьесе «Братья и Лиза» – в доме Петра и Симона. В драме В.Мережко «Кавказская рулетка» сценическое пространство ограничено двухместным купе спального вагона. В комедии «Свадебный марш» В.Азерникова сценической площадкой становится приморский санаторий, в «хохмеди» А.Слаповского «Блин-2» – огромная захламленная квартира Херсаче. В пьесе И.Карповой «Фараонов фаворит...» действие развивается параллельно в комнатах Артема и Филиппа, а в комедии Ж.Унгарда «Аделаида» герои не покидают квартиры Аделаиды. Однако главный герой, как правило, пространственно обособлен, он существует словно в отдельном корпоративном пространственном измерении, живет как будто вне остального мира. Четкое разделение пространства героя и мира *других* характерно почти для всех драматургических произведений 1990-х годов. И если на рубеже 1970-х – 1980-х годов маргинальный герой драмы «новой волны» стремился духовно сблизиться с остальными персонажами, то в 1990-е годы героя характеризует максимальное обособление, уход в себя, полное отречение от каких-либо внутренних контактов с окружающими. А потому стремление покинуть ставшую невыносимой жизнь – умереть или уехать – для него естественно. В драматургии 1990-х трагический финал, связанный со смертью того или иного персонажа, становится нормой, а тема смерти характерна практически для каждого из перечисленных

произведений, поскольку уход героя за пределы реального мира в мир ирреальный, в иное измерение является результатом абсолютной неудовлетворенности жизнью. Умирают почти все обитатели полуразрушенного подвала в пьесе Л.Разумовской «Домой!..», выбрасывается из окна Блин (А.Слаповский «Блин-2»), погибает Анна (В.Мережко «Кавказская рулетка»), вероятно, всерьез пытается покончить с собой Георгий (В.Азерников «Свадебный марш»). Накануне Страшного Суда встречаются все действующие лица пьесы А.Казанцева «Бегущие странники», каждый из которых подробно рассказывает Полине, еще живущей в мире людей, историю своей смерти. Герои тяготеют к смертельному финалу, поскольку несоизмеримость амбиций и возможных достижений заставляют их задуматься о состоятельности собственной жизни. И потому для них естественнее умереть, нежели пытаться жить дальше и бороться. Одиночество, растерянность, безграничное отчаяние характеризуют действующих лиц драмы 90-х и потому не вызывают удивления и многочисленные пороки, свойственные практически каждому из них. Прекрасные девы с ангельскими ликами развращены и равнодушны, они не верят в возможность другой жизни и скрываются от непривлекательной действительности в алкогольных (Полина «Бегущие странники») и наркотических грезах (Тина «Фараонов фаворит...», Дося «Блин-2»). Юные красавицы зарабатывают на жизнь, продавая себя (Жанна «Домой!..») и убивая себе подобных (Анна «Кавказская рулетка»). Молодые сильные мужчины разочарованы в жизни настолько, что постепенно теряют власть над собственным «Я». Они легко уязвимы и обвиняют в своих неудачах, как правило, когда-то любимых женщин (Георгий «Свадебный марш», Дмитрий, Роман «Бегущие странники», Петр «Братья и Лиза»). А яркие и талантливые женщины, выбирают ложь и воровство, они беспредельно жестоки к себе самим и своим близким (Инга, Надежда «Бегущие странники», Аделаида «Аделаида») Светлые, доверчивые юноши на самом деле оказываются мстительными и равнодушными, они не хотят ни за кого отвечать, поскольку никто не отвечает за них (Блин «Блин-2», Филипп «Фараонов фаворит...»).

Эти юноши совершенно не похожи на молодых героев 50-х – 60-х, стремившихся доказать всему миру свою правоту и смело противостоящих диктату отцов. Молодые герои 90-х не уважают отцов, не готовые простить им даже самые незначительные ошибки и, замыкаясь в себе, жестко наказывают их своим равнодушием.

Превращение героя в антигероя становится органичным и неизбежным, и процесс этот происходит подчеркнуто незаметно, поскольку герою драмы 90-х чужды иллюзии. Он оценивает себя вполне адекватно, но граница между добром и злом, добродетелью и пороком стерта в его сознании. Драматургия 90-х годов предлагает живых людей, лишенных плакатной яркости молодых максималистов 50-х, романтики бунтарей 60-х, фанатизма прагматиков 70-х и душевного дискомфорта маргиналов 80-х. Несбывшиеся надежды, обманутые ожидания, обесценивание как собственной, так и чужой жизни, оправдание греха и легализация порока – все эти приметы новой эпохи повлияли на судьбы героев нового времени. Но, несмотря на кажущуюся жестокость, они более беззащитны, нежели герои драматургии «новой волны». Если персонажи пьес рубежа 1970-х – 1980-х годов надеялись только на себя и сами стремились отвечать за свои поступки, то герои драмы 1990-х годов по сути богоотступники, живущие в мире абсурда, самостоятельно спасать себя не готовы. Они находятся в постоянном ожидании Спасителя, который возможно придет, уже завтра, и тогда страшная жизнь изменится, откроются новые горизонты и произойдет духовное возрождение. О великой милости молит Жанна («Домой!..»), до последней минуты надеясь на спасение своей души, но, когда вместо Спасителя к ней приходит Темный ангел, она согласна идти и с ним: «Не уходи! Не оставляй меня одну! Не уходи! Я не знаю... Я же ничего не знаю... Ангел, если ты ангел, я тебя очень прошу, не обманывай меня! Я пойду с тобой, куда ты захочешь, только не обманывай меня, пожалуйста! Пожалей...» [6. – С. 80]

Бурно радуется надежде на вечную жизнь крещеный Близнец («Домой!..»): «<...> У меня теперь отец есть. Настоящий! Крест-

ный называется. Вениамин. Он за меня молиться будет <...> А когда умру, опять оживу, то есть воскресну. И вообще, всегда буду, всегда - всегда, потому что крещеный – Богу сын, а не какой-нибудь навозный червяк!» [6. – С. 60].

В отчаянии к Спасителю обращается Инга («Бегущие странники»): «<...> Господи! Как же мне быть! Смири, Господи, нрав мой строптивый! Прости, Господи, но я, наверное, еще плохо верю в тебя. И вообще, как ты там, Господи, вышел из Назарета и ходил по водам и хлебами кормил... я так представляю себе... но с трудом...» [4. – С. 46] и Дмитрий («Бегущие странники»): «Останови меня, Господи! Помоги мне. Ведь я погибаю» [4. – 56].

Именно наличие свободы выбора отличает нового героя 1990-х годов от героев драматургии предшествующих десятилетий. Если у Бэмса (В.Славкин «Взрослая дочь молодого человека») Кинга (В. Арро «Смотрите, кто пришел!»), Вадима Коняева, (А. Галин «Восточная трибуна»), Гиви-Гены (А. Галин «Тамада»), Ирины (Л. Петрушевская «Три девушки в голубом»), Ольги и Анны (Л.Разумовская «Сад без земли») свобода выбора действительно была ограничена многочисленными социальными запретами, то у персонажей названных пьес В. Азерникова, А. Казанцева, В. Мережко, Л. Разумовской, И. Карповой возможностей в жизни значительно больше. Но парадокс в том, что новым героям свобода не нужна, они не умеют ее ценить, они не знают, что с ней делать и потому распоряжаются ею абсолютно бездумно.

Отличительной чертой такой драматургии является отказ от активного героя, не обреченного на действие, и потому его желание продолжать жить и просто стремление вырваться из созданного им самим негативного поля, в котором он долгое время существовал, уже воспринимаются как решительные поступки. Демонстрирующий слабость, эгоизм и неумение побеждать герой драмы 1990-х годов легко узнаваем, его будничная жестокость уже не вызывает осуждения, его поражения ожидаемы, а редкие маленькие победы никого не радуют. Он патологически несчастен, бесконечно страдает, но страдания не приводят его к духовному об-

новлению, а только ожесточают и окончательно уничтожают в нем веру в справедливость и слабую надежду на грядущее спасение.

