

**Министерство культуры Новосибирской области
Новосибирский государственный театральный институт**

**СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ
(КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВВ.)
В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ**

Материалы Всероссийской научно-практической конференции,
Новосибирский государственный театральный институт,
4-6 октября 2011 г.

Новосибирск 2011

85.33

С 56

Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф.. – Новосибирск, 2011. – 180 с.

Редакционная коллегия:

*доктор филологических наук Печерская Т.И.,
кандидат филологических наук Глембоцкая Я.О.,
кандидат филологических наук Шатина Л.П.,
кандидат искусствоведения Zubov A.E.,
доцент Шелевер М.А.*

© Коллектив авторов
© Новосибирский государственный
театральный институт

Содержание

Л.Г. Ветелина

«Новая драма» рубежа XX-XXI веков как социокультурный феномен: проблемы жанрово-стилевых поисков5

О.В. Журчева

«Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков13

И.М. Болотян

Российская документальная драматургия вербатим: социокультурный аспект.....20

И.В. Кузнецов

Проблема реальности в «новой драматургии».....31

Т.В. Журчева

Герой и среда в современной драматургии: от «Утиной охоты» до «Кислорода» и «Пластилина».....39

С.П. Лавлинский

Визуальные аспекты драматургической перформативности в пьесе Александра Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый».....49

И.Г. Яськевич

«Новое либретто»: особенности отечественной постмодернистской оперы.....60

Л.П. Шатина

Культурные слои новой драмы (о поэтике трех пьес).....68

Я.О. Глембоцкая

К проблеме комизма и смеха в новой драме.....88

Л.С. Кислова

Мотив возвращения в драматургии Анны Богачевой и Ярославы Пулинович.....97

<i>А.М. Павлов</i> Монодраматизм как эстетическая доминанта пьесы Василия Сигарева «Пластилин»	104
<i>Л.П. Шатина</i> «Таня-Таня»: повтори слово и удвоишь смысл (о пьесе Ольги Мухиной и не только о ней).....	117
<i>О.С. Ефременко</i> Читка как театральный эквивалент «новой драмы-2»	134
<i>С.С. Коробейников</i> Мистерия внутри сталинского мифа или музыкальные грани «Голой пионерки»	146
<i>Н.Л. Проконова</i> Традиционные ценности театральной культуры в новодрамовских спектаклях Кузбасса	154
<i>В.В. Чепурина</i> «Самоотчет-исповедь» героя новой драмы: сценическая версия режиссера Дмитрия Петруня	164
<i>И.Г. Умнова</i> Музыка в постановках «новой драмы» режиссера Ирины Латынниковой	170
Приложение «Топ-лист» «новой драмы»	178

«Новая драма» рубежа XX-XXI веков как социокультурный феномен: проблемы жанрово-стилевых поисков

Термин «**новая драма**» и споры об этом очень сложном и неоднородном явлении ведутся достаточно длительное время. В этом смысле рубеж XIX-XX вв. и XX-XXI вв. в истории отечественной драмы и театра во многом сходны. Если сегодня мы вспомним, как в свое время принимали пьесы Г. Ибсена, А. Чехова, М. Горького, Л. Андреева, Б. Шоу и других авторов, заявивших о своем понимании театра и драмы на рубеже прошлых веков, споры и восхищения (либо негодования) современников по поводу театральных постановок К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, В. Комиссаржевской, Вс. Мейерхольда, то ситуация нынешних поисков «нового театра» и «новой драмы» покажется достаточно знакомой. Проблемы «репертуарного театра» и «театра экспериментального» в данном случае стоят на первом месте. Равно как и споры о самом понятии «новой драмы», ее жанрово-стилевых поисков, эстетических оценок, мировоззренческих основ.

Самый термин, как мы помним, вызывает множество дискуссий, подвергая сомнению правомерность его употребления по отношению к столь различным видовым формам, как реалистическая драма, *Teatr.doc.*, пьесы *verbatim*, экзистенциальная драма и драма абсурда, вербальная и невербальная пьеса и пр. По аналогии с «новой драматургической волной» («поствампилловская драма») в критике, как известно, укрепился и термин «новая, новая волна», указывающий на преемственность драмы последней трети XX века современной драматургии. Одна из ключевых проблем современных дискуссий по поводу «новой драмы» заключается прежде всего в попытке ответить на вопрос: насколько правомерно говорить о новых открытиях, привнесенных в современную драму и современный театр – по аналогии с драмой рубежного периода XIX-XX вв.? Что собственно можно считать «новой драмой», чем она отличается от «новой драмы», представленной на рубеже XIX-XX вв.?

