

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русской и зарубежной литературы

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

*VI научно-практический семинар,
посвященный памяти Вадима Леванова
(Самара, 26-27 апреля 2013 г.)*

Материалы и доклады

Под общей редакцией Т. В. Журчевой

Самара

Издательство «Самарский университет»

2014

УДК 82/821
ББК 83.3(0)6
Н 72

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор С.А. Голубков
доктор филологических наук, профессор Е. В. Абрамовских

Н72 Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова (Самара, 26-27 апреля 2013 г. / под общ. ред. Т.В.Журчевой. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014.– 192 с.

ISBN 978-5-86465-621-1

Настоящий сборник включает в себя научные доклады, сообщения и материалы, представленные на VI научно-практическом семинаре «Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия», посвященном памяти Вадима Леванова и проходившем 26-27 апреля 2013 г. в Самаре. В семинаре принимали участие филологи, театроведы и театральные критики из Москвы, Санкт-Петербурга, Самары, Тюмени, Челябинска, Новосибирска, Казани, Минска (Республика Беларусь), Жешува (Польша), Одессы (Украина), Принстона (США). Материалы сборника освещают состояние современной драматургии с историко- и теоретико-литературных и театроведческих 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 978-5-86465-621-1

© Авторы, 2014

© Самарский государственный
университет, 2014

© Оформление. Издательство
«Самарский университет», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Сергей Лавлинский Действие как проблема в теоретической интерпретации . . .	7
Лариса Тютелова Драматическое действие и проблема целостности в драме . . .	19
Наталья Малютина Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме	29
Татьяна Болдырева Политический театр как форма коммуникативного действия в современной российской действительности	46
Татьяна Журчева «Нарратор» как двигатель действия в пьесе Вадима Леванова «Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание»	56
Светлана Болгова Особенность события, продвигающего сюжет в пьесе В. Леванова «Геронтофобия»	64
Мария Сизова Театр Вячеслава Дурненкова	73
Анна Маронь Разрушение жанровых стереотипов (жанра мелодрамы) как средство формирования действия в пьесах Н. Коляды	81
Елена Фомина Действие в драматургии Николая Коляды	96

Елена Селютина

Нарративизация как способ моделирования мира
в новейшей драматургии (на материале пьес Н. Коляды) . . . 103

Сюзанна Вейгандт

Действие в творчестве Ивана Вырыпаева: переход
от физического пространства к словесному плану 113

Ольга Семеницкая, Анна Синицкая

«Комната Зеркал»: «европейский» и «восточный» сюжет
как «действие» и «ситуация» в современной драме 119

Елена Лепишева

Специфика драматургического действия в пьесах
Е. Поповой и Л. Петрушевской 141

Лариса Кислова

«Зеркальное» противодействие в драматургии
Н. Птушкиной 152

Елена Шевченко

Пьеса Йона Фоссе «Однажды летним днем»: диалог
с традицией европейской «новой драмы» (к проблеме
драматургического действия) 164

Анжела Амирова

Действие в новейшей немецкой документальной драме 174

Надежда Стоева

Пародийность как элемент драматичности в пьесах
В. Шершеневича 1920-х годов 182

Предисловие

Шестой научно-практический семинар «Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.» был посвящен проблеме драматургического действия.

Вопросы, которые стояли перед участниками семинара:

- что есть драматическое действие сегодня?
- насколько актуальна в русле современной драмы теория аристотелевского и ренессансного театра?
- обрела ли современная драма новую парадигму действия или продолжает осваивать классическую?
- осмыслила ли современная критическая и научная рефлексия эту новую парадигматику, организующую всю структуру драмы и театрального представления или продолжает держаться за старый категориальный аппарат?

Обсуждение этих вопросов позволило спроецировать опыт новейшей драмы рубежа XX-XXI вв. на русскую и – шире – европейскую классическую драматургическую традицию, а также рассмотреть в историческом контексте изучения и интерпретации драмы теорией театра и литературы.

В процессе развития драмы сформировалось (в первую очередь в эстетике Гегеля) определенное понимание драматургического действия в аристотелевско-ренессанской драме как последовательность сценических событий, протекающих в зависимости от поступков персонажей, заданных в паратексте (ремарках), и последовательность событий словесных, заданных драматургическим диалогом. Только в XX в. удалось сформулировать основное противоречие драматического рода – соотношение действия и речи, разрыв между видимым действием на сце-

не и «работой» текста. Как писал Р. Барт: «Говорить – значит делать, логос берет на себя функции праксиса и подменяет его». Т.е. театр становится местом симуляции, где с молчаливого согласия автора и исполнителя на зрителя возлагается задача вообразить перформативные акты на ментальной «сцене».

Не успело еще сложиться теоретическое осмысление драматургического дискурса XX в., как XXI в. уже представил новый тип драмы и уже попытался осмыслить его теоретически. Речь идет о книге Х. - Т. Леманна о постдраматическом театре, который «существует во времена исчезнувших конфликтных моделей», а значит и во времена качественно измененного действия, поскольку созерцание вытесняет последовательное действие. «Постдраматический театр» является «пост-антропоцентрическим» театром, поэтому и герой, и конфликт, и драматическое действие отходят на второй план и переносятся в область ментального сознания зрителя, т.е. действие должно присутствовать лишь как организация «фабулы» для восприятия и рефлексии по поводу воспринимаемого посредством изображаемого.

Огромное количество текстов и авторских индивидуальностей позволяет исследователям составить достаточно полное (и возможно, абсолютно оригинальное) представление о природе драматургического действия в новейшей драме, поэтому обращение к этой теоретической проблеме представляется оправданным и актуальным.

Круг литературных явлений, обсуждавшихся на семинаре, – произведения новейшей драматургии рубежа XX-XXI вв. как русской, так и зарубежной.

Сергей Лавлинский*

Москва

«ДЕЙСТВИЕ КАК ПРОБЛЕМА» В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Понятие «действие как проблема», вынесенное в название статьи, требует некоторого пояснения. Во-первых, необходимо указать его источник и обосновать целесообразность использования в актуальном теоретико-литературном контексте. Во-вторых, определить объем содержания, чтобы более отчетливо выявить не только принципиальные отличия новейшей драмы от предыдущей традиции, но и существенные родовые константы драматических произведений различных литературных эпох. В-третьих, отразить некоторые ориентиры его использования в качестве инструмента описания структурно-ценностных признаков действия в современной драматургии.

Для прояснения источника интересующего нас понятия обратимся к известной работе Б.О. Костелянца «Драма и действие», а именно к тем ее страницам, где автор, рассматривая культурно-историческое становление драматургических концепций, особое внимание уделяет переоценке понятия драмы, впервые предпринятой в западноевропейском научном контексте Ф. Ницше. Критикуя Вагнера в 1886 году «за пристрастие к театральщине, к сценам, сшибающим с ног, представляющим собой «действительное действие», философ высказывает мысль, относящуюся уже не только к Вагнеру и его операм. Она имеет более широкое значение <...>: *«Было истинным несчастьем для эстетики, – говорит Ницше, – что слово "драма"»* всегда переводили словом «действие». Не один Вагнер

*© Лавлинский С.П., 2014.

заблуждался в этом; заблуждаются еще все; даже филологи, которым следовало бы знать это лучше».

«Ницше, а затем Т. Манн, – пишет Костелянец, – в своем стремлении вернуть понятию «действие в драме» его исконный смысл обратились к этимологии этого слова. Через двадцать лет после Манна вопрос об истинном значении «действия» в античной трагедии оказался в центре исследования Б. Снелла «Эсхил и действие в драме» [2. - С. 315-316].

К названной работе Снелла внимание Костелянца, по его собственному свидетельству, привлек В. Ярхо. Излагая мнение немецкого ученого, Ярхо писал: «У нас принято переводить термин «драма» словом «действие», хотя, если говорить о действии в физическом смысле, то его гораздо больше в одной песне «Илиады», чем во всех трагедиях Эсхила, вместе взятых». Глагол «дран», от которого происходит «драма», обозначает «действие как проблему» («действие»), обозначает такой отрезок во времени, когда человек решает на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор» [2. - С. 317]. «Действие как проблема», считал Костелянец, определяет не только античные образцы драмы, но и ее родовую специфику в целом.

По Снеллу-Ярхо-Костелянцу, опиравшимся на Ницше, переживание проблемности действия предстоящего и уже совершенного или незавершенного, а также, если развить мысли ученых, *проблемности самой миметической репрезентации такого действия во времени, действия, перформативного по своей сути*, – произнесенное персонажем слово являет поступок, определяющий сложившуюся ситуацию или дальнейший ход развития драматического сюжета в целом.

Действие становится в драме предметом особой рефлексии как для героя (в первом случае), так и для автора и читателя/зрителя (во втором). «Драма» мыслится здесь как «драматическая активность», «действие», направленное на рефлексию и само являющееся рефлексией, преодолением некоего ментального, коммуникативно-деятельностного препятствия, внешних и внутренних пределов самоопределения. Напомню, что понятие «проблема» («πρόβλημα») у древних греков означало «преграду», «предел», «задачу», «затруднение», сопровождающие совершение поступка, реализацию выбора, актуализацию «действия». Костелянец довольно убедительно демонстрирует продуктивность реконструкции именно таких представлений о драме, позволяющих адекватнее относиться не только к действию в античной трагедии, но и к действию в драматических произведениях последующих эпох, включая пьесы А. Вампилова.

Итак, в рассматриваемом теоретическом контексте понятием «действие как проблема» обозначается драма как литературный род в целом. Но этим же понятием упомянутые теоретики обозначали и художественную логику самоопределения драматического героя, выраженного не только (и даже не столько!) в череде физических действий, сколько во взаимосвязи поступков, реализующихся в определенных коммуникативно-драматических ситуациях. Можно считать, что таким образом интерпретируемое понятие действия, с одной стороны, изоморфно понятию драмы как литературного рода, с другой – понятию драматического сюжета, а также тем понятиям, которые традиционно принято связывать с областью драматической сюжетологии. Именно поэтому понятием «действие как проблема» можно маркировать и отдельное *собы-*

тие самоопределения героя в драматургическом сюжете. Однако оно будет обозначать не только событие (-я), происходящее (-ие) в мире героя, не знающего о своем сценическом существовании, но и событие его репрезентации, *представления, показа*, реализуемое именно в сценическом хронотопе и фиксируемого в ремарочном высказывании.

Логично допустить, что и само теоретическое понятие «действие» выступает для современного теоретика и историка драмы в качестве своеобразной проблемы, требующей, если и не разрешения, то, как минимум, попыток теоретических экспликаций, исключающих ложный универсализм его использования в театрално-критической практике: к примеру, когда некто утверждает, что в пьесе нет действия, адресату не всегда может быть понятно, о чем именно идет речь, на какую из сторон «действенной» художественной реальности драматического произведения указывается – действия нет в буквальном, обыденном смысле (т.е. герой, допустим, сидит на одном месте и не двигается) или же нет причинно-следственной «цепочки поступков» персонажей, отсутствие которой зачем-то акцентируется автором. Очевидно, при таком использовании понятия действия оказывается замутненным драматический конфликт – мнимая категория не позволяет прояснить специфику смысла пьесы в целом.

Как известно специалистам, в существующих сегодня истолкованиях, несмотря на незначительные различия, категория действия чаще всего интерпретируется в контексте «доницшеанских» представлений о системе «внешних» событий, которые определяют судьбу драматических героев и связаны хронологической последовательностью, зависимостью причинно-следственной и теле-

ологической связью (развертыванием событий в порядке, определяемом авторским ценностно-целевым кругозором). В имеющихся в справочной литературе определениях обычно обращается также внимание на то, что основным фактором, динамизирующим действие, является конфликт [8. - С. 22-23]. Если первые два признака действия могут быть справедливо оспорены в контексте обсуждения произведений драматургии последних полутора веков, то третий – телеологическая связь – сомнений вызывать не должен: все события драматического произведения, как и любого художественного феномена (независимо от манифестаций биографического творца), телеологичны на всех уровнях своей структуры, благодаря чему и эксплицируется тот или иной тип драматического конфликта. Разумеется, специфика телеологичности требует каждый раз особых пояснений.

Довольно часто в определениях действия теоретики опираются на гегелевскую концепцию, в которой особое внимание уделяется его зависимости от цельности характера героя: «...действие есть исполненная воля, которая вместе с тем *осознается* как с точки зрения своего истока и исходного момента во внутреннем мире, так и с точки зрения конечного результата. То, что получается из деяния, обнаруживается и для самого индивида, оказывая обратное воздействие на субъективный характер и его состояние. <...> Драматический индивид сам пожинает плоды своих деяний» [1. - С. 541]. «... цель и содержание действия драматичны лишь постольку, поскольку благодаря своей определенности цель эта <...> в других индивидах вызывает иные, противоположные цели и страсти» [1. - С. 542].

Разрушение представлений о цельности человека в неклассической драматургии меняет и взгляды исследователей, да и самих

драматургов на природу действия, о чем и свидетельствуют теоретические рефлексии, рассмотренные ранее. При этом учитывая справедливую ницшеанскую и постницшеанскую («новодраматовскую») критику концепции Гегеля рубежа 19-20 вв., не забудем, что драматическое действие непосредственным образом связано с «миметической репрезентацией перформативного слова» (В.И. Тюпа), с ее сценической актуализацией (в том числе, и в сознании читателя). Сцена же, как отмечает В.В. Федоров, «является необходимой формой развертывания драматического содержания произведения (т.е. действия – С.Л.). Но это не означает, что «сцены» нет в драме как художественном произведении. <...> Драматической (видовой) формой изображения является исполнение <...> Изображающее слово исполнителя совпадает с изображающим словом героя, и таким образом возникает «эффект отсутствия» исполнителя» [7. - С. 147-149]. Однако это именно **эффект** – учитывая его, можно выделить два аспекта действия (как сюжета, так и события): первый имеет отношение к миру героя пьесы, второй – к сценическому хронотопу его существования, тем более что в драматургии последних полутора столетий отмеченные аспекты зачастую намеренно разводятся: в одних произведениях акцентируется внимание на жизнеподобии, репрезентативности показываемой реальности, в других – на ее принципиальной условности, сценичности. В любом случае проблематизация восприятия драматического произведения, осуществляемая благодаря трансформации структурных и рецептивных констант драматического действия, динамизирует сотворческую позицию читателя/зрителя в одном из направлений: либо в сторону активного сопереживания герою, либо в сторону игрового (подчеркнуто театрального) сотворчества.

Феноменологическая интерпретация Федоровым драматического действия напрямую соотносится с его семиологической трактовкой, предложенной П. Пави. В определении действия театровед акцентирует внимание на аспектах «видимости» и «невидимости» (правда, детально не рефлектируя их). Эти же стороны действия выделяются и в театроведческих работах А. Юберсфельд, подчеркивающей театральные аспекты реализации пьесы. Именно на позицию Юберсфельд ссылается Пави: «Действие – последовательность сценических событий, происходящих, главным образом, в зависимости от поведения персонажей, одновременно это воплощенная в конкретную форму совокупность трансформационных процессов театральных, протекающих на сцене и характеризующих психологические и моральные изменения персонажей» [5. - С. 62].

Подчеркнем еще раз: исследователи, позиции которых здесь представлены, выделяют две стороны действия – изображенную в драме и связанную, по Пави, с «драматическим временем и пространством», т.е. «миром героев», не ведающих о своем сценическом существовании, и сценическую, т.е. «изображающую», «показывающую» жизнь героев в определенной сценической – театральной – последовательности «сценических событий». Мы видим, что как для Федорова, так и для Пави «сценичность событий» характерна не только для театрального воплощения драмы на сцене, но и для ее литературного существования, уже включающего в себя театральную архитеконику. В разных типах драматургии и в разные эпохи у различных авторов отмеченные стороны могут то сближаться, то дистанцироваться друг от друга, затевать своего рода игру, адресованную читателю/зрителю. В не-

которых случаях действие может быть направлено на актуализацию метадраматического эффекта, который возникает, когда, например, персонажи знают о своем сценическом существовании и намеренно его подчеркивают в собственных высказываниях и жестах. Действие в этом случае выходит на поверхность сценического существования персонажей, проблематизируя не только их позицию, но и внесценическую реальность в целом (подобного рода явления можно встретить в брехтовской драматургии, в пьесах Пиранделло, а в новейшей отечественной драматургии, в первую очередь в пьесах А. Строганова, отчасти М. Курочкина). Очевидно, в теоретическом разговоре о драматургическом действии и в ходе его анализа стоит учитывать характер соотносительности двух полюсов действия, один из которых связан со сценическим хронотопом, другой с пространственно-временным планом мира героев, существующим в своем измерении, отличным от сценического (так, например, герой «Пластилина» В. Сигарева не знает о сценичности своего существования в креативном кругозоре автора и рецептивном кругозоре читателя/зрителя).

В последнем случае действие тяготеет к линейности, хронологической и причинно-следственной последовательности – одним словом, к жесткому детерминизму, в первом же – действие может иметь, а может и не иметь характер подобного рода. В тех случаях, когда действие редуцирует причинно-следственную связь или совсем от нее отказывается, драматургический текст приобретает фрагментарный характер: отдельные события включены в отдельные сценические эпизоды, а конструкция текста в целом приобретает признаки монтажа, коллажированности, «калейдоскопичности». Здесь существенное значение в действии приобретает сценически репрезентируемая ретроспекция неког-

да случившегося с героем (так называемые «флэшбеки»), как, например, в «Утиной охоте» А. Вампилова, «Пойдем, нас ждет машина» Ю. Клавдиева или «Культурном слое» В. Дурненкова. Выделим два варианта ретроспекции¹ – в одном случае сценический хронотоп совпадает с границами сознания героя, в другом – находится в кругозоре вненаходимого автора.

Для прояснения специфики драматического действия возникает потребность в выявлении критериев сравнения действия в «старой» драме (не только классической, но и неклассической) и новейшей. Один из таких критериев выделяется в работе Н.Д. Тамарченко, посвященной прояснению соответствий между классической и неклассической драмой Нового времени. Теоретик литературы находит его в известной статье М.С. Кургинян «Драма». Однако прежде чем рассмотрим некоторые положения статьи Кургинян, обратим внимание на существенное уточнение Пави в определении действия: «Действие является преобразующим и динамическим элементом, позволяющим логический и временной переход из одной ситуации в другую. Оно является логико-временным продолжением различных ситуаций». Анализ действия драмы, по Пави, должен сводиться к тому, чтобы «сочленять любую историю вокруг оси: неуравновешенность / равновесие или трансгрессия (нарушение) / медиация (посредничество), потенциальность / реализация (нереализация). Переход из одной стадии в другую от отправной ситуации к конечной точно описывает протяженность всякого действия» [5. - С. 63].

¹ Различные варианты ретроспекции рассматриваются в содержательном исследовании М. Меркуловой на материале английской «новой драмы» рубежа 19-20 вв. (см.: Меркулова М.Г. Ретроспекция в английской «новой драме»: истоки, типология, функционирование: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.08. М., 2006).

Это положение Пави, сформулированное на языке семиотики, напрямую соотносится с положениями упомянутой работы Кургинян, где при рассмотрении драматического действия, драмы в целом и прояснении специфики ее жанровых модификаций специальное внимание отводится понятию *исходная ситуация*.

По мысли Кургинян, «действие драмы на всем своем протяжении, через все коллизии и все возникающие в его ходе сложные перипетии, неизменно связано с исходной ситуацией и стремится не к безграничному поступательному расширению, как в эпосе, а к стяжению и притягиванию всех линий и направлений действия (которые в эпосе могут располагаться просто рядом) <...> Действие драмы, в отличие от действия эпоса, не перспективно, а ретроспективно – оно протекает как бы с постоянной “оглядкой” на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки, в которой она (эта ситуация) предстает уже в снятом (т.е. так или иначе разрешенном) виде» [5. - С. 246].

Заметим, что в работе, где подвергается критике литературоведческая оптика рассмотрения новой драматургии, связанная с категориями «конфликт – герой», при экспликации особенностей поэтики пьес современных авторов, ее автор использует-таки именно эти категории: «Особенностью пьес Петрушевской является неразрешимость конфликта, пьесы завершаются либо возвращением к начальной ситуации, нередко усугубленными новыми осложнениями («Три девушки в голубом», «Дом и дерево», «Изолированный бокс», «Опять двадцать пять»), либо «ничем» – осознанием тщетности попыток преодолеть одиночество, вступить в человеческий контакт, найти помощь или просто сострадание («Лестничная клетка», «Я болею за Швецию», «Стакан воды»), либо мни-

мым финалом, разрешающим ситуацию лишь иллюзорно («Чинзано», «День рождения Смирновой», «Анданте», «Вставай, Анчутка»)» [4. - С. 58]. Очевидно, обращение к понятиям «конфликт» и «исходная ситуация» оказывается продуктивным даже при манифестируемом дистанцировании от них исследователя.

Кургинян обращала особое внимание на то, чем неклассическая драма отличается от классических жанров комедии и трагедии – соотношением развязки и финальной ситуации с ситуацией исходной: «Принципы комедии воплощают возможность изменения данного исходного положения как его исправления. Отсюда <...> постоянное *возвращение к исходной* ситуации, ее варьирование, а не развитие. В комедии нет принципиальной перестройки исходной ситуации, происходящие в ней изменения не носят разрушительного характера». Напротив, в трагедии исходная ситуация *разрушается и заменяется новой*, что вполне относится не только к древней, но и к шекспировской трагедии [3. - С. 257, 272]. Комментируя это место работы Кургинян, Тамарченко отмечал: «На фоне четкого противопоставления полярных классических структур «прояснение» (в развязке новой драмы) первоначального положения персонажей и их взаимоотношений может также приобрести определенный смысл: он заключается во *внутреннем изменении героя*. Исходная ситуация проясняется именно для него, а это означает изменение его *точки зрения*». «Таким образом, – продолжает Тамарченко, – действие драмы впервые получает не спорадически высвечивающийся, а единый и непрерывный внутренний, «субъектный» план – то, что впоследствии у Чехова именовали «подводным течением». Благодаря этому внешняя сторона драматического действия теряет жесткость прежних

причинно-следственных связей (ведущий признак его «единства») и даже может стать фрагментарным. Герой же утрачивает прежнюю неизменность и тождество себе» [6. – С. 206-207]. «Это, – по мысли исследователя, – создает не просто новый жанр «драмы», а новую «родовую основу» разных жанров» [6. – С. 161].

Представляется, что отмеченная «новая «родовая основа» разных жанров» должна быть выявлена и в теоретической рефлексии исследователей, занимающихся изучением специфики действия (как в широком, так и в узком смыслах) в произведениях новейшей драматургии. Следовательно, категория действия требует дальнейшей рефлексии своей проблемности и установления границ собственного содержания.

Библиографический список

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.3. М., 1971.
2. Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М., 2007.
3. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Т. 2. М., 1964.
4. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М., Новое литературное обозрение, 2012.
5. Пави П. Словарь театра. М., 1986.
6. Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011.
7. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984.
8. Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966.

Лариса Тютелова*

Самара

ДРАМАТИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ И ПРОБЛЕМА ЦЕЛОСТНОСТИ В ДРАМЕ

Мне уже приходилось писать о проблеме драматического действия в связи с исследованием драматического сюжета [1. - С.158–168]. Но после обсуждения этой проблемы на шестом научно-практическом семинаре памяти Вадима Леванова «Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.», проходившем в Самаре в апреле 2013 года, появилась необходимость вернуться к вопросу о драматическом действии, его целостности и целостности драматического произведения.

Как мне представляется, проблема драматического действия в целом во многом появляется потому, что представление о нем как центральной категории драмы возникает на основании исследований относительно ранних исторических драматических форм. Аристотель как один из первых «теоретиков» драмы имеет дело с античной пьесой, Буало – с античной и классицистической, Лессинг, а впоследствии и Гегель работают и с античной литературой, и ренессансной, и классицистической. И примечателен тот факт, что новейшие драматические опыты конца XVIII века Гегеля «не устраивают», поскольку в них отмечаются серьезные изменения драматического языка, а на их основаниях гегелевская эстетика не может быть построена.

Изменения драматического языка и их необходимость были отмечены также в переписке Шиллера и Гете. Но на уровне драматической теории, в том числе и современной, эти изменения так и остаются до конца не осмысленными. Во многом, как мне представляется, это происходит потому, что не сделан особый акцент

*© Тютелова Л.Г., 2014.

на поэтическом своеобразии русской драмы, особенно русской драмы времени самоопределения русской культуры – драмы XIX века.

При этом много было написано о так называемой «новой драме» – исторической форме драматического творчества рубежа XIX–XX веков, особенно в его западноевропейском варианте. Но само появления «новой драмы» в драматической теории так и не привело к пониманию того, что требуются разные подходы к изучению драмы разных исторических эпох. И эти исторические эпохи следует выделить на основании исследований исторической поэтики, которая, в частности, говорит о том, что «новая драма» не инвариант некой идеальной драматической формы, а свидетельство рождения нового драматического языка в поэтическую эпоху индивидуального авторства.

Именно новая поэтическая эпоха, с точки зрения исторической поэтики, отодвинула на второй план вопрос о драматическом действии как предмете изображения в драме и центральной драматической категории, а выдвинула на первый – вопрос о драматическом сюжете и авторе.

В классических работах по эстетике речь о сюжете вестись не может, но и в исследованиях XX века по теории драмы, когда термин «сюжет» появился и оказался одним из центральных при изучении современной литературы, категория сюжета возникает нечасто¹.

Необходимо обратить внимание на важнейший для его определения момент, отмеченный М.М. Бахтиным. В свое время он писал о двух позициях завершения. Одна задается героем. Она актуа-

¹ Поскольку в прозвучавших на семинаре сообщениях подробно было показано, как проблема действия обсуждается в работах Аристотеля, Гегеля, Белинского и др., то я в рамках своего сообщения не буду обращаться к ним непосредственно для создания исторического очерка.

лизируется в связи с предметом изображения. Его особенности характеризуются фабулой произведения. Другая, внешняя – это позиция представления. О ней говорит сюжет. М.М. Бахтин полагает, что сюжет есть движение «в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения». Фабула же представляет собою движение в «направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности». Следовательно, фабула и сюжет – разные стороны событийного ряда, отличающиеся задаваемыми точками зрения на него.

В классическом варианте драмы основной позицией завершения является внутренняя, связанная с героем, существующим только в границах изображаемого мира. Она проявляет себя в единстве предмета изображения – действия. И чрезвычайно важно, что внутренняя позиция в риторической культуре сущностно не отличается от внешней – позиции некоего «другого», к которому апеллирует герой. Этим и может объясняться то, что при исследовании классической драмы (риторической, с точки зрения исторической поэтики) сюжет не является важной категорией.

Более того, совпадение точек зрения «изнутри» и «со стороны» в риторической драме приводит к тому, что появляется возможность понятия «драматическое действие» и «драматический сюжет» рассматривать как тождественные. Собственно, так и происходит, о чем говорит решение вопроса о завязке, кульминации и развязке как композиционных элементах действия (в варианте одних работ: например, работы В.А. Сахновского-Панкеева [2]) или сюжета (в варианте других работ, например, В.Е. Хализева [3], Л.С. Леви-тан и Л.М. Цилевича [4] и др.).

С.В. Владимиров вообще отрицает необходимость обращения к проблемам драматического сюжета и настаивает на актуальности

для теории драмы только понятия «действие». В итоге возникает полемика с его точкой зрения в работе Л.С. Левитан и Л.М. Цилевича [4. - С.126].

С.В. Владимиров исходит из того, что сюжет представляется важным лишь при рассмотрении эпических способов завершения, поскольку именно в эпосе единство произведения основывается на единстве повествования о событиях, являющихся объектом изображения. Подобную же точку зрения можно обнаружить в работе В.В. Федорова «О природе поэтической реальности» [5. - С.147-148]. В этих работах продемонстрировано понимание того, что единство драматического произведения основывается на единстве предмета изображения.

Для С.В. Владимирова и В.В. Федорова сюжет – событие рассказывания, чем он и отличен от фабулы – рассказываемого события: «Природа <...> структурных отношений <...> отличает драму от других родов литературы. В прозе структурные отношения сюжетны, в поэзии – поэтически ассоциативны. Действию в прозе соответствует сюжет, в поэзии – стих» [6. - С.155]. А потому проблема сюжета считается актуальной только при изучении произведений, связанных с одной из трех речевых форм, известных в литературе, – с нарративной, являющейся прерогативой эпоса.

Но, во-первых, драма XIX века позволила исследователям обнаружить в ней ситуации, близкие нарративным. Во-вторых, именно драма XIX столетия обозначила возможность и необходимость диалогического взаимодействия внешней и внутренней позиций видения драматического события, благодаря которым через бытие «между» рождается истинный смысл произведения. И именно последнее мне кажется чрезвычайно важным моментом, требующим

объяснения. Для этого необходимо остановиться на вопросе границы в драме.

Эта граница между реальностью и художественным миром, создаваемым автором. Именно на границе возможно существование «между», характеризующее позицию автора, по М.М. Бахтину. Как утверждает исследователь, автор находится в позиции вне-находимости – существенного отстранения, позволяющей ему видеть «другого» и создать законченное целое.

Граница существует и в драме XIX века, и в более ранних ее формах. Но качество данной границы, возможности ее пересечения (а потому – вхождения «в мир драмы»), приближение к позиции героя и видение драматического мира как целого с его позиции) зависит от того, к какому времени принадлежит произведение.

Важно помнить, что в истории мировой литературы существует несколько связанных с господствующими в них поэтическими установками этапов развития. Основная история мировой драмы соответствует риторической, или традиционалистской, поэтике. И, как мною было уже отмечено, только в середине XVIII века происходит переход к новым поэтическим установкам. Этот переход обуславливается открытием новой личностной позиции автора и ее выражением в произведении.

Личностная позиция – позиция творца, соучаствующего в акте творения и, следовательно, не зависящего от готовых поэтических форм. Поэтому на смену господствующей до той поры и свидетельствующей о выше сказанном центральной поэтической категории – «жанр», приходит категория «автор». И если в риторической поэтике понятие «автор» неразрывно связано с «авторитетом», а авторская индивидуальность с «характер-

ностью литературной манеры» (С.С. Аверинцев), то в новой поэтике авторство связывается с неповторимостью видения и понимания изображаемого творцом.

При отсутствии установки на выражение индивидуальной позиции видения и оценки, автор стремится встать на авторитетную точку зрения, основываясь на которой судит себя и его герой. Отсюда особенность персонажа риторической драмы: он видит себя таким же, каким его воспринимает «другой». И важно: позиция видения происходящего и участника события «со стороны», и позиция видения «изнутри», заданная положением героя в драматическом действии и его видением и участием в нем оказываются существенно совпадающими. Отсюда и требования в теории риторической драмы к единству и концентрированности драматического действия как предмета изображения, целостность которого задается позицией героя (тождественно позиции видения его «извне»).

Как только в драме становится важным выражение неповторимой личностной позиции видения и оценки, видение героем себя не совпадает с видением героя «со стороны». Поэтому его взгляд не может быть, совпадающим с авторским, приближающим читателя/зрителя к видению драматического произведения как целого и завершенного. К позиции завершения как позиции венаходимости, характеризующей автора, герой приблизить не может. Он, будучи «другим» по отношению к авторскому «я», должен остаться в рамках реальности драматического произведения. К позиции завершения читателя/зрителя «приводит» только автор, образ которого в драме может оформляться лишь в пространстве паратекста – на границе. И чаще всего это даже не образ, а тот, кому принадлежит речь – «ремарочный субъект».

Как я уже определяла в других своих работах, *ремарочный субъект* – тот, кому принадлежит ремарочная речь, но чей образ не оформляется ни как образ автора, ни как образ героя с четко прочерченными личностными границами. Это образ преимущественно изображающий, а не изображаемый, по сути это избранная автором точка зрения на героя и событие, «голос» или интенция. Ремарочный субъект близок образу повествователя в эпосе, который входит «в целое произведения, хотя и находится у самой его границы» [7. - С.272].

Важно, что именно ремарочный субъект приближает читателя к границе драматической реальности и открывает ему перспективу видения «извне» и предмета изображения – драматического действия, и героя как его участника. Благодаря ей и разрозненные эпизоды, и единое, последовательно и поступательно разворачивающееся действия видятся как целостность.

При этом есть еще один важный аспект. По законам индивидуального авторского творчества видение «извне» должно быть личностным, оценочным. А таковым оно становится только в диалоге с другой такой же позицией. А всякое «я» осознает свою неповторимость тогда, когда на горизонте его сознания появляется «я» «другого», т.е. в диалогической ситуации. Поэтому в драме времени новой поэтики кардинальным образом меняется содержание образа героя.

Персонаж – носитель особого личностного сознания. Когда начинают формироваться новые поэтические принципы в русской драме таковым является в первую очередь герой романтической драмы, видящий себя и как другого благодаря тому, что его окружают персонажи в той или иной мере его напоминающие или ему резко противопоставленные. Например, в «Маскараде» М.Ю. Лермонтова таковыми являются Звездич и Казарин по отношению к Ар-

бенину. А Арбенин, со своей стороны демонстрирующий способность личности видеть себя как «другого», приближает читателя/зрителя к авторской позиции, но в то же время не является ее выразителем.

В дальнейшем в истории русской драмы в центре драматического действия может оказываться персонаж, который не столько приближает читателя/зрителя к авторской позиции завершения, сколько открывает ему необходимость видения и оценки этого персонажа как «другого», способного самого себя видеть иначе, нежели это делают остальные. Благодаря такой позиции становится понятно, что завершающая образ версия героя, возникающая как версия «извне», должна учитывать и видения героя как «я-для-себя». Только диалог между разными личностными позициями приводит к пониманию автора, открытию его позиции видения и оценки происходящего. Причем в русской драме XIX века к авторской позиции приближают и субъекты, которые наиболее близки к драматической границе: ремарочный субъект, персонаж, чья оценка героя проявляется в названии и т.п., и субъекты, которые выражают некую солидаризированную позицию мира (народа в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина, города-мира в драме Н.В. Гоголя, социальной среды, национального мира у И.С. Тургенева и А.Н. Островского) – позицию общую, а не индивидуальную.

К рубежу XIX–XX веков, и в первую очередь у А.П. Чехова, всякий субъект драматического мира – носитель не внеличностной, а именно индивидуальной позиции, часто далекой от общего видения и понимания происходящего. И даже позиция ремарочного субъекта или героя, чьи реплики вынесены в заглавие произведения опровергается всем ходом развития дра-

матического действия, а потому выступает как частная, не дающая возможности обнаружить целостности изображенного.

В первую очередь А.П. Чеховым создаются новые условия восприятия драматического события как целостного и завершенного. Читатель/зритель вынужден «войти» в мир драмы со своими ценностными установками, как это делает и автор, вступить в диалогические отношения с героем (-ями) как «другим (-ми)», обладающим индивидуальной точкой зрения, и на основании диалога с ним(-и) найти возможности приближения к границе драматического мира, которая позволяет увидеть и событие, и его участников как завершенные и законченные образы. При этом предмет изображения – действие – является целостным, завершенным и законченным не само по себе, а именно благодаря субъекту, занимающему по отношению к нему позицию «извне», а на самом деле – позицию «между» – реальностью драматического мира и реальностью жизни. И это положение между – положение автора и его реципиента – читателя/зрителя. И именно от них (их индивидуального видения и оценки предмета изображения) зависит целостность и завершенность произведения. Вследствие этого в рамках драмы нового поэтического времени (с середины XVIII века, с точки зрения исторической поэтики) драматическое действие как предмет изображения может и не быть целостным, поступательно развивающимся, сконцентрированными и т.п., как того от него требовали классические поэтики и их авторы.