Драматургия 1990-х годов рассчитана на шоковый эффект, пьесы, написанные современными авторами, демонстрируют темные стороны человеческой природы. Драма новой эпохи, обнажающая страшную сущность человеческой природы, еще более откровенна, нежели так называемая «черная» драматургия «новой волны» и то, что когда-то считалось исключением, постепенно становится нормой. Рассматривая пьесы М. Угарова, М. Арбатовой, А. Сеплярского, Е. Греминой, А. Железцова, О. Юрьева – драматургов, объединившихся в «Клуб – лаборатории новой пьесы», Е. Эрнандес еще в начале 1990-х годов отмечает: «Защитить себя – вот к чему готовы герои пьес литературы конца света. Любить себя они не могут. А там, где нет сознания собственной значимости, нарушены бывают и все остальные изначальные понятия: дискредитируется труд, любовь не означает дороги к браку, призвание не влечет за собой работу по душе, в семье не рождается дети» [7. – С. 186]. Герой российской драмы 1990-х годов не осознает собственной значимости, но защищаться он разучился, а жизнь, между тем, предлагает ему трудный нравственный выбор. Но абсурдность ситуации заключается в том, что какой бы выбор ни был сделан, он вряд ли окажется правильным, поскольку прекрасное и безобразное, жизнь и смерть, любовь и ненависть, правда и ложь, для него неразличимы. Но горькие, наполненные пророческим смыслом слова Аделаиды («Аделаида»): «Это – наша жизнь! Так порадуйся же, что она у тебя есть – хотя бы такая!!! Это все равно лучше, чем пустота и ничто, честное слово!!! Оглянись же вокруг и ты поймешь, что не все так плохо, как на самом деле!!!» [5. – С. 91], – звучат пророчески.

Пьесы Л. Разумовской, В. Азерникова, А. Казанцева, В. Мережко, М. Арбатовой, А. Сеплярского, А. Слаповского, М. Угарова, Ж. Унгарда, И. Карповой разрушают привычный стереотип поиска идеала. Герою драмы 1990-х годов не приходится выбирать между хорошим и лучшим, между ближайшим будущим и вечностью.

Легендарные 90-е – время крушения идеалов и переоценки цен-

ностей – провоцирует и депрессивное состояние действующих лиц в пьесах. Драматургия этого периода отражает реалии времени, а разрушение и упадок во многом воплощают глубинные деструктивные процессы в сознании нового героя и способствуют его перерождению в антигероя, активным обращением к которому ознаменовался очередной этап развития российской драмы. Таким образом, русская «новая драма» нулевых и десятых годов XXI века наследует основные художественные принципы драматургии «переходного периода», а маргинальные персонажи Ю.Клавдиева, В.Сигарева, О. Богаева, В. и М.Дурненковых, братьев Пресняковых, М.Угарова, С.Медведева и других драматургов дублируют депрессивное восприятие действительности своих предшественников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Явчуновский Я.И. Драма на новом рубеже. – Саратов, 1989.
2. Вергасова И. С надеждой на бессонницу // Современная драматургия. – 1990. – № 4. – С. 2.
3. Азерников В. Свадебный марш // Современная драматургия. – 2000. – № 4. – С.61-76.
4. Казанцев А. Бегущие странники // Драматург. – 1996. – № 7. – С. 29-78.
5. Унгард Ж. Аделаида // Современная драматургия. – 2001. – № 1. – С.73-91.
6. Разумовская Л. Домой!.. // Драматург. – 1996. – № 6. – С. 46-81.
7. Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? // Современная драматургия. – 1992. – № 3-4. – С.184-192.

ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ ТЕКСТОВ «НОВОЙ ДРАМЫ» И ПРОБЛЕМА ИХ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ

Поскольку «Новая драма» – одна из самых проблемных тем, обсуждаемых сегодня и театральными критиками, и искусствоведами, можно говорить о существовании неких объективных критериев, позволяющих обращаться к ней. Особый интерес представляют аспекты отношений новейшей драматургии и современного театра. Здесь, с одной стороны, «Новая драма» во многом являет собой келейное, цеховое и мало влияющее на театральный процесс явление, не создавшее пока что прочной и постоянной основы современного театрального репертуара. С другой стороны, это движение постоянно находится в фокусе общественного внимания и в рамках «Новой драмы» осуществляется множество громких, в том числе и театральных проектов последнего десятилетия. Одновременно с этим следует учесть, что 2000-е годы ознаменовались появлением такого количества новых имен драматургов, которого отечественная литература, может быть, еще не знала. Но при всём обилии новых текстов и новых авторских имен проблема их сценической реализации остается отчасти неразрешённой. Немаловажным препятствием на пути «Новой драмы» на современную сцену становится отказ многих знаковых режиссёров ставить пьесы авторов-современников. Примером тому могут служить высказывания Петра Фоменко, Сергея Женовача, Евгения Марчелли о том, что новая драматургия чужда их театральным исканиям, а для того, чтобы выразить современность на сцене, им вовсе не нужен современный текст. И в связи с этим возникает еще одна противоречивая особенность функционирования новейшей драмы. Обнаруживается, что освоение театром современного текста и освоение классического произведения драматургии (или прозы) происходят, вероятно, по разным «сценариям». За современным текстом за редким исключением не тянется череды сценических интер-

претаций, он не может стать полем борьбы театральной традиции и новаторства, здесь режиссер подчас не видит повода для поисков актуального смысла, оригинальной режиссерской концепции, нового театрального языка.

В таких условиях авторам самим приходится предлагать новые формы объективизации драматургического текста – это, во-первых, формат так называемых «читок». На них предполагается авторское, актерское, любительское чтение; монотчение, условная драматизация текста, просто чтение по ролям. Во-вторых, зачастую адекватные средства выразительности новодрамовцы находят в кино. Более того, в последние годы их тексты становятся не только востребованы кинематографом, но именно там они получают широкое признание.

В рамках данной статьи я бы хотела разобраться с одной из причин расхождения драмы и театра, и постараться выявить круг проблем, связанных с ней.

Итак, наиболее явным и часто обсуждаемым сегодня в среде критиков и филологов становится вопрос о перформативной репрезентации насилия в новодрамовских текстах. Как пишет в своей статье «Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения» филолог Марк Липовецкий, «Новая драма» представляет собой практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики — *изнутри*, а не извне [1. – С. 84]. То есть, говоря о современном мироустройстве, он фактически прокламирует перформативность культуры модернизма и постмодернизма, о которой довольно подробно писал Жак Деррида в статье о «театре жестокости» Антонена Арто. По Дерриде, перформанс разрушает саму идею мимесиса и отменяет репрезентацию: означающее здесь выступает как означаемое, сцена равняется метафизическому ядру жизни [2. – С. 295].

Я не буду подробно заострять внимание на формах экспликации насилия в новодрамовских текстах, так как этот, бесспорно интересный вопрос, не является темой моей статьи. Потому сразу же перейду к перформативности в «Новой драме».

Само понятие «перформативности» напрямую связано с пот-

модернитским нивелированием текста, разрушением привычной монологичности, смертью автора и потерей смысловой глубины. Г.-Г.Гадамер в работе «Истина и метод» так определяет перформативность. «Перформативность: выполнение нормы соответствия мысли и действия, нормы действующего мышления и осмысленного действия. Перформативный Текст – это возвращение к нормальности от ненормальной «перевозбужденности сознания» свойственной Новому времени (хотя и происходит это возвращение часто в том же возбужденном состоянии, но иначе мы и не можем)» [3. – С. 41]. По мнению автора до Нового времени вопрос о перформативности текста не стоял, а подразумевался сам собой. Поскольку Библия и богослужебные, молитвенные тексты были написаны о действии и о его осуществлении, заключенном в устном воспроизведении, соответственно, божественное слово приравнивалось к поступку. От того, возрастало внимание к слову в целом. С течением времени, речь становилась более метафоричной, обрастала массой напластований, от которых, если вспомнить историю рубежа веков, разными способами пытались избавиться дадаисты, футуристы, адамисты. Сам же термин *перформатив* был введен Дж. Остином по отношению к таким высказываниям, где план речи совпадал с планом действия, к высказываниям, которые одновременно являлись и речью и действием. Чуть позже Р. Барт дополнил это утверждение словами: «термин перформативность означает, что текст не столько говорит о чем-то, сколько показывает нечто, сопровождает говоримое его исполнением, подтверждая тем самым подлинность говоримого» [4. – С. 12].

Сегодня соотнесение слова и жеста, слова и действия, слова и его актуальности снова стало значимым, особенно в драматургии, поскольку за внешне плоским изложением фактов, зачастую, проступает перформативное стремление коммуникативного взаимодействия через слово. И бартовское высказывание об идеальном перформативном тексте как тексте, где демонстрируется, исполняется то, что сказано (косвенно) воплощается в феномене читок. Именно в читке слово максимально емко исчерпывает самое себя, и позволяет зрителю сконструировать собственную реальность на основании услышанного.

Брошенная вскользь после показа одним из критиков фраза, что раньше были зрелища, а сегодня «слушалища», отчасти, правомерна. Мы действительно приходим на показ, чтобы через читку увидеть пьесу.