«Новую драму», во многом дискредитировавшую себя с появлением так называемой «чернухи» на отечественной сцене 1980-90-х годов XX столетия, с ее усиленным вниманием к маргинальному герою, намеренным антиэстетизмом, с попыткой расшатать привычные драматургические каноны (в том числе и языковые

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

литературные нормы) классической драмы, встретили достаточно настроенно как сами театры, так и критика. В дальнейшем понятие «новой драмы» продолжает расширяться, включая самые различные стилевые и жанровые потоки и имена. Отсюда одной из знаковых проблем, активно обсуждаемой критиками и деятелями театров, становится проблема самого термина – именно в силу нечеткости, расплывчатости его определения. И если говорить о генезисе современной драматургии, то здесь следует отметить много составляющих. Современная отечественная драма, безусловно, испытала влияние *постмодернизма*, пытаясь опрокинуть стереотипы мышления, поведенческие и мировоззренческие формы, навязанные обществом и государством герою «чернухи». Пьесы Вен. Ерофеева, Л.Петрушевской, Н. Садур, А. Шипенко – яркий тому пример. Вместе с тем, развитие отечественной драмы последних десятилетий достаточно сильно испытало влияние *театра абсурда*, поскольку именно абсурд становится во главу угла современной пьесы, обозначая распад бытия, привычных коммуникативных связей, соединяющих общество, государство, маленького человека-магринала – героя современной драмы. На философском уровне пьеса абсурда наглядно демонстрирует деноминацию привычных человеческих ценностей, включая моральные, нравственные, эстетические и пр., нормы, которыми руководствуется человек в жизни. *Абсурдизм* показателен для творчества многих драматургов, в том числе, для пьес Л. Петрушевской, А. Шипенко, Н. Коляды, Н. Садур и др. В дальнейшем расплывчатость понятия «новая драма» нарастает, объединяя достаточно множественный, пестрый поток имен и пьес. На отечественной драме 2000-х годов, безусловно, сказалось влияние европейской драмы «new writing», «документальной пьесы». В частности, идея возникновения *документального театра*, или *Teatra doc*, принадлежит английскому драматическому театру – его смысл сводится к созданию новой драматургии, к созданию пьесы из текстов, «подслушанных» в реальности, персонажей, созданных из реального, жизненного материала, найденного при разговоре с конкретными людьми. Таким образом, в «новой драме» происходит подмена таких понятий как «художественность», «творческий вымысел», «эстетическая составляющая» натурализмом, жесткой ангажированностью ситуаций, намеренным отказом от литературных языковых норм и активным использованием обценной лексики, обращением скорее к физиологическим характеристикам персонажей и их проявлениям, нежели к духовным. Понятие «духовности» персонажей заменяется понятием «бездуховности», отражающим те

перемены, которые происходят в жизни нашего общества за последние двадцать лет. Все это в избытке несут пьесы «молодых» – И. Вырыпаева, М. Курочкина, В. Сигарева и многих других.

«Новая драма» представлена именами как старших драматургов, ведущих свое начало от «поствампиловской драмы», – А. Казанцев, Л. Петрушевская, Л. Разумовская, Н. Садур, так и драматургами, заявившими о себе в 90-е годы, – братья Пресняковы, Н. Птушкина, О. Богаев, А. Слаповский и многие другие. В последнее время понятие «новая драма» обычно связывают с именами молодых авторов: Е. Нарши, И. Вырыпаев, М. Курочкин, А. Радионов, В. Сигарев, братья Пресняковы, братья Дурненковы. Укрепились и определение «драма молодых авторов», «экспериментальная драма», просто «современная пьеса». Таким образом, в самих определениях выделяются те направления, которые представляет современная драма, развывая ее динамику от 1980-90-х годов к 2000-м. «Черная драма» («чернуха»), «жесткая драма», «драма абсурда» «постмодернистская драма», «экзистенциальная драма», «Театр. doc» или «документальный театр», пьесы «new writing», «неореалистическая драма» – все это явления, представляющие «новую драму». Эти направления в пределах «новой драмы» выделяют исследователи и критика. Существует и обратное, более категорическое мнение о том, что нет никакой новой драмы, а есть просто новая пьеса. Так, режиссер Р. Козак справедливо считал, что «новая драма – понятие расплывчатое. Каждый понимает ее как хочет. Для меня новая драма – это просто современная пьеса и ничего более. Сейчас к новой драме прикрепили язык некоего эксперимента, сделали ее форпостом разрушения старых форм. Но возьмите любое произведение искусства – это всегда эксперимент! Без эксперимента, без новизны получается дежавю. А это уже не искусство» [1, с. 182].