Библиографический список

1. Тютелова Л.Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2011. № 2. С.158-168.

2. Сахновский-Панкеев В.А. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., Искусство. Ленинградское отделение, 1969.
3. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., Изд-во Московского университета, 1986.
4. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, Зинатие, 1990.
5. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., Сов. писатель 1984.
6. Владимиров С.В. Действие в драме. Л., Искусство, 1972.
7. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., РГГУ, 2001.

Наталья Малютина*

Одесса (Украина)

ПЛАСТИКА ПЕРСОНИФИКАЦИИ ГОЛОСА КАК КАТАЛИЗАТОР ДЕЙСТВИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ

Говоря о драматургии постдраматического театра, учитывая опыт анализа Г.-Т. Леманна [1. - С. 510], стоит, на мой взгляд, обратиться к театральным средствам восполнения драматического действия, заявленным в тексте драмы. Речь может идти о расширении зрительского восприятия за счёт достраивания текстового пространства спектакля в связи с определёнными стереотипами рецепции, которые учитываются или не учитываются автором и, в свою очередь, режиссёром. Немало писали уже о таких приёмах расширения пространства действия в пьесах, как «сцена в сцене», «театр в театре», интертекстуальность, тематизация изображения (рефлексии персонажей как языковая игра) и др.

Важнейшим свойством театра, как отмечает О. Журчева, является «...процесс самопроекции зрителя (катарсис и самоидентификация). В результате взаимопроникновения сценического действия и рецепции театр становится «пространством» самого зрителя, возможностью развития самого себя и всех своих возможностей. Таким образом, сценическая реальность (включая конфликт) формируется и окрашивается зрительским Я» [2. - С. 24].

Ещё одним средством «достраивания» действия в восприятии реципиента может служить отказ автора/режиссёра от физического появления на сцене персонажа, присутствие которого заменяется голосом. Он (Голос), является фактом личности, индивидуальности персонажа, но, в то же время, в практике театрального суще-

*© Малютина Н.П., 2014.

ствования, не идентичен ему. Вообще, замена физического присутствия персонажа Голосом совершенно симптоматична в современной драме. Часто исследователи отмечают, что персонажи в новой драме существуют только как речевое бытие, дискурсивная практика, языковое пространство или «речевой конструкт» (А. Юберфельд, Э. Касперский, Л. Менсовска) [См. 3].

Говоря о Голосе как о категории драмы, хотелось бы вспомнить, прежде всего, о понятии «нарративного голоса» в бахтинском и постбахтинском понимании. Говоря о последнем, имею ввиду деконструктивистский подход в работе Жака Дерриды «Голос и феномен: введение в проблему знаков в феноменологии Гуссерля» (1967). Голос, в противовес графическому, по мнению Ж. Дерриды, устанавливает абсолютную близость между означаемым и означающим, во время его звучания создаётся иллюзия автономности, суверенности сознания, самооценности «я» [4. - С. 208]. Живая звучащая речь вмещает в себе идеальность, трансцендентность и присутствие.

Такое понимание учитывает Ж.-П. Сарразак, который называет в своём «Словаре современной и новейшей драмы» две сферы функционирования понятия «голос»:

1) физическое или фонетическое явление, вызванное высказыванием вслух;

2) голос драматурга или поэта, который так или иначе проявляет себя и распознаётся в произведениях для театра, которые используют «эффекты голоса» (Vinaver, Lemahier), он создаёт театр слов (Саррот) и нарушает интегральность (тождественность) голосов персонажей (Беккет, Новарина) [См. 5].

Как отмечает далее Ж.-П. Сарразак, в современной и новейшей драме различают источники голоса: например, голос, находя-

щийся внутри пространства отображённой картины мира, но существующий вне сцены, и голос вне пространства картины мира, существующий на сцене либо вне её [5. - С. 66].

Вполне понятно, что в традиционной драме Голос является инструментом, при помощи которого достигается индивидуализация персонажа. Характеристики Голоса (тембр, эмиссия, манера произносить звуки...) являются средством психологического портретирования. Хочу отметить, что довольно часто в драматургии XX в., например, в драме абсурда, наблюдается эффект отделения Голоса от телесного облика персонажа, с которым тот внутренне всё-таки связан.

В нашей работе мы остановимся на рассмотрении функционирования Голоса в драме как субъекта речи и самосознания. При этом берем во внимание, что феноменология голоса в речевой структуре текста пьесы связывается с тенденциями гротескного типа образности и гротескного принципа построения художественного целого в эпоху художественной модальности. Речь идет о разрушении субъектной идентификации, о размывании границ между сознаниями героев, об отношении героя к себе как к другому. Как отмечают М. Лагода и А. Павлов, «гротескный субъект в драматических произведениях новейших авторов может быть и персонаж пьесы, и субъект высказывания в афише, ремарках» [6. - С. 293]. Исследователи И. Болотян и С. Лавлинский рассматривают ряд ситуаций гротескного несовпадения героев пьес А. Гладилина «Другой человек» и А. Строганова «Чайная церемония», в частности, столкновение персонажа с «вероятностным» и образами себя самого [7. - С. 314]. Подобные размышления наталкивают на мысль о том, что гротескный субъект является порождением особенной продуктивности рецептивного сотворчества: зачастую такие формы остранения по-

рождаются лишь в зрительском восприятии. Не всегда текст позволяет достаточно выразительно и понятно разделить сферы субъектной идентичности.

Мы попытаемся рассмотреть случаи «доставания» текстовой и сценической реальности в результате звучания Голоса в пьесах современных драматургов.

Так, в одноактной пьесе-монодраме Жана Кокто «Человеческий голос» (1930), по мотивам которой Пуленк написал одноименную оперу, брошенная любовником Героиня говорит по телефону с реальным (или воображаемым) Голосом. Мы наверняка не знаем, есть ли субъект, которому принадлежит многократно охарактеризованный и вроде бы слышимый ею голос, но в самом действии осуществляется показ материализации Голоса: отчаявшаяся Героиня обвивает шею проводом телефона, по которому проходит Голос её бывшего любовника.

«Героиня. Помнишь, как Ивонна удивлялась, что человеческий Голос проходит через телефонные провода. Я обвила шею проводом. Твой голос ... обвивает мою шею» [8. - С. 267].

Опираясь на мысль Р. Барта, отметим, что деперсонализация субъекта в этой драме «создаётся самим актом рассказывания» [См. 9]. «Космология слова» передает характер воздействия на состояние героини звучащего в её сознании Голоса любовника. Обратим внимание на то, что в драматургии романтического, неоромантического и символистского театра (например, в пьесах Ю. Словацкого, М. Метерлинка, С. Выспянского, Л. Стаффа) Голос как феномен антропологического присутствия (или пространства) часто звучит в тексте, не ассоциируясь ни с каким физическим телом. В таких случаях звучание Голоса усиливает экзистенциальное вос-

полнение ситуации, трансцендентные характеристики, напоминающие о таких метафизических категориях, как рок, судьба, Пророчество, гнозис, тайна, таинство, мистерия, Дух ...

В театре М. Метерлинка персонаж зачастую гротескно остраивается от собственной речи. Экзистенция звучания голоса приобретает в пьесах М. Метерлинка универсальное значение и, можно предположить, отчасти заменяет или же дополняет традиционное драматическое действие. Именно в таком смысле польская исследовательница Дорота Яжомбек пишет о том, что голоса персонажей формируют трансцендентное поле инсценизации, в котором важно не то, что и как говорится, но то, что осуществляется разговор [10. - С. 77-78].

Зачастую это поле возникает в результате хора голосов, которые варьируются, накладываются один на другой, дублируют, усиливают один другой, и, может быть, в определённом случае голос «берёт на себя» и функцию тематизации способа рецепции, что позволяет исследователям увидеть в интерпретации пьес М. Метерлинка авторефлексивный и когнитивный эксперимент. О такой интерпретации «Слепых» вспоминает Матеуш Боровский, анализируя инсталляцию канадского режиссёра Дениза Мерлоу 2002 года. Отказавшись от какой бы ни было декорации, Мерлоу использовал эффект полной темноты, в которой высказывались на сцене персонажи. Индивидуализация их достигалась лишь темпом проговаривания фраз, специфичной манерой говорить, подачей голоса. Только в финале моментальная вспышка света открыла зрителям, что вместо живых персонажей на сцене всё время находились двенадцать закреплённых на штативах масок, на которые, благодаря компьютерным эффектам, проектировали подобие лиц [8. - С. 277].

Таким образом, звучание голосов в темноте усилило напряжение зрителя, с одной стороны, а, с другой, активизировало его сосредоточенность на собственных процессах восприятия, рефлексии. Зритель получил возможность почувствовать состояние слепых персонажей Метерлинка и визуализировать психические процессы познания (или ощущения) пространства. Такое расширение воспринимаемого зрителями действия составило своеобразный когнитивный эксперимент режиссёра. Возникает явление погружения в бытийность, известное ещё со времени постановки пьес М. Метерлинка, Поля Верлена, Шарля Ван Лерберга, Пьера Кийара, Рашильд на сцене театра д'Ар.

Звучащее слово не только формировало действие, сценическое пространство, но и вызвало у зрителей определённый трансцендентный план погружения в некое таинство, истоки которого находились в душе каждого сидящего в зале.

Показательно, что Голос в символистских драмах становится посредником между сферой экзистенциального сознания и индивидуального восприятия. Так, например, в драме бельгийского драматурга Шарля ван Лерберга «Почувявшие» или «Они почувяли» («Les Flaigneurs») разворачивается психологическое действие как диалог между девушкой, у которой умирает мать, и звучащими за дверью Голосами. Голоса требуют открыть дверь, заявляют, что принесли атрибуты похорон (воду для обмывания тела или гроб). Создаётся впечатление о пространстве смерти как об экзистенциальном пространстве. Реплики Голосов подчёркнуто суггестивны.

«Голос. Что же это такое? Что же это такое? Открывать не хотят. Дверь заперта. Ого! Где тут. Выставить придется. Все вымокло! ... Трр! Труп! Трр! Труп!» [10. - С. 168].

Такой диалог, как отмечает Д. Яжомбек, основывается не только на представлении или характеристике действия и героев, а на беседе как форме экзистенциального опыта человека, на созерцании действительности, которая, как последовательность событий или рефлексий, давно определена, зафиксирована и остаётся только принять её [10. - С. 19].

Развивая эту мысль, исследовательница отмечает усложнение функции слова в такой беседе, поскольку оно не является только средством передачи, выражения, а воспринимается как «...совместное создание: настроения, интеллектуальных размышлений, игры» [10. - С. 61]. Стоит принять во внимание и её замечание о том, что разговор или беседа в широком смысле не используются в такой драме как средство чего-то, а инсценируются в драматическом тексте наподобие самостоятельной драмы, действием которой становится существование героя во взаимоотношениях, в том числе, и с самим собой [10. - С. 62-63].

Не случайно, по-видимому, современные драматурги нередко инсценируют общение героя с Голосом (Голосами), что может быть связано с кризисом личностной идентификации, с одной стороны, и исчерпанностью традиционных средств воссоздания действия – с другой.

Эффект остранения Голоса активно используется в современной драме, причём зачастую артикулируется его особенность и даже материальность.

Следует уточнить, что большинство исследователей рассматривает природу телесного начала Голоса в постдраматическом театре, прослеживая постепенное отделение Голоса от языка, а затем и от тела актёра (персонажа).

Как отмечает в своих работах Эрика Фишер-Лихте, Голос в своей материальности сам являет собой язык, что связывается с перформативностью звучащего слова [10. - С. 167].

Можно сослаться на наблюдения Дариуша Косиньского над тем, как в современном театре разрушается подчинённость голоса примату языка и тела [10. - С. 168].

Исследователь вспоминает о том, что в театре Ежи Гротовского, например, текст служит лишь претекстом к появлению Голоса. По контрасту с разрушенной языковой конструкцией тем выразительнее могла проявиться пластика Голоса (понимаемого, в данном случае, как экзистенция актёрского существования на сцене) [10. – С. 168].

Следует сделать оговорку о том, что мы говорим о категории Голоса в западноевропейском театре, учитывая то, что восточные традиции театра свидетельствуют о необязательности связей Голоса с телом и языком (вспомним, например, о роли маски, не предполагающей звучания речи). Это заставляет также вспомнить о кукольном театре, в котором голос аниматора связывается с куклой или анимацией [10. - С. 168].

Вообще, кукольный театр демонстрирует огромные возможности пластики персонификации Голоса. Можно привести в пример пьесу для кукольного театра Олеси Емельяновой «Волк и семеро козлят», созданную на основе известной сказки. Как мы помним, Волку необходимо изменить свой голос, уподобив его голосу Козы, для того, чтобы козлята могли идентифицировать его с их матерью (Козой). Показательно, что в пьесе Волк относится к голосу как к инструменту или к вещи, заявляя Петуху: «Волк. Голос свой давай сюда!» На что Петух весьма мудро отвечает:

«Петух:

Голос – это не пятак,

Не скирда соломы!

И его, увы, никак

Не отдать другому!» [10. - С. 169].

Можно предположить, что в кукольном театре Голос приобретает особенную фактурность и материальность, вполне заменяя персонаж – куклу.

Эффект отделения Голоса от тела персонажа наблюдаем в пьесе Н. Коляды «Чайка спела» («Безнадёга»). В патологическом восприятии постоянно пьющих членов одной семьи, которые хоронят сына Валерку, отбывавшего тюремный срок, возникает Голос невидимо присутствующего покойника, напоминающий «скрипы балки». Этот Голос слышат только два персонажа: убитая горем любящая мать и ненавидящий его родственник моряк Саня. Голос обращается к матери либо с растянутым по слогам «ма-ма-а» либо с шутивно-абсурдным «ма-ма-аа Пи-ло-ра-ма», и она под воздействием Голоса впадает в некий гипноз, в котором утрачивается грань между кажущимся и реальным. Важно отметить, что Голос Валерки по-разному воспринимается и о разном сообщает матери и родственнику Сане. Можно предположить, что Голос связан с тем субъективным представлением о Валерке, которое сформировалось у этих двух персонажей и его звучание является экзистенциальным восполнением картины бытия обоих героев.

Обратим внимание на то, что в пьесах Н. Коляды «Откуда-куда-зачем», «Девушка моей мечты» звучащие из телефонной трубки или из автоответчика голоса безусловно создают драматическое действие, разворачивающееся, тем не менее, в форме за-

данного ситуацией монолога. Пьеса «Девушка моей мечты» так и названа автором «Монолог в одном действии».

Разговор героини (Она) с умершей соседкой по телефону становится фактом экзистенциального переживания уникальности внутреннего мира этой героини. Силой словесной визуализации общего их с соседкой мира (в котором поёт Марика Рёк, «Девушка моей мечты»), лает старый Тобик, идёт по телевизору вечная «Санта Барбара») ей удалось услышать голос соседки, Эллы Николаевны. Несмотря на оборванный телефонный разговор и полное повторение этим (другим) голосом её слов, само физическое звучание Голоса приобретает способность созидания картины мира.

«... Она улыбается и плачет. Посмотрела на стенку, из-за которой по-прежнему несутся крики и музыка, и вдруг увидела, что рисунок на стене приобрёл реальное очертание, дверь нарисованная стала настоящей, проём дверной светится, а за ним видна другая квартира: там кровать, на кровати сидит старушка в платочке, а у ног её собака – голову опустила, хвостом виляет. Старушка сидит, улыбается» [11. – С. 310].

В пьесе Н. Коляды «Откуда-куда-зачем» театральное действие создаётся пересечением, наложением разных голосов. Звучит Голос Автора в большой вступительной ремарке, голос героини (Она), прекратившей общение с миром после смерти одноклассницы. Неоднократно подчёркивается значимость её голоса для гармонизации окружающего её мира комнаты: время от времени просыпаясь, начинает кричать кошка (заметим, что в этой пьесе даже кошка кричит, а не мяукает, как ей полагается – *Н.М.*). Каждый раз в ремарке передаётся успокаивающее звучание голоса героини, хозяйки кошки: «... и тогда хозяйка подаёт голос, кричит ей: «Зин-а-а! Зин-а-а!»), и кошка,

услышав голос человека, успокаивается, засыпает». Звучавшие из автоответчика голоса коллег и знакомых, как в драме абсурда, означают невозможность коммуникации (все говорят, не предполагая ответную реакцию и вообще присутствие собеседника). Прослушивание голосов на автоответчике (в том числе и голоса умершей Яны) становится способом ухода от мира и себя путём снятия ответственности. Эта мысль буквально обыгрывается в речи героини («Человек помер, а я в связи с этим взяла, да и отключила телефон, на автоответчик запёрлась, отвечай за меня он, не я») [11. - С. 30].

Отречение героини от мира, создаваемого голосами из автоответчика, вызывает у неё острое осознание ненужности, затерянности. Это экзистенциальное состояние прорывается вопросами «Откуда-куда-зачем Господи?!... Откуда я иду, куда я иду, зачем я иду, кто-то слышит меня или нет?!» [См. 12].

Таким образом, звучание Голосов вызывает внутреннюю драму Героини, позволяет её обозначить и разыграть. Несомненно, именно Голоса создают экзистенциальное наполнение действия.

Внутреннее состояние персонажа, с которым (довольно условно) связывается звучание голоса, приобретает обобщенное значение бытия вообще, заряженного авторским существованием в тексте пьесы. Это заставляет вспомнить о презентации чеховского героя, в котором драматург, по мысли Л. Тютеловой, «...пытается не столько показать «Другого», сколько уловить единство внутреннего существования каждого, в том числе и своего внутреннего существования, автономного, по отношению к событию, но неавтономного по отношению к общей стихии жизни» [13. - С. 180].

Голоса в пьесах Н. Коляды воспроизводят рефлексии об утрате связей между человеком и миром, о разрушении привычных

констант бытия, в котором накопление повторяющихся слов становится сигналом бедствия. Не случайно эти голоса приобретают характер механического воспроизведения (они записываются на автоответчик и воспроизводятся уже как нечто искусственное, подобно записанным на плёнку голосам Суфлёров в пьесе П. Хандке «Каспар»).

В монологе Вадима Ливанова «Смерть Фирса», представляющей авторские рефлексии, направленные на образ Фирса, отправным пунктом действия служит репетиция финала чеховского «Вишневого сада». На сцене действует один персонаж – Актёр, который переживает личную трагедию по мере воплощения внутреннего состояния Фирса. Роль катализатора этой трагедии играет Голос режиссёра, заявленный наряду с Актёром в списке действующих лиц.

Голос Режиссёра возмущается бездарной игрой Актёра и всей труппы. Он заявляет, что «Вишневый сад» – это пьеса про Фирса. Это трагедия, которую должен пережить зритель, ждущий катарсиса. Поэтому Голос Режиссёра возмущённо реагирует на раньше, чем нужно, прозвучавшие спецэффекты – «Звук лопнувшей струны. Звук топоров».

«Голос режиссёра. Рано! Рано начали рубить!! Стоп! Дайте ему умереть по-человечески» [См. 14].

Голос режиссёра выполняет, по сути, функцию alter-ego героя, который постепенно приходит к отождествлению себя с Фирсом. Так что нельзя отказать Голосу в психологической нагрузке. Трагифарс разыгрывается по принципу «театра в театре»: суггестивный образ театра обнажает природу человеческого восприятия в той ситуации, когда человек перестал играть перед собой и другими. Не случайно Елена Богатырёва отмечает, что в новой драме «предме-

том изображения может оказаться сам факт театрального представления, порождающий двойственную иллюзию реальности – театр в театре, либо изображаемый мир определяется как театр, и наоборот, стирая границу между ними, либо подражание действительным персонажам и событиям оговаривается фактом их вымысла» [15. - С. 40].

Насыщение пространства текста голосами в «новой новой драме» может восприниматься и как разрушение конфликта, действия, да и реальности как таковой. Как отмечает Елена Богатырёва, в текстах рубежа XX-XXI вв. «развоплощается сам акт имитации, подражания реальному положению вещей», тем самым утрачивается сама возможность для явления быть воспринятым и в качестве сущего, и в качестве должного» [15. - С. 41].

Думается, обращение к Голосу как к определённом миру (иногда – авторскому, иногда – зрительскому) в «новой новой драме» – это ещё и форма включения какого-то отношения к миру. Подобное явление наблюдается в пьесах Ивана Вырыпаева. В пьесе «Кислород» контрапункт голосов двух героев (заявленных автором как Он и Она) образует подобие действия. По мысли Л. Тютеловой, «Он и Она, чьи слова и организуют действие пьесы, представляют собой в первую очередь два голоса, которые могут быть восприняты и как голоса некоторых персонажей, людей своего поколения, они же Саша и Саша, к теме любви которых постоянно возвращаются в пьесе. Но эти два голоса – это и голоса актёров, вышедших на сцену. Они тоже люди поколения конца XX века. Их размышления на темы пьесы звучат не как «чужой текст» в актёрском исполнении, а как прямое включение настоящего мира в эстетическую реальность произведения» [16. - С. 62].

Голос в пьесах Ивана Вырыпаева также, по-видимому, становится знаком экзистенциального пространства. Обратим внимание, что тип героя в его драмах «Кислород», «Июль», «Бытие N2» исследователи называют «самоопределяющаяся и саморазоблачающаяся личность как Человек (представитель рода человеческого), а тип конфликта определяют как экзистенциальный конфликт «... с Другим как «чужим». В качестве чужого выступает Высшее Начало, Бог, Высший Разум [17. - С. 104]. В пьесе «Июль» (2006) характеристики Голоса заявлены уже в ремарке.

«Ремарка. Мы слышим мужской голос. Это всё словно по радио или через репродуктор. Говорит незнакомый нам мужчина. Мы его не знаем, но тот, к кому этот голос обращается, его узнал. Это голос его старшего сына» [См. 18].

Показательно, что Герой, находящийся в палате психиатрической больницы глухой и слепой, все картины представляются в его восприятии во время сна. Тем не менее, он способен понять каким-то удивительным сверхъестественным образом, что это Голос его сына Глеба, сообщающего о скором приезде всех сыновей с целью забрать отца к себе.

«Голос Глеба. Здравствуй, папа. Это мы – твои сыновья – дежурные из Архангельска. Наконец-то мы смогли тебя разыскать... И вот теперь мы едем к тебе, завтра в дорогу – два дня пути и мы у тебя» [См. 18].

Этот Голос, действительно, из другого мира, как отзвук упорядоченной регламентированной жизни, в которой ещё действуют законы морали. Не случайно именно Голоса детей сообщают, что завтра они увезут тело умершего отца в Архангельск.

Таким образом, некоторые наблюдения над экзистенцией Голоса в театральной практике современной русской драмы позволя-

ют думать о том, что эффект звучания Голоса как присутствия героя может служить средством расширения пространства действия, прежде всего, словесного и виртуально-пластического, а иногда и визуального, если отсутствие зрительного ряда восполняется условной ассоциативной визуализацией.

Так что, заявляя о человеческой индивидуальности, пластика персонификации Голоса создаёт дополнительные возможности её проявления и существования на сцене. Можно предположить, что в новейшей драме утрачиваются характеристики голоса как антропологического феномена, инструмента индивидуализации персонажа. Звучание Голоса восстанавливает эмоциональное напряжение между явлением, бытием и представлением на сцене, с одной стороны, а также авторскими рефлексиями, с другой. Поэтому зачастую голоса в пьесах современных авторов скрывают механизмы авторефлексии. Их роль связывается с экзистенциальным восполнением пространства действия, пластической визуализацией внутреннего конфликта между представлением на сцене и эмоциональным опытом зрителя, автора, героев, актеров, режиссера, отражающим универсальность проговаривания как бытия, некоторого коллективного разума.

Библиографический список

1. Lehmann Н.-Т., *Teatr postdramatyczny*, Kraków, KA, 2009, 510 с.
2. Журчева О., *Природа конфликта в новейшей драме XXI века, Новейшая драма XX – XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева – Самара, «Универс. групп», 2009. С. 18-26.*
3. Ubersfeld A., *Czytanie teatru*, Wydawnictwo PWN, 2007, Kasperski E., *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*, w: *Postać literacka*.

Teoria i historia, pod red. E. Kasperskiego i B. Pawłowskiej- Jądrzyk, Warszawa 1998, s. 9-41, Mięowska L., Dyskurs postaci. Postać dyskursu. W poszukiwaniu metod badania dramatis persona we współczesne j dramaturgii rosyjskiej. W: Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku. Tom IV. Red. L. Rożek. Częstochowa 2005, s. 359-370.

4. Деррида Ж. Голос и феномен: введение в проблему знаков в феноменологии Гуссерля. СПб., «Алетейя», 1999.

5. Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego / red. J.-P. Sarrazac, tłum. M. Borowski, M. Sugiera Kraków. KA, 2007.

6. Лагода М. А., Павлов А. М. Гротескный субъект // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: Вып.1-2: Сб. науч. ст. / Отв. ред. С. П. Лавлинский, А. М. Павлов. – Кемерово, 2011. С. 291-295.

7. Болотян И.М., Лавлинский С.П. Конфликт драматический // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: Вып.1-2: Сб. науч. ст. / Отв. ред. С. П. Лавлинский, А. М. Павлов. Кемерово, 2011. С. 312-316.

8. Kosiński D. Między słowem a ciałem. Głos w dramacie // Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne, red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków, KA, 2009.

9. Барт Р., Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., состав. и вступ. ст. Г. К. Косикова, М., Прогресс, 2000. С. 312-334.

10. Jarząbek D. Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym. - Kraków, KA, 2006. - s. 77-78.

11. Коляда Н. Персидская сирень и другие пьесы. Екатеринбург, Каменск-Уральский, 1997. – С. 310.

12. Lit.lib.ru /e/ emelxjanowa_o_w/text_o...

13. Тютелова Л. Г. «Я» и «Другой» в мире Островского и Чехова // Литература и театр, Материалы Международной конференции, посвящ. 90-летию Л. А. Финка, Самара, 2006, с. 180.

14. [biblioteka.teatr-obraz.ru/node/...](http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/)

15. Богатырёва Е. Наследие конфликта: соображения об эпистемиологическом проекте «новой драмы», Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. отв. ред. Т.В. Журчева, Самара, 2009, с. 40.

16. Тютелова Л. «Кислород» Ивана Вырыпаева и основные особенности «новой драмы», Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. отв. ред. Т.В. Журчева, Самара, 2009, с. 62.

17. Болотян И. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания, Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. отв. ред. Т.В. Журчева. Самара, 2009, с. 104.

18. Вырыпаев И. // <http://www.vyrypaev.ru>

Татьяна Болдырева*

Самара

**ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕАТР КАК ФОРМА
КОММУНИКАТИВНОГО ДЕЙСТВИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ**

Дискуссии о политическом театре в России на рубеже XX–XXI веков ведутся в последнее десятилетие литературоведами, театроведами, политологами и журналистами. Интерес к феномену политического театра со стороны разных социальных институтов говорит о том, что политический театр – явление, существующее в поле одновременно художественных и социальных коммуникаций. Закономерно обращение литературоведов и театроведов к этому феномену, поскольку политический театр в истории искусства явление не новое, однако недостаточно исследованное. Одним из проблемных вопросов до сих пор остается вопрос о том, какие конкретно художественные произведения относить к политическому театру. Однозначно определяют как политический театр Э. Пискатора, не всегда единодушно театроведы и литературоведы в определении театра Б. Брехта как политического. Советские театральные агитбригады, театры рабочей молодежи 1920–1930-х гг. с такими видами представлений, как «живая газета» и «политсуд», чаще всего обтекаемо определяются как формы культурно-просветительской работы. В то время как в более поздней истории советского театра политическим называют, например, театр на Таганке Ю. Любимова и театр «Современник» в начале его пути. Условным обоснованием для определения театра на Таганке как политического является ско-

*© Болдырева Т.В., 2014.

рее социально-политическая позиция Ю. Любимова или тот факт, что поставленные им пьесы получают актуализацию во времени и пространстве и звучат с политическим подтекстом. Первое обоснование делает политическим театр как социальную единицу, как агента социального поля, второе же обоснование, на наш взгляд, не является достаточным, поскольку любая театральная постановка, будучи художественным высказыванием, имеет коннотативные значения, служащие основой для ассоциаций, в том числе и политических.

Существует и другой, филологический срез понятия «политический театр», рассматривающий данный феномен в аспекте когнитивной метафоры «политика как театр». Такие исследования опираются на работы Дж. Лакоффа и других когнитивистов. Нередко политику сравнивают с «закулисной игрой». «Категория «маски», «спектакля», «театра» и пр. актуальны не только в научной литературе, но, прежде всего, в повседневном информационном пространстве, так как вписываются в дискурс имиджетворчества и практик управления впечатлением. Теория карнавальности М. Бахтина, труды о фольклорном типе взаимодействия Ю. Лотмана, теория о «человеке играющем» Й. Хейзинги в совокупности с постмодернистскими теориями Ж. Бодриера, Р. Барта дают научную основу для понимания политики как театрального действия. В этом плане наиболее значимой является теория «общества спектакля» Ги Дебора, согласно которой субъектом истории «может быть лишь живущий, производящий самого себя, становящийся господином и обладателем собственного мира, который и есть история, и существующий как сознание своей игры» [1. - С. 121]. Таким образом, в названных выше кон-

цепциях политический театр понимается как форма бытия, одна из когний, представляющих действительность для современного человека.

Рефлексия по поводу феномена политического театра возникает и в театральных и околотеатральных кругах. Однако, провоцируется она по большей части журналистами, как специализированных, так и общесоциальных и политических изданий, которые организуют дискуссионные площадки, привлекая к осмыслению драматургов, критиков, политических деятелей, актеров и режиссеров.

Е. Строгалева в статье «Моя «Война»», предваряющей дискуссию о современном российском политическом театре, развернутую в «Петербургском театральном журнале», фиксирует стирание границ между политикой и театром: «Где начинается современный политический театр, кто его родоначальники и сегодняшние лидеры? Имеет ли что-то общее современный политический театр с одноименным явлением, которое провозгласил и проповедовал Э. Пискатор в 1930-е в Германии? Или ему ближе постмодернистская веселость Сергея Курехина с его телеминиатюрой «Ленин – гриб»? Кем считать в этом случае, к примеру, Ивана Охлобыстина – гениальным актером, которому принадлежит лучший актерский сольный номер прошлого года под названием «Я хочу быть президентом», или честным гражданином? Границы размыты, и нынче группа «Война», устраивавшая в свое время дерзкие хэппенинги в Зоологическом музее, внезапно оказывается среди тех, кто преследуется по политическим мотивам силовыми структурами и чьи имена знает молодежь обеих столиц. Художник превращается в идейного лидера, желая или не желая того» [2].

Таким образом, с помощью массмедиа создается интегрированное поле, в котором существует феномен политического театра. Поле, включающее в себя как агентов политического поля, так и агентов поля литературы. Такое понимание политического театра укладывается в концепцию П. Бурдьё о подчиненности поля литературы (артистического поля) полю власти. «Поле власти представляет собой пространство силовых отношений между агентами и институциями, обладающими капиталом, необходимым для того чтобы занять доминантные позиции в различных полях (в частности, в экономическом и в культурном). В поле власти идет борьба между держателями различных видов власти (или разновидностей капитала). Эти сражения (например, символическая война между людьми искусства и буржуазией в XIX веке) ведутся за изменение относительной ценности разных видов капитала или за сохранение status quo» [3. - С. 28].

Сражения в социальных полях проходят посредством коммуникативных действий, «осуществляемых в релевантной знаковой системе, передающих информацию, учитывающих тезаурус участников коммуникации и имеющих мотивационное основание» [4. - С. 166]. Развернутая концепция коммуникативного действия представлена в работах Ю. Хабермаса, с философией которого обычно связывают и сам этот термин. Хабермас сосредотачивает внимание на коммуникативном действии, ориентированном на достижение взаимопонимания, которое, согласно ученому, возможно достичь, создав условия, при которых «Другой может соединить свои действия с действиями Я». По Хабермасу, коммуникативное действие осуществляется как процесс «совместного истолкования ситуации». «Ситуация представляет собой не-

кий фрагмент, выделенный в жизненном мире применительно к той или иной теме. Тема возникает в связи с интересами и целями участников действия; она очерчивает релевантную область тематизируемых предметов. Индивидуальные планы действий акцентируют тему и определяют актуальную потребность во взаимопонимании, которая должна быть удовлетворена в ходе интерпретативной работы» [5. - С. 201].

Художник творит не автономно, а в социуме, в социальном поле, осуществляя коллективное действие. Поскольку поле литературы оказывается подчиненным полю власти, то социальные действия, в том числе социальные коммуникативные действия становятся стимулом для коммуникативного действия внутри поля литературы. Форма же коммуникативного действия в поле литературы во многом зависит от структуры и качества поля власти. Так если поле власти характеризуется как демократическое, то основной формой коммуникативного действия будет диалог, если авторитарное, то – управление, подражание как форма действия будет характерна для такого типа поля власти, которое находится в состоянии становления.

Исходя из этих оснований, мы предпринимаем попытку анализа различных по своей форме проявлений такого феномена как политический театр. Под определение политического театра, то есть театра, который существует одновременно в поле власти и в поле литературы (артистическом поле), подходит широкий круг явлений современной российской действительности: Театр. doc, проект «Гражданин поэт» («Гражданин хороший»), арт-группа «Война» и отделившаяся от нее группа «Pussy Riot», отдельные политические акции, построенные на театрализации или перфор-

мансе (митинги, шествия, прогулки, политические шоу). Каждое из этих явлений характеризовалось по четырем параметрам коммуникативного действия: коммуникативная ситуация, тема, индивидуальный план действий (интерпретация), форма коммуникативного действия (подражание, диалог, управление). Совокупность этих четырех параметров в целом характеризует прагматический аспект коммуникативного действия и его функцию в полях власти и литературы (артистическом поле).

Театр. doc, театр документальной пьесы – это явление так называемой новейшей драматургии, спектакли которого основаны на подлинных текстах, интервью и судьбах реальных людей. Театр. doc «является особым жанром, существующим на стыке искусства и злободневного социального анализа. Творческие группы театра создают спектакли на основе встреч с реальными людьми, на самые актуальные и своевременные темы окружающей действительности. Используются свидетельства реальных людей, техника *verbatim*, «глубокая импровизация», театральные игры и тренинги» [6]. То, что происходит в театре документальной пьесы, это, скорее, антитеатр: тексты пьесы не сочиняются, а «выхватываются» из реальной действительности. Разумеется, в поле зрения авторов проектов попадают разные аспекты этой действительности – бытовой, офисный, медийный и, в том числе, интересующий нас политический.