Другой вопрос, что сам феномен читки возник не только по причине нежелания режиссеров работать традиционным инструментарием с предложенным им материалом, а вследствие трудоемкости сценического воплощения подобного рода текстов. И неслучайно, во время первых показов пьесы выглядит глубже и объемнее, нежели в их сценическом варианте. Потому как, проговоренность ситуаций, действий, проблем заставляет режиссеров либо заново изобретать велосипед, раскрашивая диалоги, либо заниматься написанием совместной инсценировки.

В русском драматическом театральном искусстве перформанс приобрел особое значение именно как форма подачи материала. Стремясь максимально стилизовать жизнь, буквализировать ее неприглядные стороны и, одновременно с этим, включить в действие зрителей, режиссеры, а чаще всего и сами драматурги используют для «показа» собственных пьес перформативные паратеатральные действия – читки. Потому как, с одной стороны в читках очень часто задействован документальный материал (вербатимные пьесы) и актеры, исполняющие ту или иную роль, максимально точно копируют речь, мимику, жесты, создаваемых ими героев (чаще всего реальных людей), практически воссоздавая на сцене живых людей, становясь творцами и исполнителями одновременно. С другой стороны, сам процесс фиксации материала, зачастую, носит импровизационный характер. Например, в доковских проектах «Человек дос.» от лица актера рассказываются настоящие биографии: Ольги Дарфи, Олега Кулика и т.д. И для этого актеру необходимо настолько точно быть в контексте происходящего, чтобы смочь ответить на возникающие из зала вопросы относительно его героя от его же лица. Проще говоря, перед аудиторией разыгрывается отрывок из чужой жизни, в который можно и нужно поверить. Как и в перформативном действии ключевыми словами становятся «вера в происходящее», частичное или прямое задействование зрителей (от банального узнавания себя – «Манагер» Руслана Маликова, до

буквального участия в спектакле – «Заполярная правда» Георга Жено) максимальное «слияние» актера и персонажа, показ отрывка жизни «здесь и сейчас».

Кроме того, Марк Липовецкий отмечает, что перформативность скрывается в языке [1. – С. 84]. То есть, продолжая его мысль, язык становится не просто средством коммуникации, а сверхкоммуникативным элементом, способным, чаще всего, негативно воздействовать на зрителя и таким образом провоцировать его на определенные реакции (от физических – тошнота, брезгливость, до коммуникативных – выкрики, комментарии, попытки вступить в диалог).

Получается, что автор, акцентируя внимание на вербальной стороне репрезентации «насилия» и «чернухи» вычленяет не то, что написано, а как. Метод использования практик конкретных социальных групп приводит к воспроизведению «множественности реальности (реальностей)», «обнаружению индивидуального языка». То есть, современный новодрамовский перформанс можно вполне назвать актом сотворения ритуальной реальности, очень субъективной и очень личной.

Резюмируя, можно сказать, что перформативность раздвигает границы текста сразу в двух направлениях: уменьшает зазор между текстом и действием за счет включения действия-исполнения в пространство текста, и разрушает границы между письменным текстом и живой коммуникацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения// Новое литературное обозрение. 2008. № 89.
2. Дерида Ж. Театр жестокости и закрытие представления.// Дерида Ж. Письмо и различие. СПб: Академический проект, 2000.
3. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н.Бессонова. – М.: Прогресс, 1988.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. – М.: Прогресс, 1989.

ЯЗЫК КАК ОТРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ КОЛЯДЫ

Речь персонажа в драме играет очень важную роль. Именно через высказывания персонажей в драматургическом произведении развивается действие, раскрываются характеры героев и обнажается идея автора. Голос и речь являются материальным выражением героя в художественном произведении и формой присутствия автора в произведении, способом моделирования, организации изображаемого им художественного мира. С точки зрения речевой организации очень интересна для исследования драматургия Н. Коляды.

«Коляда, как в свое время Горький, собирает перлы народного остроумия в записные книжки. Он, наверное, практически единственный писатель, который может еще подписаться под словами автора пьесы «На дне»: «Даже дураки в России глупы оригинально, на свой лад, а лентяи – положительно гениальны. Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изворотов, так сказать – по фигурности мысли и чувства, русский народ – самый благодарный материал для художника» («Заметки из дневника. Воспоминания») [1]. В записной книжке Николая Коляды периодически появляются новые фразы, которыми он делится с читателями своего живого журнала и потом в ходе работы над новыми пьесами включает их в текст. В недавнем посте в ЖЖ он написал следующее:

Присказка:

1. *«Соловей кукушечку заманил в избушечку, взял за титиньку рукой, накормил её крупной!»*

2. *«Это только сегодня так говорят: «Я увидел твой звонок».*

Удивительно.

«Ты почему мне не перезвонил?»

- «А я НЕ ВИДЕЛ твоего звонка».

Красиво как.

«Видеть звонок».

3. Сестре говорю, чтоб она шубу не берегла, каждый день чтоб в ней ходила, а она:

- Ну щас! Ты что думаешь - в ней теперь и в пир, и в мир?

4. Присказка-поговорка:

«У каждого попа за иконкой есть кусок колбаски и бутылка водки».

Про какого-то мужика-любовника говорит женщина с большой иронией:

Он такой нежный - хоть к нарыву прикладывай. [2].

Подобные фразы, собранные Колядой в записную книжку, впоследствии оказываются в его пьесах. И кажется, что речь героев приобретает вполне-таки реалистичный характер. Однако это совсем не так.

Подобную речь вряд ли можно рассматривать как реальную разговорную, несмотря на то, что все конструкции — часть живого языкового материала. Ведь при первом же появлении его герои «ошарашивают энергией словесных наворотов». В «Мурлин Мурло»: «Ах, пардон, ёк-макарёк, не представилась! Инна Зайцева! Советский Союз! Впервые без намордника!» [3. – С. 333]. В «Куриной слепоте»: «Познакомимся. Я начальников начальник и мочалок командир. Зорро. Сам себя так назвал. У богатых беру, бедным раздаю. Жизнь у нас тут ой сладкая в городе: слой повидла, слой говна» [4. – С. 19].

Кажется, что персонажи пьес Коляды изъясняются на каком-то другом, неведомом нормальным людям языке. Их фразы до такой степени необычны, а присказки диковинны, что кажутся нарочно выдуманными:

ЛАНА. Что? Кончено, блин-мандарин. Собирайтесь. Я готова уже. На вокзал, билет, ту-ту, и всё – кончено, конечно, блин-мандарин.

ЛИЛЯКА. Ты, чё, ма, как оленивод? Куда собирайтесь?

ЛАНА (кричит). Кто оленивод?! Какой оленивод?! Кто тут оленивод? Я тут оленивод? Сашечка тут оленивод? Тут олениво-

дов нет и не было! Ты сама оленевод! Рот закрой! Положь зажигалку! [5. – С. 184]

Однако это вполне реальные разговорные конструкции, только их употребление в рамках одной реплики чересчур концентрировано.

Кроме того, что Коляда использует не только необычные разговорные выражения, он еще и виртуозно играет со словами, создавая неповторимую речевую стихию своих пьес. Один из постоянных приемов такой игры — мнимые оговорки: героиня пьесы «Три китайца» говорит: «...я рада тому, что пока я была тут, у вас, вы проснулись от литургии» [6. – С. 315]. В прозвище героини Мурлин Мурло: автор меняет в слове несколько букв и слово приобретает новое значение, сквозь которое просвечивает первоначальный смысл прежних слов. Мерилин Монро — суперзвезда и красавица, а героиня пьесы Коляды, как называют ее близкие — «крокодилица», получает оскорбительную кличку, намекающую на ее уродство. Коляда, обыгрывая совершенно обычные слова, получает из них своеобразные новообразования. Так из обыденных выражений создается индивидуально-авторская речь. То есть действительность, которая изначально отражалась в словах, словно переворачивается:

ЛЮДМИЛА. <...>Но вдруг ударилась в астрологию. Она и рисовала. Немцы ее считали гениальной. Наши знакомые в Дрездене немцы, инженеры, он и она, но в искусстве понимают. Говорили: “Гениаль, гениаль, гениаль...”

СЕРГЕЙ. (ест). Гениталь.

ЛЮДМИЛА. Она тебе не родная, и ты злишься. (Молчит, ест суп, курит.) Гениаль, говорят. <...>А она уехала от меня и Улан-Удэ, потому что там — она мне сказала — там аорта другая. Да, да, другая аорта, и там она еще больше ударилась в астрологию.