Попытки классификации жанрово-видовых форм современной драматургии ведутся давно, но поскольку явление «новой драмы» слишком объемно и множественно, процесс новообразований происходит достаточно стремительно и не завершен, то и четкой, единой классификации пока нет. Вполне очевидно, что для этого требуется время. Так, С.Я. Гончарова-Грабовская выделяет два направления: *«русскую экспериментальную драму»*, включающую пьесы-вербатим, документальный театр и социальную драму, привнесшую в целом в отечественную драму шокотерапию взамен эстетического воспитания и *«традиционную драму»*, к которой относит реалистическую пьесу, в основном представленную драматургами старшего поколения – Л. Зорина, А. Володина, М.

Рощина, Э. Радзинского и др. [2]. Из современных драматургов к этой группе принадлежат Н. Птушкина, Е. Гремина, О. Михайлова и др. В рамках этого направления современной драмы Гончарова-Грабовская выделяет «*постреалистическую*» драму, представленную творчеством братьев Пресняковых («Терроризм»), В. Сигарева («Пласталин», «Черное молоко», «Агасфер»), Н. Садур («Черти, суки, коммунальные козлы»), Н. Коляды и др. В пределах этих двух направлений исследователь отмечает многожанровую палитру, «включающую самые различные жанры – от драмы абсурда до трагедии» [там же, с. 19]. Очевидно, что в рамках «*традиционной драмы*» следует прочитывать «неосентиментальные» пьесы Е. Греминой, Е. Исаевой, О. Мухиной, М. Угарова и др. представителей «новой драмы» (критика определяет их еще как «пьесы чеховского настроения», «ретро-пьесы» и пр.), и пьесы, демонстрирующие «жесткий реализм» («постреализм», «гиперреализм») – «Пласталин» В. Сигарева, «Яблоки земли» Е. Нарши, «Бездомные» А. Радионова и М. Курочкина и др.

М.И. Громова выделяет «*драматургический авангард*», обращая внимание прежде всего на новый театральный язык современной драмы. Прослеживая генезис современного театрального авангарда, исследователь отмечает фольклорные истоки, балаганные, зрелищные формы, литературный авангард футуризма, обэриутов, а также западноевропейский абсурдизм 1950-60-х гг. Яркими представителями современной отечественной драмы абсурда она считает Вен. Ерофеева, Н. Садур, А. Шипенко, А. Железцова и др. [3, с. 123-140].

Размышляя о состоянии современного театра и его взаимоотношениях с драматургией, В. Забалуев и А. Зензинов выделяют две основные формы существования современного театра.

1. *Театр текста* – как традиционная форма театрального искусства, с опорой на литературную основу, где по-прежнему главным является слово.

2. *Театр без пьесы (визуальный театр)* – «это сценическая возможность сценического самовыражения без прикрытия текстом, без привязки к какой-либо внешней схеме. В таком действии все равно выстраивается драматургия (если речь не идет о чистом шоу как наборе номеров), только не записанная в виде реплик и ремарок. То есть это все равно театр пьесы, но пьесы невербальной» [4, с. 173-174].