Коммуникативные ситуации политического поля, в которых разворачиваются коммуникативные действия Театра. doc – это, как правило, резонансные политические события и, реже, процессы, требующие интерпретации: «Час 18» (смерть С. Магницкого), «Антителя» (убийство антифашиста Тимура Качарова), «Двое в

твоем доме», Сентябрь (о теракте в Беслане), «Берлуспутин» (о сотрудничестве С. Берлускони и В. Путина), «Акын опера» (о жизни в Москве мигрантов из Азии). В большинстве случаев темой для коммуникативного действия становится противостояние человека и системы, абсурдность устройства системы, отчужденность и равнодушие граждан. Сами акторы уходят от интерпретации, их индивидуальный план действий – скопировать действительность и поместить ее в рамку, в рамку театра. Интерпретация принадлежит не авторам спектакля, а зрителям. Подражание, а именно точное копирование действительности, становится формой коммуникативного действия. Оно не имеет целью достижение консенсуса, скорее его цель – вызвать рефлексии, помочь пережить экзистенциальный опыт, о чем свидетельствуют многочисленные отклики на спектакли. Политические спектакли Театра.doc в большей степени являются социальным проектированием, помогающим через подражание прийти к самоидентификации.

Творческий проект А. Васильева, Д. Быкова и М. Ефремова «Гражданин поэт» (с 2013 года – «Гражданин хороший») являет собой театрализованную форму фельетона, коммуникативной ситуацией для которого становятся события повседневной, рутинной политики, а тематическим срезом – абсурдность устройства и авторитарность политической системы. Интерпретация темы в рамках коммуникативной ситуации формально принадлежит актеру, Михаилу Ефремову, который не пародирует поэта, а говорит от имени поэта, входит в роль поэта. В большинстве текстов Дмитрия Быкова слышны только ритмы, размеры стихов поэтов прошлого, но почти нет цитат. Цитаты Быков берет из настоящего, улавливает риторику власти, интеллигенции, народа. В данном

случае подражание как форма коммуникативного действия передает традиции, целые культурные пласты. Проект «Гражданин поэт» работает как парабола, на ритмическом уровне уводя зрителя, слушателя в прошлое, для того чтобы отстраненно посмотреть на настоящее, которое из прошлого выглядит как абсурд. Коммуникативная ситуация, возникает в настоящем, злободневном, актуальном, но интерпретируется слушателями в обратной перспективе, в перспективе прошлого.

Проекты Театра. doc и творческого союза А. Васильева, Д. Быкова и М. Ефремова формально относятся к артистическому полю, функционально же они являются формой социального коммуникативного действия. В этом смысле они родственны политическим митингам, шествиям, прогулкам, хепенингам как особым театрализованным формам [7] политического протеста. Коммуникативная ситуация, породившая эти формы коммуникативного действия, – отсутствие реальных дискуссионных площадок в политическом поле. Знаменитое высказывание Б. Грызлова 2003 года («Мне кажется, что Государственная Дума – это не та площадка, где надо проводить политические баталии, отстаивать какие-то политические лозунги и идеологии...» [8]), перефразированное журналистами и растиражированное средствами массовой информации в виде «Парламент – не место для дискуссий», можно считать реперной точкой для создания коммуникативной ситуации. Темой митингов, шествий, прогулок, хепенингов становится противостояние человека и системы, абсурдность ее устройства, закрытость, немобильность, авторитарность политической системы. План коммуникативных действий участников названных политических «представлений» включает в себя попытки отвоевать

площадки для дискуссий, а также самоидентификацию через создание собственной риторики, призванной обособить, противопоставить, обозначить протест. По свидетельствам участников политических акций, их отличительной чертой была особая атмосфера доброжелательности. О митинге на Болотной в декабре 2011: «Девушка раздает листовки. Называются «Правила хорошего митинга». Среди правил: «Будьте вежливы и внимательны к тем, кто стоит рядом», «Улыбайтесь людям», «Улыбайтесь каждому полицейскому, который ведет себя прилично»» [9]. Несмотря на попытку выработать особую протестную риторику, противопоставленную риторике власти, участники политических акций лишь формально соблюдают такой параметр диалога, как равенство позиций. По формам же репрезентации большинство политических акций представляет собой подражание. Ярким примером может служить акция арт-группы «Война» под названием «Менто-Ауто-Да-Фе» (сожжение автозака на территории отдела полиции). Коммуникативное действие через отсыл к культурным кодам прошлого – церемонии торжественного чтения и приведения в действие приговора инквизиции – является подражанием на уровне ассоциативного восприятия реципиентом.

Таким образом, в большинстве случаев, формой коммуникативного действия различных форм политического театра является подражание, как произвольное, как в случае с Театром. doc, проектом «Гражданин поэт», так и произвольное, как в случае с политическими акциями. Подражание как форма коммуникативного действия является средством первичной социализации детей (делать как взрослые), с его помощью распространяются модные тенденции, популярные идеи. Такая форма коммуникативно-

го действия характерна для социального поля, находящегося в стадии формирования.

Библиографический список

1. Дебор Г. Общество спектакля М., Логос, 2000.
2. Строгалева Е. Моя «Война» // Петербургский театральный журнал. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/67/political-theatre-67/moya-vojna/> (дата обращения: 28.04.2013).
3. Бурдые П. Поле литературы // НЛО. 2000. № 45. С. 22-87.
4. Гутнер Г.Б. Действие коммуникативное // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009.
5. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб., Наука, 2001.
6. Театр.doc: [сайт]. URL: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about> (дата обращения 12.03.2013).
7. Уличный протест: [сайт]. URL: <http://www.yabloko.ru/Publ/Book/Yashin> (дата обращения 12.04.2013).
8. Текст стенограммы заседания Государственной Думы, заседание 1 (715) от 29.12.2003, сборник: Бюлл. N 1(715) Ч.1: Стр. 4-31 // Государственная дума. Официальный сайт. URL: <http://www.cir.ru/docs/duma/302/420464?QueryID=3739136&HighlightQuery=3739136> (дата обращения 28.04.2013).
9. <http://www.novayagazeta.ru/politics/49988.html> (дата обращения 22.04.2013).

Татьяна Журчева*

Самара

**СВОЕОБРАЗИЕ ОРГАНИЗАЦИИ
ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ В ПЬЕСЕ
ВАДИМА ЛЕВАНОВА «КРОВАВЫЯ БАРЫНИ
ДАРЫИ САЛТЫКОВОЙ, МОСКОВСКОЙ
СТОЛБОВОЙ ДВОРЯНКИ ПРАВДОПОДОБНОЕ
И ЕЛИКО ВОЗМОЖНО ДОСТОВЕРНОЕ
ЖИЗНЕОПИСАНИЕ»**

Эта пьеса Вадима Леванова прозвучала в проекте «Новые чтения» в 2009 году, а в 2011 была опубликована в тольяттинском журнале «Город» (№31). Она представляет собой вторую часть своеобразного диптиха. Первая – «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» – получила широкую известность благодаря спектаклю Валерия Фокина в Александринском театре, номинированном на «Золотую маску». В конце 2012 года она была поставлена в Новосибирске.

Диптих задумывался как философско-психологическое исследование о добре и зле и их человеческих воплощениях. Сам Леванов, когда «Кровавая барыня» еще только писалась, говорил в интервью о побудительной причине, заставившей его обратиться к этим двум женским образам: если в человеке заложено и добро и зло, то почему зло побеждает?

Две части диптиха соотносятся между собой очень четко и почти классично: верх и низ, небесное и земное, сакральное и профанное, добро и зло. Стремление к четкой поляризации добра и зла вообще свойственно Леванову, что существенно отличает его от многих других современных драматургов (и не только), для ко-

*© Журчева Т.В., 2014.

торых не существует границ ни в мире, ни в душе человеческой. Кромешность современного мира, его выморочность обнаруживается и во многих левановских текстах, трагически или пародийно осмысляющих «реализм действительной жизни». Однако в авторском сознании, достаточно внятно проявленном на разных уровнях художественной структуры, граница между добром и злом не только не размыта, но, напротив, акцентирована. В этом отношении диптих мне представляется вершиной его творчества, важной вехой на пути к цели. А то, что его творчество есть некий духовный Путь, мне кажется несомненным.

Построены пьесы подчеркнуто различно. «Ксении» сопутствует авторское жанровое определение: пьеса в клеймах. «Кровавая барыня» жанрового подзаголовка лишена вовсе, потому что все необходимое уже сосредоточено в заглавии: жизнеописание. И «житие», и «жизнеописание» – это некое авторское лукавство, потому что перед нами не подробное эпическое повествование, где неизбежные лакуны, связанные с незнанием, неточностью, отсутствием информации, заполняются авторским повествовательным словом. Это небольшие сценки, между которыми только ремарки, т.е. с точки зрения сценической – так называемый паратекст. Да и ремарки ничего не связывают, напротив, скорее разъединяют. В «Ксении» связь между фрагментами-клеймами осуществляется самой главной героиней: она единственное реально действующее лицо, т.е. совершающее поступки, проживающее в пьесе целую жизнь. Благодаря этому сюжет разворачивается линейно, несмотря на фрагментарность.

В «Кровавой барыне» линейность лишь угадывается как некое свойство исторического времени: благодаря датам, сопровождаю-

щим некоторые из фрагментов (не все), мы понимаем, что историческое время все-таки существует, что события в реальности как-то располагались друг за другом, имели и хронологическую последовательность, и даже какую-то причинно-следственную связь. Однако, повторюсь, это скорее угадывается, нежели проявлено в тексте. Потому что, несмотря на слово «жизнеописание» в заглавии, автор вовсе не пытается описывать жизнь Салтычихи. Да и вообще она не главная и уж тем более не единственная героиня пьесы, в отличие от Ксении.

В пьесе есть три персонажа, образующих своего рода смысловой треугольник: сама Салтычиха, маркиз де Сад и Екатерина Вторая. Конечно, с Салтычихой связан основной сюжетный узел. Но особым образом протянуты от нее ниточки и к двум другим. С Екатериной ее связывает Ксения Петербургская.

«1762 г. Санкт-Петербург. Васильевский остров.

Женщина в ношеной красной юбке и заношенном военного кроя мундире – блаженная Ксения, неотрывно следует за двумя мужчинами в крестьянской одежде – Ермолаем и Савелием» [1. - С. 201].

Последующий эпизод – когда блаженная Ксения взялась передать «государыне императрице письменное рукоприкладство» – вполне мог бы стать одним из клейм в «Ксении». Причем, никак потом вмешательство больше не упоминается. На настойчивые вопросы Григория Орлова, кто передал ей бумагу с жалобой на Дарью Салтыкову, Екатерина так же настойчиво не отвечает. Бумага возникла как бы сама по себе. И Ксения возникает скорее как миф, равно как и в рассказе инокини Марфы, повествующей Салтычихе о Ксении.

Противостояние Ксении и Дарьи дано лишь намеком, чтобы подчеркнуть связь двух текстов. В самой же пьесе с Дарьей Салтыковой соотносится Екатерина. Но не в противопоставлении, а скорее, напротив, в сопоставлении. Правда, история Екатерины не прописывается в пьесе, но кто же ее не знает! В молодых годах овдовевшая, самовластная, с сильным характером, похотливая.

Однако Екатерина, несмотря на столь явные параллели с Салтычихой, не может претендовать на сколько-нибудь значительное место в пьесе – ее функция весьма скромная. А вот маркиз де Сад, напротив, едва ли не второй главный герой. Пьеса открывается своеобразным прологом – народ толпится перед окошком темницы, где заключена Салтычиха, но сама она еще не названа по имени, ее история еще не началась. А самый первый собственно действенный эпизод, где возникают поименованные в списке персонажи, – комната де Сада в психиатрической лечебнице Шарантон. Надзиратель Прохор кормит его – практически насильно – и разговаривает с ним. И неизвестно еще, что хуже. Бесконечно льющаяся непонятная речь «русского варвара» становится для де Сада пыткой. Нам ничего не рассказывается о нем самом: мы видим безвольного и бессильного старика, упорно молчащего и молча сопротивляющегося. Лишь один раз, наедине с собой, он разражается монологом, в котором выплескивает весь свой ужас. А заканчивается пьеса его смертью. Общая логика движения сюжета такова, словно «жизнеописание» Салтычихи умертвило де Сада. Ни слова не поняв из рассказов Прохора, он умирает от ужаса и отвращения, умирает как жертва садизма – и Прохора, который вольно или невольно, но мучил своего подопечного, но и Салтычихи. Ее злодеяния ужасны, и сам основоположник садизма не в силах их вынести.

Салтычиха и де Сад – два проявления крайнего эгоизма, в результате которого оба они окончательно утрачивают облик и смысл человеческий. А связывает их Прохор. Все эпизоды в Шарантоне – это его пространные монологи (за вычетом одного, развернутого монолога самого де Сада). И практически все эти монологи посвящены истории Дарьи Салтыковой. Рассказы Прохора дополняются и объясняются теми сценами, где Дарья появляется в качестве действующего лица. Порой рассказы Прохора и драматические картины почти дублируют друг друга фабульно, но отчетливо разведены функционально: сцены представляют нам факт, рассказы Прохора – попытка объяснения факта. И это объяснение раскрывает характер самого Прохора. Постепенно становится очевидным, что именно ему и принадлежит центральная сюжетная функция, именно он и есть главный герой пьесы. Более того, он двигатель сюжета, он выполняет в нем роль своеобразного «нарратора». А все сцены как бы включены в поток его речи, обрамлены этим потоком.

Но тогда возникает закономерный вопрос: драма ли это в полном смысле слова? Можно ли здесь говорить о драматическом действии? И если да, то где и как оно проявляется?

Несомненно здесь можно и обязательно нужно говорить о драматизме в том широком смысле слова, как об этом написано у Владимира (впрочем, не только у него): «Драматизм есть свойство самой действительности, одна из существенных черт социального процесса смены общественных формаций и систем человеческого мировосприятия. Вместе с тем драматизм – это специфический угол восприятия, свойственный драме, которая сложилась как инструмент художественного освоения драматизма бытия. Драма-

тизм предполагает взгляд на мир с точки зрения возможности изменить его» [2. – С. 10].

На первый взгляд, пьеса напоминает инсценировку прозы, отдельные ее сцены выглядят слишком риторичными, а другие слишком иллюстративными. Связь между ними – на первый же взгляд – и вовсе приблизительная. Хронология подчеркнута нарушена, потому что авторская логика событий иная. Автор монтирует сцены жизни Дарьи до и во время ее заточения, в молодые, зрелые и уже преклонные годы. Из описаний, введенных в текст разными способами, мы видим, как она меняется внешне. Но из ее поведения и реплик очевидно, что ничего не происходит внутри нее. Автор напроць лишает ее возможности и права на внутреннюю жизнь, на некий духовный мир. Так же, как и де Сада. В отличие от Ксении. Ксения – воплощенная любовь:

«Андрей Федорович. Разве можно так любить?..

Ксения. А разве еще как можно? Я не ведаю – по-другому как. Не разумею. ...

... Ксения. Просто... я так любила тебя. Это просто! Я любила тебя больше, чем жизнь...» [3. – С.163].

Дарья, как и де Сад, – воплощенная нелюбовь, любовь, подмененная похотью и крайней степенью эгоизма. Любовь – жизнь, она вся в движении, она деятельна. Поэтому и образ Ксении пронизывает пьесу, каждое ее появление – деяние и действие, движущее сюжет. Салтычиха и де Сад даже внешне неподвижны, привязаны к одному месту. Кстати, и в тех сценах, которые воспроизводят события жизни Дарьи до заточения, она никак не перемещается в пространстве, она также неподвижна в своих грехах и злобе. Поэтому с драматургической точки зрения эти герои не связа-

ны с действием, они не движут его. Каждое злодеяние Салтычихи лишь умножает зло, но ничего не меняет в самой его природе или в нашем понимании о зле. «Содрогание о зле» – вот то действенное начало, которое определяет драматургию пьесы. Оно выражено через образ Прохора, именно в нем проявляется мироотношение, «взгляд на мир с точки зрения возможности изменить его». Прохор – плод страшного греха, дитя монстра, утратившего даже облик человеческий, а души будто и не имевшей никогда. Дитя, не только не любимое матерью, но ненавидимое ею с первой же минуты зачатья, нужное ей только как средство спасения самой себя. Прохор обнаруживает набожность, морализирует, он несомненно начитан в священном писании и церковно-учительной литературе. Но он несет в себе и проклятье своего рождения. Причем, проклятье им осознанное. И он рефлексировал по этому поводу, пытаясь понять и осознанно сделать свой выбор. Однако выбор, видимо, невозможен.

«Прохор. Мать моя и была... кровопивица и душегубица, «людоедка», изверг рода человеческого! (Трясет де Сада за плечи.) Слышишь ли, сударь?! Мать моя – кровавая барыня Салтычиха! (Де Сад как тряпичная кукла трепыхается в его руках.) Мать моя – тот зверь в человеческом облике, на который как в циркус ходили полюбопытствовать! Вот кто мать моя, сударь! (Трясет де Сада.) Моя мать – московская столбовая дворянка Дарья Салтыкова...

Прохор рыдает. Он с силою отбрасывает от себя де Сада.

Мертвое тело де Сада безжизненно сваливается на пол вместе с креслом, колесо коего крутится, крутится, крутится...

Fin» [1. – С. 234].

В пределах «Кривавой барыни» ни характер Прохора, ни конфликт не завершены. Поэтому и крутится бесконечно колесо. Действие как мироотношение осуществляется на уровне авторского и читательского сознания и обязательно с учетом обеих пьес.

Библиографический список

1. Леванов Вадим. Кривавыя барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание // Пьесы и другие произведения, опубликованные в журнале «Город». Тольятти, Литературное агентство В. Смирнова, 2013. С. 189- 234.
2. Владимиров С. Действие в драме. 2-е изд., доп. СПб., Издательство СПбГАТИ, 2007.
3. Леванов Вадим. Святая блаженная Ксения петербургская в житии // Пьесы и другие произведения, опубликованные в журнале «Город». Тольятти, Литературное агентство В. Смирнова, 2013. С. 135-172.

Светлана Болгова*

Самара

**ОСОБЕННОСТЬ СОБЫТИЯ,
ПРОДВИГАЮЩЕГО СЮЖЕТ,
В ПЬЕСЕ В. ЛЕВАНОВА «ГЕРОНТОФОБИЯ»**

Вопрос о природе драматургического действия в новейшей драме является одной из главных и актуальных теоретических проблем современной драматургии. Понятие драматургического действия представляет собой понятие сложное и неоднозначное, выступающее в различных контекстах. Б.О. Костелянец в работе «Драма и действие. Лекции по теории драмы» писал: «Драматическое действие – сложный (и в ходе истории усложняющийся) процесс излучения эмоционально-духовно-волевой энергии героями в проблемных ситуациях, порождаемых их взаимодействием и взаимозависимостью. <...> Наступила, видимо, пора отказаться от упрощенного, редуцированного толкования понятия «действие» [1. - С. 98].

Опыт «новой драмы» ломает привычные представления о драматическом действии, как о последовательности событий, протекающих на сцене, связанных с поведением и изменением персонажей и событиях словесных, обусловленных драматургическим диалогом. С появлением такого понятия, как «постдраматический театр», действие уходит на второй план и становится способом организации фабулы, переходя в ментальное пространство зрителя. «Прилагательное «постдраматический» описывает театр, в котором действие происходит по эту сторону драмы <...> – отмечает Х.-Т. Леманн. – Это не предполагает ни отрицания, ни игнорирования драматических традиций. «Следующее» значит только, что

*© Болгова С.М., 2014.

структуры драмы воспроизводятся в виде смягченных, облегченных форм «нормального» театра [2. – С. 218].

В практике современных драматургов можно наблюдать попытки нового осмысления природы и структуры действия, принципов построения и реализации фабулы, но при этом не происходит полного отрицания классической парадигмы действия.

В контексте проблемы драматургического действия интересна для исследования пьеса В.Н. Леванова «Геронтофобия», в которой мы рассмотрим природу событий, продвигающих сюжет и особенности построения фабулы и сюжета, организующих действие в произведении.

«Геронтофобия» – одна из последних пьес, написанных В. Левановым. Ее публикация была осуществлена уже посмертно, сначала на страницах журнала «Город» в 2012 году, а затем в 2013 году в сборнике «Пьесы и другие произведения, опубликованные в журнале «Город».

Сюжет «Геронтофобии» построен по принципу детектива, в его основе лежит конфликт между, условно говоря, справедливостью и беззаконием. Это подчеркивает и наличие обязательных для детективного произведения героев: преступника, детектива (сыщика) и жертвы. Героиня пьесы – некая N навещает пожилых людей под видом патронажной сестры, предлагая бесплатные лекарства, так называемую «путинскую таблетку», прием которой становится роковым для ее жертв. В детективе обязательно присутствует тайна, загадка, ее раскрытие становится целью произведения. В пьесе Леванова нам до определенного момента не известно ни имя главной героини, ни возраст, ни социальное положение, а также совсем не понятны мотивы ее действий, что создает для чи-

тателя состояние напряженного ожидания. Детективная загадка заключается в поиске мотива убийств, раскрытие которой и является главной движущей силой развития событий в пьесе.

Сохранение тайны осуществляется за счет особенности построения сюжета. «Геронтофобия» состоит из бессистемно выстроенных эпизодов, в каждом из которых мы видим, как героиня приходит к своим жертвам и предлагает им лекарства, затем совершает убийство и перед нами уже разворачивается другое преступление. Действия героини, на первый взгляд, не ясны, сложно проследить последовательность ее перемещения и определить, где начало действия. Фабула нарушена путем намеренного авторского хаотичного построения событий, создающих ощущение иллюзорности происходящего. Таким образом, до появления детектива в эпизоде под названием «Национальный проект» В. Леванов сохраняет интригу пьесы. Читателю приходится следовать за действиями героини, ожидая приближения разгадки, причин, по которым совершаются преступления.

В пьесе невозможно обнаружить начала сценического действия, перед нами лишь короткие срезы историй. Таким образом, можно говорить об отсутствии предсобытия, открывающего действие пьесы. Мы с первого диалога погружаемся в происходящие события, которые в пьесе разбиты на эпизоды и выстроены автором в произвольном порядке. Структурно действие разорвано, заканчиваясь в рамках одного отрывка, оно находит свое продолжение в другом. Эпизоды связаны между собой по принципу цепочного присоединения. Например, эпизод «Путинская таблетка» заканчивается ремаркой: *«Елена Ивановна лежит, закрыла глаза, совсем неподвижно. N склоняется к ней. Из другой комна-*

ты вдруг выходит пожилая женщина... Зтм.» [З.- С. 240]. Далее через эпизод это событие продолжается в части под названием «Эхолалия», начинающейся ремаркой: *«Из комнаты вдруг выходит пожилая женщина. Н удивленно смотрит на Елизавету Ивановну» [З. - С. 241].* Или часть «А где Таня?», в которой конечная ремарка: *«Афанасий Матвеевич опять валится на бок на своем диване. Зтм» [З. - С. 248]* начинает эпизод под названием «Таня, Варя, смерть», и так далее с остальными частями пьесы. Независимые эпизоды выстраиваются согласно логике представляемой реальности. Таким образом, фабула «Геронтофобии» строится не на единой истории, а по принципу прерывности, предоставляя возможность читателю логически выстраивать автономные части.

Дискретность действия выражается путем нарушения пространственно-временной организации. В пьесе нарушено течение времени, его сложно обозначить, мы до конца не можем понять, ходит ли героиня по квартирам своих жертв, осуществляя убийства в настоящем или же перед нами ее воспоминания. Но, так или иначе, временная организация пьесы проецируется на изображение жизни в космическом ее понимании. Настоящее героя не ценится, они пребывают в своих воспоминаниях, как, например, Афанасий Матвеевич, обращающийся к своей умершей жене, или героиня Екатерина Федоровна, бывшая артистка из части «Цивилизация, унесенная ветром», живущая лишь одними событиями молодой жизни: *«Это была другое время, другая Москва, другая страна <...> другие люди» [З. - С. 250].* А в случае с мальчиком Герой – это желание побыстрее стать взрослым и вырваться из неблагополучной действительности.

Пространство в «Геронтофобии» сконцентрировано в пределах квартир, в которых совершаются убийства и где сама героиня умирает, но при этом происходит одновременное его расширение до космического значения, тем самым обозначая масштабность повседневного трагизма.

Детективный сюжет пьесы строится на изображении ряда преступлений, жертвами которых изначально были пожилые люди, но затем в эпизоде «Апокалипсис...» происходит убийство молодого человека, после которого автор вводит в действие героя-детектива, открывающего нам причину загадочных убийств – геронтофобию, а также дающего сведения о самой героине:

«ЧАСТНЫЙ ДЕТЕКТИВ. <...>Елена Леонидовна Лаврова, если не ошибаюсь? Тысяча девятьсот семьдесят девятого года, русская... Родилась в городе Димитровград Ульяновской области. Так? Не путаю?» [3. - С. 259].

Но это появление не раскрывает главную загадку убийств, можно сказать, что детектив выполняет функции резонера, намекая на то, что идею пьесы следует искать не здесь: геронтофобия – это не основной мотив преступлений, она лишь становится внешней причиной, лежащей на поверхности пьесы. Главный мотив убийств раскрывается через проявления внутреннего конфликта Елены с окружающей действительностью, выводя пьесу к философскому, космическому осмыслению коллизии. Таким образом, внутреннее состояние героини определяет ход событий.

После эпизода с детективом происходят ещё ряд убийств, жертвами которых стали не пожилые люди. И здесь нужно сказать о важной особенности в построении детективного сюжета – отсутствии случайных ошибок, поэтому жертвы, не вписывающие-

ся в идею N – убийство стариков, мотивированное геронтофобией, не случайны, они «ломают» логику преступлений молодой женщины, подводя читателя к истинной разгадке. N убивает ребенка-инвалида, а в одной из квартир ей встречается проповедник, которого она прибивает к стене, как к распятию, вязальной спицей героиня расправляется с дворником-гастарбайтером и лезвием бритвы режет частного детектива. Таким образом, происходит сбой в идее убийства, внося дополнительную хаотичность в сюжет пьесы. Появление «случайных жертв» меняет смысл в развитии конфликтного действия. Версия с убийством по причине геронтофобии в таком случае отпадает, оставляя загадку преступления не раскрытой и поддерживая интригу.

Смерть всех героев подчиняется идейному содержанию произведения, суть которого мы можем понять через авторское обращение к опыту классической литературы. Жертвы героини в частях «Путинская таблетка» и «Эхололия»: Елена Ивановна и Елизавета отсылают нас к «Преступлению и наказанию» Ф.М. Достоевского. В «Геронтофобии» сестры становятся жертвами преступления ради идеи. Героиня совершает убийства не ради наживы, у нее своя теория, связанная с представлением о жизни как цикличном мире, в котором выживает сильнейший: *«<...>В животном мире слабые и больные обречены! Выживает сильный! Это закон, благодаря которому жизнь продолжается и развивается... Больным, калекам, умалишенным, маньякам, старикам, ... да всем, кто не способен пользу обществу приносить... полноценно – нету места в нем!»* [З. - С. 261]. Цикличность жизни выражается и в способе построения сюжета пьесы. Событие в пьесе само по себе закончено, оно содержит полный жизненный цикл: герои, прожив свою жизнь, еще

до прихода Елены «умерли», потеряв всякий смысл своего существования, подойдя к его логическому завершению. Героиня избавляет мир от «живых мертвецов», приводя его в равновесие. Она исполняет природный долг и своими действиями осуществляет лишь закономерное фактическое убийство. Таким образом, через смерть героев N идет к цели, определяющей основную идею пьесы. Убийство – это средство для утверждения справедливости, а также способ создания вокруг себя идеальной действительности. Появление в «Геронотофобии» героя-антагониста N – мальчика Геры становится неким препятствием в поиске героиней гармонии с жизнью и попытке создать вокруг себя идеальную картину мира. Гера воплощает собой враждебную действительность, окружающую N: *«Злая?.. Ну-ну... А ты добрый? Ну, скажи, скажи – только честно!.. Родителям помогаешь?! Взрослых слушаешься?! Учишься хорошо? Никого не обижаешь?... Но тебя – все обижают! <...> Поэтому ты и добрый такой, да? Слабый потому что!»* [З. - С. 255]. Она ведет к неразрешимости конфликта, к гибели героини. N пытается вписаться в окружающий мир, желая стать его частью, но она остается жертвой этой системы и уходит из жизни. Смерть обставляется Еленой, как некая игра, в которую она втягивает Геру. Мальчик играет роль преступника, а N – роль жертвы.

Подобно Раскольникову, Елена становится жертвой собственной идеи. Но если внутренний конфликт Раскольникова разрешается через веру, то в случае с N этого не происходит. В условиях изначального противостояния героини враждебному ей миру ее внутренний конфликт неразрешим: *«N. Я нехорошая. <...> Потому что... я плохая! Потому что я не могу быть хорошей! Нельзя быть хорошей, когда... Я не могу быть... Что это вообще значит?! Кто*

хороший? Кто?!» [З. – С. 253]. Именно неразрешимость внутреннего конфликта на фоне внешних обстоятельств определяет структуру драматического действия в «Геронтофобии».

Неожиданным становится обращение к сюжетным и образным мотивам пьесе А. Арбузова «Таня». Ветеран Афанасий Матвеевич вспоминает свою умершую жену. В его реплике прямая отсылка к пьесе:

АФАНАСИЙ МАТВЕЕВИЧ. Таня! А ты помнишь, какой снег был тогда, 15 ноября? <...> Я никогда больше не видел такого снега, таких огромных снежинок. Таня? Ты помнишь нашу комнату на улице Водников? Круглый стол, абажур, канарейка в клетке. Его звали Лазарь, ты помнишь? <...> Мы были счастливы... Потом... Никогда я уже не был так... [З. - С. 264].

Улетевший Лазарь – символ утраты чего-то главного, того, что когда-то было смыслом жизни, а теперь лишь воспоминание. В пьесе Арбузова есть подобный эпизод: Таня выпускает ворона Семена Семеновича из клетки, и это становится для нее своеобразным прощанием с прошлым, с уходящей любовью. В тексте неоднократно будет появляться и другая метафора Арбузова – айвовое варенье как тоже некое воспоминание о былом. Имя канарейки – тоже символично, соотносится с воскресшим Лазарем.

Использование интертекстуальных стратегий в пьесе предполагает расширение границ и выход за рамки сюжета, становясь способом изображения частной жизни в контексте опыта нескольких поколений, и приводит ее к выходу в вечность.

Таким образом, движение сюжета осуществляется за счет поиска мотива преступления, попыток проникновения в глубины психологизма поведения героини, ее внутреннего конфликта, от-

ражающего основную идею пьесы, существующего как конфликт экзистенциального толка, распределенного среди других персонажей. Превращаясь в жертву собственной идеи, N не разрешает конфликтной ситуации с действительностью, т.е. конечная цель не достигается. В пьесе не происходит перехода от одного состояния героини и окружающего ее мира к другому.

Таким образом, в «Геронтофобии» есть событие, есть основные составляющие действия: агент, его намерение, акт, модальность действия и диспозиция [См.: 4. - С. 65]. Но действие как динамический элемент, заключающий в себе логический переход из одной ситуации в другую, в пьесе отсутствует.

Библиографический список

1. Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. Вып. 2. Л., 1994.
2. Леманн Х.-Т. Постдраматический театр // Новое литературное обозрение. 2011. № 111(5). С. 204-218.
3. Леванов В.Н. Геронтофобия и др. // Леванов В.Н. Пьесы и другие произведения, опубликованные в журнале «Город». Тольятти, Литературное агентство В. Смирнова. 2013. С. 235-275.
4. Пави П. Словарь театра / Пер. с франц. / Патрис Пави. – М.: Прогресс, 1991.

Мария Сизова*
Санкт-Петербург

ТЕАТР ВЯЧЕСЛАВА ДУРНЕНКОВА

Появление Вячеслава Дурненкова в «Новой Дrame» было связано с литературной мистификацией. В предисловии к сборнику пьес Вячеслава и Михаила Дурненковых «Культурный слой» Михаил Угаров признается, что долго сомневался в реальности драматургов: «В литературе есть шекспировский вопрос (кто писал пьесы под именем Шекспира). Есть гомеровский вопрос, а у меня вот – дурненковский». Подобные сомнения возникли не случайно. Около года Вячеслав не мог приехать на фестиваль и только присылал тексты. «Я помню, сидели мы на берегу Клязьмы, жгли костер и читали пьесу под названием «Пупочек» (2000 год). Восхищались, конечно, смеялись, но при этом с подозрением смотрели друг другу в глаза, – всем было ясно, что никакого Дурненкова на самом деле нет. <...> Значит, литературная мистификация. <...> Потом вдруг Дурненков материализовался. <...> Прошел год, и вдруг материализовался брат Вячеслава Дурненкова – Михаил. И тоже с пьесой» [1. – С. 6].

Драматургическая легенда 2000 года превратилась в литературный союз, просуществовавший около пяти лет, с 2001 по 2006 годы. И помимо кровных уз, объединявших братьев, еще одним важным фактором, определившим черты поэтики каждого драматурга, стала работа в студии Вадима Леванова. Театральный центр «Голосова, 20», фестиваль «Майские чтения» и возникающие с определенной периодичностью в Тольятти и Москве читки поменяли привычную драматургическую структуру. Теперь пьеса, во многом лишенная привычных родовых черт, предназнача-

*© Сизова М.И., 2014.

лась по большей части для чтения, нежели постановок. Начавшиеся еще в постмодернистском романе противостояние дискурсивных практик в начале 2000-х перекинулось на драматургию. Неслучайно Марк Липовецкий в статье о братьях Дурненковых прослеживает определенное заимствование ими сорокинского метода. А как мы знаем, именно Владимир Сорокин в русской прозе одним из первых воплотил в жизнь мысль о насильственном воздействии в советской и постсоветской литературе властного дискурса. Дословное его копирование (например, знаменитый финальный отрывок почти что производственного романа в «Тридцатой любви Марины») разбивается по нарастающей бранными словами, призванными разрушить имеющуюся систему, чтобы расчистить дорогу новой.

Схожая история, возможно, менее адресная, не так прямо обращенная к прошлому, прослеживается в текстах Вячеслава Дурненкова. Ведь если вспомнить короткую скетчевую зарисовку «Голубой вагон» (2000 г.), где за общим «пьяным столом» сидят классики детской литературы Агния Барто, Корней Чуковский и Борис Заходер, то уже на уровне фабулы в ней прояснится ироничная ситуация снижения икон детского литературного олимпа до уровня простых обывателей и одновременно с этим попытка «переселения» их в совершенно иную трансцендентную плоскость. Неслучайно итогом затянувшейся беседы классиков о судьбах литературы становится фантастический провал писателей в древнее шумерское прошлое, проиллюстрированный стихотворением Корнея Чуковского «Краденое солнце». После чего метафизический стезь о судьбах страны и детской литературы прерывается встречей с Владимиром Шаинским, спором и, наконец, традиционным

застольным мордобитием. Строчки из песенки «Голубой вагон» завершают по сути не законченное произведение.

Окончательную наполненность прием «дробления текста» получает в пьесе «Три действия по четырем картинам», которая начинается с предисловия автора, повествующего с определенной долей иронии о четырех картинах Андрея Павловича Брашинского, художника второй половины XIX века, «примыкавшего к передвижникам, но не ставшего таким известным, как его более ушлые коллеги» [2. - С. 275].

Вступление, больше напоминающее эпилог, с одной стороны, формально предваряет действие, с другой, служит установкой к способу дальнейшего разбора. Мы понимаем, что перед нами не пьеса в строгом виде, а набор жанровых картин, выстроенных в соответствии с хронологией и охватывающих три этапа жизни героя – драматургический текст для сборки.