СЕРГЕЙ. Говнологию. Ударенная твоя дочка. Сбежала от тебя.

ЛЮДМИЛА. Когда я ем — я глух и нем. Попадет еда не в то горло — и помрешь. Ешь. И молчи. Вкусно?

СЕРГЕЙ. *Говнюсно. Люблю я мух копченых и жареных глистов. Ах, какая благодать теплым гноем запивать* [9. – С. 90].

Через речевые портреты автор во многом раскрывает характеры персонажей. Изысканное слово одних героев демонстрирует их образованность, указывает на принадлежность к определенной социальной среде. О примитивном уровне мыслей и жизни в целом других героев пьес Коляды свидетельствует их грубая, площадная, бранная речь. Принцип контраста используется драматургом во многих пьесах. Так в пьесе «Мурлин Мурло» речь квартиранта Алексея противопоставлена речи Инны и Ольги. Алексей – человек, закончивший университет, а сестры Зайцевы не имеют достаточного уровня образования и воспитания. Квартирант не похож на первый взгляд на обитателей Шипиловска, и его инакость подчеркивается автором, в том числе, и на речевом уровне:

1. **АЛЕКСЕЙ.** *<...> Тайна сия великая есть! У меня есть цель жизни, должен я вам сообщить, да, да! Я пишу огромный роман! Огромный по замыслу, философии, обобщению!* [3. – С. 339].

2. **ИННА.** *Ладно ты, Мурлин Мурло! Гундосишь! Заткнись!* [3. – С. 337].

Причем, и в речи образованных героев, и в речи «простых обывателей» есть совершенно обычные слова, которые в сочетании дают ощущение фантастичности. Ведь как бы ни был человек образован, вряд ли он будет изъясняться таким же способом, как Алексей.

Но «богатство» русской речи, бережно записанной Колядой в блокнотик, ярче всего проявляется не во время высокопарных бесед, а во время ссор и склок. «Особенно преуспели его герои в ругани, словесных перепалках, опрокидывая на «собеседника» целый поток изощренной брани, не давая опомниться и вставить хоть слово в оправдание, что-то возразить» [8. – С. 195]:

АЛЯ. *Масинька моя, перепугалась больше тебя... Да? Да? Больше тетки этой перепугалась, масинька, да? Ты как запалошная, ей-Богу... То сидит - молчит, молчит, то орет дурниной... Ну, ходит, ходит. Пусть ходит. Она тебе мешает, что ли?*

ВАРЯ. Мешает! Мешает! Знаешь, как страшно? Как шмыгнула вот, как вот так вот провела по ноге шерстью, у меня аж мурашки по коже пробежали! Идиотка она, твоя кошка! Тьфу! [6. – С. 367].

Именно эта замысловатая речь больше всего привлекает читателя/зрителя. И при знакомстве с пьесами Коляды внимание сосредоточивается не столько на развитии диалогов, сколько на полете языковой стихии, виртуозной организации речевых партитур. О. Игнатюк говорит о том, что в пьесах Коляды «такие речевые повороты, подходы и решения, такие аллитерации и дух заводящие выражи, такая подвижность и точность словосложения и такой артистизм красок, которые требуют, знаете ли, отдельного постановочного мастерства (еще никак не развитого и не усвоенного драматической сценой)» [3. – С. 212].

Таким образом, можно сказать, что Коляда на основе реальной языковой стихии в буквальном смысле создает фантастическую речевую картину своих пьес. Только такая словесная организация может быть адекватна тому миру и тем героям, о которых пишет драматург. Ведь очень часто внутренний конфликт персонажа непонятен окружающим точно так же, как и его речь, которая возникла, как ни странно, на основе реальной языковой ситуации.

Таким образом, можно сделать вывод, что в пьесах Коляды, с одной стороны, отражается языковая стихия, а с другой, это отражение сильно преломляется. Это позволяет создать особый мир пьесы, указать на внутренний конфликт героя и на его образ жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотян И. Право писать грубо. – http://exlibris.ng.ru/bios/2007-06-14/8_right.html
2. Коляда Н. Живой журнал. – <http://kolyadanik.livejournal.com/>
3. Коляда Н.В. Мурлин Мурло// Коляда Н.В. Пьесы для любимого театра. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. – С. 317-360.
4. Коляда Н.В. Куриная слепота // Коляда Н.В. «Персидская сирень» и другие пьесы. – Екатеринбург: Банк культурной информации. – 1997. – С. 7-63.

5. Коляда Н.В. Нюра Чапай // Коляда Н.В. Носферату. – Екатеринбург: Уральское издательство, 2003. – С. 183-211.
6. Коляда Н.В. Три китайца // Коляда Н.В. Уйди-уйди. – Екатеринбург: Средне-Уральское книжное издательство, 2000. – С. 303-367.
7. Коляда Н.В. Полонез Огинского// Коляда Н.В. Пьесы для любимого театра. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. – С. 85 – 141.
8. Громова М.И. Русская драматургия конца XX - начала XXI века: учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2006.
9. Коляда Н.В. Манекен // Коляда Н.В. Пьесы для любимого театра. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. – С. 361-398.
10. Игнатюк О. Грешник // Драматург. – 1995. – №3. – С. 211 – 213.

*Мария Спиридонова,
Самара*

**ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОЛИТИЧЕСКОМ ПАМФЛЕТЕ
ДМИТРИЯ БЫКОВА «МЕДВЕДЬ»**

Дмитрий Быков в последние годы занимает довольно важное место в российском культурном пространстве – и как историк литературы, автор биографических книг из серии «Жизнь замечательных людей», и как журналист – колумнист целого ряда столичных изданий, автор художественных текстов и успешного, востребованного аудиторией художественно-политического проекта «Гражданин поэт», созданного совместно с известным актером Михаилом Ефремовым. Выступает Дмитрий Быков и в нетипичном для себя амплуа драматурга. В 2010 году издательством «ПрозаиК» был опубликован сборник «Медведь» – самая полная на данный момент подборка драматургических опытов Быкова. В составе сборника пять абсурдистских и сатирических пьес, созданных в разное время, в том числе и одноименный драматический памфлет в двух действиях (жанр, обозначенный автором), речь о котором пойдет далее.

Пьеса «Медведь» написана Дмитрием Быковым в 2009 году по предложению Марка Захарова, подавшего автору «идею сочинить современную комедию» [1] и обещавшего представить ее в «Ленкоме», однако не сложилось, и сценической адаптацией пьесы занялась труппа театра «Школа современной пьесы» под руководством Иосифа Райхельгауза. 14 октября 2011 года состоялась премьера спектакля, в постановке которого были заняты ведущие актеры театра – Ирина Алферова, Елена Санаева, Владимир Шульга, Альберт Филозов и др. Жанр постановки режиссер определил как политический памфлет. В интервью «Парку культуры» Дмитрий Быков высказался о необходимости политического театра, отражающего реалии современной жизни: «Артистам и даже режиссерам стали вдруг интересны современные темы»; театр «политический в самом широком, брехтвоском,

таганском смысле» необходим, «это отдельная эстетика, площадная, балаганная, плакатная. Театр обязан все-таки отзываться на современность, и не только в формате неодрамы», «это должно быть именно эстетикой, а не читаемыми по ролям фельетонами» [1].

Сюжет пьесы, как признался автор, ему подсказала пьеса Славомира Мрожека «Мученичество Петра О`Хея», в которой в ванной героя невесть откуда заводится тигр – понятно, что российские реалии заставили заменить столь экзотичного зверя на обитателя родных просторов [2].

Итак, по сюжету пьесы в квартире, где живет обычная среднестатистическая российская семья, в ванной комнате «самозарождается» медведь, появление которого объявляется знаком возрождения России. Несчастливая квартира становится местом притяжения различных политических, экономических, государственных интересов. Вокруг этого феномена начинается бесстыдный торг на всех уровнях общества. Все хотят заработать на нем: СМИ (как наши, так и зарубежные) подхватывают этот информационный повод, стремясь поднять свои рейтинги, удивить зрителя, сделать из события шоу; рекламщики готовы использовать феномен в целях продвижения своего продукта на рынок; властям медведь нужен как «знак высокоскоростного развития, столь явно свидетельствующий об удивительном росте благосостояния и самосознания в рамках столь же безусловного соблюдения правовых гарантий и прозрачной законности!» [1. – С. 56]; Академия наук, стремясь быть причастной к этому событию, присваивает Григорьеву, как источнику «медведя», звание доктора биологических наук, члена-корреспондента академии, объявляет автором научной теории и т.д.