Импровизация и читка пьесы – одна из активных форм существования современного экспериментального театра. Мы видим, как изменилось само представление о тексте пьесы. Постмодернизм привнес и иное понятие текста: вместо текста литературного, художественного теперь просто звучит текст, где главное –

импровизация, возможность изменить что-либо на ходу. И если в 90-е годы ушедшего столетия драматурги жаловались на неприятие их театрами, то теперь ситуация несколько изменилась. Экспериментальный театр предполагает кратковременный союз с «новой драмой», и в этом случае точки соприкосновения найдены. Многочисленные фестивали новой драмы, проводимые с начала 2000-х годов, ввели эту форму – читка пьесы с последующим ее обсуждением и показом на экспериментальной сценической площадке. Появилось множество экспериментальных театров, среди которых Театр-школа современной пьесы, театр «Практика», Центр им. Вс. Мейерхольда, Центр Казанцева, Театр дос, Коляда-театр и др., где существуют возможности постановок экспериментальной пьесы. Проводятся театральные фестивали: «Новая драма», «Любимовка», «Майские чтения», на которых, собственно, и сформировался своеобразный новый жанр, отмеченный критикой, – жанр *читки* новой пьесы.

Если говорить о **феномене** «новой драмы», то здесь, вероятно, следует отметить следующие моменты:

1. Шокотерапия, равно обрушившаяся и на театры, и на критику, и на зрителя. Имеется в виду ломка канонов классической, традиционной драмы, отказ от таких понятий, как «завязка», «кульминация», «развязка»; интертекстуальная открытость текста; отсутствие четкой авторской позиции, отказ от эстетических ориентиров, от воспитательной функции, активное употребление ненормативной лексики и пр. – одним словом все, что привнес литературный и театральный постмодернизм на отечественную сцену.

2. Возвращение театра к древним формам зрелищного искусства, начиная от форм античного театра; обращение к фольклорным и обрядовым формам, средневековым мистериям, фарсу и комедии дель арте. В данном случае преобладают притча и метафора, а также театр иронии. Условные формы театральных постановок провозглашают отказ от литературной основы – пьесы, поскольку действие внетекстового, визуального театра носит импровизационный характер, и в данном случае действие преобладает над словом.

3. Отсюда – четко обозначенная тенденция к попытке «раскрепощения» «новой драмы», некое пренебрежение текстом в его классической вариации и подмене новыми экспериментальными формами, предлагающими «магнитофонную запись» или литературные наброски, черновые и рабочие записи, скорее

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

напоминающие конспект или сценарий, нежели многоактную пьесу в ее привычной литературной форме.

4. Наряду с пьесами, предназначенными, скорее к «читке», нежели к публикации, четко обозначена тенденция создания «прозаических» форм драмы, так называемая «драма для прочтения», где чрезмерно большое место занимают авторские ремарки, монологическая форма. Пьесы Н. Коляды, монологические пьесы Л. Петрушевской, монологи-импровизации Е. Гришковца – яркий тому пример. Спектакли-монологи, как и пьесы-монологи, достаточно частотны в современной театральной палитре.

5. Эстетика современного театра как никогда, тяготеющая к *синтезу зрелищных форм искусства*, соединяет подчас несоединимое: мистирию и фарс, элементы площадного и народного театров, уличного карнавального шествия, шоу. Театр во многом сближается со смежными формами искусств, в первую очередь, с цирковым искусством, отсюда и установка на эксцентрику, эпатаж, яркие формы. Новые формы ищут и драматурги, и режиссеры. Этот процесс сам по себе не нов, и если вспомнить историю мирового театрального искусства, то эти всплески характерны на протяжении всего развития театра. Напоминают они и о поисках отечественного театра в рубежный период XIX-XX вв., в 20-е годы XX столетия, и о поисках условно-метафорических форм драматургических и театральных форм в конце XX века. Однако сегодняшний театр, равно как и драматургия, активно испытывают влияние электронных СМИ – телевидения и интернета.