Неслучайно автор пишет: «Я долго мучался противоречием между изображением и непонятной энергетикой картин Брашинского, во мне росло какое-то непонятное беспокойство, которое уже начинало нешуточно усложнять мою жизнь. Известно, что если вас навязчиво преследует какая-нибудь мелодия, то нужно остановиться и громко ее пропеть. Поэтому, наверное, не следует принимать текст «Трех действий» как «пьесу в чистом виде», просто для меня это самая естественная форма высказывания. Чур меня!» [2. - С. 277]

Беспокойство, вызванное чужим текстом, в частности, картинами, и необходимость вступить в диалог с чужим произведением – это и есть постмодернистский жест, напрямую связанный с «нулевой степенью письма» Р. Барта. По Барту, автор почувствовал

«трансисторический смысл» этого цикла, и он не успокоился, пока не совершил акт «чтения-письма».

В начале то ли в реальности, то ли в дымке сна появляется мальчик Коля. Уже в середине первого действия молодой либерал Николай в компании друзей и единомышленников рассуждает о судьбах России (картина «Молодые спорщики»), сетует на упадок искусства, пытается написать собственный роман.

Любые противоречия, возникающие в диалоге молодых гостей героя, немедленно снимаются: просто напросто гасятся потоком слов, сводятся к умозрительной беседе. Буквально с первых строк бросается в глаза странное бездействие персонажей. Конкретные же поступки героев, как правило, снижены: самопожертвование смешно, а идеалы спорны. Достаточно посмотреть, как написана сцена, где участники «тайного сообщества» отчитываются перед руководителем о своей «акции»:

«Петя. Девятого июля мы собрались напротив Мариинского театра. Перед акцией мы заплатили жандарму, чтобы он нас не сразу арестовал.

Аркадий. Разумно.

Петя. Была показана партия феи Драже из «Щелкунчика». Никольский танцевал голый и сейчас лежит с крупозным воспалением. Публики было человек тридцать, пригласили четырех критиков, думаю, будет скандал.

Аркадий. Ну, что же. Неплохо. Только я бы добавил некоторой... э... брутальности.» [2. - С. 284].

Во втором действии (картина «Поживи с мое») Николай встретил на набережной странного престарелого дворянина Шустова, коллекционирующего провокационные открытки, подружился с

ним и решил ехать в деревню к матери. Третье действие – картина «Окольной дорогой» – становится иллюстрацией пути героя домой и скоропостижной смерти от морфия.

Если в нескольких словах пересказать фабулу, получится история жизни и смерти молодого провинциала в Петербурге. То ли аллюзия, то ли пародия на целый ряд произведений русской литературы XIX века. Мальчики Ф. Достоевского, нигилисты И. Тургенева, питомцы Обломовки. Не случайно обыгрывается и пародируется практически все, что составляло идеалы той эпохи: женское самопожертвование, мужская дружба, родительская привязанность.

Но даже не смыслы, заложенные в культуре второй половины XIX века, становятся объектом рефлексии автора. Сюжет лишь повод для деконструкции привычных литературных кодов и авторской иронии по этому поводу. Подлинным же предметом рассмотрения становится «искусство» как таковое, первоначально отраженное в картинах и преломленное драматургом в пьесе. Герои пьют «за искусство», активно ратуют «за искусство», претерпевают различного рода трудности (нервные срывы, эпилептические припадки, аресты, голод). Но все это подается с определенной долей иронии и авторского остранения. Будто бы в пьесе действуют не живые герои, а залежавшиеся в книжном шкафу персонажи позапрошлого столетия – то есть существа, рожденные тем самым искусством, за которое они борются и за которое пьют. Автор невероятно усложняет эту конструкцию, поскольку язык его героев – современный сленг: например, манифест Кости удивительным образом рифмуется с сегодняшним днем.

Автор отказывает своим героям в совершении каких-либо реальных поступков «во имя» подлинного искусства, да и вообще

все изменения ситуаций в пьесе происходят будто насильственно, авторским произволом. Логика происходящего постоянно рвется, и мы оказываемся то в одной, то в другой ситуации и можем лишь строить свои предположения, как и почему наш герой покинул Петербург и поехал в родное имение. Получается, что ни сюжета, ни персонажей недостаточно для построения традиционной пьесы. Конструкция рассыпается, мотивировки не прослеживаются, конфликтного противоречия не возникает. Пунктирно намеченные истории скорее напоминают эскизы к нескольким традиционным пьесам. Что же тогда скрепляет изначально не соединенные линии? Ответ прост – единый метаconfликт, заданный в ремарочном комплексе и частично отраженный в диалогах пьесы. Он заключается в противоборстве природного, естественного и культурного бэк-раунда, по своей сути прекрасного, но буквально связывающего писателя по рукам и ногам. Осознание собственной мелкости перед глыбой русской классической литературы.

Этот важный для Дурненкова текст явился отправной точкой для написанной в 2009 году и на сегодняшний день самой репертуарной пьесы «Экспонаты». Ее ставили в Омске, Калуге, Москве, Прокопьевске. Наиболее известной работой стал спектакль Марата Гацалова, именно в нем была найдена адекватная для авторской стилистики форма, где режиссер осознал принципиальность пространственного фактора.

Игровые приемы, ловко вмонтированные в увлекательную жизненную историю, плюс точные психологические мотивировки персонажей привлекли внимание к пьесе очень разных режиссеров. Здесь постмодернистский диалог с литературной традицией XIX века проявился на сюжетном уровне: автор заставил вступить в

него своих персонажей. Впрямую пьеса отличается подробным воспроизведением современной действительности и тщательной проработкой характеров.

Премьера спектакля М. Гацалова состоялась в 2011 году в шахтерском городе Прокопьевске. Как верно заметила М. Давыдова, трудно сказать, кто поставил этот спектакль – молодой и явно способный М. Гацалов или обстоятельства места и времени (пьеса В. Дурненкова «Экспонаты» рисует ту российскую провинцию, органичной частью которой являются артисты театра). Предыстория пьесы такова: легенда захолустного Полынска действительно выросла из визита драматурга в маленький среднерусский городок Крапивну. В 2005 году Вячеслав Дурненков в свободное от яснополянской лаборатории время заехал туда и, по признанию самого драматурга, сразу же решил написать пьесу про город-музей. В результате в 2009 году появились «Экспонаты», разъехавшиеся потом по все России.

И на тот момент казалось, что забывая основные принципы своей поэтики, драматург, похоже, переходит от постмодернистских текстов, построенных вопреки законам драмы, к вполне традиционной композиции, предоставляя своим героям самостоятельно разбираться с пространством и культурным наследием прошлого. Казалось... Но неожиданно в 2012 году в рамках ежегодного фестиваля молодой драматургии «Любимовка» прозвучала новая пьеса Вячеслава Дурненкова, коренным образом отличающаяся от прежних опытов драматурга. Это был «Север». В ней постмодернистские блуждания по страницам чужих книг сменились линчевскими прогулками по закоулкам человеческого подсознания. Трансцендентные провалы буквализировались в провалах памяти главной

героини, а вариативность дискурса сменилась вариативностью сюжетных линий. Словом, открылась новая, до того не известная сторона Вячеслава Дурненкова – автора остропсихологической, не побоюсь этого слова, психоделической драматургии, что, как всякое новое явление, по меньшей мере, интересно, и, как всегда у Дурненкова, спорно.

Библиографический список

1. Угаров М. Тайна братьев Дурненковых. Вячеслав и Михаил Дурненковы. / М.Угаров // Культурный слой. М., 2005.
2. Дурненков В. Три действия по четырём картинам // Культурный слой. М., 2005.

Анна Маронь*
Жешув (Польша)

**РАЗРУШЕНИЕ ЖАНРОВЫХ СТЕРЕОТИПОВ
(ЖАНР МЕЛОДРАМЫ)
КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ДЕЙСТВИЯ
В ПЬЕСАХ Н. КОЛЯДЫ**

Последнее десятилетие в современной русской драматургии – это время интенсивного поиска новых форм, нового драматургического языка, новой организации сценического материала, что позволяет драматургам передать индивидуальные черты поэтики их творчества.

Исключительно интересной и в то же время особенно проблемной является жанровая специфика «новой драмы». Исследователи драмы полемизируют о том, имеем ли мы дело с попытками создания и определения новых, авторских драматургических жанров или это художественные приемы, игра с уже существующими жанрами, игра с читателем/зрителем.

Необходимо отметить, что генологическая изобретательность проявляется с двух сторон: как со стороны исследователей и критиков, так и со стороны драматургов. Среди самых интересных авторских окказиональных жанровых определений находим следующие примеры: «Чудо шинели в одном действии» («Башмачкин» О. Богаева), «Драматургическая поэма в документальном стиле» («Яблоки земли» Е. Нарши), «История подлинных» событий («Вилы» С. Калужанова), «Опера первого дня» («Зелёные щёки апреля» М. Угарова), «История на два голоса» («Любимая, любимый» А. Яхонтова), «Жизнь без антракта» («Сон императрицы» А. Максимовой), «Пьеса для женщин» («Дредноуты» Е. Гришков-

* © Маронь А., 2014.

ца) и тому подобные. Анализируя оригинальные авторские характеристики жанров, исследователи современной драматургии не только подчеркивают новаторство драматургов, а также указывают на их роль и функцию этих жанров [см.: 1. - С.5]. На наш взгляд, настоящие определения являются способом установления контакта драматурга с читателем/зрителем, а также авторской стратегией, предлагающей ту или иную интерпретацию, определенный способ восприятия картины мира в пьесе.

Драматургия конца XX – начала XXI веков отразила особый жанровый синтез, передающий ощущение переломного момента времени, рубежа веков. Этот феномен смешивания и взаимодействия жанров С.Я. Гончарова-Грабовская характеризует следующим образом: «Современной драме, как и художественному творчеству в целом, свойственна аномативность. Так, с одной стороны, оно сохраняет жанровый канон, а с другой – нарушает его. Она отказывается от сюжетных схем, проявляя интерес к сконструированному сюжету, в котором ярко выражено игровое начало» [2.- С. 26]. А затем добавляет, что «в современной русской драматургии усиливаются процессы взаимодействия жанровых признаков (...), что приводит к «расшатыванию» жанровой структуры, утрате отчетливых жанровых границ» [2. - С.26].

Изменения в жанровой системе современной драматургии отмечают и другие теоретики и исследователи, рассматривая ее в отнесении к тому явлению, которое М.М. Бахтин определил как «память жанра». Именно он обратил внимание на характеристику функционирования жанров: «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы. В этом жизнь жанра. (...) Жанр живет настоящим, но он всегда помнит свое

прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [3.- С. 178-179].

По мнению Н.Л. Лейдермана, «память жанра – это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшей в жанровом каноне. Сами эти сигналы не есть модель, а лишь знаки некоего образа мира, напоминания о нем, посредством которых возникает творческий контакт между авторским контекстом и культурными традициями» [4. - С. 168].

Н.Л. Лейдерман также обратил внимание на роль «памяти жанра», отмечая, что «память о модели космоса, лежащей в основе жанровой структуры (независимо от ее исторического «возраста»), входит в арсенал художественной культуры и начинает работать, с одной стороны, направляя творческую мысль писателя, а с другой – подсказывая читателю ключ к адекватному прочтению данного произведения» [4. - С.166]. Исследователь проанализировал употребление понятия метажанра, главным признаком которого является принцип построения художественного мира. По его мнению, метажанр – это «свойственная группе жанров направленность содержательной формы, структурный принцип построения образа мира, который возникает в рамках литературного направления или течения и становится ядром будущей жанровой системы [5. - С.135]. Мы отталкиваемся от мысли, что метажанр выходит за рамки литературы, проникается тенденциями культуры данной эпохи, включает в себя особенности мироощущения и мировосприятия эпохи. Так как мелодрама в нашей работе рассматривается как особый способ видения и восприятия мира автором, мы считаем возможным оперировать поняти-

ем «метажанр» мелодрамы, уточняя специфику его реализации в поэтике пьес Николая Коляды.

В соответствии с общелитературной тенденцией конца XX – начала XXI веков к всеобщему синкретизму мы наблюдаем в драматургии Николая Коляды многочисленные формы и способы жанрово-стилевых сращений. Довольно часто это выражено в авторских жанровых определениях, например: «Пустячок в двух действиях» («Группа Ликования», 1999), «Шутка в одном действии» («Нюра Чапай», 2003), «Фантазия на темы Николая Гоголя» («Старосветские помещики», 1998) – употребленных только один раз и для одной пьесы. Драматург также указывает на традицию классических жанров: комедии («Три китайца»; 1997, «Птица Феникс», 2003; «Тутанхамон»; 2010, «Баба Шанель», 2010; «Селестина», 2001, которую драматург назвал комедией или трагикомедией), трагикомедии: («Нелюдимо наше море», 1986; «Букет», 1990, «Уйди, Уйди», 1998; «Кармен жива», 2002). Начиная с жанрового подзаголовка, Николай Коляда ориентирует читателя/зрителя на определенный способ восприятия, связанный с коммуникативными стратегиями, присущими данному типу высказывания.

Как отмечает Е.В. Сальникова, «Коляда сам не повинуется требованиям жанра и общепринятым законам драмы, обладающим импрессиональной силой, некоторой отчужденностью от индивидуальности конкретного художника. Коляда как бы иногда «нарывается» на жанровые приемы или как бы создает их еще раз, вновь переизобретает, неожиданно и интуитивно – а не следует «должному» и технически выгодному» [6. - С. 205].

В настоящей работе мы проследим приемы своеобразной игры Николая Коляды с жанром, сосредоточив наше внимание

на метажанровых кодах мелодрамы, на том, как они использованы драматургом, как они преобразованы, пересозданы. Мелодрама – ведущий метажанр в творчестве уральского драматурга, что непосредственно связано с его экзистенциальным характером восприятия драматургии и театра и его способом видения мира. Драматургии Николая Коляды свойствен тип экзистенциальной коллизии. Анализируя его пьесы, можно говорить об экзистенциальном типе театра, эмоциональный образ которого базируется на мелодраматическом мироощущении.

Мелодрама вошла в драматургическую систему жанров в XVIII веке. По наблюдениям Т.Г. Плохотнюк, она возникла как «жанр, ориентированный на потребности сознания массового демократичного зрителя [7. - С.5]. Однако следует отметить, что главным признаком мелодрамы считают, прежде всего, способ ее восприятия читателями/зрителями.

По определениям С.Д. Балухатого, «мелодрама намечает сюжет, устанавливает тему, подбирает и координирует характеры и их поведение, организует диалог и движет композицию с расчетом вызвать у зрителя наисильнейшее напряжение его художественных эмоций <...>» [8. - С. 30]. Следующий исследователь драматургических жанров – В. Фролов – отмечает: «В мелодраме драматург может писать острую интригу или же строить конфликт на «тихих» и «подтекстовых» столкновениях. Но он не может обойтись без связей персонажей с бытом, с обычаями и нравами, которые сложились или только складываются в семье, обществе» [9. - С. 265-266].

Итак, все элементы мелодрамы: «сюжет, система героев, строй речи <...> - так организовались, чтобы создать у зрите-

ля иллюзию полного самоосуществления, вызвать у него сопереживание и сострадание, наивысшее напряжение эмоций, наибольшую реакцию на всё происходящее на сцене» [7.- С. 6].

Несомненно мелодрама подвергалась модификациям на протяжении трех веков ее драматургической жизни. Изменились особенности функционирования мелодрамы, она стала восприниматься как «жанр синтетический, активно входящий в связи с комедией, водевилем, с публицистикой и элементами трагедии. «Чистая» мелодрама – явление теперь редкое, тогда как элементы мелодрамы входят во многие синтезы драматургических произведений» [9.- С. 365].

На протяжении XX века многие драматурги обращались именно к этому жанру, влияние которого оказывалось то более, то менее ощутимым. Особенно востребованной мелодрама становилась в сложные, переломные моменты. Это связано с ее апелляцией к простым человеческим чувствам и страстям: зритель идентифицирует себя с героем мелодрамы и таким образом уходит от проблем.

Причина обращения Николая Коляды к метажанру мелодрамы заключена в природе его пьес, для которых характерны «игра на чувстве», сочетание серьезности и комизма, обращение к чувствам рядового человека.

Сам Коляда не отказывается от возможностей, которые дает драматургу жанр мелодрамы, не скрывает своего внимания к нему и увлечения им. Это заметно хотя бы в авторском жанровом определении сборника одноактных пьес «Хрущёвка» (1994-1997). В этот цикл, который драматург назвал «малоформатной мелодрамой», вошли среди прочих: «Бином Ньютона» (1995),

«Девушка моей мечты» (1995), «Зануда» (1997), «Затмение» (1996), «Картина» (1996), «Нюня» (1996), «Персидская сирень» (1995), «Попугай и веники» (1997), «Родимое пятно» (1995), «Сглаз» (1996), «Театр» (1996), «Царица ночи» (1996) и др.

Сжатая форма этих пьес, с одной стороны, является ограничением для драматурга, но, с другой стороны, благодаря умело подобранным и организованным Колядой художественным приемам (прежде всего, таким выразительным чертам мелодрамы, как повышенная эмоциональность и «игра на чувстве») она способна оказать на читателя/зрителя неожиданное впечатление, вызвать в нём сопереживание сценического действия.

Об этих приемах так пишет Н.Л. Лейдерман: «В одноактовка Коляды максимально усилена экспрессивность всего образного материала. Но достигается это прежде всего тем, что пущены в ход все катализаторы художественного впечатления, свойственные мелодраме, к тому же они утрированы: если рельефность – то толстой кистью, если контраст – то оглушительный, а динамика действий – от хохота к рыданиям и обратно» [10. - С. 124].

Однако надо добавить, что это не только характеристика одноактных пьес Коляды, те же самые приемы находим и в полнометражных пьесах драматурга.

Думается, главная мелодраматическая категория, на которую сознательно ориентируется Коляда, – это внимание и жалость к «маленькому человеку». Именно к этому призвана мелодрама, которая «актуализировалась тогда, когда необходимо было защитить простого человека от обезличивающего монументализма, отстаивать его право на свою частную жизнь, на систему личных индивидуальных ценностей» [10 - С. 123].

В пьесах Коляды находим целый ряд героев, не способных справиться с личной жизнью, с реальной действительностью, от которой убегают в мечты – мечты о счастливой семье, о настоящем доме. Именно дом и семья, по мнению Т. Шахматовой, составляют важные ценности мелодраматических героев [см. 11. - С. 157].

О семье мечтают герои пьесы «Мы едем, едем, едем в далёкие края» (1995). Миша – работник энергонадзора, во многом напоминающий героев Ф. Достоевского – униженных и оскорбленных. Это Девушкин конца XX века, незаметный, никому не нужный, мечтающий лишь об уважении и личном счастье. Нина, ухаживающая за квартирой подруги, заставляет невзрачного мужчину провести с ней время, разделить ее одиночество. Также и неожиданно вернувшаяся хозяйка Зина мечтает о муже и счастливой семье, для чего уже отремонтировала всю свою квартиру. Случайная встреча трёх «одиночеств» является стимулом для раскрытия их внутренних миров. Жизнь героев представлена автором, как в традиционной мелодраме – сквозь призму чувств, переживаний. Как и в мелодраме, читатель/зритель соотносит судьбы героев, их состояние со своим.

Настоящее семейное счастье – это идеал, о котором мечтает героиня пьесы «Нежность» (2003), хотя у неё есть и муж и дети, но они появились как бы вне ее воли. Ни она не любит своего мужа, ни ее дети не любят, не уважают ее. Неожиданная встреча с другом школьных лет – с бывшей «любовью», пробуждает надежды на то, что личное счастье реально и для нее, и оно находится напротив, в вагоне электрички. Однако в этой, а также в остальных пьесах Коляды, наполненных мечтами о прекращении одиночества, о счастливой семье, как правило, отсутствует хэппи-

энд, что, по мнению А.Д. Степанова, является отличительной чертой русской мелодрамы, в которой вместо благополучной счастливой развязки находим расплату героя за его злодеяние [12. - С. 48-49]. Внимание Коли – это только обман, направленный на то, чтобы украсть у наивной женщины бумажник. Хотя все, что произошло, оказалось ложью, хотя все мечты героини стали объектом насмешки, она и дальше питается иллюзиями, но в них уже звучит горькое страдание. Подобно классической мелодраме развязка служит раскрытию настоящей сущности героя, одновременно обнаруживаются истинные надежды, ожидания героини.

Одиночества боится героиня пьесы «Девушка моей мечты» (1998), после смерти своей подруги, соседки, через стену с которой она провела всю жизнь. Придуманный телефонный разговор с умершей хотя бы на момент лишает ее одиночества.

В пространство самообмана убегают вышедшая на пенсию секретарша – героиня пьесы «Пишмашка» (2003). Переписывающая людям тексты ради денег, она все время мечтает, как устроит бюро, как будет работать с бывшим директором. Однако ее мечтам не суждено сбыться. Поворот к реальности, как это принято в мелодраме, разоблачает иллюзии героини, увеличивая осознание чувства одиночества и связанного с ним страдания.

Именно невыносимое чувство страдания, преобладающее в высказываниях героев Николая Коляды, позволяет рассматривать их как типичных героев мелодрамы. Как пишет А.Д. Степанов: «Страдание в мелодраме – это и тема, и метод воздействия, и основная характеристика героев. Герой мелодрамы воспринимает себя почти исключительно как «страдающий объект» – объект, на который направлено враждебное действие» [12 - С. 47]. Их мечтам

не сбыться, потому что «счастливая семья – тот идеал, в котором кончились бы страдания, поэтому она и невозможна. Конец страданий означал бы конец мелодрамы» [12 - С. 48-49].

Героями пьес Коляды руководят не только иллюзии, мечты о счастливой семейной жизни, но также и страх перед одиночеством, этим они напоминают мелодраматических героев, как злодеев, так и жертв. Необходимо упомянуть, что в классической мелодраме эти маски, амплуа резко противопоставлены друг другу. По наблюдениям Т.Г. Плохотнюк, жертва играет «ведущую роль в раскрытии эмоциональной темы, авторской позиции. Ведущим качеством жертвы является верность своим принципам, от которых не отступает даже под страхом самых тяжелых наказаний» [13. - С. 193]. На противоположной позиции в классической мелодраме стоит злодей – «личность демоническая, обуреваемая низменными страстями. (...) Злодей неумолим и непреклонен в своём злодействии» [13. - С. 194-195].

В драматургии Николая Коляды мы не видим такого резкого противопоставления этих двух мелодраматических типажей, напротив, их черты сливаются. В образе злодея в пьесах уральского драматурга раскрываются неотъемлемые черты жертвы, вызывая у читателей/зрителей сочувствие, сопереживание страданий.

Многие герои Коляды, желая спрятаться от жестокой, угрюмой действительности, убегают в мир мечты, другие свой жизненный приют находят в театре. Актерство, создание вокруг себя игрового, полного красок мира определяет способ функционирования таких героев. Подобный прием, отсылающий читателя/зрителя к традиции чеховской драмы, наблюдаем в «театральных пьесах» Николая Коляды, в которых драматург вводит в основ-

ной текст фрагменты других произведений, прежде всего, пьес А.П. Чехова.

Так, герои «Птицы Феникс» (2003), изображая на сцене дачи богатого нового русского чеховскую «Чайку», пытаются восстановить, хотя бы только для самих себя, идеалы великого искусства. Шестидесятилетний актер Кеша Козлов по-детски, инфантильно верит в возрождение великого театрального искусства. Эта неистовая вера пробуждает те же мечты у остальных героев, хотя не один раз им пришлось продать себя, свои актерские идеалы. На протяжении всей пьесы в действительности проявляется мелодраматическое мироощущение, надежды героев на чудесное, волшебное появление птицы Феникс и перемены в их судьбе. В этой пьесе Николай Коляда до такой степени играет с метажанром мелодрамы, что можем даже говорить об образе мелодраматического китча, остраненного в поэтике текста.

Похожую ситуацию наблюдаем и в пьесе «Группа Ликования» (1999), где актеры областного театра, вынуждены подрабатывать в детском саду на ночной смене. Свете и Геннадии противно играть в театре, где «все грязно, все нуль». И они переполнены мечтами о настоящем актерском искусстве, которое хотят найти в новом театре, в новом городе. Как и в других пьесах Коляды, мечты останутся нереализованными. В развязке раскрываются истинные намерения героев, разоблачаются надежды на улучшение их профессиональной ситуации.

Гастроли в далеком северном городке рядовой московской артистки из пьесы «Старая Зайчиха» (2005) – это возможность убежать от серости повседневной жизни, а также стимул к рефлексии над «карьерой», актерскими идеалами и над личной жизнью. Хотя

судьба дает возможность переоценки всех ценностей, герои остаются на исходных позициях. Можно сказать, что в этой пьесе реальность и актерская действительность меняются местами. Убегание от действительности и возвращение в неё посредством актерства – это способ существования героев Коляды в мире.

Актерство составляет весь смысл жизни двух постаревших актрис из пьесы «Всеобъемлющее» (2008). Всю свою творческую жизнь им приходилось играть второстепенные роли, халтурить, играя Бабу-Ягу в детском саду, предавать высокие идеалы искусства. Но перед уходом на пенсию Вера Ивановна хочет показать свое мастерство, хочет состояться на сцене, оправдать свое существование. Репетиция написанной ею пьесы вызывает чувство иронии и жалости.

Все попытки спасения собственных идеалов, рассуждения о высоком искусстве напрасны. Это только иллюзии, которыми герои этих пьес заменяют отсутствующий эмоционально-интеллектуальный опыт (и в этом мы усматриваем явную переключку с героями чеховских пьес, например, с героями «Чайки»).

Особый способ убегания от реальной действительности наблюдается в пьесе «Родимое пятно» (1995): актриса Юлия в выдуманном ею театре играет выдуманную роль. В финале весь сыгранный актрисой спектакль оказывается шизофреническим монологом героини, которая не в состоянии принять реальную действительность.

В «актерство» «убегают» не только профессионалы, но и обыкновенные люди. Персонажи «Персидской сирени» (1995) на основе цитат из произведений русской классики, а также из русских песен пишут сценарии бесед. Театр, хотя и устроенный в подвале жилого

дома, стал местом, где герои реализуют надежды на личное счастье («Театр», 1996). Свой собственный театр теней устраивает Нина из пьесы «Мы едем, едем, едем в далёкие края...» (1995). Она возвращается в счастливое, беззаботное детство. Как и в традиционной мелодраме, в этой пьесе действие разомкнуто в прошлое. Герои не в состоянии перенести действительность, они питаются мечтами об идеализированном мире, однако, и эти мечты бывают горькими. На примере этой пьесы можно говорить о мелодраме как о метажанре, от которого остается эмоциональное мироощущение.

Как пишет Т. Шахматова: «Чаще всего представление о театральной игре этих героев сродни представлениям о постановке мелодрам на провинциальной сцене: герои встают на воображаемые котурны и произносят возвышенные «красивые» слова, тем самым пытаясь отгородиться от грязи и скуки жизни» [11. - С.160]. Театр, роли – это только средство к тому.

Николай Коляда использует богатую палитру возможностей, которые несет в себе мелодрама, прежде всего, коды национального сознания, менталитета, содержащиеся в них. Элементы мелодраматической поэтики, ее структуры, мировидения, способа восприятия зрителем этого метажанра использовались на протяжении XX века, и в XXI веке драматурги также к ним обращаются. Интерес и увлечение этим метажанром состоит в том, что «мелодрама изображает величие человеческого духа и яркие человеческие страсти, обладает большим эмоциональным воздействием, с ее помощью можно воспитывать и направлять зрителя» [11. - С. 134].

В драматургии рубежа XX и XXI веков создание традиционной мелодрамы кажется неубедительным, так как сразу вызывает у читателя/зрителя ощущение фальши, обмана. Однако ее «фир-

менные» метажанровые коды, неотъемлемые черты мелодрамы, на которые ориентируется Николай Коляда, которыми он играет и которые доводит до гротеска, дают автору возможность передать экзистенциальное состояние современного человека, оказавшегося в плену у времени, вызвать сочувствие зрителя к его чувствам и несостоявшимся надеждам.

Для этого уральский драматург сознательно остраняет, комбинирует, дистанцирует одни мелодраматические клише, стереотипы, отбрасывая, исключая другие, что выразительно проявляется в развязке его пьес. Традиционная мелодраматическая развязка ведет к восстановлению миропорядка, но в мелодраматических пьесах Николая Коляды это невозможно. В финале, как правило, ситуация заходит в безнадежный тупик. Благодаря роли остранения, иронии, авторской пародии в развитии действия, нетрадиционной для мелодрамы развязки, пьесы, на первый взгляд похожие на мелодраму с бытовым или же сказочным сюжетом, воспринимаются как трагикомедии.

Жанровое наполнение пьес Н. Коляды мелодраматизмом возникает на уровнях стиля, языковой игры, приемов поэтики, сентиментально-трагического ощущения безнадежности бытия, экзистенциального формата страстей, мелодраматичного мироощущения. Все пьесы драматурга наполнены чувствами, страстями, мечтами героев об ином, лучшем мире, что, как и в традиционной мелодраме, оказывается иллюзорным. Все эти приемы способствуют пониманию мелодраматического метажанрового начала в пьесах Коляды как средства оценки разрушения связей личности с миром и окружающей действительностью, с одной стороны, и как способа отнесения к жанровой традиции русской драматургии, с другой.

Библиографический список

1. Krajewska A. Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu // Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej. Warszawa, 2009.
2. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX - начало XXI века). Минск, 2003.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1972.
4. Лейдерман Н.Л. О чём «помнит» жанр? (генетический аспект жанра) // Zagadnienia rodzajów literackich, T. 54, zeszyt 1 (107), Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Łódź, 2001.
5. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск, 1982.
6. Сальникова Е.В. В отсутствии несвободы и свободы // Современная драматургия № 1-2, 1995. С 203- 206.
7. Плохотнюк Т.Г. Русская современная мелодрама 20-х гг. (поэтика и типология), автореферат кандидата филологических наук. Томск, 1990.
8. Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Ленинград, 1990.
9. Фролов В. Судьбы жанров драматургии. Москва, 1979.
10. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды, Критический очерк. Каменск-Уральский, 1997.
11. Шахматова Т.С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX-начала XXI веков, Казань, 2009.
12. Степанов А.Д. Психология мелодрамы // Драма и театр 2. Тверь, 2001.
13. Плохотнюк Т. Г. Жанровая структура мелодрамы // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. VIII, Издательство Томского Университета. Томск, 1988.

Елена Фомина*

Самара

ДЕЙСТВИЕ В ДРАМАТУРГИИ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ

Буквально с первых строк пьес Николая Коляды мы начинаем тонуть в нескончаемом словесном потоке. Перед нами возникают огромные монологические высказывания героев, их бесконечные рассуждения о жизни, авторские ремарки-комментарии (весьма обширные, надо сказать). И возникает вопрос: что это за слова? Это слова-слова или слова-действия? И если это просто слова, то кто же совершает действие и какое?

Практически все пьесы Коляды начинаются с обширного авторского вступления. После длинной вступительной ремарки читатель/зритель знакомится с персонажами. Герои Коляды с самых первых страниц очень много говорят. Они пытаются «выговорить» свой мир, донести до окружающих, что им плохо, хоть это уже давно не является ни для кого секретом. Ведь даже первая описательная ремарка показывает, что герои живут в условиях бытового хаоса, неустроенности. Например, пьеса «Большая Советская энциклопедия» начинается со слов:

«Двухкомнатная квартира в центре города – старая, «сталинская», высокие потолки. В комнатах – легкий туман, как и на улице: где-то за городом горят, не угасая даже на зиму, торфяники. Будто война, отступление, взрыв испортили, испохабили в этой квартире привычный и укоренившийся быт, приведя всё в состояние негодности. Только что, еще вчера, тут был порядок, ковры, мебель, всё было на своих местах, но вот: всё разрушено, разбито, свалено, испорчено и – назад не вернуть. Везде стоят,

*© Фомина Е.А., 2014.

уже загруженные хламом – на вынос, на помойку – черные полиэтиленовые мешки». [1. - С. 63].

Живя в такой обстановке, герои испытывают страшные мучения. Не только из-за бытовой неустроенности, но, что еще более важно, и из-за неустроенности внутренней. Персонажи существуют в состоянии постоянной конфликтности с миром. Они вроде и хотят бороться с враждебным миром, но не могут, не понимают как, и внутренне протестуют. Они оставляют все на уровне слова, но и то не всегда они четко могут проговорить, что не так в их жизни. Хотя иногда герои пьес могут даже сформулировать, что с ними происходит, говорят о том, что нужно сделать, как, например, Ольга из «Мурлин Мурло»:

«ОЛЬГА. Ой, не завидуйте мне, не надо! У меня такая жизнь поганая! (Пауза.) А мать на квартиру только парней берёт. Хочет меня замуж выдать поскорее. Чтоб мы знакомились с ними, с парнями. (Смеётся.) И Инне надо замуж, и мне тоже надо замуж. Ребёночка маленького надо обязательно заиметь. Я так сильно хочу ребёночка! Сильно-сильно! Вот такого! Я бы нянькалась с ним, тетешкалась, купала бы его... Во-от. Кошку мать не разрешает заводить, говорит: вонько от неё... А я бы и кошку нянькала. Во-от... Да только у нас никто не задерживается, все сбегают из нашего города, не нравится им. А я вот думаю: нашёлся бы человек, забрал бы меня отсюда, я бы тому человеку согласна была бы и ноги мыть и всё-всё на свете делать! Детей ему рожать!» [2. - С. 332]

Но при этом ничего не предпринимают. Слово героев не влечет за собой никакого действия. На мой взгляд, это происходит по нескольким причинам.

Во-первых, функция слова в современной драматургии кардинальным образом изменилась по сравнению с драматургией классической. Если раньше слово было поступком, который, если и не способен изменить мир, но способен изменить человека, это слово произносящего. У Коляды герои не могут изменить себя. Они для этого недостаточно образованны, умны, интеллигентны. Это уже не герои горячо любимого Колядой Чехова, способные рефлексировать и к чему-то стремиться. «Обитатели» пьес Коляды все чаще просто думают о том, что им плохо, но ничего изменить не могут в силу своего социального положения и интеллектуальных способностей. Конечно, они могут, подобно Илье из «Рогатки», стрелять по окнам, чтобы «люди хорошо не жили. Слишком хорошо стали жить», но к чему это приведет? Ничего не изменится ни внутри героя, ни вокруг него. То есть слово так и останется словом и не повлечет за собой какого бы то ни было поступка. А такой мелкий поступок, как у Ильи, не повлияет абсолютно ни на что.

Во-вторых, те герои, которые все-таки попытались изменить свою жизнь, не оставив свои слова только словами, так и не пришли ни к чему хорошему. То есть их действие оказалось разрушительным, как в духовном, так и в материальном плане. В качестве примера можно привести пьесу «Американка», где Елена Андреевна уезжает в город своей мечты, в Нью-Йорк. Она живет в квартире-студии «с высокими потолками». Но это не делает ее счастливой, это, наоборот, еще сильнее нарушает ее внутреннюю гармонию. Ее поступок не повлек никаких положительных изменений. Она не стала лучше или хуже, она стала несчастнее. То есть своим действием она продолжила разрушать свою жизнь. На протяжении всей пьесы Елена Андреевна, как и практически все герои

Коляды, просто говорит. Выговаривает себя какому-то собеседнику, который вроде и есть, а вроде и нет его. Ее слова ничего не изменят, не превратятся в поступки, не будут инициировать ни внутреннего действия героини, ни внешнего. Мы видим, что ей плохо, но она даже не попытается что-то изменить – уже один раз изменила и что из этого вышло?