Жить в квартире становится невозможно, поскольку вокруг нее роится целый социум – от гастарбайтеров, призванных караулить феномен, до некоего бинорма, в котором без труда угадывается тандем российских руководителей. Появление этого персонажа описывается так: «Сцена заполняется разнообразной публикой: в дверях устанавливается рамка, через нее входят саперы с металлоискателем, пограничник с собакой, охрана с совками в панамках, двое автоматчиков, знаменос-

цы со знаменем, АП. Следом за ним входит Бином – двое мужчин в одном пиджаке. Это сиамские близнецы с удивительной синхронностью движений, но большой разницей в интонациях. Бином-1 говорит сладчайшим тенором, Бином-2 – резким отрывистым баритоном. Следом вваливается толпа журналистов с телекамерами, блицами и спутниковыми антеннами» [3. – С. 31].

Отметим, что большинство действующих лиц пьесы, кроме главного героя, Миши Григорьева, его жены Маши и детей Оли и Алика, не имеют имен собственных. Они обозначены через род занятий (Полковник, Налоговый инспектор, Зоолог, Пиарщица – Биограф, Русская журналистка, Американская журналистка, Целитель) или через общественно-политическую позицию (Несогласный). На наш взгляд, обезличивая персонажей, Дмитрий Быков указывает на их типичность. Это люди-функции, представители определенной структуры, профессии, определенного государственного или общественного института. Автор не считает нужным наделять их индивидуальным характером, поскольку действия их типичны, как, впрочем, и внешний вид, манера говорить. Например, Зоолог описан следующим образом: «входит рослый крупный мужчина с окладистой бородой, в профессорских очках» [3. – С. 15]. А Представитель Администрации президента так: «молодой человек с прилизанными волосами, решительным лицом и элегантным кейсом. Быстр, решителен, сдержан» [3. – С. 19], Биограф – «это молодая, очень отутюженная пиарщица с затверженными интонациями, похожая на старшую пионервожатую двадцатилетней давности» [3. – С. 24] и так далее.

В то время как квартиру несчастного Григорьева, который никак не может понять, что происходит и почему именно с ним, стекаются представители всевозможных инстанций, медведь постепенно увеличивается. На медведе все, кому не лень, спекулируют, упражняются в демагогии, однако содержать его никто не хочет. В итоге разросшись до определенных размеров, медведь начинает исчезать, в геометрической прогрессии тает и интерес к нему, у Григорьева постепенно отбирают все, чем в свое время наградили (ученую степень, академическую зарплату), грозятся отключить электричество, если он не

уплатит налог за медведя. И никакие отговорки, что медведь – «это национальная гордость», что «его видел Бином», не помогают.

Действие пьесы разворачивается в наши дни, таким образом, легко узнаются реалии и персонажи современной России. Изображение этих реалий подчиняется законам жанра, который Дмитрий Быков обозначил как памфлет, то есть «произведение, направленное обычно против политического строя в целом или его отдельных сторон, против той или иной общественной группы, партии, правительства и т.п., зачастую через разоблачение отдельных их представителей»[4]. Таким образом, современная российская действительность и персонажи ее населяющие изображаются средствами гиперболизации, пародии.

Высмеиваются и разоблачаются в памфлете и названные выше социальные типы, и современные средства массовой информации: телевидение (телепередачи, ток-шоу, телеканалы). Некоторые обозначены так, как и функционируют (телеканал «Культура», передача «Дом-2»), прототипы иных легко угадываются. Народное шоу «Нехай клеветуют» - ток-шоу «Пусть говорят», его ведущие «народный ценитель Баранов» (ОЧКАРИК) и «народный целитель Баранов плюс» (ЦЕЛИТЕЛЬ) небезызвестные звезды Первого канала шоумен Андрей Малахов и целитель Геннадий Малахов. Телепередачи и первого, и второго в памфлете пародируются, объединяясь в одну программу «Баранов плюс Баранов, нехай клеветуют, по пятницам!». Приведем фрагмент этой пародии:

ОЧКАРИК (к залу). Дорогие друзья, в эфире воскресный выпуск нашего народного шоу «Нехай клеветуют», и с вами мы, его ведущие, народный ценитель Баранов и народный целитель Баранов плюс!

Рев в зале, рев медведя за сценой.

ОЧКАРИК. Наша сегодняшняя программа, как всегда, посвящена проблемам здоровья. Уважаемый целитель, скажите, как дела на фронте народной медицины?

ЦЕЛИТЕЛЬ. Доброго здоровычка, дорогие зрители, сограждане, сороссияне, доброго утречка, сегодня я расскажу вам об удивительном веществе. Пришло лето, многие поехали на дачу, а там очень высок, как вы знаете, бытовой травматизм, и бывают даже такие

ужасные случаи, что человек ел арбуз, вместе с ним съел осу, оса укусила внутри, отек легких, мозга, печени, и все, умер от осы! Обратно же бывает, что косил электрокосой, не туда поставил ногу, вжик, хоп, коса отрезает ногу, неудобно, неприятно, заражение крови, и все, умер от косы! Или тоже еще бывает, что рано утром вышел в сад сорвать огурку, помидорку, свою вкусную, сладкую, родную, сам высадил, вырастил, сам поливал говном, вышел в сад сорвать родное вкусное, пошел босиком по росе, простудился и все — умер от росы! Что делать нам, сограждане, в этом полном опасностей мире? Единственный продукт, который защитит вас надежно и беспрекословно, — медвежье мумие! [3. – С. 40].

Злая усмешка звучит и в изображении новостных телепрограмм и работы представителей печатных СМИ. Автор высмеивает их стремление подвергать реальность под определенный формат: любое необъяснимое явление будет ловко подверстано под собственные, вполне прагматические нужды, не изображать существующие проблемы, замалчивать их. Первое действие открывается тем, что главный герой с женой сидят перед экраном телевизора, из которого доносятся два голоса – мужской и женский.

М (неторопливо, рассудительно). *Неплохо.*

Ж (с достоинством). *Хорошо.*

М. *Хорошо, хорошо.*

Ж. *Очень хорошо.*

М (с напором). *Отлич-чно!*

Ж (с придыханием). *Очень, очень хорошо!*

М. *Отлично, отлично!*

Ж. *Прекрасно!*

М (быстрой). *Все лучше и лучше! Лучшие и лучшие!*

ЖЕНА. *Слушай, переключи, сколько можно!*

МИША. *Подожди, сейчас погоду скажут.*

М (ускоряя темп). *Прекрасно! Превосходно!*

Ж. *Очень! Очень! Еще лучше!*

М. *Чудесно, чудесно! Изумительно!*

Ж. *Аааа! Да! Хорошо! Да!*

М (задыхаясь). *Потрясающе!*

Ж. *Дааааа! (Затихает.)*

М (кашлянув, приводя себя в порядок). *Мы передавали выпуск новостей.*

Ж. *Погода ничего, плюс двадцать пять, облачно, небольшие дожди. Всего доброго.* [З. – С. 8-9]

Изображено здесь и отношение обывателей к таким СМИ – раздражение и неприятие.

Таким образом, Дмитрий Быков изображает представителей всех влиятельных общественных и государственных институтов: правительство, церковь, науку, СМИ, армия и т.д. Pamфлет характеризуется негативной направленностью, установкой на отрицание, разоблачение, осмеяние.

В заключение отметим, что, несмотря на то, что пьеса была написана в 2009 году, она по – прежнему остроактуальна, в пьесе ничего не устарело, не изменилось с тех пор. По словам автора: ««Медведь», по-моему, не устарел, а стал, напротив, как-то злее, больше, бурее за это время. Пишешь ведь, как правило, о предчувствиях, а предчувствовать я умею – этот навык у нас вырабатывался годами» [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Крижевский, А. «Дар предчувствия отрабатывался годами»: «Школа современной пьесы» покажет спектакль «Медведь» по пьесе Дмитрия Быкова [Электронный ресурс] // www.gazeta.ru. – Электрон. журн. – Режим доступа: http://www.gazeta.ru/culture/2011/10/13/a_3799918.shtml.

2. Егошина, О. «Сова, открывай! Медведь пришел»: в «Школе современной пьесы» поставили пьесу-памфлет Дмитрия Быкова [Электронный ресурс] // <http://www.smotr.ru>. – Электронный журнал – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2011/2011_shsp_medved.htm

3. 1. Быков, Д. Медведь [Текст]: авторский сборник. – М.: ПрозаиК, 2010.

4. Литературная энциклопедия: в 11 т. // Электронное научное издание. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le4/le4-1091.htm>.