В частности, именно интернет-пространство выполняет мощнейшую роль по популяризации и продвижению «новой драмы». Помимо многочисленных сайтов и блогов с текстами пьес, критикой, обзорами театральной действительности, «всемирная паутина» представляет и интернет-спектакли, так же легко доступные «продвинутому» пользователю. В обращении к «социальной» (если пользоваться термином Гончаровой-Грабовской), бытовой драме, к пьесам «вербатим», с их жесткостью, утрированной демонстрацией насилия, агрессии, констатацией бездуховности нынешнего бытия и нравственного вырождения современного героя, заметен мощный прессинг телевидения, телесериалов, желтой прессы, многочисленных шоу сомнительного достоинства и пр. Жесткая конкуренция со СМИ, вступление в эпоху рыночных отношений приводят к коммерциализации театрального искусства, литературы. Поэтому и театр, и литература сегодня вынуждены искать те самые «зрелищные» формы, которые отталкивают ценителей традиционного

психологического, реалистического театра, поражая сознание зрителей фактографией, натурализмом, биологическими сценами, жестокостью, насилием, порнографией. Процесс этот, безусловно, идет не в пользу литературной составляющей «новой драмы», активно вытесняя ее.

6. Уход от психологической драмы, который четко обозначила «новая драма», влечет и попытки некоторой компенсации потери. Это возврат к реалистической драме в ее новых жанровых формах – «неосентиментальная драма», «пьесы чеховского настроения», «ретро-пьесы», возвращающие к забытым мелодраматическим или ностальгическим сюжетам, светлым финалам, лирическому настрою. Однако современная «неосентиментальная драма» так же далека от действительности, как и «жесткая драма», чрезмерно утрирующая ее. Как правило, «неосентиментальная драма» реализует условно-призрачный мир, а не мир реальный, обращаясь к мифам, снам, воспоминаниям, псевдоисторическим сюжетам, фантастике. На это зачастую указывают и жанровые подзаголовки пьес: «Русский сон», «Стрелец. Драма в трех снах» О. Михайловой, «За зеркалом», «Сон на конец свету» Е. Греминой, «Русская тоска» А. Слаповского и др. «Неосентиментальная драма» представлена творчеством Н. Птушкиной, М. Угарова, П. Гладилина и других авторов, работающих в этом направлении.

7. Вместе с тем современная драма демонстрирует ироничное осмысление чеховских (и не только чеховских) сюжетов. «Пьесы-римейки», представляющие пародийный, предельно сниженный вариант классических сюжетов, разрушают привычные представления о классике и стереотипы поведения героев. «Вишневый садик» А. Слаповского, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуева и А. Зензинова, «Чайка спела» Н. Коляды, «Смерть Ильи Ильича» («Обломoff») М. Угарова – далеко не полный перечень пьес в этом новом жанре.

8. Отсюда и мощный иронический пласт, составляющий еще одно направление «новой драмы», но в данном случае пародия представлена на саму «новую драму». В пьесах этой группы представлен жанровый сплав с доминирующим началом пародии и абсурда. Именно в таком ключе следует воспринимать пьесы М. Медведева «Парикмахерша», М. Дурненкова «Слесарные хокку» и др.

9. Более успешной в этом пестром потоке выглядит, пожалуй, комедия – в множественных ее проявлениях. Именно комедия, как наиболее устойчивый к переходным периодам жанр, достигает определенных успехов, соединяя все три литературных направления: реализм, модернизм, постмодернизм. С этим жанром тесно связаны

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

имена Л. Зорина («Опечатка», «Маньяк»), О. Богаева («Мертвые уши, или история туалетной бумаги», «Народная почта»), С. Лобозерова («Семейный портрет с посторонним», «Семейный портрет с дензнаками»), В. Красногорова («Нескромные желания, или Зойкина квартира») и др.

«Новая драма» активно развивается, вырабатывая свои драматургические каноны и жанровые формы. Театр, как и драматургия, находится сегодня в стадии некоего грандиозного эксперимента, пытаясь найти свой путь в новом культурном пространстве и отвоевывая это пространство у Интернета и телевидения. В чем-то «новая драма» теряет, в чем-то приобретает. Чем завершатся эти поиски и противостояние, сказать пока сложно. Однако самый процесс активного развития современной драмы, многочисленные жанровые поиски и новообразования – явление для театральной жизни вполне закономерное, и здесь говорить о каких-то отклонениях от нормы не стоит. Как это бывает во все времена, из множественного мутного потока выделяются какие-то направления, имена, пьесы, отразив те процессы, которые происходят в жизни нашего общества в последние десятилетия. Это вопрос времени.