«Знаете, вы очень похожи на одного человека. На одного моего знакомого. Поэтому я веду себя так. Обычно я замкнута. Да. А сейчас мне кажется, что я разговариваю с ним. Он? Его давно нет. Да. Да. Да. Нет. Умер. Умер. Умер. Умер. (Пауза.) Так что не обращайтесь внимания на мою чрезмерную говорливость, разговорчивость. Будем считать, что весь этот бред, который я произношу - звуковое письмо. Да! Замечательная мысль! Звуковое письмо. Я буду на вас репетировать это звуковое письмо, которое потом отошлю ему... Ах, он же умер, я забыла! (Хохочет.) Вышлю, значит, на тот свет, куда же еще! Возьму кассету и выкину ее вот так вот в окно! Выбросила в окно белый лист бумаги, провожает его взглядом, смеется.

Как красиво... Боже мой! Нет, плакать я не буду. И не плачу. Ну, не буду лукавить, мне, конечно, бывает тяжело. Даже тяжело. Я ведь женщина. Баба. Да, да. Баба. Но что бы плакать, уливаться слезами, елозить сопли по подушке - упаси, Господи... (Пауза.) Вы доели печенку?» [2. - С. 263].

То есть героям остается только бесконечно разговаривать о том, что им плохо. Но при этом разговоры не повлекут за собой действия.

Есть еще одно, если можно так сказать, действующее лицо, наделенное правом слова. Это автор. Он, активно вторгаясь в текст,

создает и некоторое драматургическое напряжение, и выстраивает перед читателем/зрителем мир пьесы, мир каждого из героев. Приведу цитату из пьесы «Клин-обоз»:

«Зима, декабрь. Маленький домик на окраине села, одно единственное окно в комнате. Такой вот домик в одну комнатку, в которой и печь, и кровать, и умывальник, и шкафчик с посудой уместились. Тесно. Посредине комнаты стол. На окне два горшка цветов – в одном герань, в другом – алоэ. На стене ковер. У двери умывальник, рядом зеркало, потом вешалка, на ней – одежда висит. Швейная машинка стоит на полу. Стиральная машинка «Малютка» тут же, рядом. Будильник большой на столе громко тикает.

За окном идет снег. У дома стоит большая железная антенна, ветер воет в ее трубочках нескончаемо.

Наталья сидит за столом, слушает Ирину – молодящуюся городскую бабенку лет 50. Наталья ее ровесница. Ирина в валенках расшитых, в цветном платке, вся такая под русскую работает. Полушубок у нее расшит узорами. Она русская писательница, очень за русский народ переживает и это во всем видно». [1. - С. 137].

Если говорить о мире автора, то можно вспомнить ремарку о «Моем мире» из «Полонеза Огинского» или начальную ремарку пьесы «Канотье»:

«Она гуляет по дворам, по грязным подъездам. Скользит в узкие и темные переулки. Иногда выскакивает на широкие проспекты: задавит, убьет, зубами клацнет, пасть разинет, и снова спрячется. Тварь. Тварь. Рыскает по чердакам и подвалам, камнем падает с крыши высоких домов, заглядывает в пустые черные окна. Пугает, пугает и – убегает, хрипит: «Я здесь, рядом, помните! Не забывают!...»

Сука ты, Смерть. Ненавижу тебя. Ты всегда рядом, всегда близко. Ненавижу. Позови, протяни кому-нибудь руку: нет рядом руки, доброй руки любимого человека, а она – тут как тут, мокрой ладонью по твоей ладошке шарит, щекочет.

Ничего нету на свете, ни во что не верю: ни в инопланетян, ни в экстрасенсов, ни в хиромантию, ни в астрологию. Даже Бога, кажется, нету. А вот она есть. Верю. Ходит, бродит, вокруг да около. Живая. Живая Смерть.

Смерть. Вот у порога подъезда раздавленный машиной голубь: она шла. Мальчишки кошку на дереве повесили: она их за руки толкала. Листья с яблони упали: она дышала. Слышите, слышите? По лестнице старуха идет, пустыми бутылками в сумке гремит. Устала, задыхается, а она ей на ноги, на пятки наступает, торопит старуху, в спину толкает. Хрипит, дышит гнилью, гадина... На стене подъезда мелом написала: «СМЕРТЬ». И на старой яблоне ножиком перочинным вырезала: «ВАСЯ+АСЯ=ЛЮБОВЬ». Смеялась, развлекалась: ах, любовь, любовь!» [2. - С. 143].

Однако говорить о действии со стороны автора в данном случае тоже можно очень условно. Ведь автор лишь комментирует происходящее. Пусть он делает это очень активно, но все-таки слова автора тоже действия не заменяют. Слова автора это действие провоцируют. Но кто его должен совершать?

Действие, как мне кажется, должен совершать реципиент – читатель или зритель. Только ему под силу создать тот образ мира, который так тщетно пытаются своим «выговариваем» создать герои и который нам изображает автор.

То есть складывается довольно необычная, на мой взгляд, ситуация. Действие пьесы выносится за ее пределы. Действие совер-

шает читатель или зритель, формируя для себя картину мира, изображенную в пьесе, которую персонажи не могут сформулировать целостно. Они просто всю жизнь интуитивно сопротивляются окружающему враждебному миру, но ничего не делают. Им остается только бесконечно разговаривать, ничего не совершая при этом, ни каких-то физических поступков, ни каких-то моральных. Они даже не всегда могут понять, что не так в их жизни. Просто что-то не так, просто отчего-то хочется сбежать и уехать. Например, в Улан-Уде, где «аорта другая» [2. - С. 139], ну, или еще куда-нибудь.

Таким образом, в пьесах Коляды складывается следующая картина. Есть герои, которые говорят. Говорят много, чаще всего не складно. Они не пытаются осмыслить происходящее, не пытаются отрефлексировать. Герои лишь стараются себя «выговорить». Они отрывочно изображают свой мир, говорят о желаниях, стремлениях. Автор может так или иначе выступать в роли комментатора. А само действие совершает реципиент, формулируя его у себя в сознании.

Библиографический список

1. Коляда Н.В. Баба Шанель. Екатеринбург, 2012.
2. Коляда Н.В. Пьесы для любимого театра. Екатеринбург, 1994.

Елена Селютина*

Челябинск

**НАРРАТИВИЗАЦИЯ В ПЬЕСАХ Н. КОЛЯДЫ
КАК СПОСОБ МОДЕЛИРОВАНИЯ ОБРАЗА МИРА
В НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ**

Проблема повествования и проблема присутствия автора в тексте в современной филологии не теряет актуальности, т.к. само понимание текста, его элементов напрямую зависит от анализируемого материала. Когда в этом качестве выступает актуальный художественный текст, приходится учитывать, что современная литература тяготеет к максимальной свободе в выборе традиционных формальных элементов и интегративности в способе его создания.

Вопрос о нарративных структурах в современной российской драматургии гораздо шире исследования проблем повествовательности, т.к. само понимание нарратива предполагает особую точку зрения на мир и особый способ его презентации через идентификацию автора как личности («смысл события трактуется не как фундированный «онтологией» исторического процесса, но как возникающий в контексте рассказа о событии и имманентно связанный с интерпретацией» [1.- С. 491]). Для современной драматургии очень часто это означает, что авторский голос, традиционно проявляющийся в большей степени в побочном тексте драмы, начинает формировать отношение к художественному миру, к героям еще до развертывания драматического события. Об изменении традиционных категорий «основной текст» и «побочный текст» драмы говорит исследователь С.П. Лавлинский, отмечая

*© Селютина Е.А., 2014.

нарративизацию, наряду с перформатизацией, как одну из ведущих тенденций в современной драме (нарративизация понимается как усиление в тексте повествовательных элементов, превращение так называемого «паратекста» в «основной текст» [2].

В.Л. Шуников полагает, что процесс нарративизации напрямую связан с синтетической природой современной драмы, в которой органично соединяются черты собственно драмы и эпоса, в результате чего образуются две точки зрения на событийный мир в произведении (внутренняя и внешняя) и «авторский контекст» (М.М. Бахтин), а автор начинает выступать в качестве посредника между читателем и миром пьесы, определяя ракурс его восприятия [3. - С. 67 – 75].

В этом смысле Н. Коляда наиболее репрезентативен для иллюстрации заявленной тенденции, т.к. в его творчестве за достаточно долгий период времени выработалась особая система приемов создания картины мира произведения, произошла «кристаллизация стиля» [4] автора. Именно «побочный текст» его драматургии оказывается наиболее информативным для понимания ценностных координат его героев.

Для нашего анализа важно то, что нарратор выступает «как носитель знания о предстоящем финале истории, и лишь в силу этого обстоятельства он и может являться рассказчиком, принципиально отличаясь от другого выделяемого в контексте нарратива субъекта – его «героя», который, находясь в центре событий, тем не менее, лишен знания тенденции их развития и представлений о перспективах ее завершения» [1. - С. 492]. В пьесах Коляды побочный текст обладает собственным пафосом, зачастую отличным от эмоционального настроения «основного тек-

ста». Авторская ирония, проявляющаяся уже в первых, вводных ремарках, влияет на читательское понимание субстанциональности конфликта, предсказуемой неразрешимости принципиальных для героев вопросов. А так как пьесы Коляды, в основном, состоят из одного, двух действий, первая ремарка принимает на себя значимую часть интенций автора.

Как полагает теоретик литературы Н.Д. Тамарченко, у обрамляющих ситуаций, часть которых и изложена во вводной ремарке, есть инвариантная функция: «Если сюжет в этом роде литературы связан с ограничением пространства и времени, то роль «рамки» состоит в размыкании этих границ и приобщении области жизни, охваченной конфликтом, к миру, частью которого она является и который открыт и бесконечен во времени и пространстве» [5. - С. 318]. В отношении пьес Н. Коляды можно говорить о двойной рамке, т.к. интенсивно декларируемый авторский нарратив, напротив, существенным образом отграничивает художественный мир произведений субъективностью его представления.

Коляда иронизирует над самой функцией создания «иллюзии реальности» автором-драматургом. Очень показателен в этом смысле пример вводной ремарки из пьесы «Откуда-куда-зачем»: «В квартире стоит стол, стул ... Впрочем, ну его к чёрту, что там стоит. Опять как всегда долго расписывать (мол, для атмосферы надо) про шкафы, про стул, про стол – надоело, не буду. Как говорится, какой стол, таков и стул. Придумайте сами, если хотите. Квартира какая-то, да и всё. Не буду я ничего писать про атмосферу, к чёрту, к чёрту. Тем более что Она закрыла плотные шторы на окнах и много дней в квартире темно. Не видно ничего. Света нету. Темень» [6. - С. 212].

Эпичность нарратива в драматургии Н. Коляды решающим образом влияет на формирование хронологической матрицы в его произведениях. При всем разнообразии мест действия в его художественном мире – кухня в «обычном» ресторане («Кармен жива!»), пригородный поезд («Нежность»), полусгнивший деревянный дом в центре города («Дом в центре города»), усадьба нового русского («Птица Феникс»), гостиничный номер «в очень старой провинциальной гостинице» («Старая зайчиха»), «огромная, похожая на средневековый замок» дача («Ключи от Лёрраха»), «районный Дом культуры Всероссийского общества глухих» («Баба Шанель») и т.п. – в основном поставленные проблемы автор решает в старых городских квартирах, материальный мир которых представлен подчеркнуто иронически.

В пьесах, написанных в 2000-е и позднее Коляда вводит читателя в мир квартир с высокими потолками («потолок с лепниной» – это почти устойчивый оборот в его драмах), явно расположенных в центре города (например, пьесы «Пишмашка», «Носферату», «Нюра Чапай», «Дудочка», «Откуда-куда-зачем», «Большая советская энциклопедия»). Настойчивая работа с данным пространством сопряжена для автора с иронической оценкой несоответствия героев, их жизненных претензий выбранному сектору мира. Доминирующим сознанием выступает автор: именно его нарратив, апеллирующая к читательскому опыту, определяет ценностные ориентиры произведения.

Городское пространство априори неоднородно, скорее, социально разнородно: каждый его фрагмент исторически закреплён за определенной группой людей («элита» противопоставлена «обычным» гражданам). Городская застройка любого про-

винциального города – расходящиеся круги исторических зданий (часто не старше XIX века), «сталинок», «хрущевок», «брежневки», типовой застройки панельных домов и т.п. Собственно, понять о каком районе города идет речь, можно, узнав какое здание имеется в виду. Квартирный вопрос, всегда остро стоящий в нашей стране, подарил настоящую мечту поколениям ответственных квартиросъемщиков – мечту о квартире с высокими потолками. Заглянуть в такую квартиру – значит приобщиться к иной жизни, к советской роскоши: например, ремарка-вступление в пьесе «Пишмашка» об «обкомовском доме»: «Никакого замка на воротах нет, но всё же ворота, сваренные из железных прутьев в виде солнца, как-то отличают этот дом от других, как-то отделяют его от всего маленького мира, что вокруг» [7]. Или в пьесе «Нюра Чапай»: «Огромная двухкомнатная квартира на третьем этаже в старом доме – потолки в квартире очень высокие, лепнина, затёртый паркет. Старые кресла, старый диван, по углам старинная, тусклая мебель» [6. - С. 183]. И, наоборот, обладать «хрущевкой» – это замкнуть себя в мире современного мещанства.

Старость квартир синонимична старости их владельцев, автор идет по пути умножения художественного приема. Старое тело – это уже некий инвариант образа героя для автора. Например, в пьесе «Носферату», перечислены рядом, в одном абзаце «старинный с резьбой шкаф», в клетке «старая, гадкая чёрная ворона», «протёртый до дыр ковёр» [6. - С. 137]. Даже фикус в бочке огромный, до потолка, следовательно, растет давно, и, следовательно, старый. Все перечисленные определения разнятся только тем, что сообщают негативную или позитивную информацию об объекте. И рядом описание хозяйки всего этого богат-

ства: «Выглядит Амалия, как баба-Яга, но держит себя, как царица Нильская, несмотря на то, что она в старом синем штопанном не единожды трико, в вязанной мохнатой мохеровой кофте. <...> Впрочем, наверное, она никогда не была молодой – есть такие люди, которые, войдя в один какой-то возраст, не меняются, остаются такими скрюченными до гроба, и только могила их выпрямляет. Амалия – из таких» [6. - С. 138].

Или другой пример в пьесе «Пишмашка»: «Всё в квартире немножко с претензией, правда, всё как-то давно уже постарело и покрылось слоем пыли» [7]. С такой же претензией выглядит и пожилая хозяйка: «Ей – шестьдесят. Она – завита, чисто одета, в туфлях на каблучках, в очках на цепочке, сидит у компьютера, неестественно выпрямив спину» [7].

Во многих пьесах речь идет о персонажах, постоянно находящихся в «преждепрошедшем времени». Их постоянно акцентированная старость – далеко не случайна. Жизнь под «лепными потолками» не стала счастьем и радостью. Поэтому герои убегают от коммуникации с миром различными способами, а мир настигает их: в пьесах Коляды появляется необычный образ, показывающий всю антонимичность героев миру – это образ раскрытого окна. Он появляется практически в каждой пьесе последних лет.

В пьесе «Носферату»: «Одна полоска дневного света видна на полу у балкона – дверь, дверь туда, на балкон, открыта, и плотная занавеска иногда чуть-чуть шевелится от тёплого воздуха с улицы. На улице трамваи гремят через каждые три минуты. Полдень, а в квартире горит лампа под потолком: три рожка, засиженные мухами, направлены вниз» («Носферату») [6. - С. 137].

И, напротив: «В «берлоге» у Амалии Носферату, несмотря на то, что на улице лето, жара, душно – темно, холодно и прохладно» [6. - С. 137].

В пьесе «Откуда-куда-зачем»: «Так вот, какая-то квартира, на каком-то этаже, где стоит старый-престарый, запыленный, с клавишами, как на фортепиано, захватанный пальцами автоответчик, стоит себе и говорит, говорит постоянно, с утра до ночи. Кому-то всё время нужен этот человек, который живёт в этой тёмной квартире, почему-то ему все звонят и звонят беспрерывно – ну, чего надо?» [6. - С. 212]. А за окном: «Под окнами узбекский уличный ресторан – шашлыки или чего-то – там жарят-парят, там все сидят под зонтиками, пьют пиво и целыми днями из магнитофона звучит отвратительная, гадкая, гнусная восточная музыка. Вот и всё вам для атмосферы» [6. - С. 212].

В пьесе «Дудочка»: «Просторная и светлая трёхкомнатная квартира. Здесь всё со вкусом. Тут живут люди, понимающие толк в старинной мебели, в цвете обоев, в люстрах, в коврах и в посуде. Всё стильно, красиво, уютно, удобно, очень чисто» [6. - С. 157]. И самое близкое проникновение улицы в замкнутый мир героев: «Лето. Квартира на втором этаже. На улице, у самого балкона квартиры, всего в нескольких метрах от него, рабочие делают рекламный щит: наклеивают на огромную доску полоски будущего плаката – некая улыбающаяся физиономия, непонятно что рекламирующая. Два молодых, по пояс обнажённых парня, залезли по лестнице высоко вверх, весело клеят этот плакат, радуясь, что тепло, что они заняты важным делом, что они так высоко забрались и оттого они иногда чуть горделиво поглядывают на прохожих и в окна домов, что на этой сторо-

не улицы и на другой. Вот наклеили глаз, вот нос, вот губы ...» [6. - С. 157-158]. Эта жизнерадостная картина вступает в диссонанс с событиями пьесы: Парень только что похоронил мать («Всё в Парне, если присмотреться – и улыбка, и глаза, и брови, и губы один к одному стоящий на рояле портрет женщины. Только Парень – живой, а портрёт – мёртвый») [6. - С. 157- 158]).

Исключение из общего ряда – пьеса-шутка в одном действии «Нюра Чапай». Здесь пожилая героиня решает на исходе жизни совершить рывок в «неведомое» и покидает свою старую квартиру, чтобы жить на свободе.

Открытое окно, делающее возможным диалог с городской средой, на деле в большинстве случаев лишь мешает героям. Жизнь за окном идет параллельно и явно в ином темпе, чем жизнь в старой квартире. Образ окна – весьма показательная деталь, делающая пьесы Коляды с точки зрения пространства очень объемными.

В пьесах Коляды «элитность» жилья – мнимая привилегия. Пресловутая лепнина, манящая благоустроенностью жизни, возможностью счастья, оказывается, украшает абсолютно обычный, низкий потолок, и судьба героя никак не складывается. Показателен пример из пьесы «Откуда-куда-зачем»: «ГОЛОС ВТОРОГО. Милая, ты дома? Возьми трубку, я же знаю, что сейчас лежишь на диване и смотришь в потолок и мечтаешь, вернее, впадаешь в мечтания, вернее, сообщаемь потолок, что он низкий, что вот если бы у тебя была бы другая квартира, то ты могла бы не впасть в задумчивость, а мечтать и от того все твои беды, ведь так? Возьми трубку, мне надо что-то тебе сказать?» [6. - С. 217].

Можно сказать, что социальность не ставится автором во главу угла, т.к. герои «квартирных миров» не находятся в отношениях оппозиции: старые квартиры любого типа содержат в себе множество общих черт, главная из которых – намеренно подчеркиваемая дряхлость, старость, изношенность, хоть и разница в их старости очевидна. Упорядоченность этого «старого» мира не позволяет открытому окну наладить диалог с владельцами, не позволяет будущему времени проявиться в пьесах.

Таким образом, нарративизация в пьесах Н. Коляды становится основой «кристаллизации стиля» автора, определяет синтетический характер пафоса его пьес, предполагает особый способ диалога с читателем, оказывает решающее значение в понимании ценностных установок, системы оценок персонажей в его пьесах, влияет на последовательное формирование хронологической матрицы его произведений.

Библиографический список

1. Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск, Интерпрессервис; Книжный дом, 2001.
2. Материалы круглого стола «Теория и практика новой драмы» (в рамках программы «Новая пьеса» фестиваля «Золотая маска») 18 марта 2011 г.[Электронный ресурс]// Режим доступа: http://download.goldenmask.ru/2011/Krugly_stol_text.doc.
3. Шуников, В. Л. Нарративизация новейшей российской драмы [Текст]// Вестник РГГУ: Научный журнал (Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика»). № 7(69)/11. С. 67-75.
4. Белоусова, Е. Г. Русская проза рубежа 1920-1930-х годов: кристаллизация стиля (И. Бунин, В. Набоков, М. Горький, А. Платонов): Монография. Челябинск, Челяб. гос. ун-т, 2007.

5. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., Издательский центр «Академия», 2004.
6. Коляда, Н. В. Носферату: Пьесы и киносценарии. Екатеринбург, Уральское издательство, 2003.
7. Коляда, Н. В. Пишмашка: Пьеса в одном действии из цикла «Кренделя» [Электронный ресурс]// Режим доступа: <http://kolyada.ug.ru>.

Сюзанна Вейгандт*

Принстон, Нью-Джерси (США)

**ДЕЙСТВИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА:
ПЕРЕХОД ОТ ФИЗИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА
К СЛОВЕСНОМУ ПЛАНУ**

В спектаклях «Новой драмы» практически отсутствует сценическое действие [см. 1]. В пьесах встречаются ремарки, но, как правило, за ними не стоят какие-либо яркие жесты или очевидные действия. В то же время авторы этих пьес активно и разнообразно экспериментируют со словом. Скупость сценического действия в «Новой драме» с лихвой компенсируется за счет перенесения драматического напряжения в пространство слова, в длинные монологи. Так, интрига в пьесах Павла Пряжко развивается исключительно в вербальной сфере. По мнению театрального критика Елены Ковальской, «он повернул “Новую драму” от драматургии темы к драматургии языка, к дискуссии вокруг строя современной пьесы. Он сделал форму текста и язык пьесы темами для обсуждения. Он по сути переворачивает функцию ремарки, он задумывается над свойствами современного языка, редуцированного до узкого набора иероглифов, он играет с ритмом фразы, он намеренно использует примитивистские методы построения речи» [2. - С. 6].

Еще одно направление современной драматургии, кладущее в основу именно слово, а не действие, это конечно так называемый «театр прямого высказывания» [3], или «документальный театр», наиболее ярким представителем которого является московский Театр.doc. Этот театр откровенно использует свою площадку в качестве лаборатории, исследующей сценические воз-

*© Вейгандт С., 2014.

возможности прямого высказывания для решения насущных проблем реальной жизни. Актеры театра не совершают каких-либо действий, чтобы обозначить стоящие перед ними проблемы или рассказать историю своих персонажей. В качестве выразительного средства они активно используют ненормативную лексику, иными словами, русский мат, как своеобразный диалект современной российской субкультуры. Текст не содержит аллюзий, не указывает направление движения, а выступает в качестве альтернативы сценическому действию. Таким образом, в спектаклях «Новой драмы» термин Станиславского «сквозное действие», то есть поступки и действия, ведущие актера к решению своей сверхзадачи, применяется исключительно к сфере словесного высказывания. Само действие пьесы ограничивается словесным планом. Это характерные черты всего направления, получившего название «Новая драма», но я остановлюсь на конкретном примере – на том, как это направление реализуется в пьесах Ивана Вырыпаева.

Синтаксическое построение пьес Вырыпаева обеспечивает необходимое для любого театрального спектакля драматическое напряжение. Например, в пьесе «Танец Дели» вместо танца как такового используется игра слов. Разумеется, танец лучше всего описать в сценических ремарках, но Вырыпаев сознательно делает акцент на литературности танца, преобразуя движения в диалоги. Язык становится материальным заменителем тела танцовщика, когда персонажи детально описывают словами вытянутые и слегка вывернутые конечности героини. Язык не просто описывает, он фактически воплощает танец, обозначает пространство танца. Слово материализуется. Героиня просит свою мать принять ее танец, как просят принять подарок, и

в этот момент мать описывает «содержание» танца дочери. В конечном итоге чрезвычайно длинные предложения, иногда повторяемые, воспроизводят ритм танца, исполняемого в конкретном пространстве:

«ПОЖИЛАЯ ЖЕНЩИНА. Знаешь, когда я смотрю, как ты танцуешь, я всегда стараюсь слиться с каждым твоим движением, я как бы стараюсь стать с тобой одним целым, что ли». [4]

«Нужно как бы это сказать, нужно стать с танцовщиком одним существом, нужно дать его танцу проникнуть в тебя, нужно ему отдаться, нужно, чтобы танец завладел тобой. И тогда ты и танцовщик, вы вдруг, становитесь одним целым, да и все кто смотрит на танец, мы все становимся одним целым, мы становимся одним танцем. И тогда уже нет больше ни того, кто танцует, ни того кто смотрит, а есть только танец и ничего больше». [4]

«Танец Дели» имеет ту же структурную основу, что и три другие пьесы Вырыпаева: «Кислород», «Бытие № 2» и «Июль (монолог на шестидесяти страницах)». Все они строятся на не сопровождаемых действиями монологах, являются одноактными и представляют собой обращенные к зрителям исповеди персонажей. Перенесение физического действия на вербальный уровень, как альтернатива воплощению в буквальном смысле этого слова, поднимает вопрос о роли актера в спектакле. В вышеназванных спектаклях, идущих на сцене театра «Практика» актер, как правило, не отождествляет себя полностью с персонажем, а держится по отношению к нему на некоторой дистанции. Актер выступает скорее в роли рассказчика, он не столько играет персонажа, сколько рассказывает о нем. Актеры в пьесах Вырыпаева начинают свои реплики со слов: «Он сказал...» При

этом они не перевоплощаются в своих героев. В спектакле «Кислород» на экран проецируются фигуры мимов, которые в карикатурной манере, как в кукольном театре, иллюстрируют то, о чем говорит рассказчик. Зритель, ожидающий правдоподобного воплощения, как в жизни, когда видишь то, что слышишь, будет разочарован.

Можно ли считать рассказчика актером? Я бы хотела остановиться на особой актерской технике, порожденной «Новой драмой». Я бы назвала эту технику фиксацией повествования. Учитывая концентрацию творческой энергии в словесной сфере, когда один лишь монолог способен сосредоточить в себе всю жизнь одного или нескольких персонажей, можно говорить о разрушении традиционных методов воплощения. Воплощение предполагает, что биографические «предлагаемые обстоятельства» выстраиваются в логическую последовательность переживаемых героем событий и действий. Сегодня российский театр ставит под сомнение этот подход, о чем, в частности, свидетельствует пьеса Михаила Дурненкова «Его жизнь в искусстве» (2011) – своего рода пародия на автобиографическую книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве», а также пьеса «Вне системы» (2012). В «Новой драме» актер отождествляет себя с персонажем, который проходит через серию героических деяний и преодолений. Это отождествление должно быть предельно убедительным. По мнению Елены Ковальской, «Новая драма» не стремится к правдоподобию в изображении персонажа, а сознательно следует нео-брехтовскому стилю, отрицающему синхронность существования актера и персонажа, то есть отрицающему сам принцип воплощения: «Актер “Новой драмы”

был тем, кто остался за бортом репертуарного театра с его классикой. Он принес на сцену голоса и интонации улицы. Он не вживался в своих героев, а играл их по-брехтовски отстраненно, как бы прислушиваясь к собственным героям и к реальности в целом» [4. - С. 3].

Постоянное дистанцирование актера от персонажа очень четко проявилось в киноверсии пьесы «Кислород». В фильме актриса-рассказчица находится в студии, в то время как ее персонаж снимается в разных городах. Увы, по большей части единственная часть текста, которую она пытается воплотить, – это нехватка воздуха, то есть, когда во время монолога ей действительно не хватает кислорода. И только в один момент происходит синхронизация рассказчика и персонажа – когда из глаза обоих одновременно скатывается слеза. Во всех остальных сценах жизнь тела, жест существуют отдельно от слова. В результате возникает разделение между физической и интеллектуальной субстанциями, между рассказчиком (текстом) и физическим телом, которое движется и «играет».

Таким образом, замена действия с участием героя на игру слов имеет очень серьезные последствия для театра, как такового. Первым под удар попадает телесное воплощение роли, которую ввел в практику Станиславский в начале двадцатого века. «Новая драма» предлагает театру новые подходы и методы, но что нам делать с теми старыми подходами и методами, на которых мы, в сущности, выросли?

Библиографический список

1. Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

2. Ковальская Елена. Новая драма: пьесы для несуществующего театра. //Literary Theatricality: Theatrical Text, Princeton, New-Jersey, USA. Oct. 26-27, 2012.
3. Дурненков Михаил. Из электронного письма автору статьи от 12.04.2012.
4. Вырыпаев Иван. Танец Дели. <http://www.rulit.net/books/tanec-deli-read-291103-1.html> (последнее обращение: 21.02.2014).

Ольга Семенецкая, Анна Синицкая*

Самара

**«КОМНАТА ЗЕРКАЛ»: «ЕВРОПЕЙСКИЙ»
И «ВОСТОЧНЫЙ» СЮЖЕТ КАК «ДЕЙСТВИЕ»
И «СИТУАЦИЯ» В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ**

Актер театра Но, прежде чем выйти
на сцену, проходит через «Комнату Зеркал»,
где он надевает маску и смотрит на себя в зеркало.
Сакабэ Мэгуми

В своей статье мы хотели бы поставить несколько вопросов и прокомментировать концептуальные моменты, важные как для рефлексии устоявшихся драматических понятий, так и для обсуждения качеств самой «новизны» современной драмы. В частности, насколько «вечным» для исторической и теоретической поэтики является понятие действия?

Нам уже приходилось отмечать, что в категориальном аппарате драматической теории необходимой «скрепой» для анализа действия выступает фабула – понятие в драме весьма проблематичное и не разработанное, но важное для взаимной проекции. Между тем стоит вспомнить, что и фабула, и действие находятся среди тех многочисленных и не всегда осознаваемых в конкретных историко-культурных границах понятий, которые давно перешли в область «литературоведческого бессознательного». А значит – требуют дополнительного осмысления.

Вначале – несколько замечаний теоретического и историко-литературного характера, возможно, банальных, но важных в нашем контексте. Мы помним, что именно фабула («миф») и обнаруживала суть действия, и для Аристотеля в трагедии главное – это и есть фабула, ибо «характеры затрагиваются <лишь> через посред-

*© Семенецкая О.В., Синицкая А.В., 2014.

ство действий». Такое понимание было важным в литературной традиции долгое время, и даже безотносительно родовых характеристик словесного искусства. Поэт – прежде всего искусный творец фабул, а не человеческих образов. Перенос акцента авторского внимания с фабулы на человека отчетливо обозначается только в XVII веке, когда в поэтических трактатах обнаруживается явная полемика с аристотелевским пониманием трагедии: поступками героев давно уже не движет рок, как в античности, а значит, предметом искусства должен быть человек, самостоятельно определяющий свою судьбу.

Таким образом, представление о человеке как главной теме литературы, которое сейчас кажется тривиальным, утверждалось в поэтике с трудом и вопреки авторитету Аристотеля [1. - С.39-40]. Претерпев множество изменений в трактовках, фабула всегда оказывалась своеобразным оселком, на котором оттачивалось понятие судьбы и индивидуальной неповторимости личного выбора героя.

Однако действие в широком смысле не может быть отождествлено с квинтэссенцией драматического жанра и в классических примерах. Казалось бы, образцы древней трагедии должны демонстрировать интерес к действию как механизму «железной судьбы». Однако давно замечено, что «во многих классических драматических произведениях действия-то почти и нет. Первый из известных нам трагических героев – Прометей – прикован и может лишь говорить», в «Гамлете» «действие оттеснено на задний план», а классицистская драма изображает героя, которые главные свои поступки совершает за сценой» [2. - С.9.].

Очевидно, что само понятие действия на терминологическом уровне представляет собой в отношении драмы некоторый стерео-

тип, который ведет к явной путанице в определении качеств новейшей драмы как якобы драмы без действия, в которой нет единого сюжета, а есть, как полагает ряд современных критиков, лишь сырой драматургический материал.

Так ли это?

Если вернуться к определению, что главный и неотъемлемый признак драмы – это герой, осуществляющий себя не в поступках, а в слове, и оказывающийся в ситуации выбора, то, вероятно, следует признать, что такое действие-слово есть в любой драме, и классической, и неклассической, хотя бы как «минус-прием». Другое дело, что слово в новейших драматических опытах часто обнаруживает эпическую или кинематографическую природу, присваивает не свойственные классической драме нарративно-описательные функции, проблематизируя тем самым статус персонажа и события. Однако, вопреки утверждениям некоторых критиков и театроведов¹, это совершенно не означает, что новое качество драмы начала XXI века заключается именно в отсутствии действия, ибо героя, действующего в эпическом смысле, в драматических сюжетах почти никогда и не было. Он действует, но только иначе.

Для обозначения различий новейшей драмы и классической, скорее, можно проводить параллели между фабулой и интригой – именно последняя была призвана выразить героя активного, преодолевающего внешние препятствия (ренессансная модель, выродившаяся в так называемую «хорошо сделанную пьесу»). Так называемую, потому что, опять-таки, традиция буржуазной ХСП в

¹ Подчас эта установка приводит к прямо противоположным утверждениям: в пределах одного высказывания мы можем найти тезисы, что в новейшей драме «сюжет стоит на месте» и что «в спектаклях по новым пьесам слово вторично, на первое место выходит действие в узком его значении, т.е. физическое движение (встал, схватил, ударил)» - [см.:3. – С. 44, 46].

русской драматургии неочевидна: идеологи новой драмы противопоставляют себя тому, чего нет).

Сейчас можно говорить о попытках реанимировать фабулу в драматической сфере, вернее, о ревизии этого понятия. Фабула в современном контексте понимается прежде всего как возможность героя воплотить себя, как осуществление судьбы и истории, по-человечески интересного пути и, увы, невозможности такого воплощения. Отсюда – возрастание интереса не только к отстоявшимся, «кристаллизованным» сюжетам русской классики, которые в каком-то смысле начинают играть роль фабулы-мифа (событийная схема вроде бы известна всем, но разыгрывается каждый раз в новой аранжировке), но и к авантюрно-сказочным жанровым схемам. Активизируется и понятие интриги, например, в обращении к криминальным, мелодраматическим историям, – на наш взгляд, с явными «родимыми пятнами» – жанровыми признаками дидактизма.

Но противопоставление, пусть условное, действия и ситуации, которое активно обсуждается, в том числе, и в новейших исследованиях, в том числе и в нашедшей книгу Х-Т. Леманна о постдраматическом театре, заставляет вспомнить и другую известную историко-литературную антиномию, которую в свое время обозначил еще Поль Клодель: оппозицию драмы европейской и восточной.