*Елена Шевченко,
Казань*

«МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» РОЛАНДА ШИММЕЛЬПФЕННИГА

В середине 90-х в Германии ярко заявляет о себе новое поколение драматургов. Молодых талантливых авторов, очень разных по стилю и характеру дарования, объединяет интерес к современной пьесе, разворот в сторону действительности, обостренное чувство реальности. Критики и театроведы заговорили о «новом реализме», который пришел на смену «постдраматическому театру», господствовавшему в культурном пространстве Германии конца XX века. Ю.Шрёдер в этой связи отмечает: «Постдраматический театр» стал спорным паролем десятилетия, это театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времён Аристотеля – мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом, а противоположным паролем, сформировавшимся уже во второй половине девяностых годов, становится «новый реализм»... Обесцениванию символического языка в пользу театра, который путём саморефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную «театральность» ... новый реализм противопоставляет реабилитацию драматического текста, героя и действия» [1. – С. 1080]. Говоря о новой немецкой драматургии, Шрёдер отмечает: «Она всё изобретательнее и виртуознее ищет точки пересечения реального и фикционального и тем самым в равной степени миметически и критически реагирует на действительность»¹ [1. – С. 1115].

Этого же мнения придерживается интендант и главный режиссер знаменитого театра «Berliner Schaubühne» Томас Остермайер. Он считает, что молодые авторы «пытаются восстановить перерезанную пуповину, которая снова свяжет их с действительностью, обращаясь к чрезвычайно актуальным социально-политическим

¹ Перевод мой. – Е.Ш.

темам, таким как безработица и крушение семьи. При этом новые драмы...разворачивают богатую палитру инновативных (пост) драматических форм, смешивая различные жанры и тональности» [цит. по: 2].

Молодые драматурги – Д. Лоэр, М. фон Майенбург, Р. Шиммельпфенниг, Т. Йонигк, О. Буковски, Р. Поллеш, Х. Крауссэр, М. Ринке, И. Бауэршима, К. Шлендер и др. – пишут о том, что волнует современного человека: о семейных и социальных проблемах, о новых источниках информации и их влиянии на нашу жизнь, о глобализации и давлении конкуренции, о межличностных отношениях, о садизме и агрессии, о страхах и комплексах, об отчуждении и одиночестве. К ним, без сомнения, применимы слова российского драматурга М.Дурненкова: «Новая драма – это абсолютно аутентичная реакция на то состояние и время, в котором мы живём» [3. – С. 4].

Таким образом, новое поколение драматургов поворачивается лицом к современности, но при этом берет на вооружение весь арсенал разнообразных инновативных, экспериментальных форм и приемов, созданных предыдущей эпохой.

Пестрая картина современной немецкой драматургии свидетельствует о поиске нового отношения к действительности. Молодые авторы, как правило, отказываются от непосредственного, прямого изображения реальных событий, прибегая к так называемым стратегиям «обходного пути» (термин Сарразака), передавая реалии современной жизни с помощью яркой художественной условности. В этом смысле удачным представляется актуализированный Святославом Городецким термин «условный реализм», который он применяет к творчеству драматурга Р. Шиммельпфеннига в своей диссертации «Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига» [4. – С. 4]. Кстати, это первый серьёзный опыт теоретического осмысления феномена новейшей немецкой драматургии, тем более ценный, что мы имеем дело не с завершённым явлением, когда существует временная дистанция, необходимая для рефлексии, а с динамичным процессом, разворачивающимся у нас на глазах.

Возвращаясь к вопросу об «обходных стратегиях», можно в качестве примера привести технику очуждения в эпических драмах Деи Лоэр, зашифрованный, символический язык Мориса Ринке, концентрированную образность пьес Ингрид Лаузунд и т.д.

Роланд Шиммельпфенниг в этом смысле – фигура знаковая. С одной стороны, его пьесы знаменуют собой свойственный новому поколению немецких драматургов переход от постмодернистской деконструкции, от автономной театральности «постдраматического театра» к «новому реализму». С другой стороны, они отражают не менее характерную его особенность, связанную с новаторством в области драматургической формы.

В пьесах Шиммельпфеннига наблюдается сопряжение двух планов – реалистического, с одной стороны, и метафизического, магического, сказочного, фиктивного – с другой. Это позволило ряду немецких исследователей обозначить метод драматурга как «магический реализм». С.Городецкий, вслед за известным немецким театроведом Биргит Хаас, опровергает эту точку зрения, ссылаясь на то, что если, скажем, «магическому реализму» Рушди и Льюиса свойствен переход от реальности к магии, то творческие искания Шиммельпфеннига движутся в обратном направлении – от магии к реальности [4. – С. 19]. Эта аргументация, однако, представляется недостаточно убедительной. Традиционно под «магическим реализмом» понимается художественный метод, в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира, это дуалистическое сосуществование реального и иррационального, мифически-магического. Существует мнение, что «магический реализм» воплощает понимание мимесиса двадцатого – двадцать первого века. Если раньше мимесис толковался как подражание искусства действительности, то в наше время это понятие следует трактовать шире. Мимесис уже не ограничивается лишь повторением, имитацией и передачей реальности, это теперь и «игра-симуляция», то есть удвоение жизни. Как отмечает А.Гугнин, магические реалисты устраняют дилемму рационального и иррационального сознаний с помощью восстановления в правах мифически-магического мировидения: «Магический ре-

лизм – отрицание плодотворности рационалистического мышления и поиски более продуктивных жизненных основ, приводящих всех магических реалистов к мифически-магической модели мировидения, которую они пытаются понять, выразить художественно и (в зависимости от индивидуальных особенностей таланта) рационализировать» [5. – С. 490-491].

Творчество Р.Шиммельпфеннига вполне вписывается в эту концепцию. Более того, в этом смысле оно вступает в диалог с традицией, хотя и не ставшей в немецкой литературе особенно продуктивной, но, тем не менее, занявшей определенное место в общей литературной картине Германии XX века. Речь идет о «магическом реализме» 20-х, а затем 40-х годов. Как известно, термин «магический реализм» принято применять, в первую очередь, к латиноамериканской литературе [см.: 6. – С. 492-493]. Однако уже в конце 20-х годов XX века в Германии возникло одноименное литературное движение, пришедшее на смену позднему экспрессионизму. Да и сам термин впервые получил распространение в Германии в статьях и книгах искусствоведа Франца Роо для характеристики постэкспрессионистской живописи и некоторое время употребляется как синоним «новой вещественности» (Neue Sachlichkeit) – речь шла, прежде всего, о возвращении на полотна художников предметного мира, конкретной и отчетливо зримой реальности, которая, однако, с помощью смещения перспективы, искажения пространственного жизнеподобия и ряда других приемов приобретала сверхреальное, «магическое» наполнение, что отчетливо отделяло новое течение от реализма XX века. Во Франции «магический реализм» иногда сближали с сюрреализмом (А.Бретон).

«Магический реализм» достигает своего расцвета в западногерманской литературе послевоенного периода и представлен творчеством Г. Казака, Э. Ланггессер, Э.Ф. Юнгера, Г.Ф. Юнгера, Х.Э. Носсака и Э. Кройдера.

Важнейшие споры тех лет объединял вопрос о смысле национальной и мировой истории. В центре творческих исканий немецких писателей находилась проблема отражения действительности

и дебаты о «второй реальности». Важнейший идейный мотив послевоенной литературы – попытка определить место отдельной личности в современном мире, а, следовательно, проблема исторически ответственного действия каждого человека. Решение и художественное воплощение этой проблемы позволяет говорить о двух способах её разработки, на которых и основываются два самых значимых литературных явления послевоенной немецкой литературы – «магический реализм» и «литература развалин».

В литературе Западной Германии 1945-1949 гг. можно обнаружить характерное перерождение основного понятия «реализм»: отстаетывается не традиционный реализм, а новый «символический». Споры о реализме велись не вокруг предметно-вещественной картины мира, вопрос заключался в том, на чём сфокусировать зрение. Писатели после 1945 года столкнулись с тем, что между личной моралью и общественным поведением существует огромный разрыв. Это привело к принципиальному противоположению нравственной позиции индивида и сущности реального мира, к разрыву между «правдой» и «действительностью» (Г.Казак) или между «действительностью» и «реальностью» (Г.Бёлль). Противопоставление идеала и жизни, и интерес к категории «возможного», при всех расхождениях, типологически сближает «магический реализм» с романтизмом.

К самым значительным и наиболее характерным произведениям «магического реализма» относят романы «Город за рекой» («Die Stadt hinter dem Strom», 1947) Г.Казака, «Неизладимая печать» («Das unauslöschliche Siegel», 1946) Э.Ланггессер и «Общество с чердака» Э.Кройдера («Die Gesellschaft vom Dachboden», 1946).

Г.Казак в своем романе «Город за рекой» пытается осмыслить недавние события – войну, господство фашистской идеологии – с позиций идеалистической философии. Художественная условность в романе Казака питается мифологией и мистикой древнего Востока. Своеобразный историзм взглядов магических реалистов выразился в повышенном интересе к проблеме времени. У Казака концепция времени находится в зависимости от его феноменологи-

ческого метода: это – «вечное настоящее» «города за рекой», времена скрещиваются, прошлое и будущее сходятся в настоящем.

Основной тезис романа Э.Ланггессер «Неизгладимая печать» заключается в невозможности принадлежать христианству формально, в необратимости и «неизгладимости» крещения. Персонажи романа обретают магическую способность перемещаться во времени, не делая различия между явью и сном, воображаемым и реальным.

В романе «Общество с чердака» Э.Кройдера сталкиваются, существуют и взаимодействуют реалистическое, с одной стороны, и магическое, фантастическое, мистическое, с другой. Кройдер с помощью мифологем «размыкает» реальное пространство и осуществляет переход в сферу мифологически-магического. Он оперирует понятием «подлинная, нереальная действительность», выражая, таким образом, протест против мрачного реализма и против прагматичного, рационального мышления.

В России наиболее полно проблема немецкого «магического реализма» была исследована в диссертации Л.И. Мальчукова на тему: «Реализм и «магический реализм» в западногерманской литературе 1945-1949 годов». Задача диссертации состояла в том, чтобы «дать картину живого литературного потока, исследовать динамику литературного процесса Западной Германии в указанные годы» [7. – С.4], и в том числе выявить место и специфику немецкого «магического реализма». В работе рассматривается роман Г.Казака «Город за рекой» как самый яркий его образец, творческие искания В.Борхерта, причисляемого автором к этому художественному направлению, а также явления, внутренне противопоставленные «магическому реализму», в частности, «литература развалин».

По мнению, А.Гугнина, произведения магических реалистов обладают характерными чертами, которые лишь в совокупности достигают особого качества, позволяющего выделить их тексты из массы во многом сходных произведений:

а) специфическое использование категории времени – с целью раскрытия его субъективности и относительности;

б) отказ от детерминированно-психологического принципа изображения человеческого сообщества, стремление изобразить функционирование этого сообщества на уровне мифического сознания;

в) показ сосуществования и взаимопроникновения двух реальностей: низшей, первичной, вроде бы очевидной, но не подлинной, и высшей, подлинной, на уровне которой теряют всякий смысл и значение стереотипы поведения, пригодные для жизни в обманно-очевидной реальности;

г) «магическое пространство» произведения, хотя и может быть вполне конкретно очерченным, не совпадает полностью с каким-либо реальным географическим и историческим пространством, поскольку пространство магического реализма не подчиняется общепринятым формам детерминизма, а живет по своим – магическим – законам, которые, однако, не имеют ничего общего с иррациональной мистикой. Неотъемлемая черта магического реализма – жизнеподобие, обязательное наличие конкретных и узнаваемых черт исторической реальности. Это качество отделяет магический реализм от жанра фэнтези, где жизнеподобная и легко опознаваемая историческая реальность, как правило, начисто отсутствует [5. – С. 491].

Посмотрим, как эти принципы реализуются в драматургии Р. Шиммельпфеннига.

В пьесе «Арабская ночь» описывается жизнь обитателей многоэтажки где-то на окраине современного города. В центре находятся шесть персонажей: молодая арабская женщина Фатима Мансур, лаборантка Франциска Деке, у которой Фатима снимает комнату, возлюбленный Фатимы Калиль, слесарь Ганс Ломайер и сосед из дома напротив Петер Карпати. Реалии жизни и быта центральных и второстепенных персонажей, хотя и прочерчены пунктиром, вполне узнаваемы и типичны для этой социальной среды: в доме проживают эмигранты, рабочие, служащие низшего звена. Тем самым пьеса отвечает требованию жизнеподобия и наличия конкретных черт обыденно-очевидной реальности. Действие начинается с банальной бытовой ситуации – аварии в системе водоснабжения и

поломки лифта. Но эти рядовые происшествия обретают статус роковых случайностей, которые инициируют цепь непредсказуемых событий, необъяснимых с помощью логики обыденного сознания. Очевидная повседневная реальность оказывается тесно спаянной со второй реальностью – сказочной, магической, существующей по иным законам. Магическое пространство выстраивается через сны, видения и воспоминания персонажей. Так, история Франциски – это современная версия спящей красавицы, разбуженной принцем - слесарем Ломайером. Судьба соседа Карпати, заточенного в бутылку из-под коньяка, вызывает в памяти участь восточных джинов. Но, прежде всего, переход в параллельное магическое пространство осуществляется через сны Франциски, в которых она - уже не мало оплачиваемая лаборантка, ежедневно выполняющая механическую рутинную работу, а похищенная в Стамбуле белокурая девочка, ставшая женой шейха. Причем это не личное альтернативное пространство Франциски – участниками драматических событий ее восточной Одиссеи, не покидая многоэтажки, становятся и другие персонажи – Ломайер и Карпати. При этом действующие лица принимают и не оспаривают логику магических элементов. Отсылка к этой второй реальности содержится в самом названии пьесы: «Арабская ночь» вызывает стойкую ассоциацию со сказками «Тысячи и одной ночи». Уже на уровне заглавия происходит взаимодействие двух планов, но взаимодействие отнюдь не мирное: центральным событием пьесы становится ссора арабских эмигрантов, в результате которой Фатима из ревности убивает своего возлюбленного Калиля, при этом реальность мифологизируется с помощью культурных кодов, активизируя образ Востока нашего воображения; с другой стороны - вектор имеет и прямо противоположную направленность: происходит развенчание европейского мифа о сказочном Востоке через изображение сцен обыденной жестокости. Этот же прием мы наблюдаем и в другой пьесе Шimmelпфеннига – «Золотой дракон». «Золотой дракон» – так называется китайско-вьетнамско-тайский ресторан быстрого питания в одном из городов Германии. Как само название, так и

весь восточный антураж (ковры, красные фонарики, названия экзотических блюд, завораживающий, заклинательный ритм фраз) работают на сказочно-мифологизированный образ Востока. Эту мысль озвучивает один из персонажей, с удивлением обнаруживший в квартире приятеля юную китайку-нелегалку: «Ты похожа на китайского кузнечика. Невероятно. Что за явление такое среди ночи. В один момент в комнате возник целый огромный континент. Ты принесла с собой тысячи лет истории! Истории, понимаешь? Китай. Китайская стена. Запретный город. Пустыни. Желтая река. Шелковый путь. Изобретение пороха и книгопечатания. Все это – Китай. Миллиард китайцев» [8. – С. 375]. Причем слова эти вложены в уста пьяного озлобившегося из-за измены жены мужчины, который через несколько минут зверски изуродует девушку, до того вынужденную продаваться за еду приятелям своего хозяина. Ее судьба раскрывается в притче о голодной стрекозе, которая с наступлением холодов становится жертвой предприимчивого муравья и всю долгую, долгую зиму вынуждена за еду обслуживать других муравьев, не зная, что уже давно пришла весна. А основная сюжетная линия связана с братом девушки, нелегально прибывшим в страну в поисках сестры. Он устраивается поваром в ресторан «Золотой дракон», где истекает кровью и умирает после того, как ему газовым ключом выдирают больной зуб, причинявший ему нечеловеческие муки. Будучи нелегалом, он не мог обратиться к врачу. Его закатывают в ковер с изображением золотого дракона и бросают в реку. За восточной сказкой скрывается эмигрантский ад. Фантастические и магические элементы – собравшиеся в отверстии из-под вырванного зуба родственники юноши, с которыми он беседует перед смертью, его посмертное возвращение домой по реке – играют роль некой поэтической условности, упомянутого уже «обходного пути» в изображении современной реальности. Как отметил театровед Вольф Иро в отношении текста другого автора (Пауль Бродовски «Дождь в Нойкёльне»), «Социальная насыщенность текста на наших глазах прорастает поэзией» [9. – С. 11]. Причем, как отмечает С. Городецкий, язык художественной

условности порой превалирует над реалистичностью изображения [4. – С. 12]. Петер Михальчик, автор предисловия к сборнику пьес Шimmelъпфеннига, вспоминая свое первое впечатление от встречи с его драматургией, так описывает свое состояние: «Было ясно, что это некий сотканный поэтический мир, мир, связанный со снами, но было ясно и то, что сны здесь были не те, к которым мы привыкли. Обычно в снах не бывает безработных»¹ [10. – С. 7]. Далее театровед отмечает: «В поэтической логике...растворяется внутренняя и внешняя стороны драмы, сознание и действие становятся единым целым» [10. – С. 13]. С.Городецкий в этой связи говорит о субъективации объективного как важном художественном приеме драматурга, раскрывающем особенности психологии современных людей. Под субъективацией объективного он понимает переход от объективного эпического плана, наследуемого Шimmelъпфеннигом у Брехта, к сосредоточенности на субъективном сознании персонажей [4. – С. 8].