Подобная тема «тянет» за собой шлейф многочисленных культурологических штудий, которые, однако, не находятся в активном драмоведческом обиходе, по причине своей экзотичности, поэтому мы позволим себе небольшой экскурс. Историки древневосточной литературной традиции утверждают, что драма на Востоке, например, в Индии или Японии, не может быть оце-

нена через призму аристотелевских категорий: в ней в принципе не предполагается никакого противостояния героя и мира, ибо в ней есть репрезентация не действия, а, скорее, состояния. Возможно, некоторые моменты созерцательности и некоторой специфичности событий могли быть названы как «лирические», хотя и это не совсем точно.

Однако вернее было бы сказать, что поэтическая созерцательность не означает отмены действия: действие есть и здесь, хотя и специфическое. В восточной драме нет противостояния героя и мира, есть последовательное развертывание тайны вселенной, которая словно являет себя в разных обликах, и знаки ее воплощений и составляют пьесу.

Так, в работе В.Н. Топорова о древнеиндийской драме Шудраки [4. - С. 9, 59-61] отмечается, что в античной драме Судьба – это Рок, то есть приговор уже произнесен, он реализуется в контексте напряженной событийной и человеческой исключительности. Поэтому в «Эдипе» Судьба – всегда – над случаями, это тайна всей жизни, единственная и последняя, и «сотрудничество» человеческого и судьбоносного начала невозможно. В художественной философии Востока Судьба последовательно являет себя в земных случаях, в разных воплощениях-аватарах, масках, и задача героя, а значит, зрителя или читателя – прочитывать эти знаки, то есть, сопереживая героям, разгадывать кроссворд Судьбы. Отсюда – специфический тип персонажа, который погружен в очень насыщенный раствор случайностей и поток метаморфоз. А значит, характер перипетии, например, может определяться «несобытием», «не-встречей», их отсутствием в европейском понимании. Поэтому и единицей драматического и театрального про-

странства выступает не акт, а явление-сцена, и требуется особый тип зрителя, который помещен в гиперсемиотическую позицию как угадывающий, расшифровывающий некие образы.

В этом смысле перформативность, о которой говорят как о важнейшем признаке современного драматического искусства, в данном случае может быть обозначена и как активизация внимания зрителя/читателя – он словно приглашается, даже принуждается к совместному семиотическому усилению.

Актуальна ли подобная параллель для новейшей драмы? Разумеется, любые аналогии будут условны и должны восприниматься лишь как типологические, не прямые. Учитывая, что образы восточного театра имеют давнюю рецепцию как в европейской, так и в отечественной практике, в том числе в театральном авангарде начала XX века, такая исследовательская оптика могла бы помочь обозначить культурный контекст, который часто недооценивается в анализе современной драматургии – при всей «горячей» актуальной социальности и новизне, сюжеты новейшей драмы оказываются гораздо более литературными, чем это видится подчас самим авторам.

Есть и такие драматические произведения, которые не рифмуются прямолинейно с современностью, и в этом смысле хотя бы на уровне тематики не вписываются в рамки новодраматических манифестов, а живут в сознании читателей в особом, иногда очень причудливом, культурно-ассоциативном поле. И специфика их сюжетов заключается в или невольной, или открытой авторской актуализации их «западности» или «восточности» – и как образах театральности, и как темы виртуализации современного мира, который словно приобретает «буддийскую» сновидче-

скую характеристику, обозначая ощущение зыбкости всего происходящего.

Многие отечественные драматурги используют как модели европейской, в том числе романтической сказки, так и «восточные» аллюзии. Даже в том случае, если автор использует всего лишь искусную стилизацию, сюжет (как на уровне простой эксплуатации на поверхностно-тематическом уровне, так и в структуре события) позволяет заострить вопрос: насколько возможно событие в драме, если человек перестает быть полноценным субъектом действия? Каково противостояние «лица» и «события», «лица» и «маски»?

Примеров подобной организации драматических произведений довольно много – они образуют самостоятельный пласт текстов и свидетельствуют о том, что в творческой практике, как «новодраматургов», так и тех авторов, которые не вписываются ни в какую группу, присутствует, кроме аллюзий на классические сюжеты и попыток обозначить документальное свидетельство дня сегодняшнего, еще и мощное аллегорическое, притчевое начало, которое реализует себя через сказочно-экзотический флер. Результаты такого эксперимента определяются особенностями самого авторского мировидения.

Так, пьеса *Вадима Леванова «Аргон и Тени» (2002)* [см.: 5] написана по мотивам новеллы Кобо Абэ «Волшебный мелок» – истории о художнике, который обретает магическую возможность в буквальном смысле дарить своим творениям жизнь, но при этом теряет собственное «я». Здесь сама отсылка к бродячему сюжету и тексту японского автора не только заставляет читателя воспринимать события в проекции на фантастический фон, но и актуализировать тему маски и лица. Эта тема, впрочем, несмотря на антураж,

раскрывается по вполне «европейскому» рецепту, поскольку герой, который, совершая выбор, действует в слове, а авторское высказывание о природе творчества обнаруживает явное родство с традициями интеллектуального театра Е. Шварца. Сам образ художника решается в явном соответствии с неоромантической концепцией творчества. «Восточность» сюжета позволяет «растворить» предметный мир пьесы, сделать его зыбким, добиться большей условности, метафизичности событий, которая является доминантой в левановских сюжетах, и своеобразного «остранения» сказочной аллегории, снятия прямолинейности притчевой схемы. Внешнее деление действия на «картины», тем не менее, не создает впечатления бессобытийности или фрагментарности.

Иной художественный результат мы наблюдаем у **Николая Коляды в «Золушке» (2004)**. Эффект узнавания сюжета европейской сказки, известной в «детской» интерпретации и «переведенной» на язык драмы, оказывается полностью нарушен: сохранен набор персонажей, но привычная четкая схема событий расслаивается словесной игрой. Образы героев творятся здесь и сейчас: *«Да рыбоньки же вы ненаглядные, мармулеточки бесценные, куколки базарные, бабаиньки драгоценные, цветочки, зайки, птички, ласточки сладкие – молчите, заткнитесь, пожалуйста, не ссорьтесь вы и не говорите никогда вслух никому о своём возрасте! Золушка вас так загримировала, что вам на вид лет двенадцать, ну – от силы тринадцать. А в этом возрасте в нашем королевстве замуж уже можно, уже пора»* [6]. Корчи языка «взрывают» сказочный сюжет, рассыпают его на репризы, ситуации-клоунады, в которых герои не могут ни узнать себя, ни друг друга. Комически-гротесковые метаморфозы персонажей

организуют специфическое визуальное восприятие читателя/зрителя и в большей степени обращены к образам известного фильма, чем собственно к сказке Перро. Закрепленное традицией литературной сказки противопоставление подлинного и мнимого, внешнего и внутреннего здесь перевернуто, «угадывание» сказочной фабулы оказывается ловушкой: ни события, ни персонажи не имеют четких очертаний.

Проблематизация действия осуществляется, таким образом, через особую фантазматическую логику событий, которая парадоксально сочетается с мелодраматической или комедийной структурой. Роль «европейского», условного романтического сюжета литературной сказки, которая, казалось бы, должна обладать четкой событийной схемой, или «восточного», который изначально располагает к особому типу метаморфоз, заключается в постоянном сдвиге границ субъекта и объекта, их незакрепленности². Событие «расщеплено», образы персонажей размыты (иногда их «странность» обнаруживает невозможность конкретной визуализации на сцене, по крайней мере, традиционными сценическими средствами).

Если включить в интерпретацию драматического действия категорию маски, то легко увидеть, что ключевая для европейской драмы формула «быть, а не казаться» претерпевает существенные изменения [см.: 7]. Любопытно, что маска, как «сценическая проекция личности», в восточном театре реализует функцию, совершенно отличную от привычного понимания в западной философии и культуре: «Социальная роль и личность, ин-

² Наблюдение над природой фантастического, которое реализуется в новейшей драме через «гротескного субъекта», раскрыто в работе С.П. Лавлинского и А.М. Павлова «Проблема мимезиса и фантастическое в современной драматургии» [9. – С. 22].

дивидуальность человека – это категории, которые в западном понимании относятся к принципиально разным сферам в пространственной метафорике (причем в русском языке это, возможно, выражено особенно ярко). Все социально-ориентированные проявления, как правило, интерпретируются нами как внешние, происходящие извне; напротив, индивидуальность человека помещается в его частном, личном, внутреннем пространстве» [8]. При этом в восточной, например, японской культуре сама личность и является внешним. В работах японских философов, обращающихся к языку театра, например, у Сакабэ Мэгуми, утверждается мысль, что «не приходится говорить о чьих-то внутренних личных качествах, поскольку все, из чего состоит человек, – это даже не то, как он себя проявляет, а то, как он в своих проявлениях был увиден другим (даже если в роли другого выступает он сам)». Человек сам вовлечен в процесс создания внешнего образа, и вне этого преобразования с помощью активного взгляда «личность просто не существует» [см.: 10].

Конечно, было бы опрометчиво утверждать, что в сюжетах современной российской драмы буквально реализуются подобные модели. Но представляется, что репрезентация статичности действия, его распада на ряд ситуаций, состояний, отмеченных в новейших пьесах, требует особого механизма и осмысления границ человеческого образа. И даже если речь идет всего лишь о внешнем колорите сюжета, приемы актуализируют и особую художественную философию: взаимоотношения между Я и Другим в ряде пьес напоминают структуру действия японского театра Но.

Это реализуется, например, в «двойной» персонажной модели: героев в пьесе только двое, а если есть третий, то он представ-

ляется фантазматической «связкой», частью сознания каждого. Напомним, что в традиции Но персонаж, который действует в начале действия, действует и в конце, но сначала – это обычный человек, затем – призрак, дух, то есть не преобразенный в результате потрясения герой, а скорее обнаруживающий свою подлинную природу. Главного героя могут сопровождать второстепенные, таким образом, появляется любопытная симметрия³.

В европейской, да и отечественной драме такое расщепление героя на два образа обнаруживают невозможность события: персонажи предстают объектами безличной манипуляции, лишенными человеческой глубины (*М. Дурненков. «Красная чашка», 2005; А. Строганов. «Ленин»*) и наделенными мнимым различием.

В творчестве А. Строганова (автора, которого следует причислить, скорее, к «другой» драме, нежели чем к «новой» как течению) последовательно охватываются самые разнообразные варианты как «европейского», так и «восточного» сюжета, которые являются элементами мозаики метадраматического калейдоскопа (*«Нравы цветов» «Чайная церемония», «Щелкунчик мастера Дроссельмейера»* (нач.-сер. 2000).

Название пьесы *«Нравы цветов»* и подзаголовок говорят сами за себя. Жанр обозначен как *«комедия в двух действиях в пространстве классической поэзии и прозы Кореи»*. Экзотическая поэтичность поддерживается сложной системой эпиграфов, ремарками, то есть паратекстом, а также развернуты-

³ Благодарим за ценные комментарии японскую коллегу Масако Омори, которая проявила искренний интерес к поиску двойной персонажной модели в новой русской драме. Всего лишь приблизительный подсчет обнаружил около 30 подобных примеров.

ми псевдоцитатами «как будто» из сборников восточных притч. Все это задает ритм поэтической созерцательности и притчевости, однако смысл иносказания не поддается однозначной расшифровке.

Персонажа четыре (причем любопытно, как они представлены в афише: *Женщина* указана первой, хотя в пьесе она появляется ровно в середине действия и совершенно фантомна, далее: *Первый пожилой человек (ППЧ)*, *Второй пожилой человек (ВПЧ)* и *Бродяга*, но они распадаются на пары по функциям, и кажется, что *Женщина* и *Бродяга* – результат удвоения фантазий двух основных персонажей.

Логика действия определяется попыткой героев узнать о себе и своем alter ego нечто важное, причем такое усилие обнаруживается через ритм изменений, которые проговариваются самими персонажами вслух. Но напряженное ожидание преображения не оправдывается.

В чем комедийность событий? Очевидно несоответствие маски, заявленного статуса и реального положения, решенного в лирической плоскости. Вслед за чеховским определением можно было бы назвать и эту историю лирической комедией: несоответствие внутреннего опыта и внешнего представлено в границах, которые мерцают и перемещаются, а значит, смещены и конфликтные грани.

Квинтэссенция действия заключается в попытке раскрыть сокровенные тайны души, показать осмысление минувшего события, понятого через призму внутреннего опыта человека, который, впрочем, невозможно вербализовать – именно этим и движется логика события.

В первых сценах персонажи занимаются тем, что выясняют, насколько важным можно считать занятие растирания цветов в ступе. Однако привкус абсурда свидетельствует не о распаде мироустройства, а о ритме состояний, о поиске своего лица.

Далее разворачивается диалог:

«Второй пожилой человек: Ты сказал, - «Знаешь, вот теперь мне кажется...» Что тебе показалось?»

Первый пожилой человек: Мне показалось, что и мы с тобой как будто цветы.

Второй пожилой человек: Мы цветы?

Первый пожилой человек: Как будто цветы. А что? Разве плохо? (Мечтательно.) Сидят два цветка у окна, разговаривают. День разговаривают, ночь разговаривают, неделю, год, сто лет... разговаривают...

Второй пожилой человек: Остановись.

Первый пожилой человек: Тысячу лет... И не смей затыкать мне рот! Не имей такой привычки! (Пауза.) Особенно, когда я говорю о цветах.

Пауза <...>»

Далее появляется новый персонаж, «катализатор» действия, который продолжает «творить» облик героев и сам, как и они, ускользает от личностной и визуальной определенности:

«Бродяга. Неправда, вы моложе меня, значительно моложе. Я подумал, что вам по шестнадцати лет, не больше.

Второй пожилой человек: Сколько?

Бродяга: По шестнадцати, ну, от силы, по семнадцати лет не больше. <...>

Бродяга: За то, что я предстал перед вами не совсем в том виде, в коем должен был бы предстать. Но вы так скоро пригласили меня в дом, на что, признаюсь, я не мог рассчитывать. Я не успел преобразиться.

Первый пожилой человек: Что это значит?

Бродяга: Ничего особенного.

Бродяга снимает с колен тряпье и поднимается во весь рост. Это вызывает у Второго пожилого человека новый приступ смеха.

Первый пожилой человек: Это неожиданно.

Бродяга: Что именно?

Первый пожилой человек: Только что, если мне не изменяет зрение, ты был без ног.

Бродяга: Нет, ноги были у меня всегда.

Первый пожилой человек: Только что, если мне не изменяет зрение, ты был без ног.

Бродяга: Нет, просто я сидел на своей тележке таким образом, что, действительно, может создаться впечатление, как будто бы я без ног.<...>»

Далее:

«Первый пожилой человек: Так что же, ты советуешь мне не смотреться в зеркало? А почему? Ты боишься, что я не обнаружу в нем никаких перемен?

Бродяга: Прошлое есть прошлое. Мы не можем влиять на него. Настоящее - пожалуйста. Будущее - непременно. Но прошлое?!

Второй пожилой человек: (Смеется.) Было бы забавно, если бы мы умели видеть себя со стороны. Думаю, ничего хорошего бы это не принесло.

Бродяга: Определенно. Столько несчастий обрушилось бы на наши головы.

Второй пожилой человек: И первое несчастье - мы возненавидели бы себя.

Бродяга: Да уж, со стороны мы себе вряд ли понравились бы. Это от того, что мы хотели бы видеть себя лучше, чем мы есть на самом деле.

Второй пожилой человек: Но при этом, палец о палец не хотим ударить, чтобы в действительности стать хоть капельку лучше.

Бродяга: Или хотя бы другим. Не лучше, но другим.

Второй пожилой человек: Или так. Стать другим, отчего бы не попробовать стать другим, стать...

Первый пожилой человек: Цветком, например.

Бродяга: А я отражаю их. Как зеркало отражаю. Вам хотелось посмотреть в зеркало. Смотрите на меня. Я охотно побуду вашим отражением. Приятно быть отражением мудрого человека» [11].

Другие появляющиеся действующие лица являются такими же «персонажами-зеркалами» друг для друга. В конце концов, легко можно представить себе, что все действующие лица – результат «расщепления» одного образа, одного сознания, которое требует воплощений в различных масках.

Метаморфоза оказывается ключевой характеристикой действия, которая, как это обычно бывает в драмах Строганова, реализуется именно через театральную природу, через стихию лицедейства, которая и является главным героем пьесы. Однако, обратим внимание, что драматическое действие-слово здесь предельно интенсивное и не свидетельствует, на наш взгляд, ни о каком отсутствии действия как драматической категории. Спец-

ифика же его воплощения в том, что зрителю предлагается пережить и визуальное приключение, «ухватывая» границы образа персонажа, а движение взгляда овеществляет философскую метафору зеркала, вполне соответствуя установке, когда «не существует ничего, кроме поверхностей, граней поверхностей. Ничего, кроме отражений. Ничего, кроме проекций. Таким образом, нет субстанционального бытия, ни одно существо не зафиксировано в своей идентичности. Ничего, кроме бесконечных преобразований и метаморфоз» [10. - С. 245-246]. В отличие от упомянутой выше пьесы М. Дурненкова «Красная чашка», строгановский сюжет оставляет героям возможность высказываться и искать себя в пространстве музыкально-поэтических ассоциаций, которые «рифмуют» различные фрагменты действия, делая его не линейным, а клубкообразным, узорно-мозаичным, подчиненным некоему особому ритму, который становится важнее, чем внешняя событийность.

«*Чайная церемония*» представляет, в свою очередь, набор картин, каждая из которых детально, до мелочей повторяет начало предыдущей.

Действие начинается не с появления героев и их действий, а со звуков (дождь и музыка), Затем к звукам добавляется свет, зрительные образы (темнота, затем ночник), наконец, к звукам и освещению добавляется запах (чай). И только потом, после «театра ремарок», появляются герои – Борис и Нора.

Персонажи пьесы подчинены какому-то общему движению, не ими заданному, включаются в него наряду со звуками, светом и запахами. И поведение героев определяет дождь и музыка, а не их поступки. Перед нами выстраиваются различные версии забы-

того прошлого, но нет никаких авторских сигналов, которые помогли бы определить подлинность историй.

Новый импульс к развитию действия и продвижению его вперед задает появление на сцене какого-либо предмета, визуальный акцент на нем. Так, в конце второго действия обозначается диковинная коробочка из-под чая, она как бы выхвачена крупным планом, лучом из темноты для того, чтобы зритель мог внимательнее рассмотреть изображенную на ней сцену. В начале третьего действия герои сами воплощают собой изображение на коробочке, становятся «ожившей» иллюстрацией на сцене.

Особенность действия в пьесе связана со спецификой персонажей. Так, Борис гротескно совмещает в себе и взрослого, и ребенка и (во втором действии Нора раздевает Бориса, как ребенка, и усаживает в детскую ванночку, чтобы искупать; в третьем действии Борис восклицает: «*хочу событий*»), ведет себя как ребенок; в четвертом на просьбу Бориса принести его вещи Нора спрашивает, что нести – взрослые вещи или игрушки). Сама Нора – это и его любовница, и бывшая жена, и мать, и китаянка, которая проводит сам ритуал чайной церемонии.

Взаимоопределение себя внутри галлюцинаторного хронотоп ритуала и составляет задачу героев. Но само событие расплывается, проблематизируется, как и внешнее пространство (есть оно или нет?). Намеки на него появляются после третьего действия, но это мнимый перелом: улица, другие люди, внешняя жизнь – все остается таким же фантомным, как и происходящее здесь.

Уже в самом жанровом определении к пьесе указано, что это сон в двух действиях, и герои находятся в позиции пассивных созерцателей сна. Они существуют вне конкретного временного от-

резка, вне событий, но в потоке образов, воспоминаний, при этом предлагая зрителям увидеть себя в овнешненно-статичном качестве (поэтому так легко могут перемещаться в другое пространство – в иллюстрацию на коробочке из-под чая).

Особый композиционный ритм пьесы позволяет говорить, что в строгановских драмах событийная ткань фантасмагории требует адекватного воплощения в таком языке образов, который был бы, с одной стороны, близок к музыкально-лирическому (сам автор серьезно настаивает на музыкальной полифонии сюжетов своих пьес), с другой – предлагал бы нечто новое, в отличие от известных в русской драматургии лирико-драматических опытов.

«Щелкунчик мастера Дроссельмейера» – пьеса-римейк известного сюжета. Стилистическая, образная ткань – гофмановская, но само действие оказывается переkreено, как и финал, и читать текст нужно параллельно с гофмановской сказкой, где метаморфоза также составляет основу действия. Но здесь логика преобразования героев подчиняется сновидческой иллюзии театра.

Действие задается хорошо известной сказочной фабулой. Специфическую точку зрения читателя/зрителя организует развернутая ремарка: *«Что за странная фантазия населить часы?» – подумает всякий, кто увидит сцену. И, правда, жилище советника медицины Штальбаума выглядит похожим на старинные напольные часы красного дерева, несколько мрачноватые, но торжественные и величественные. Да это вовсе и не выдумка автора. Часы в старину нередко населяли фигурками рыцарей, прекрасных дам, монахов, святых и даже смерти с косой, которая всегда смеялась, как будто смерть – это так себе, незначи-*

тельное событие, по сравнению с теми событиями, что хранятся в памяти у времени! Вот только в этих часах, наряду с куклами, солдатиками и их барабанами живут люди. Еще в часах, что не оставляет сомнения в их древности, поселились мыши. И это – не фантазия автора. Так надобно для сказки. Пока мы их не видим...» [11]. Создается эффект подглядывания, сам сюжет реализуется по принципу шкатулки: все действие – это перемещение из одной сцены внутрь другой, зрителями и режиссерами которой попеременно оказываются то одни, то другие персонажи. Общую рамку – фокус зрения – создает автор-сказочник, который организует переходы из «реального» пространства в «кукольное» и обратно. Ремарка становится самодовлеющей, творит и слово, и действие, и самих персонажей.

Действие в пьесе, казалось бы, задается интригой сказки, и мы вправе ожидать от «европейского» романтического сюжета активного преодоления героем неких границ. Но сказочно-фабульная основа оказывается всего лишь поводом для воплощения созерцательной позиции: театральная иллюзия понимается именно как ситуация-зрелище, сами герои должны видеть себя с разных сторон, и результаты этого видения предлагается расшифровать самим зрителям. Могу ли я видеть Другого и себя как Другого? – это вопрос, необычайно важный для Строганова, актуализирует образ маски уже не только как элемент театрально-сценической техники, а как категорию пространства самого драматического текста.

Подведем итоги.

Реализация в сюжете драмы фантастического пространства – весьма распространенная в современной российской драме художественная стратегия, и требует она не конфликта как

столкновения и противоречия, а раскрытия некоего исходного состояния, в котором противоположности оказываются единым целым. Это обстоятельство, в свою очередь, влечет за собой в некоторых пьесах использование таких механизмов действия, которые не отвечают ожиданиям «классической» драмы (хотя, опять-таки, речь идет больше о стереотипах восприятия). Авторское/зрительское/читательское внимание концентрируется на образе действующего лица, структура действия напоминает «комнату зеркал» именно благодаря тому, что все персонажи выясняют, кто они есть на самом деле. Это пространство фантазмагии может быть иногда «чернушно-эпатажным», иногда стилизованным «под классику», но в обоих случаях часто организовано как лирико-музыкальная. И две полярно противоположные точки мировой драматургии, формулы «европейского», напряженно-коллизийного, действенного начала и «восточного», ритуализованно-статичного, объединяются в одном художественном высказывании.

В европейской драме классического типа другой персонаж есть всегда необходимое условие, которое позволяет, как от удара кремнем, высечь искру совместного взаимодействия. Если поместить сюжет новейшей драмы в принципиально «неаристотелевский» контекст, то выяснится, что многие явления вполне объяснимы, хотя бы типологически, и когда-то уже были освоены в языке мировой драматургии и театра. В современной драме задействован механизм, актуализирующий медитативный потенциал: герой смотрит в себя, его образ расщеплен или деформирован, действие оказывается раздробленными зеркальными осколками. Возможно, именно поэтому возникает ощу-

щение, что в новейшей драме нет события и поступка, а есть минус-поступок, не-действие, а герой «находится в каком-то действенном и словесном анабиозе» [12. - С. 144], хотя, как мы пытались показать, исходное качество драматической природы, при всех своих изменениях, не утрачивается, хотя и сдвигается в созерцательно-лирическую плоскость, которая пока еще мало исследована.

Но, разумеется, любые «восточные» аллюзии – это всего лишь метафора, которая больше рассказывает об условиях современного восприятия драматического сюжета и возможностях воплощения, чем о его реальном генезисе. Мы слишком мало знаем о драме Японии или Индии, и поэтому, как бы мы ни фантазировали на подобную тему, все это будет всего лишь зеркало, в котором отражаются образы Театра – такого, каким его пытается осмыслить современная драматургия, вспоминая свою забытую «родословную»: и комедия дель арте, и мотивы гофманиады, и образы кукол – все это вновь, как и в начале прошлого века, актуализирует особые знаки театральной иллюзии, которая подчас оказывается более «реальна», чем действительность.

Библиографический список

1. Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М., 2010. С. 39-40.
2. Рымарь Н.Т. Современный западный роман: Проблемы лирической и эпической формы. Воронеж, 1978.
3. Заславский Г. Современная пьеса: на полпути между жизнью и сценой // Pro scaenium: Вопросы театра. М., 2007.

4. Топоров В.Н. Древнеиндийская драма Шудраки «Глиняная повозка»: Приглашение к медленному чтению. М., 1998.
5. Леванов В.Н. Аргон и Тени // Леванов В.Н. Пьесы и другие произведения, опубликованные в журнале «Город». Тольятти, 2013.
6. Коляда Н. В. Золушка [Эл. ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/zolushka/> (дата обращения: 3.01.2013).
7. Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984.
8. Шакишева Дарья. Маска в театре Но: личность как поверхность лица, увиденная другим [Эл.ресурс] <http://theatrumundi.org/2012/04/mask/> (дата обращения: 3.01.2013).
9. Лавлинский С.П., Павлов А.М. Проблема мимезиса и фантастическое в современной драматургии // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое/антимиметическое. Самара, 2013. С.22-40.
10. Sakabe M. Mask and Shadow in Japanese Culture: Implicit ontology in Japanese thought / Modern Japanese Aesthetics: A Reader / Michele Marra. – Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.
11. Строганов А.Е. Сайт драматурга Александра Строганова [Эл. ресурс]. URL: <http://www.stroganow.ru/texts/>(дата обращения: 3.01.2013).
12. Журчева О.В. «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX - начала XXI веков // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя. С137-146.

Елена Лепишева*

Минск

СПЕЦИФИКА ДЕЙСТВИЯ В ОДНОАКТНЫХ ПЬЕСАХ Е. ПОПОВОЙ И Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ КОНЦА XX ВЕКА

Елена Попова и Людмила Петрушевская внесли весомый вклад в развитие современного литературного процесса Беларуси и России. Если в советский период творчество этих самобытных авторов органично вписывалось в контекст «поствампилловской» драматургии, то в конце XX века их художественные стратегии существенно разошлись. Белорусский драматург продолжает развивать традиции «новой волны», модифицируя их в рамках реалистического модуса современной драмы (Н. Коляда, М. Арбатова, А. Галин, Л. Разумовская). Пьесы ее русской коллеги в большинстве своем стали частью модернистского (А. Казанцев, А. Соколова) и постмодернистского дискурсов (М. Угаров, А. Образцов, Д. Липскеров). Однако, несмотря на явную творческую рокировку, циклы одноактных пьес Е. Поповой («Истории странного мира», 1992) и Л. Петрушевской («Темная комната», 1988) типологически близки, что и попытаемся доказать в данной статье, уделяя внимание специфике действия.

Теоретическому осмыслению этого фундаментального понятия посвящены труды многих исследователей (С. Владимирова, Б. Костелянца, П. Пави, В. Хализева, С. Гончаровой-Грабовской, Д. Катышевой и др.), по-разному интерпретировавших природу действия. Одни ученые видят в нем воплощение идеи произведения. «По тому, как строится логика развития действия, как разрешается, не разрешается, снимается противоре-

*© Лепишева Е.М., 2014.

чие, можно судить об авторской позиции, главной идее произведения», – подчеркивает Д. Катышева [4. - С. 83].

Другие раскрывают действие в сюжетном измерении. Так, П. Пави дает в «Словаре театра» следующее определение: «Действие – последовательность сценических событий, происходящих главным образом в зависимости от поведения персонажей <...> характеризующих психологические и моральные изменения» [9. - С. 62]. Ученый выделяет два типа действия: «внешнее» (организация событийного ряда) и «внутреннее» (динамика духовно-психологической сферы персонажей).

С точки зрения третьих, действие мыслится не только как действие характера (реального человека) и последовательность сюжетных перипетий, но шире – как содержание драмы, ее материал (работы К. Станиславского, Б. Костелянца, В. Хализева, М. Полякова, С. Гончаровой-Грабовской). В структуре драмы различают «внешнее» (сюжетное) действие (интрига как «эмпирическое выражение сюжета») и действие «внутреннее» (канва), уходящее в подтекст [11. - С. 262]. При таком понимании «внутреннее» действие предстает как явление «общечеловеческое, космическое, вселенское» [7. - С. 62], потому что воспроизводит не только нравственно-духовную сферу персонажа, но мировоззренческие принципы эпохи, «ориентировку человека в противоречивом миропорядке» [15. - С. 116], составляя философское ядро драмы. Действие такого типа актуализируется в пьесах, воплощающих устойчивый, длительный конфликт, субстанциальный по природе, не разрешимый ни в рамках сюжета, ни в самой жизни.

Вышесказанное наглядно иллюстрируют пьесы Е. Поповой и Л. Петрушевской, объединенные в циклы «Истории странного мира» и «Темная комната». Их типологически сближает доминирующее «внутреннее» действие, выявляемое на уровне подтекста. Оно представляет собой развитие экзистенциальной ситуации «критического» характера, доводящей субстанциальный конфликт «человек – мир», присущий пьесам обоих авторов, до кульминации, когда нарушаются логические связи, начинается расщепление сознания [13. - С. 47]. Прибегая к необычным, экстраординарным ситуациям, дающим импульс «внутреннему» действию, драматурги стремятся адекватно передать противоречия «переходной эпохи». Как следствие – активное использование эстетического кода драмы абсурда («парадоксальность, аномальность, совмещение несовместимого, редукция комического и трагического, нарушение постулата коммуникации, нарушение причинно-следственных связей и др.» [1. - С. 193]). У Е. Поповой абсурд возникает только на уровне содержания, в пьесах Л. Петрушевской присутствует эксплицитно.

Наиболее органичным видом драмы, дающим сценическое воплощение «критической» ситуации, стала одноактная пьеса, генетически восходящая к водевилям А. Чехова, получившая широкое распространение в русской драме во второй половине XX века (А. Вампилов, Л. Петрушевская, В. Славкин, С. Злотников). Емкая концентрации действия, локализация его внешних параметров приводят не к ослаблению, но к максимальному обострению противоречий, что предопределяет глубину и емкость конфликта. В его основе – органично взаимосвязанные коллизии внешнего и внутреннего планов. «Внешняя» коллизия («человек – мир») ор-

ганизована согласно принципу «метонимического миромоделирования»: в отдельном «узловом фрагменте» жизни, воссозданном на сцене, заключен обобщающий смысл [8. - С. 46]. Она осложнена «внутренней» (психологической) коллизией, которая неизменно сопровождает момент выбора, являющийся кульминацией сюжета. Смысловая доминанта пьесы сосредоточена в канве, «внутреннем» действии, отражающем переживание распада связи человека и мироздания, которое не разрешает это субстанциальное противоречие, но демонстрирует его как неизменную модель «бытия – в – мире».

Е. Попова и Л. Петрушевская прибегают к циклизации одноактных пьес, создавая общий «тип сюжетно-композиционного единства», основанного не на причинно-следственных, но на смысловых связях [2. - С. 13]. Структура обоих циклов дискретна, она включает фрагменты, объединенные системой лейтмотивов, способствующих развертыванию экзистенциальной ситуации: встречи с неизвестным (пьесы Поповой), столкновения с бытием (пьесы Петрушевской).

Однако, несмотря на общие принципы построения циклов, они характеризуются различными «уровнями формализации действия» [9. - С. 62]. Действие в пьесах Е. Поповой последовательно развивается в трех взаимосвязанных плоскостях (быт – социум – бытие), тогда как в пьесах Л. Петрушевской явно превалирует бытийный план. Соответственно, в произведении белорусского драматурга сохранено сложное пересечение динамичного «внешнего» действия и канвы, уходящей в подтекст, в отличие от Л. Петрушевской, у которой внешний событийный ряд нивелируется (основные сюжетные элементы вынесены за рамки происходящего на сцене).

Цикл «Истории странного мира» Е. Поповой представляет триптих: каждая из пьес вскрывает аномалии различных аспектов жизни человека в условиях катастрофического времени: быта («Дуй!»), социума («Пещера Циклопа»), бытия («Дерево»). В пьесе «Дуй!» бытовое неблагополучие (старшее и младшее поколения живут в одной квартире, старый автомобиль, маленький дачный участок) провоцирует ощущение метафизической неукорененности, «заброшенности» во враждебный мир, отчетливо проявившихся в абсурдной ситуации встречи «полуинтеллекта» Ильи с инопланетянином.

Социальный аспект конфликта находит художественную реализацию во второй пьесе цикла «Пещера Циклопа», где моделью социума становится группа экскурсантов. Их поведение обусловлено «эффектом ожидания» (в финале оказывается, что пещера Циклопа – «муляж, фальсификация, подтасовка» [12. - С. 268]), неспособностью сопротивляться реальности. Однако финал пьесы убеждает в необходимости веры в чудесное, которое помогает выстоять в «пошатнувшемся», алогичном мире, что воплощено в образе Беременной Женщины, прошедшей реинкарнацию.

ЖЕНЩИНА С МЛАДЕНЦЕМ. Я верю! Верю! Я жила в Севилье! Я была красавицей! Нет, я была мужчиной! Камарадос! Амигос! Мучос! [12. - С. 269].

Экзистенциальная ситуация выбора своей судьбы воссоздается в третьей пьесе цикла «Дерево»: посланец иномира предлагает героям «эмигрировать», что, по сути, означает отказ от жизни. Принятые ими решения воплощают различные стратегии в условиях «переходной эпохи»: переход в «инобытие», обернувшийся

самоубийством (Ника), терпение, опора на «маленький мир» (привязанность к дереву Эллы и Вадима).

Таким образом, синтез бытового, социального и бытийного планов выражения конфликта помогает Е. Поповой передать через узнаваемые постсоветские реалии собственную концепцию существования человека в абсурдном мире, близкую литературе экзистенциальной ориентации. При этом, несмотря на используемые элементы абсурда, в одноактных пьесах выстраивается динамичное действие, организованное как логическое развитие парадоксальной ситуации, вскрывающей абсурдное содержание внешне не примечательного течения жизни. Сюжетное действие традиционно, что обусловило сохранение в композиционной структуре каждой пьесы завязки – кульминации – развязки. В пьесе «Дуй!» их образуют встреча Ильи с инопланетянином – столкновение с разъяренным соседом – исчезновение пришельца. В «Пещере Циклопа»: путешествие к пещере – разоблачение экскурсовода – явление реинкарнации. В пьесе «Дерево»: попытка эмигрировать – встреча с посланцем иномира – отказ покидать землю.