«Магический реализм» органично использует элементы фантастики, но эти элементы играют все же подчиненную роль; по этому признаку проходит граница между ним и научной фантастикой. Это применимо и к творчеству Шimmelъпфеннига. Элементы фантастики никогда не бывают самодостаточными, они сплавлены с реальностью и работают на общую идею. Так, в пьесе «До и после», состоящей из 51 эпизода, в которых драматург создает картину тотального одиночества и разобщенности, наряду с узнаваемыми социальными и психологическими масками, присутствует некий космический Организм, стирающий с лица земли источники звука. Для него человек - враг, движущийся модуль. Но Организм готов уничтожить и самого себя, почувствовав в себе Чужого – Охотника, проникшего в его нутро.

У магических реалистов не только персонажи вступают в конфликт друг с другом, но и прошлое контрастирует с настоящим, астральное – с физическим и т.д. Так и в пьесах Шimmelъпфен-

¹ Перевод мой. – Е.Ш.

нига утрата героями идентичности, диссоциация собственного Я находит выражение в конфликте между душой и телом, дневной и ночной ролью, внешней оболочкой и скрытой сущностью, чувством и карьеризмом и пр. Герои не столько действуют и говорят, сколько рассказывают о себе, причем преимущественно в третьем лице. Так на формальном уровне реализуется отношении к себе как к Чужому. Этот излюбленный Шиммельпфеннигом прием очуждения в пьесе «Золотой дракон» доводится до предела: четверо персонажей – молодой мужчина, женщина за шестьдесят, молодая женщина и мужчина – исполняют все роли, причем артисты в возрасте играют молодых героев, женщины – мужчин и т.д. Так, МОЛОДОЙ МУЖЧИНА исполняет роль дедушки, Азиата, Официантки, Стрекозы, ЖЕНЩИНА ЗА ШЕСТЬДЕСЯТ – роли Внучки, Азиатки, Муравья, Хозяина продуктовой лавочки и т.д. При этом они не столько играют, сколько излагают события. Стремительная смена перспективы, переходы между точками зрения разных персонажей, всевозможные ракурсы, повторы, подхваты напоминают музыкальную фугическую разработку темы, создавая особую магию интонационно-ритмического рисунка пьес, которая, в свою очередь, становится инструментом очуждения.

Для пьес Шиммельпфеннига характерно присущее «магическому реализму» искажение течения времени, пересечение временных пластов и даже своеобразный коллапс времени, когда настоящее повторяет или напоминает прошлое. Так, у Ломайера в пьесе «Арабская ночь» на переживаемую им ситуацию проецируются разговоры с бывшей женой, у Франциски – соперничество с первой женой шейха, у мужчины в полосатой рубашке – сцена расставания с женой и т.д. С.Городецкий утверждает, что «герои Шиммельпфеннига живут не временными отрезками, а континуумом, поэтому им не удастся установить в своей жизни каких-либо четких временных границ, поделить свою биографию на этапы» [4. – С. 9].

Пьесы Шиммельпфеннига отличаются и специфической мозаичной композицией, которую С.Городецкий определил как ка-

лейдоскопическую [4. – С. 3-4]. Разрозненные фрагменты, периодически повторяющиеся и всякий раз складывающиеся в определенный рисунок, как правило, скреплены каким-то ключевым образом. В пьесе «Арабская ночь» – это многоэтажка, в «Золотом драконе» – восточный ресторан «Золотой дракон», вокруг которого группируются истории всех персонажей: Дедушки, который никак не может смириться с уходом молодости, молодой девушки, которую возненавидел возлюбленный, узнав, что она беременна, брошенного женой мужа, владельца лавки, продающего своим приятелям китайскую девушку, двух стюардесс, обнаруживших в супе окровавленный зуб. Это истории одиночеств, утрат, непониманий и жестокости.

Таким образом, взаимодействие магического и реалистического позволяет Шиммельпфеннигу показать хаос современной жизни, реализующийся через роковые случайности; разобщенность, одиночество людей в большом городе, кризис идентичности и другие проблемные стороны современного бытия. Считая Шиммельпфеннига поэтом среди драматургов, Михальчик так характеризует его связь с реальностью: «Когда смотришь, как легко, начиная с «Арабской ночи», Шиммельпфенниг умеет интегрировать свою поэзию в замкнутое функционирующее действие, как вплетается в величайшую из всех иллюзий то, что называют реальностью, но что на деле является его фантазией, тогда понимаешь, какого высокого ранга этот автор... в своей способности показать трансцендентное в здешнем, рассказать о любви с объективных позиций, погрузить людей в элементарные ситуации Шиммельпфенниг приближается к идеалу, которым стал Чехов для всей эпохи модерна. Вероятно, больше реальности, чем можно обнаружить у Шиммельпфеннига, у современного поэта и быть не может. Эти пьесы реконструируют действительность не благодаря деталям, не благодаря современным реалиям, а благодаря своей целостности, своей бездонности и даже холоду, отличающему наше время... Таким образом Шиммельпфеннигу удастся схватить столько реальности, сколько не снилось иному натуралисту или просветителю» [10. – С. 10-11].

Что касается понятия «магический реализм», то в пьесах Шиммельпфеннига обнаруживается совокупность характерных для него черт, позволяющих именно так определить художественный метод драматурга, по крайней мере, в отношении значительного корпуса его текстов.

ЛИТЕРАТУРА

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

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

3. Дурненковы В. и М. Культурный слой. – М.: Эксмо, 2005.

4. Городецкий С.И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Москва, 2011.

5. Гугнин А.А. Магический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий: в 2 т. – М: Просвещение, 2003. – Т.1. – С. 490-492.

6. Кофман А.Ф. Магический реализм латиноамериканский // Литературная энциклопедия терминов и понятий: в 2 т. – М.: Просвещение, 2003. – Т.1. – С. 492-493.

7. Мальчуков Л.И. Реализм и «магический реализм» в западногерманской литературе 1945-1949 годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Ленинград, 1971.

8. Шиммельпфенниг Р. Золотой дракон // ШАГ-4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте; ОГИ, 2011. – С. 343-378

9. Иро В. Диссоциации // ШАГ-4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте; ОГИ, 2011. – С.8-11

10. Michalzik P. Vorwort // Roland Schimmelpfennig. Die Frau von früher. Stücke 1994-2004. – Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004. – S. 7-16.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

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

Павлов Андрей Михайлович – кандидат филологических наук, доцент Кемеровского государственного университета

Рымарь Николай Тимофеевич – доктор филологических наук, профессор Самарского государственного университета.

Семенецкая Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры литературы Самарской государственной академии Наевой.

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

Синицкая Анна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры преподавания языков и литературы Самарского областного института повышения квалификации и переподготовки работников образования

Спиридонова Мария Юрьевна – аспирантка Самарского государственного университета.

Фомина Елена Александровна – аспирантка Самарского государственного университета.

Шевченко Елена Николаевна – кандидат филологических наук, доцент Казанского государственного университета (Поволжский федеральный университет).

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

Научное издание

**НОВЕЙШАЯ ДРАМА РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ:
МИМЕТИЧЕСКОЕ / АНТИМИМЕТИЧЕСКОЕ**

*Материалы V научно-практического семинара, посвященного
памяти Вадима Леванова 20-21 апреля 2012 года*

Составитель и научный редактор
канд. филол. наук, доцент
Татьяна Валентиновна Журчева

Дизайн обложки - **Елена Фомина**
Верстка **И.И. Спиридоновой**

В оформлении обложки использован эскиз декорации
В. Татлина к опере М. Глинки «Жизнь за царя» (1913)

Подписано в печать 20.04.03. Формат 60x90/16.

Бумага ксероксная. Печать оперативная.

Печ. л. 7,75. Тираж 100 экз.

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Самарский государственный университет»

Отпечатано в типографии издательства ООО «Инсома-пресс».

443080, г. Самара, ул. Санфириковой, 110А;

Тел. 222-92-40