Традиционно выстроено и «внутреннее» (психологическое) действие: поступки персонажей социально мотивированы, прослежена трансформация их нравственно-духовной сферы. Так, встреча с инопланетянином провоцирует желание Ильи «разобраться» в собственной жизни, понять причины социально-экзистенциальной неустроенности («Дуй!»). После несбывшихся ожиданий экскурсанты приходят к вере («Пещера Циклопа»). Пройдя через экзистенциальную ситуацию, Элла и Вадим начинают ценить свой «малый мир», внешне не примечательные аспекты индивидуального бытия («Дерево»). Специфика «внутреннего» действия, организо-

ванного как переход от пессимистических ощущений (незащищенность, растерянность, отчаяние) к более оптимистичным (опора на веру, «малый мир»), обусловлена авторским мировосприятием. В его основе – стоическое отношение к жизни, убежденность в необходимости ценить все ее проявления.

Произведение белорусского драматурга контрастно оттеняет цикл Л. Петрушевской «Темная комната», демонстрирующий иную концепцию мира и положения в нем человека. Абсурд в ее пьесах возникает не только на уровне содержания (как у Поповой), но и на уровне формы, будучи основополагающим принципом авторского видения «бытия-в-мире», лишённого «веры в вышедший смысл и надличностную цель человеческого существования» [14. - С. 231]. Драматические ситуации, воплощающие этот мировоззренческий постулат, теряют реалистические очертания (приемы времени и социума), трансформируясь в «абстрактную экзистенциальную модель» [6. - С. 617]. Это свидетельствует о «стремлении к универсальности в воспроизведении человеческой жизни» [5. - С. 180] и предполагает выбор особых сюжетных положений (смерть как «завершающий аккорд» жизни), развивающихся с помощью нетрадиционного действия.

Парадоксальные ситуации, играющие сюжетообразующую роль в пьесах Л. Петрушевской, раскрывают модель поведения человека «на пороге» небытия: свидание матери и сына во время тюремного заточения («Свидание»), встреча смертельно больных женщин («Изолированный бокс»), процедура казни («Казнь»). Однако, в отличие от Е. Поповой, русский драматург выстраивает «пороговую» ситуацию с помощью «схематического» «внешнего» действия. Ссылаясь на работу Г. Гуйе, П. Пави

определяет его как «некую сущность или концентрированную формулу», «эскиз события и ситуации» [9. - С. 64]. При этом развитие фабулы направляет не драматическое действие (в традиционном его понимании), а «поиск и игра со словами» [9. - С. 1]: игра с семантическим наполнением концепта «смерть». В каждой пьесе цикла художественно исследуется скрытое стремление человека к небытию, повышенное внимание к феномену смерти.

Помимо «схематичности», для «внешнего» действия пьес Л. Петрушевской характерна «статичность», отсутствие «событийной плоти» [4. - С.91]: читателю/зрителю тяжело понять логику происходящего. Персонажи лишены собственных имен (Первый, Второй в «Казни», Мать, Сын в «Свидании», А. и Б. в «Изолированном боксе»). Событийный ряд восстанавливается из контекста их разговоров, например, о процедуре казни и психологическом состоянии ее участников мы узнаем «косвенно», так как сама казнь выносится за рамки непосредственного сценического действия: «Я не пойду на это», «Мне эта грязь не подошла», «Ампутировали чайник?» [10. - С. 158, 159, 167].

В отличие от Е. Поповой, где в структурной композиции пьес сохранились необходимые элементы (завязка – кульминация – развязка), произведениям Л. Петрушевской присуща кольцевая композиция. «Казнь» начинается и заканчивается вопросом («На ком тренировки-то?») и «А нам куда теперь?»). В «Свидании» также отсутствует развитие исходной ситуации (выяснение подробностей преступления ничего не меняет). Неизменна и жизненная ситуация больных женщин, готовящихся к смерти («Изолированный бокс»). Все это – следствие непреодоли-

мости экзистенциальных противоречий, близости их авторского видения «театру абсурда» (С. Беккет, Э. Ионеско, Г. Пинтер, С. Мрожек).

Принцип универсальности проявляет себя не только на уровне «внешнего», но и на уровне «внутреннего» действия, для которого характерна непроясненность «психологического рисунка». В отличие от Е. Поповой, персонажи которой (несмотря на парадоксальность сюжетных положений) социально и психологически мотивированы, в пьесах Л. Петрушевской действуют «героисхемы, лишенные психологической индивидуальности» [З. - С. 125], восходящие к определенным архетипам, что позволяет «прочитывать» их как символы, олицетворяющие разные лики абсурда.

Как видим, действие в одноактных пьесах русского драматурга организовано нетрадиционно. Именно «статичность», «схематичность» действия, нивелировка его «внешнего» плана позволяют выстроить конфликт непосредственно в метафизической плоскости. Это принципиально отличает ее пьесы от произведений Е. Поповой, конфликт которых проявляет себя как на социальном, так и на экзистенциальном уровнях.

Итак, в одноактных пьесах Е. Поповой и Л. Петрушевской превалирует «внутреннее» действие, которое дает развитие экзистенциальной ситуации, демонстрируя субстанциальный конфликт «человек – мир». Типологические отличия связаны с «уровнями формализации действия» (быт – социум – бытие у Поповой, бытие у Петрушевской) и действенной структурой пьес. В произведениях белорусского драматурга она традиционна: явно ощущается динамика «внешнего» действия, однако предпочтение отдается действию «внутреннему». В отличие от белорусского колле-

ги, Л. Петрушевская «выносит за скобки» событийный ряд пьесы, нивелируя «внешнее» действие, демонстрируя реакцию персонажей на ключевое событие (смерть). Последовательное разрушение реалистического плана изображения в цикле одноактных пьес Л. Петрушевской и органичное сочетание реального и ирреального планов в пьесах Е. Поповой свидетельствуют о различном восприятии конфликтных взаимоотношений человека и мира. Их обостренно-эмоциональное видение русским драматургом привело к отказу от традиционной организации действия, к активному использованию поэтики абсурда, тогда как пьесам Е. Поповой присуща более оптимистическая тональность и, как следствие, – большее «доверие» реальности.

Библиографический список

1. Катышева, Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д.Н. Катышева. СПб., Изд-во СПбГУП, 2001.
2. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. М., Прогресс, 1991.
3. Поляков, М. В мире идей и образов / М. Поляков. М., 1983.
4. Максимов, В. «Поэтика» Бориса Костелянца: осознание действия и обретение свободы // Костелянец, Б.О. Драма и действие. М., Совпадение, 2007.
5. Хализев, В. Драма как явление искусства / В. Хализев. М., Искусство, 1978.
6. Сипко, Ю.Н. Экзистенциальное содержание петербургской прозы конца XX века: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю.Н. Сипко. Ставрополь, 2006.
7. Гончарова-Грабовская, С.Я. Пьеса П. Пряжко «Урожай» в контексте европейской драмы абсурда / С. Я. Гончарова-Грабовская // Рус-

скоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века: сб. науч. ст. Минск, РИВШ, 2010.

8. Меркотун, Е.А. Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. А. Меркотун. Екатеринбург, 2009.

9. Грабовская, С. Я. Поэтика современной русской драмы (конца XX-начала XXI вв.): учеб.- метод. пособие / С. Я Гончарова-Грабовская. – Минск., Белгосуниверситет, 2003.

10. Попова, Е. Истории странного мира / Е. Попова // Прощание с Родиной: Пьесы. Минск, Маст. літ., 1999.

11. Степанян, К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма / К. Степанян // Знамя. 1992. № 9.

12. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. М., Академия, 2003. Т.2, 1968-1990. 2003.

13. Королькова, Г. Л. Чеховская драматургическая система и драматургическое творчество Л.С. Петрушевской: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Г. Л. Королькова. Чебоксары, 2004.

14. Петрушевская, Л. Темная комната / Л. Петрушевская // Такая девочка. М., 2002.

15. Громова, М.И. Русская современная драматургия: учеб. пособие / М.И. Громова. М., Флинта. Наука, 1999.

Лариса Кислова*

Тюмень

**«ЗЕРКАЛЬНОЕ» ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ
В ДРАМАТУРГИИ НАДЕЖДЫ ПТУШКИНОЙ**

Зеркало, как известно, способствует созданию пространственно-временной многомерности и является важным инструментом в познании человеком не только окружающей действительности, но и собственного Я, поскольку разглядывая себя в зеркале, он воспринимает иллюзорный образ, отраженный амальгамой, и видит свое зеркальное повторение (двойника). «Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника. Подобно тому как зазеркалье – это странная модель обыденного мира, двойник – остранинное отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого – левого может получать исключительно широкую интерпретацию самого различного свойства: мертвец – двойник живого, не-сущий – сущего, безобразный – прекрасного, преступный – святого, ничтожный – великого и т.д.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования» [1. - С. 433].

Зеркальность как универсальная проблема активно рассматривается отечественным литературоведением. М.М. Бахтин («Автор и герой в эстетической деятельности», «Человек у зеркала», «<К вопросам самосознания и самооценки...>») раскрыл природу отношений Я – Другой: «Простая формула: я гляжу на себя глазами другого, оцениваю себя с точки зрения другого. Но за этой простотой необходимо вскрыть необычайную сложность взаимоотношений участников (их окажется много) этого события» [2. - С. 72]. Зеркальности посвящены труды А. Вулиса, А. Жолковского, М. Рюминой, В. Хи-

*© Кислова Л.С., 2014.

мич, исследования представителей тартуско-московской семиотической школы: Ю. Лотмана, Ю. Левина, З. Минц, Г. Обатнина, Л. Столовича, Б. Успенского (сборник «Зеркало. Семиотика зеркальности» и другие работы). Эта текстовая категория изучается преимущественно в эпических и лирических текстах, однако в драматургии осваивается достаточно фрагментарно.

Зеркало организует специфические пространственно-временные отношения в художественной системе литературного произведения и может быть представлено в различных модификациях (водная поверхность, кристаллы, стеклянные сферы), поскольку предметы, обладающие свойствами зеркала (отражение, удвоение), зачастую выполняют в тексте его функции. Мотив зеркала оформляет в произведении многоплановую структуру, внутри которой существует ряд пространственных параллелей, а зазеркалье традиционно позиционируется как ирреальный, иллюзорный, перевернутый мир (Льюис Кэрролл «Алиса в Зазеркалье», В. Губарев «Королевство кривых зеркал» и т.д.). «Образ зеркала можно рассматривать как *символ потери идентичности, потери Тождественного*» [З. - С. 292]. В зазеркалье все приобретает иные формы, сочетаются несовместимые и противоречивые явления, обычные предметы явлены в новом, нетрадиционном значении.

Зеркальность становится основным механизмом преобразования действительности в драматургии Надежды Птушкиной, но мир «зазеркалья» в её текстах – это, прежде всего, метафора, и образ зеркала, безусловно, метафоричен. Особенностью драматургического творчества Н. Птушкиной является по-своему уникальная для современной драматургии толерантность, позитивный настрой ее, как правило, немногочисленных персонажей, которые одержимы идеей стать счастливыми. Именно это стремление решить все возможные задачи,

справиться с проблемами и почувствовать неуловимый, незнакомый, но такой привлекательный вкус счастья, и есть их основное предназначение. Персонажи Н. Птушкиной счастливы даже тогда, когда по определению, счастливыми быть не могут. Они существуют словно в особом корпоративном мире, где каждый человек, по сути, латентный счастливчик: что бы ни происходило в жизни того или иного героя, все складывается гармонично и достаточно позитивно. Так, несчастная любовь оборачивается удивительным личностным взлетом («Плачу вперед!»), неожиданный развод и предательство близких людей приводят к ощущению полной гармонии и радостной уверенности, что все так или иначе устроится («Мало секса») или «Все, что я знаю о наших мужчинах и женщинах»). В комедии «Пока она умирала» старуха мать, желая видеть свою немолодую дочь счастливой, сколачивает для нее образцовую семью практически за несколько дней, а в пьесе «Монумент жертвам» отец неожиданно для самого себя обретает взрослую дочь. Отчетливая непохожесть на других ребенка с черным цветом кожи оказывается признаком гениальности, поскольку по легенде, предложенной отчаявшимися родственниками, этот ребенок – потомок самого Пушкина («Браво, Лауренсия!»). В комедии «Пока она умирала» тема ушедшей молодости определяет особую ауру происходящего, однако в новогодней сказке со счастливым финалом одинокие люди действительно создают полную и гармоничную семью. Складывается впечатление, что герои, на первый взгляд, обычные люди, – на самом деле существа из мира иллюзий, мира, в котором все иначе, нежели в реальности: изображение искажено, левое – это правое, черное – белое, страдания приносят счастье, поскольку «зазеркалье» – мир, устроенный по своим, отличным от общепринятых законам. И эта «другая жизнь» – не бегство от су-

ществующих проблем, а просто умение превращать проблемы в опыт и смотреть в самую суть происходящего. Царевна Амнерис («Жемчужина черная, жемчужина белая») так и не узнает взаимной любви, но постигает тайну величия. В пьесе те или иные явления взаимодействуют особым образом, а потому и нет никаких различий между царевной и рабыней: у царевны отсутствуют преимущества перед рабыней, одна может с успехом заменить другую.

«Амнерис. Являемся ли мы тем, что думаем о себе сами? Или мы то, что видят в нас другие? Какие мы на самом деле? Истинный ответ никогда не бывает окончательным!» [4. - С.64].

Таким образом, в драме «Жемчужина черная, жемчужина белая» происходит символическое развенчание *карнавальной королевы*. Великий Нил приносит Амнерис, лишённой счастья любви, чудесную черную девочку и очень красивого белого мальчика. У Амнерис появляется шанс прожить жизнь вновь, повторив историю своего детства, и наконец соединить разлученных влюбленных. Нил возвращает ей Аиду и Радамеса, тем самым даруя возможность и желание жить дальше: **«Амнерис.** Нил отнимает у нас самое дорогое. И мы бессильны перед течением его вод. Но Нил и одаривает нас» [4. - С. 65].

В драматургии Н. Птушкиной «зазеркалье» предстает как отраженный мир, являющийся зеркальной копией реального, и то, что считается неприемлемым в одной действительности, в другой – характеризуется как позитивное. Герои Н. Птушкиной мыслят иными категориями, нежели люди, живущие в реальном мире.

Кровь Верховного жреца и Ахмада на руках Амнерис не повергает ее в бездну отчаяния, напротив, свершив возмездие, Амнерис наконец постигает высший смысл бытия.

Татьяна («Пока она умирала») решается на благородный обман (по сути – фальсификацию), выдавая продавщицу из овощного магазина Дину за свою дочь, а случайно встретившегося на ее пути бизнесмена – за давнего возлюбленного для того, чтобы продлить дни умирающей матери (которая, собственно, умирать и не собирается). Татьяна не разоблачена, не наказана за свой поступок, а напротив, вознаграждена.

Ко лжи в той или иной форме прибегает практически каждый герой произведений Н. Птушкиной, оставаясь при этом безнаказанным. Ложь в ее пьесах – это ложь во спасение, а следовательно, по логике персонажей, она не разрушительна. Таким образом, происходит своего рода подмена понятий: обман, если разобраться, вовсе и не обман; убийство в определенной ситуации тоже не убийство, а возмездие; брак не приносит радости, развод же обещает вполне счастливое будущее («**Виктория.** Но как ты объясняешь, что тебя бросил муж? **Елена.** Никак! Бывает же необъяснимое счастье!» [5. - С. 31]). И эта обратная сторона реальности – прибежище абсолютного счастья, где исполненные желания гарантируют безграничную свободу. Для того, чтобы ощутить гармонию, необходимо внимательно прислушаться к себе и попытаться понять себя. Как свадьба и похороны – явления одного порядка, так содержательно близки свадьба и развод, ложь и правда, утрата и приобретение. Потеряв супруга, Елена («Мало секса») наконец начинает жить собственной жизнью:

«**Елена.** Не знаю, что со мной. Сердце стучит изо всех сил, глаза все видят, я дышу всем воздухом мира... Хочу бежать, хохотать, плакать навзрыд, задыхаться, замирать, торопиться, плыть, чувствовать... Хочу научиться управлять этим самолетом и полететь куда-нибудь!» [5. - С. 31].

Она после долгого перерыва видит солнечных зайчиков и вновь счастлива. В финале супруг готов вернуться, он страстно, поюношески влюблен в свою жену, но Елена уже живет в другом измерении, в «зазеркалье».

Липа, героиня комедии «Плачу вперед!», наконец освободившись от любви, понимает, как хорошо просто жить и не зависеть от конкретного человека, ей становится жаль других женщин, несвободных от этого разрушительного чувства:

«Липа.<...> Любовь к вам дала мне весь мир, слепила мою личность, научила любить жизнь и уважать и ценить саму себя. Я прошла огонь, воду и медные трубы. Я была ради вас героиней, актрисой, миллионершей, женой принца, сестрой милосердия, меценаткой и проституткой. Я оплатила все вперед, но не получила даже завтрака в постель» [6. - С. 217].

В комедии «Браво, Лауренсия!» Ольга Яковлевна, бывшая балерина, воспитавшая замечательного, но такого нерешительного сына, вдруг осознает, что счастлива, отдав любимого сына, по ее мнению, совершенно неподходящей ему женщине. Ольга Яковлевна обретает чудесного чернокожего внука, в котором для нее средоточие будущего, настоящего и прошлого – романтической любви к прекрасному эфиопскому солисту балета. Она неожиданно понимает, что истинной была именно эта мимолетная страсть, а не безоблачная жизнь с образцово-показательным супругом и многолетняя скорбь после его гибели. Ольга Яковлевна словно возвращается в мир живых, а главное, возобновляет занятия у балетного станка. Ее семья – не только обожаемый сын Олег, но и нелепая Эля, добрейшая Майя Ивановна – спокойная, провинциальная, философски настроенная женщина, и маленькое повторение эфиопского бога – чернокожий внук.

История изобретательных бабушек, объясняющая цвет кожи младенца, на самом деле, просто смешна, но эта ложь создает новую иллюзию и примиряет Олега с Элей, окружающим миром и ребенком. Ложь в данном случае оправдана, поскольку истина может разрушить многолетнюю красивую сказку, ведь тайное становится явным, по мнению Майи Ивановны, *всегда так некстати*. По логике героев Н. Птушкиной, несчастье патологически правдивой Эли как раз и заключается в том, что она обитает в реальном мире и никогда не лжет.

В «зазеркалье» Н. Птушкиной живут преимущественно женщины, а мужчины попадают туда случайно. Именно мужчин мучают глобальные вопросы «Кто виноват?» и «Что делать?». Женщины этих вопросов не задают, они знают, *что делать*, и им абсолютно безразлично, *кто виноват*, ибо вины, как и лжи, для них не существует. Героини Н. Птушкиной в основном немолодые, усталые женщины, как правило, прожившие большую часть жизни в реальном измерении, попадая в «зазеркалье», молодеют, превращаются в красавиц и начинают жизнь заново. Каждый человек, оказавшийся в этой удивительной стране, получает возможность посмотреть на себя со стороны. Не слишком благородные мужчины становятся настоящими рыцарями, способными драться на дуэли из-за прекрасной дамы, усталые и лишённые иллюзий бизнесмены вдруг ревоплощаются в пылких влюбленных, а эгоистичные и деспотичные мамы ощущают себя добрейшими, ангелоподобными существами. В «зазеркалье», полностью меняющем не всегда привлекательную человеческую сущность, каждый думает не только о себе, но и о ближнем. Так, маленькая корыстная Дина («Пока она умирала») чувствует себя внучкой и дочерью, а потому не только не исчезает с фамильными драгоценностями, но и тратит весь гонорар за

спектакль, разыгранный перед внезапно обретенной бабушкой, на подарки для всех участников импровизированного представления. К финалу пьесы, так и не признавшись Софье Ивановне в подлоге, Татьяна, Игорь и Дина сами начинают верить в то, что они семья. В драматургии Н. Птушкиной семью обретают все одинокие люди, мечтающие о ней, в то время как те, кого семья определенным образом тяготит, легко расстаются друг с другом. Женщина в пьесах Н. Птушкиной самоидентифицируется в какой-то определенный момент неожиданно для самой себя. Мужчина инициирует подобные ситуации, являясь своеобразным катализатором в процессе женской самоидентификации, однако он ответственен лишь за первопричины, но не за последствия происходящего. Второе рождение женщины происходит в минуту глубочайшего отчаяния, в момент своего рода духовной клинической смерти, после которой наступит новая жизнь в «зазеркалье» – мире вечной гармонии.

Амнерис («Жемчужина черная, жемчужина белая») обретает второе рождение уже в контексте мужского самоощущения, поскольку после утраты Радамеса и Аиды, после убийства Верховного жреца и Ахмада она пробуждается в новом качестве: бывшая царица навсегда уничтожает в себе женское начало и объявляет себя Фараоном.

«Амнерис.<...> Я была царицей Амнерис, но больше я не царица. Я породила себя сама. И сама приняла облик Фараона. Я – власть и одиночество. Я целиком свершу мою волю на моей земле. Я укреплю ее рукою своею. Воля моя будет неутомима от рассвета до заката. И деяния мои будут освещать сумерки Египта» [4. - С. 65].

Однако в Амнерис совершенно незапланированно просыпается материнский инстинкт, и она вновь ощущает себя женщиной. Та-

ким образом, «зазеркалье» Н. Птушкиной – это гармоничный мир женщин, особое пространство, попадая в которое, героиня готова *простить себя*. Мотив самопрощения – основополагающий, доминантный мотив в творчестве Н. Птушкиной.

Очевидно, что образ зеркала в бесконечном пространстве литературы многофункционален, но одна из основных его функций – позволить человеку увидеть свое истинное лицо. Зеркало может продемонстрировать как уродливые грани человеческой природы, так и ее позитивные качества. В драматургии Н. Птушкиной «зазеркалье» отражает не худшие черты в человеке, а открывает лучшее, что в нем есть. Основа зазеркального бытия – магическое заклинание «*Свет мой, зеркальце, скажи...*», а приключения Алисы в Зазеркалье и пионерки Оли в Королевстве кривых зеркал или система отражений в драмах М. Арбатовой «Дранг нах вестен» (1992) и «Взятие Бастилии» (1994) – это, в сущности, движение по зеркальному лабиринту. Однако происходящее в «зазеркалье» Н. Птушкиной, на самом деле, лишь продолжение той или иной обычной жизненной ситуации, и, на первый взгляд, ничего необыкновенного в этом зазеркальном бытии нет. Оказываясь в ином измерении, герои продолжают жить так же, как и прежде, однако смотрят на мир уже иными глазами, поскольку любое реальное бытовое явление или предмет приобретают в отраженном мире совершенно особое символическое значение. Так, поедание банана приравнивается к таинственному эротическому действию, дуэльные пистолеты в руках отчаянных смельчаков из орудия убийства превращаются в символ времени («Мало секса»); утренние упражнения у балетного станка становятся магическим ритуалом, прогулки с ребенком являются высшим моментом счастья («Браво, Лауренсия!»); геркулесовая каша

на ужин кажется необыкновенным сюрпризом («Пока она умирала»), а нежелательная беременность воспринимается как божественный дар («Пока она умирала», «Браво, Лауренсия!»). Все самое обычное, простое, бытовое в «зазеркалье» приобретает знаковую, а следовательно, предметно-вещные и пространственные категории трактуются достаточно вольно. Так, например, в ремарках к пьесе «Жемчужина черная, жемчужина белая» отмечено, что действие происходит в Египте только потому, что автора всегда интересовали герои и события оперы Джузеппе Верди «Аида»: *«Египет здесь столько же Египет, сколь Дания является Данией в "Гамлете"»*. [4. - С. 41] Взаимозаменяемы и детали интерьера в пьесе «Мало секса»: *«В декорациях первого действия хотелось бы, чтоб ощущалась некая призрачность, странность, неустойчивость обстановки и необязательность присутствия предметов. Именно поэтому один и тот же стол в первой картине имеет форму четырехугольника, а лучшие даже – многоугольника, в третьей картине он круглый. Зеркало в первой картине может стоять в «профиль» или даже «рубашкой» к героям и зрителям, а в третьей картине – развернуто нормально»* [5. - С. 29]. Рекомендуемые автором манипуляции с зеркалом координируют события реальные и происходящие в «зазеркалье», где существует особая система расположения предметов. Иллюзорный, отраженный мир по-своему упорядочен в противовес хаосу, царящему в мире реальном. Своеобразие формы, расположения, функций того или иного предмета связано с уникальной природой виртуального мира и отражением в бесконечном лабиринте зеркал. Окружающая действительность воспринимается героями драматургии Н. Птушкиной в определенной степени как враждебная, и они постоянно находятся в поиске воз-

можных путей «ухода» в иную реальность. Дисгармонии, алогизму окружающей действительности противостоит скрытая потребность в гармонии. Существуют различные варианты перемещения в другой мир: игра, воспоминания, ложь, сон, кино. Герои погружены в свои «ины», альтернативные миры и с трудом воспринимают реальность, напоминаящую им лишь искаженный видеоряд. Для мира иллюзорного характерна дискретность и линейность времени, насыщенного событиями, и пространственная бесконечность, в то время как замкнутое пространство реального мира связано с конкретным топосом.

Взаимодействие персонажей в произведениях Н. Птушкиной представляет собой систему взаимоотражений, характеризующих того или иного героя с двух противоположных сторон. Здесь в каждом сочетается уродливое и прекрасное, мужское и женское, черное и белое. Так, прекрасная белая нелюбимая Амнерис ощущает себя двойником некрасивой, черной, любящей и любимой Аиды («Жемчужина черная, жемчужина белая»). Простодушная, порядочная и застенчивая Майя Ивановна становится отражением гордой, блестящей экс-примы Ольги Яковлевны («Браво, Лауренсия!»). Целеустремленная, властная Липа, всю жизнь влюбленная в Михаила Александровича, и спокойная, ироничная Полина, его жена, на самом деле, также являются зеркальными двойниками («Плачу вперед!»). Глядя на Липу, Полина узнает себя, чувствует знакомую энергетику и потому так отчаянно ревнует Михаила Александровича к уже немолодой, усталой женщине («Полина. <...> Знаете, Липа, от ревности к вам я чуть с ума не сошла» [6. - С. 216]). Обе они живут в «зазеркалье» и понимают друг друга практически с полуслова. Полина спокойно относится к молодой и прелестной Нату-

се, видя в ней существо, принадлежащее жестокому миру реальной жизни. Натуся расчетлива и прозаична, в то время как Липа, несмотря на успехи в бизнесе, – бескорыстная мечтательница, способная на безумства. Ее мир – «зазеркалье», а в этом мире нет ничего невозможного: «**Липа.** Мечтательницей? А ведь вы угадали... Рыбак рыбака видит издалека, не так ли? Мечтательница...» [6. - С. 216].

Сверхзадача героев Н. Птушкиной заключается в том, чтобы найти себя в новом духовном пространстве и *прорасти* в сказочном мире «другой жизни», в иной системе координат, в которой «<...> уравниваются в своих правах иллюзия и реальность, смысл иллюзорный и смысл подлинный, ложь и истина <...>, где оппозиция "истина – ложь" теряет свое значение» [3. - С. 294]. Зеркало преломляет искаженную окружающую действительность и отражает иную, практически идеальную картину мира, а «зазеркалье» обретает характерные черты альтернативной реальности.

Таким образом, именно зеркало в драматургии Надежды Птушкиной становится инструментом противодействия стандартным ситуациям и ожидаемым поступкам.

Библиографический список

1. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000.
2. Бахтин М.М. <К вопросам самосознания и самооценки...> // Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 72-79.
3. Рюмина М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003.
4. Птушкина Н.М. Жемчужина черная, жемчужина белая // Современная драматургия. 1998. № 4. С. 41-65.
5. Птушкина Н.М. Мало секса // Современная драматургия. 2001. № 1. С.29-50.
6. Птушкина Н.М. Плачу вперед! // Драматург. 1997. № 8. С.191-218.

Елена Шевченко*

Казань

**ПЬЕСА ЙОНА ФОССЕ «ОДНАЖДЫ ЛЕТНИМ ДНЁМ:
ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ
«НОВОЙ ДРАМЫ» (К ПРОБЛЕМЕ
ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ)**

В феврале 2013 года в Татарском государственном академическом театре им. Г. Камала (Казань) состоялась премьера спектакля «Однажды летним днем» по пьесе Йона Фоссе в постановке Фариды Бикчантаева, главного режиссера театра, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации и Республики Татарстан, лауреата Государственной премии имени Габдуллы Тукая, художника необычайно яркого и разностороннего дарования. Театр им. Г. Камала первым познакомил российского зрителя с творчеством популярного и востребованного в Европе современного норвежского драматурга.

Спектакль предварили интригующие видеоклипы, изображавшие исполнителей главных ролей в непривычном для них амплуа: народную артистку Татарстана Люцию Хамитову в качестве вагоножатой, актрису Лейсан Файзуллину за рубкой мяса, актера Алмаза Гараева прыгающим с парашютом. Эти картинки визуализировали пропасть между тем, чем актеры занимались до сих пор (национальный театр, по самой своей сути призванный хранить традицию, как известно, отличается определённым консерватизмом и специфической эстетикой) и их существованием в художественной реальности нового спектакля. Но на этом эпатаж и манифестарность заканчивались. В зрительном зале же начиналось священнодействие, филигранная работа, завораживающее погружение в глубины текста и подтекста драмы.

*© Шевченко Е.Н., 2014.

Историю, представленную в пьесе Й. Фоссе, можно пересказать в нескольких словах: Женщина, муж которой много лет назад ушел в море и не вернулся, пытается во всех подробностях воспроизвести тот далекий день, в который раз силясь понять суть и причины произошедшего. Собственно, действия – как внешнего, так и внутреннего, психологического - в пьесе нет, есть странные разговоры с заклинательными повторами, подхватами, перепевами, казалось бы, мало значащих фраз, скорее намекающих на некую потаенную суть, чем раскрывающих ее.

АСЛЕ (*Подходит к окну, смотрит*) Дождик моросит вроде
(*короткая пауза*)

И все же чудный осенний день

Холодный и ясный

МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА Но все-таки мелкий дождик идет

АСЛЕ Да, кажется

но не очень-то видно

Может, мелкий и идет

МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА Мне кажется, немного капает

Но не уверена

(*короткая пауза*)

Хочешь посмотрим

АСЛЕ Ну, давай

МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА (*Идет направо к двери, оборачивается, смотрит на АСЛЕ, который продолжает стоять, уставившись в пустоту.*)

Пойдем же

Не стой так в прострации

АСЛЕ (*смотрит на нее*)

Да иду... [1. – С. 13-14]

Подлинная драма – трагической разьединенности и непреодолимого одиночества - разворачивается по ту сторону слов. Она передается при помощи сложного и тонкого, как паутина, интонационного рисунка фраз, магии ритмической речи, зависающих вопросов, пауз, взглядов, механических действий. О проблеме одиночества кричит вся современная западноевропейская драматургия. Запад раньше нас познал болезнь индивидуализма. Но в отличие от большинства европейских драматургов, Йона Фоссе не интересуется социальный аспект. Условность пространственно-временных реалий и в пьесе, и в спектакле камаловцев подчеркивает экзистенциальный характер одиночества человека в мире. Даже любящие оказываются разделенными невидимой, но непреодолимой стеной. Уход Асле, мужа Женщины – это выбор смерти как абсолютного, совершенного одиночества. А возможно, напротив, попытка вырваться из него, уничтожив последнюю хрупкую границу между собой и черной бездной.

В спектакле Фариды Бикчантаева при кажущемся минимализме – жестов, слов, эмоций – идёт напряженная внутренняя работа, поиск истины. Здесь и в помине нет повышенной экспрессивности, игривого общения со зрителем, открытой эмоциональности, хорошо знакомых нам по прежним постановкам театра Г. Камала. Точность мизансценического рисунка, скупые жесты, почти телепатический контакт между актерами, борьба между звучащей речью и молчанием, «говорящие» символы создают плотную, безвоздушную атмосферу обреченности, физически ощутимое присутствие беды. Особая роль отведена музыкальной и световой партитуре (музыкальное оформление Фариды Бикчантаева, художник по свету – Евгений Ганзбург). Музыка не просто сгуща-

ет атмосферу тревоги и тоски, она точно повторяет сложный рисунок взаимоотношений персонажей, откликаясь на каждое сказанное слово, паузу, внутренне движение. Свет совершает свою магическую работу, выхватывая из небытия прошлое, размывая границы между прошлым и настоящим, зажигая тусклую лампочку тревоги, потопляя маленький углый мирок в безысходной черноте осенней ночи.

Сценография Булата Ибрагимова – важнейшая составляющая спектакля. Она подчеркивает устремленность героев не вовне, а в глубины собственного подсознания. Окна, призванные размыкать внутреннее пространство, соединяя малый мир с миром большим, на глазах у зрителей разворачиваются вовнутрь. Более того, время от времени Женщина вдвигает их в глубь комнаты, еще теснее сжимая пространство. Двери, нарочито плотно закрываемые героями, отграничивают их от остального мира. Символичен в этом смысле и образ самого фьорда, у которого расположен дом Женщины – это море, но не распахнутое к невидимым горизонтам, а узкой полосой врезающееся в сушу. К тому же прекрасный фьорд и синяя морская даль лишь ненадолго появляются в спектакле как яркая картинка из другой жизни. В дальнейшем на задник проецируется глухая картина ненастной свинцовой воды.

Йона Фоссе называют писателем-авангардистом. Утверждение, надо сказать, спорное. Авангардизм, как известно, это экспериментальный поиск новых форм и путей в искусстве, тенденция отрицания преемственности и исторической традиции. «Однажды летним днем» – единственная переведенная на русский язык пьеса драматурга, поэтому трудно судить обо всем творчестве Фоссе. Что же касается этой пьесы, то своим своеобразием она це-

ликом и полностью обязана художественным открытиям «новой драмы» конца XIX – начала XX века. Эта эпоха «большого взрыва» в искусстве, породившая таких гигантов как Ибсен, Бьернсон, Стриндберг, Золя, Гауптман, Шоу, Гамсун, Метерлинк, Чехов, как известно, проложила дорогу драматургии XX века. Критики справедливо отмечают связь художественного мира Фоссе с творчеством его великого предшественника, норвежца Генрика Ибсена, важнейшей задачей которого было исследование глубин душевной жизни [2. - С. 141]. Фоссе наследует ибсеновский подтекст, паузы, принцип единства пространства и времени и, наконец, его знаменитую ретроспективную композицию, которая служит «узнаванию» тайны прошлого героев. Но если у Ибсена ретроспекция носит интеллектуально-аналитический характер, а «узнавание» тайны резко нарушает благополучное течение жизни персонажей, если драматизм в его пьесах достигается максимальной концентрацией событий во времени и пространстве, у Фоссе преобладает характерная для современной драматургии рефлексия: жизнь Женщины по сути оборвалась в момент исчезновения мужа, и все ее последующее существование сводится к многократному проигрыванию давней ситуации. Общим же для обоих драматургов остается неразрывная связь прошлого и настоящего, дополнительно выраженная в художественных символах.

У Фоссе героев шестеро: Женщина, Женщина в молодости, ее муж Асле, ее подруга и ее подруга в молодости, муж подруги. Прошлое и настоящее прорастают друг в друга: пожилая Женщина пристально наблюдает за собой в молодости, прислушивается к своему разговору с мужем и подругой, вновь вместе со своим юным двойником проживает все детали страшного дня. Ситу-

ации повторяются, варьируются, накладываются одна на другую. В спектакле этот мотив усиливается – Женщина не только наблюдатель, но и «режиссер воспоминаний»: она то согласно кивает, то «подправляет» неточную картинку, то сама включается в действие. Отражая друг друга в окнах-зеркала, Женщина и Женщина в молодости сливаются в единый образ.

Но едва ли не больше параллелей и аналогий обнаруживается в пьесе Фоссе с драматургией Мориса Метерлинка. В центре ранних одноактных пьес бельгийского драматурга «Принцесса Мален», «Там, внутри», «Непрошенная», «Слепые», «Смерть Тентажиля» – тема Рока, всецело распоряжающегося людскими судьбами. Чаще всего он воплощается в образе Смерти, иногда в образе Любви либо представляет собой некую мистическую, всепоглощающую тайну бытия. Но если в античной трагедии, как отмечает И.Д. Шкунаева, конфликт Человека и Рока требовал сюжета, действия, так как содержанием его была борьба враждующих начал, у Метерлинка традиционный драматургический сюжет, как и собственно действие, отсутствует – есть «ситуация»: как правило, это ситуация ожидания [3. - С. 44]. Поэтому маленькие драмы Метерлинка были названы критиками «драмами ожидания». В пьесе «Слепые» шесть слепых мужчин и шесть слепых женщин в мрачной лесной чаще ждут поводыря-священника. Они не знают, что священник уже мёртв. Вместо него приходит Смерть. В пьесе «Непрошенная» семья ждет прихода родственницы-монахини, но и вместо неё является Смерть и забирает больную мать. В драме «Там, внутри» под окном стоят прохожие, принесшие страшную весть о самоубийстве молодой девушки. Они не решаются постучать, видя, как мирно сидит за

столом семья погибшей. Ожиданием надвигающейся беды отмечены все ранние пьесы драматурга. Ощущением тревоги и грозящего несчастья пронизана и пьеса Фоссе. Странная страсть Асле к воде, на которой он проводит почти все время, все более и более удаляясь от своей молодой жены, его необъяснимое оцепенение, беспокойство и страх молодой женщины с самого начала предвещают трагический поворот событий. Сходство обнаруживается и между персонажами Метерлинка и Фоссе. У Метерлинка они пассивны, активен Рок – внешняя сила, не встречающая противодействия: «В каждой из этих драм источник действия, импульс его лежит вне персонажей. Персонажи обладают лишь большей или меньшей восприимчивостью – способностью к «отражению» действия в зависимости от того, какая у них – тусклая или зеркальная – поверхность души. «Внутреннее», или «психологическое», действие, как называет его Метерлинк – чувства в их движении, – не материализуется в поступки и только оттеняет абсолютную пассивность персонажей. Активный рок выступает здесь как внешняя сила по отношению к человеку, но не встречающая в нем противодействия» [3. - С. 61]. Отсюда статика маленьких пьес Метерлика. Аналогичную картину мы наблюдаем у Фоссе, только в роли Рока как неотвратимой и неборимой силы в наше время выступает Одиночество. В книге «Сокровище смиренных» Метерлинк так обосновал свою теорию «статического театра» и «теорию молчания»: важны не внешние события, не поступки, а трагизм внутренний, трагизм самого факта существования [4. - С. 79]. Подлинный, глубокий и всеобъемлющий трагизм жизни не ищет возможности проявиться в действии, в кричащем поступке, в многословном извержении чувств. Напротив, его сре-

да – отсутствие действия, его атмосфера – безмолвие, молчание, тишина. Истинный трагизм выражает себя не в динамической, а в статической действительности: поступь его слышна и различима только в тишине и неподвижности [4. - С. 80]. В раннем театре Метерлинка действие – синоним опошления, суетности, отвлекающих человека от единственно плодотворной формы жизни духа – созерцания. «Соприкосновение человека и существования» происходит только в тишине [4. - С. 84], отсюда – «теория молчания». И.Д. Шкунаева отмечает: «Согласно его концепции человек заблуждается, надеясь на слова, как на средство глубокого, а не только поверхностно-бытового общения. Между тем желаемое общение возможно, но оно требует более всего молчания» [3. - С. 65]. «Соприкосновение душ», то есть, высшая форма «коммуникации», к которой стремятся отчуждённые друг от друга, одинокие люди, осуществляется, как утверждает драматург, вне прямого посредничества языка [4. - С. 19-20]. Правда, драма – род литературы, где молчание невозможно. Этот «компромисс» и у Метерлинка, и у Фоссе находит отражение в сценической речи: в диалогах-айсбергах, содержащих глубокий подтекст, в «бедности и раздетости» языка, когда молчание словно наступает на связную речь, сводя ее к простейшим словам, в обилии повторов, создающих ощущение замкнутости, безысходности. В пьесе Фоссе действует принцип «второго диалога», посвященного, казалось бы, излишним для развития сюжета вещам, который, как отмечает Е. Эткинд, был основным у Метерлинка: «Персонажи его, говоря о падающем снеге или о наступающих сумерках (у Фоссе – о морозящем дожде, о прекрасном виде из окна, о красоте дома и пр. – Е.Ш.), одновременно ведут другой, более

важный разговор, который по свойственной им целомудренной стыдливости, остаётся невысказанным» [5. - С. 15].

В пьесе «Однажды летним днем», как и в драматургии Метерлинка, материализуются процессы, происходящие в бессознательно-интуитивной сфере души – предчувствие, страх, надежда, опасность. Глубокий второй план возникает и за счет сети таинственных знаков – ассоциаций, аналогий, аллегорий, суггестивных символов (дверь, окно, лодка), сгущающих атмосферу одиночества и отчуждённости.

Теория «статичного театра» и «второго диалога» Метерлинка, его «учение о молчании», как отмечали многие исследователи, в известной степени родственны драматургическим исканиям Г. Ибсена, А.П. Чехова, Г. Гауптмана. Так, говоря о значении «второго плана» у Чехова и Метерлинка, И.Д. Шкунаева подчёркивает, однако, что «поток жизни», в который погружены герои обоих драматургов, у Чехова в основе своей социален, у Метерлинка же – метафизичен, экзистенциален [3. - С. 38]. Фоссе, таким образом, вольно или невольно, и в этом вопросе наследует Метерлинку.

Искания символиста Метерлинка предвосхитили творчество многих драматургов XX века. Как видим, Йон Фоссе не стал исключением. Вероятно, поэтому у одного из посетивших премьеру казанских литературоведов возник вопрос о «вторичности пьесы». Впрочем, в эпоху постмодерна, прихотливого диалога и «перекрестного опыления» текстов всех времен и народов, вопрос о вторичности – праздный. По-видимому, в нашем случае плодотворнее говорить о традиции, бесчисленными нитями связавшей драматургию двух порубежий.

Библиографический список

1. Фоссе Й. Однажды летним днем [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru>, свободный (дата обращения: 08.08.2013).
2. Адмони В.Г. Генрик Ибсен. Л., Художественная литература, Ленинградское отделение, 1989.
3. Шкунаева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки. М., Искусство, 1973.
4. Метерлинк М. // Сокровище смиренных. СПб., Приложение к журналу «Звезда», 1903.
5. Эткинд Е.Г. Театр Мориса Метерлинка // Метерлинк М. Пьесы. М., Искусство, 1958. С. 5-32.

Анжела Амирова*

Казань

ДЕЙСТВИЕ В НОВЕЙШЕЙ НЕМЕЦКОЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЕ

Жанр документальной драмы представляет сегодня интерес для немецких театров. Возникновение документального театра в Германии связывают, в первую очередь, с именем Эрвина Пискатора. После Второй мировой войны, в 60-е годы, поднимается вторая волна документальной драматургии. Это, прежде всего, Рольф Хоххут с его пьесой «Наместник» («Der Stellvertreter», 1963 г.), Хайнар Киппхардт («Дело Оппенгеймера» («In der Sache J. Robert Oppenheimer», 1964), Петер Вайсс («Дознание» («Die Ermittlung») – «Оратория в одиннадцати песнях», 1965 г), Р. Шнайдер «Процесс в Нюрнберге» („Prozess in Nürnberg“, 1968) и др [1].

В конце 90-х гг. XX века Германия переживает возрождение документального театра, что связано, прежде всего, с творчеством молодых немецких драматургов. Падение стены в 1989 году и последующее за этим объединение Германии принесло с собой не только желанную свободу, но и новые социальные и экономические проблемы. Безработица, неприспособленность «восточных» немцев к новым условиям, разрушение привычного быта, новые возможности, которые сложно было применить в реальности, а позднее проблема самоидентификации – вот основа конфликтов, заложенных в немецкой драме рубежа XX-XXI веков.

Критики отмечают, что новый немецкий документальный театр более далек от политики, чем документальная драма Германии 60-х годов. Как отмечает театровед К. Дюрр, молодые авторы пишут в своих произведениях о том, что «волнует нас сегодня: о се-

*© Амирова А.Р., 2014.

мейных и социальных проблемах, ... об отчуждении и одиночестве, о страхе оказаться несостоятельным, о победителях и проигравших, о садизме и агрессии на дорогах, о норме и безумии» [2. - С. 9-10]. Стремление к достоверности заставляет их все чаще обращаться к факту, к документу.

Интересна в этом отношении театральная группа «Rimini Protokoll». Её представители по-новому взглянули на документальный театр, выпустив на сцену вместо профессиональных актёров обыкновенных людей. Предметом документальной драмы «Rimini Protokoll» становятся не события и явления, а герои этих событий, играющие на сцене самих себя. Такую драму члены коллектива называли «Experten-Theater», поскольку главными действующими лицами этого театра становятся «эксперты повседневной жизни». Тобиас Бекер и Вольфганг Хёббель (основатели театральной группы) называют звёздами современной немецкой сцены бездомных, безработных, иммигрантов и детей гетто [3].

Например, в проекте 2008 года «100% Берлин» („100% Berlin“) на сцену выходят 100 жителей, отобранных по определённым статистическим показателям таким образом, чтобы был представлен весь город. При этом режиссёрами был выбран только один человек, который по конкретным параметрам – пол, возраст, семейное положение, способ и уровень дохода и т.п. – искал следующую подходящую кандидатуру среди своих знакомых, и так по цепочке набралось сто человек. Каждый из этой сотни является представителем своей социальной группы, они рассказывают о себе, о своих интересах. И таким образом на сцене, как говорят сами авторы, «оказывается масса людей, играющих город, хор, который никогда не репетировал, постоянно меняющийся образ...: геометрическая фигура из моря голосов на ста квадратных метрах сцены» [4].

Безусловно, в проектах группы «Римини Протокол» нельзя говорить о действии в традиционном, гегелевском понимании. Здесь нет «движущих коллизий», открытых столкновений, так же как и «внутреннего» действия, основанного на динамике мыслей и чувств персонажей. Перед нами масса людей, говорящих не друг с другом, а каждый сам для себя и для зрителя. Это в буквальном смысле люди с улицы, они не играют написанную пьесу, они играют сами себя. Режиссёр может только предположить, какой конфликт возникнет во время постановки. Цель авторов – изобразить конфликт реальной жизни с её официальным отображением в статистических данных. В статистике происходит обезличивание города, удобное властям. Однако находящиеся на сцене 100 человек доказывают, что 100% населения это отдельно взятые, конкретные люди, со своей историей, своими проблемами. Люди на сцене рассказывают о себе, о предметах, имеющих для них особое значение, участвуют в статистических опросах (например, задаётся вопрос, ездил ли кто-либо из присутствующих без билета, практически все отвечают отрицательно, что вызывает смех зрителей и самих участников). Таким образом, действие на сцене носит перформативный характер.

Обратимся к более традиционным документальным пьесам, ставящимся на основе написанного заранее текста профессиональными актёрами. Нередко отправной точкой для создания пьесы становятся заметки из криминальной хроники или материалы судебных разбирательств.

Драма А. Файеля и Г. Шмидт «Удар» („Der Kick“, 2006) представляет собой монтаж из подробных протоколов бесед и допросов действующих лиц, при этом все имена и географические названия сохранены. В основе сюжета – жестокое убийство подростка

его приятелями. А. Файель и Г. Шмидт в своей пьесе сосредоточились не на событиях, а на языке, с помощью которого свидетели и участники преступления рассказывают о нем. В постановке высказывания 20 персонажей передаются двумя актёрами. Это позволяет увидеть за их словами нечто большее, чем повествование о случившемся. В этих словах раскрывается вся жизнь небольшого социума этой деревни. Внимательный взгляд авторов отыскивает истоки преступления в самой жизни участников событий, их родителей, их дедов.

Действие как таковое в этой пьесе отсутствует. Монологи свидетелей перетекают в задокументированную речь следователя и прокурора, перемежаются информацией из газет и допросами обвиняемого. Композиционно в пьесе нет деления на акты, сцены, нет авторских ремарок. Как уже было сказано, задействовано лишь два актёра, реплики которых должны передать состояние всех персонажей и помочь ответить на вопрос: как люди могли допустить произошедшее. Не происходит развития персонажей, они констатируют факты, но не пытаются добраться до причин произошедшего. Каждый видит только свою часть беды: родители убитого несчастны, т.к. погиб их единственный сын, родители обвиняемого пытаются оправдать своего сына, вспоминают факты из его жизни, которые, кажется, мало связаны непосредственно с преступлением. Слова одного персонажа пьесы переходят в монолог следующего, который словно подхватывает предыдущую мысль, но начинает говорить о своём. Создаются разные точки зрения, которые, тем не менее, не выстраиваются в одну общую картину. При этом важно отметить, что непонятно, кому, собственно, они всё это рассказывают. Вероятно, зрителю. Всё это отсылает нас к теории

«постдраматического театра» Х.-Т. Леманна, говорящего о новом театре как «перформативном тексте», в котором исчезает действие, а текст становится лишь элементом сценического действия. Как отмечает Т.А. Онегина, категория перформативности является центральной категорией в «постдраматическом театре», «потому как все его средства и инструменты направлены, прежде всего на изменение зрительского восприятия» [5. - С.133]. Таким образом, задачу, поставленную авторами пьесы – отыскать истоки преступления в социуме, в жизни отцов и дедов преступника – должен разрешить зритель. Файель: «Мы должны представить преступника человеком. Поэтому мы наделяем его биографией. Собственно в этом и заключается провокация». Авторам важно, чтобы зритель услышал слова персонажей, за которыми скрываются глубинные причины их поступков. Их действия ему не столь важны [6].

В пьесе другого молодого немецкого драматурга, «Вермут» („Wermut – Eine Moritat nach einem authentischen Fall“, 2005) Катарини Шлендер, в отличие от ранее рассмотренной, имеется традиционное действие. Основой пьесы послужила история, ярко освещавшаяся в прессе: 47-летний безработный машинист электропоезда якобы свел счеты с жизнью, прыгнув с железнодорожного моста, пользующегося популярностью у самоубийц. Однако вскоре после похорон выяснилось, что мужчину насмерть забили кусками арматуры его жена, дочь и трое друзей. Автор определяет жанр пьесы как «трагическую уличную песню на основе реальных событий». Но основной посыл драмы заключается не в пересказе событий, а в поиске причин, заставивших совершить преступление. Было ли оно поступком, совершённым в отчаянии, мстью или запланированным убийством?

Художественное время в пьесе связано с двумя событиями: подготовкой убийства и чтением газетной статьи о нём. Таким образом, в этой пьесе также создаётся взгляд на произошедшее с двух разных сторон: с позиции организаторов убийства и с позиции приятельницы убитого, читающей сухую газетную статью. Примечательно, что чтение заметки никак не комментируется, нет ремарок, позволяющих понять реакцию читающей женщины. Только иногда она называет погибшего «несчастливым», однако на фоне происходящих событий это звучит довольно неэмоционально. В действии пьесы постоянно перекликается прошлое и будущее. Это не только статья о совершённом убийстве, это и воспоминания убийц и убитого об их обычной жизни, об их болезнях, нездоровых отношениях с близкими, социальных и финансовых проблемах. Помимо этого, в диалогах персонажей всегда присутствует намёк на предстоящее убийство, хотя, с одной стороны, решение об убийстве ещё не принято, с другой стороны, оно уже совершено, о чём зритель узнаёт из постоянно цитируемой газетной статьи.

Действие пьесы сопровождается ускорением и замедлением темпа. Перед каждой сценой в ремарке даётся точное время происходящего, что подчеркивает документальный характер пьесы. Сначала действие каждой сцены происходит с промежутком в 1 час, потом в 30 минут, 15 минут, совершается убийство (развязка) и темп снова замедляется: 30 минут, час, следующий день. Лейт-мотивом через всю пьесу проходит тема молчания и темноты, что характерно и для пьесы «Удар»: вопросы, остающиеся без ответов. Важно при этом, что само убийство на сцене так и не показано. Зритель видит только подготовку к нему и слушает сообщение о нём в газете.

Действие в пьесе Л. Хюбнера «Дело чести» («Ehrensache», 2005 г.) схоже с действием в вышеназванных пьесах. В ней рассказывается о жестоком убийстве молодой девушки иммигрантами из Турции. Произошедшую историю мы видим с позиций трёх молодых людей: двух обвиняемых и подруги жертвы. Различны точки зрения и различны ответы на вопрос, что послужило причиной убийства.

Пьеса открывается ремаркой, где после списка действующих лиц дана сценография, согласно которой сцена делится на три уровня: на 1-м уровне диалоги между обвиняемыми и полицейским психологом, на 2-м уровне повествование подруги убитой, на 3-м уровне – ретроспекции. Время действия: переговоры перед началом судебного процесса и ретроспекции вплоть до дня накануне преступления. Действие представлено на разных временных и пространственных уровнях, причем действие сцены на одном уровне переходит в действие на другом. Как и в предыдущих пьесах, автор хочет показать точку зрения разных людей, чтобы выяснить правду. На первое место выходит не само действие, а рассказ о нём, то есть налицо эпизация текста. Авторские ремарки, имеющие место в этой пьесе, характеризуют эмоциональное состояние в момент рассказа о произошедшем событии.

Таким образом, в современной документальной драме отсутствует внешнее действие, основанное на конфликтах, вытекающих из столкновения различных идеалов, не наблюдается здесь и внутреннее действие, основанное на динамике мыслей и чувств. Ключевую роль в этих пьесах играет слово. Не случайно персонажи повествуют о событиях, произошедших когда-то. Возникает двойная рефлексия: во-первых, рассказывающий о прошлом персонаж пропускает событие через нового себя, во-вторых, событие осмыслива-

ет зритель. Это создаёт определённую дистанцию между изображаемым событием и зрителем. В современной документальной драме говорит документ, а само действие, по сути, остается за сценой. О нём рассказывают персонажи драмы, причем, зачастую, само событие в пьесе никак ими не комментируется. Зрителю представляются разные точки зрения, чтобы он мог сделать свой вывод.

Следует отметить, что переход от действия к рассказу о нём не нов в документальном театре. Уже Э. Пискатор в своём политическом театре в начале XX века использовал фото- и кинохроники, газетные статьи и т.п. для придания пьесе эпической объективности. П. Вайссом в «Дознании» (1965 г.) используется популярный сегодня художественный метод вербатим, также позволяющий сместить акценты с действия на сцене на рассказ о нём. Таким образом, эпизация драматического действия является важной особенностью документального театра.

Библиографический список

1. Мамадназарбекова К. История факта: Истоки и вехи документального театра. [Электронный ресурс] // Театр. 2011. № 2. [Электронный ресурс] – <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/>.
2. Дюрр К. Новые театральные тексты / К.Дюрр // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. М., Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. С. 8-11.
3. Becker T, Höbel W. Wir kommen mit unserer Wut. [Электронный ресурс] // Spiegel. 2008: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-62492120.html>.
4. [Электронный ресурс] – http://www.riminiprotokoll.de/website/de/project_2417.html.
5. Онегина Т.А. Проблема конфликта в новой немецкой драме: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Казань, 2013.
6. Der Kick. Kinofilm von Andres Veiel, Deutschland 2006. [Электронный ресурс] – <http://home.tele2.ch/richterfilm/kick.html>

Надежда Стоева *

Санкт-Петербург

ПАРОДИЙНОСТЬ КАК ЭЛЕМЕНТ ДРАМАТИЧЕСКОГО В ПЬЕСАХ В. ШЕРШЕНЕВИЧА 20-Х ГОДОВ

Имажинизм как литературное явление сегодня рассмотрен достаточно подробно. Но театральная деятельность имажинистов изучалась фрагментарно. Поэты-имажинисты писали пьесы, делали инсценировки и переводы. И после распада имажинизма бывшие участники направления продолжали писать пьесы. Некоторые из этих текстов опубликованы, некоторые лежат в архивах. Вадим Шершеневич – поэт-имажинист, один из лидеров движения, наряду с Анатолием Мариенгофом, Сергеем Есениным, Рюриком Ивневым. В настоящее время удалось установить, что Шершеневич, проживший до 1942 года и умерший в эвакуации в Барнауле, написал десяток оригинальных пьес, ряд инсценировок, множество либретто.

Шершеневич недолго (примерно год) проработал в Московском Камерном театре. Писал для него инсценировки и делал переводы. В 1921 году, покинув Камерный театр, он вместе с режиссером и художником Б.А. Фернандовым создает в Москве «Опытно-героический театр», который просуществовал всего год и осуществил несколько постановок, в том числе и пьес Шершеневича «Дама в черной перчатке» и «Одна сплошная нелепость».

Я рассмотрю подробно пьесу «Одна сплошная нелепость».

Текст пьесы Шершеневича «Одна сплошная нелепость» хранится в Русском фонде Российской национальной библиотеки. Нет года издания, не указан жанр. Нет списка действующих лиц. Заметна некоторая небрежность текста, опечатки и орфографические ошибки.

* © Стоева Н.В., 2014.

В пьесе действуют два типа героев, условно назовем их реалистические и вымышленные. Реалистические – это Автор, который в последнем действии назван Сочинитель, а так же Режиссер и Актеры, играющие роли. И Вымышленные: Арлекин, Пьеро (его имя напечатано с двумя р), Колдун, Коломбина, восемь маленьких арлекинят и др. Шершеневич обыгрывает прием «театра в театре». Фабула пьесы вполне соответствует ее названию: это нагромождение нелепостей и несоответствий, в том числе и связанных с проникновением реальной жизни на театральные подмостки и наоборот. В пьесе 10 действий, они не всегда последовательно вытекают одно из другого, у этих эпизодов сквозное действие только на уровне заявки – мы знаем, что Арлекин ищет Коломбину, и не находит. Но внутри эпизода действия Арлекина могут быть связаны с чем-то другим, например продажей смеха или принятием молодого Арлекиненка в орден Арлекинов.

Действие начинается в театре, где должны показывать какую-то новую пьесу Сочинителя. Но вместо Арлекина-актера на сцену выходит настоящий Арлекин и, не попадая в реплики, сбивает все представление. Арлекин этим не смущен, но убегает, так как должен навестить больную девочку Риту. В городе наш Арлекин замечает, как все меланхоличны и печальны. К Рите уже приходил грустный Пьеро, и Арлекину теперь надо постараться развеселить девочку. Рита в течение пьесы быстро взрослеет и должна воплотиться в Коломбину. Она будет все время теряться, а Пьеро и Арлекин будут ее искать. Арлекин при этом будет дурачиться и веселиться и пытаться рассмешить народ в городе. Когда над его шутками саркастически улыбнется только Пьеро, Арлекин умрет. Коломбина понимает, что если она будет плакать над смертью Арлекина, то это поможет Пьеро и тоске захватить все, и начинает хохотать и Арлекин оживает.

Автор возмущен, в его пьесе смех должен был умереть. Но Режиссер ему возражает, что пока живо искусство, смех не может умереть.

Жанр «Одной сплошной нелепости», не указанный автором, находится на границе мелодрамы и комедии, но не становится, ни тем, ни другим. Для комедии не хватает остроты и смешных ситуаций. Для мелодрамы нет развития лирических отношений любовного треугольника. Во внешнюю канву поиска вечно исчезающей Риты-Коломбины можно вместить бесконечное количество дополнительных сюжетов. Сейчас по такому принципу организовано большинство сериалов. Шершеневич раздувает фабулу, включая в строй пьесы сюжеты принятия Арлекиненка в ряды доблестных Арлекинов, попадание его на небо и приключения там, встречи и беседы с горожанами. Он пытается нарисовать картину жизни города, в котором отсутствует смех. Тема города – важная для имажинистов, старающихся быть в авангарде современной жизни. Стремительная урбанизация была одной из центральных в их поэзии.

Пьеса Шершеневича, написанная в 20-х годах 20 века (год издания на книге не указан), сюжетно связана с «Подвенечной фатой Пьеретты» Шницлера и имеет пародийные параллели с «Балаганчиком» Блока. Это особенно любопытно, поскольку «Балаганчик» и сам был иронично-пародиен по отношению к символистскому мировосприятию. Блоковский театрик порождает в пьесе Шершеневича тотальную театральность, которая вмешивается в реальность и доказывает превосходство театра над пьесой, смеха над тоской, жизни над смертью, а искусства над действительностью. К. Рудницкий по поводу «Балаганчика» Блока писал: «Волей Блока мистике символизма, поданной иронически и насмешливо, была противопоставлена вечная стихия театра – стихия ко-

медии дель арте. <...> Впервые в истории сцены XX – на самой заре этой истории – Блок ввел в новую театральную систему образы Арлекина, Пьеро и Коломбины, связав символистскую драму с наиболее жизнеспособной традицией импровизационного театра масок» [1. - С. 338]. Шершеневич пишет свою пьесу исходя из четкого понимания того, что театр с его игровой структурой доминирует над любым литературным материалом.

Назвать пьесу Шершеневича пародией на «Балаганчик» в чистом виде, конечно, нельзя. Причина не только в большом временном разрыве между пьесами, но и в том, что не все признаки пародии сохранены автором. Рассмотрим связи с пародией. Оттолкнемся от определения термина из словаря Патриса Пави: «Пародия – пьеса или фрагмент, иронически видоизменяющий предшествующий им текст, высмеивающий его при помощи самых разных комических приемов» [2. - С. 217]. По Пави, у пародии четыре основных компонента: раздвоение, механизация, метаязык, но при этом она имеет свои цели и содержание. Все это легко обнаружить в пьесе Шершеневича.

Раздвоение: «Пародия включает в себя одновременно и пародирующий и пародируемый текст, которые отделены некоторой критической дистанцией, отмеченной иронией» [2. - С. 218]. У Шершеневича действие начинается в театре и автор с режиссером выступают как действующие лица, периодически вмешиваясь в действие. У Блока начало происходит на заседании мистиков, и мы сразу погружаемся в события ожидания. Шершеневич же последовательно разворачивает перед нами мир спектакля и подготовки к нему. Фигура Режиссера, отсутствующая у Блока, нужна Шершеневичу, чтобы подчеркнуть разницу между литературой-

драматургией и театром. «Театр превращает воду литературы в вино театрального искусства!» [3. - С.3]. Это одно из ключевых положений Шершеневича о театральном искусстве. Еще в «Манифесте имажинистов» было заявлено, что «театр не инсценировочное место литературы. Театру – образ движения. Театру – освобождение от музыки, литературы и живописи» [4. - С.373].

Совпадает с «Балаганчиком» набор традиционных персонажей-масок Арлекин, Пьеро и Коломбина. Но не обыгрывается ситуация ожидания Коломбины не только мистиками, но и другими персонажами. У Шершеневича Коломбина – обычный человек, может быть актриса или циркачка. Шершеневич открыто выводит театр как производство на сцену, Блок действовал более тонко, давая читателю/зрителю понять, что он видит на сцене представление спектакля.

Автор возмущен тем, что актеры играют не то, что он написал, и пытается объяснить суть своей пьесы. Вспомним, что у Блока Автор также вмешивался в действие и пытался что-то объяснить, а потом стыдливо исчезал. У Шершеневича появляется Режиссер, которого не было у Блока, – он восстанавливает ход действия пьесы, выдворяя непрошеного гостя.

«Балаганчик»

Автор: Что он говорит? Почтеннейшая публика! Спешу уверить, что этот актер жестоко насмеялся над моими авторскими правами. Действие происходит зимой в Петербурге. Откуда же он взял окно и гитару? Я писал мою драму не для балагана... Уверяю вас... [5. - С.747].

«Одна сплошная нелепость»

Сочинитель: Боже мой! Что они делают с моей пьесой! Г. Режиссер!

Режиссер. Отстаньте, тут не до вас. Что с ним? [3. - С. 48].

Арлекин, воплощение смеха и иронии, главное действующее лицо у Шершеневича, противопоставлен и блоковскому Пьеро, ожидающему появления Коломбины-смерти, и собственному Пьеро – тоске и меланхолии. Арлекин ничего не ждет, а действует сам. Ищет Риту-Коломбину, чтобы помочь ей воплотиться. У Шершеневича Пьеро отбивает Коломбину у Арлекина, он удачливый соперник, и Арлекину надо за нее все время бороться. Рита-Коломбина у Шершеневича должна воплотиться не благодаря какому-то мистическому процессу, а выздоровлению и взрослению. И воплощение Риты в Коломбину происходит само собой, где-то за пределами пьесы. Коломбина все время убегает, Арлекин ее разыскивает на земле – в цирке и на небе. Но находит Коломбину все время только Пьеро.

То есть герой и антагонист меняются местами. И там где у Блока – скопление таинственного, например, ожидание Коломбины-Смерти мистиками, ее неузнавание Пьеро и принятие за свою невесту, у Шершеневича – предельно конкретная ситуация – либо спектакля в театре, где все ждут Арлекина-актера, а появляется настоящий Арлекин, либо лечения смехом девочки Риты. Арлекину в помощь даны маленькие арлекинята, с которыми Арлекин проводит шутовской обряд приятия в «Арлекины» – это явная ирония над всеми теми обрядами приятия в Орден имажинистов, самый известный из которых, наверное, был совершен над Велимиром Хлебниковым.

Механизация – основной принцип пародии, по мнению формалистов. Юрий Тынянов писал: «Суть пародии – в механизации определенного приема; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного

приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием» [6. - С. 210].

Как такового приема, заимствованного у Блока, найти в пьесе Шершеневича нельзя. Есть некоторые повторы на уровне сюжета. Например, возмущение автора несоответствием того, что он написал, и тем, что разыгрывается на сцене.

Возможно, самое основное, что заимствовал Шершеневич, это коллизия действия – поиск вечно исчезающей Коломбины. Внезапное исчезновение и такое же внезапное появления Коломбины у Шершеневича происходит несколько раз, но взгляд автора на эти события несколько отстраненный. Основное внимание сосредоточено на том, как Арлекин ее ищет. Например, на Небе, собираясь одного из Арлекинят буквально отправить на небо – «сжечь». Затем в цирке – где Коломбина воплощается в наездницу, а Арлекин и Арлекинята должны принять участие в цирковом представлении. В городе на площади среди грустных и тоскующих людей Арлекин пытается продать смех за улыбки. Поиск повторяется в разных ситуациях. Затем в театре, где Коломбина становится одной из актрис.

Механизации поиска в пьесе однако нет, смех вызывает устраиваемая суета, от того как организован этот поиск. Арлекин бежал за Коломбиной, но отвлекся на грустные лица людей и стал продавать им смех, пытался рассмешить.

Цели и содержание. Целью Шершеневича не является в прямом смысле высмеивание или пародирование «Балаганчика». Пародируя основные элементы пьесы Блока, Шершеневич создает свой, новый сюжет, с новым содержанием. При близких фабулах – поиск и борьба за Коломбину у Шершеневича и ожидание Коломбины у Блока, сюжет – как происходит эта борьба, складывается совсем

разный. У Шершеневича это борьба не только Арлекина и Пьеро за любовь, а смеха с тоской, жизни и смерти, но и искусства с рутинной. Перед нами происходит борьба радости и грусти за человека – Риту и шире – за мир, где должен быть смех. Смех как искусство, которое излечит весь город от тоски. Понятно, что благосклонность драматурга на стороне смеха.

Эта пьеса не только находится в полемике с «Балаганчиком» Блока, не только иронически переосмысляет типичные для театра отношения актер-роль, автор-режиссер, но и отражает воззрение на театральные процессы и отношение к театру поэта-имажиниста Вадима Шершеневича. Тотальная ирония – по отношению к любви, смерти, театру, творчеству, ирония, столь характерная для имажинистов, – отчетливо видна в тексте.

Превосходство театра над литературой в пьесе доказано тем, что умозрительный финал написанный автором, где смех должен был умереть, дописан театром. И смех после смерти способен воскреснуть, если хоть один человек еще будет способен смеяться.

Библиографический список

1. Рудницкий К. Русское режиссерское искусство: 1898-1906. М., Искусство, 1989.
2. Пави П. Словарь театра. М., Прогресс, 1991.
3. Шершеневич В. Одна сплошная нелепость. М., Имажинисты (рукопись Русского фонда Российской национальной библиотеки).
4. Декларация // Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль, Верхне-Волжское книжное издательство, 1996.
5. Блок А. А. Балаганчик // Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М., Эксмо, 2008.
6. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977

Сведения об авторах

1. **Амирова Анжела Рафизовна** – аспирантка Казанского государственного университета (Поволжский федеральный университет)

2. **Болгова Светлана Михайловна** – аспирантка Поволжской государственной социально-гуманитарной академии

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

4. **Вейгандт Сюзанна (Weygandt Susanna)** – аспирантка Принстонского университета (США, штат Пенсильвания)

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

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

7. **Лепишева Елена Михайловна** – аспирантка Белорусского государственного университета

8. **Малютина Наталья Павловна** – доктор филологических наук, профессор Одесского национального университета им. И.И. Мечникова; профессор надзвычайный кафедры российской филологии Жешувского университета (Польша)

9. **Маронь Анна (Maron Anna)** – аспирантка Жешувского университета (Польша)

10. **Селютина Елена Александровна** – кандидат филологических наук, доцент Челябинской государственной академии культуры и искусств

11. **Семенецкая Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, преподаватель Самарской государственной академии Наевой

12. **Синицкая Анна Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент Самарского областного института повышения квалификации и переподготовки работников образования

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

14. **Стоева Надежда Валерьевна** – аспирантка кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства

15. **Тютелова Лариса Геннадьевна** – доктор филологических наук, доцент Самарского государственного университета

16. **Фомина Елена Александровна** – аспирантка Самарского государственного университета

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

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

Научное издание

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

*VI научно-практический семинар, посвященный
памяти Вадима Леванова
(Самара, 26-27 апреля 2013 г.)*

Материалы и доклады

Под общей редакцией Т.В. Журчевой

*В оформлении обложки использован эскиз
декорации И. Нивинского к спектаклю
«Принцесса Турандот» К. Гоцци
(реж. Е. Вахтангов, 3-я студия МХАТ, 1922)*

Публикуется в авторской редакции
Титульное редактирование *Т. И. Кузнецовой*
Компьютерная верстка, макет *Н. Ульяновой*
Дизайн обложки *Е. Фоминой*

Подписано в печать 24.03.2014. Формат 60х84/16. Бумага офсетная.
Печать оперативная. Усл.-печ. л. 11,2; уч.-изд. л. 12. Гарнитура Times.

Тираж 100 экз. Заказ № 2474.

Издательство «Самарский университет»
443011, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1. Тел. 8 (846) 334-54-23
Отпечатано на УОП СамГУ