Литература:

1. Козак Р. Что вы думаете о новой драматургии? // Современная драматургия. – 2007. – № 3.
2. Гончарова-Грабовская С. Комедия в русской драматургии конца XIX–начала XX века: Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2006.
3. Громова М. Русская современная драматургия: Учебное пособие. – М., 2003.
4. Забалуев В., Зензинов А. Новая драма: практика свободы // Новый мир. – 2008. – № 8.

*О.В. Журчева,
доктор филологических наук (Самара, ПГСГА)*

«Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков.

Новейшая драма нового столетия решает для себя почти все вопросы поэтики, возникавшие в процессе эволюции рода и исторической трансформации драматургических жанров. Смена художественных парадигм проникла во всю структуру драматургии XX в., а также повлияла на особенности построения новейшей драмы как заключительного этапа тех художественных форм и того художественного сознания, начало которому было положено на рубеже XIX-XX вв. Представления новейшей драмы о герое – это вопрос современного гуманистического мировоззрения, отраженного в современном же искусстве и в современном социуме.

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

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

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

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

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

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

Еще у Чехова и Горького¹ возникло сомнение в том, что персонаж целостный, даже целеустремленный, непротиворечивый, самодостаточный есть хорошо. Пестрота характера, неуверенность человека в своей правоте, в своих поступках, жизнь в сослагательном наклонении – все это стало новым свойством героя новой драмы рубежа XIX-XX вв. Но это же свойство лишило героя поступка. Через весь XX век пролегла оппозиция героическое/негероическое; появился персонаж, не способный на поступок, в чем бы он ни выражался. Поступок сам по себе налагал ответственность за его возможные последствия – поэтому возникшая на рубеже веков идея *недеяния*, странным образом отразилась на многих героях советской (и как

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

выясняется) постсоветской драмы.

В эпоху смены нравственных и художественных парадигм в конце 1950–начале 1960-х гг. среди героев, совершающих поступки, героев цельных, уверенных в своей правоте бескомпромиссных юношей, появляются персонажи А. Арбузова и А. Володина, которые словно бы боятся поступка, события, даже слова, которое могло бы повлечь за собой поступок. В связи с этим возникает еще одна тенденция: она связана с провинциализацией и дегероизацией героя. М. Строева в 1986 писала: «С Володина, собственно, и начался процесс децентрализации героя, который – параллельно прозе – происходил в драматургии шестидесятых-семидесятых годов. Широкая, прежде безголосая среда, из которой выборочно извлекались чаще всего вершинные образцы, “примеры для подражания”, теперь заявила свои равные права на сценическое существование» [2, с. 218]. Вслед за Строевой, Я. Явчуновский в своей книге «Драма на новом рубеже» утверждает художественное единство психологической драмы 1960-80-х гг. в специфике героя, определяя его как героя маргинального, маргинального не социально, а психологически. Причина появления маргинальности в том, что герой уже пережил ранее, за пределами сюжета исходный конфликт с социумом (т.е. совершил поступок), психологическая перестройка уже произошла, она привела героя в его нынешнее состояние. Новое соприкосновение героя с окружающей средой, попытка выйти из своего пограничного положения и является толчком для нового конфликта, внутреннего, движущего непосредственно действие пьесы, требующего от героя совершения нового поступка.

В 1970-80-е гг. в драматургии «новой волны» традиционное утверждение: «Вот – добро, вот – зло» сменилось вопросом: «Что есть добро? Что есть зло?» Если раньше возникал процесс исследования души героя, то теперь в большинстве случаев констатировался итог опустошения этой души. Как писал Ю. Смелков, сопоставляя героев «Утиной охоты» и «Восточной трибуны» А. Галина: «...”начинаешь понимать, что жизнь прошла”, – говорит Коняев, переключаясь с Кузаковым из ”Утиной охоты”, с его словами: “Жизнь в основном проиграна”. Только у Вампилова Кузаков был второстепенным персонажем, а в центре стоял Зилов, проигрывающий свою жизнь у нас на глазах» [3, с. 234].

Один из критиков своеобразно определил героев «новой волны» – «баловнями века» [4]. «Баловни века» оказались в своеобразной временной изоляции. Отказавшись еще в 60-е гг. от «горького опыта отцов», они и в 70-е отказываются от ошибок предыдущего поколения

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

времен «оттепели». Они то и дело заходят в нравственный тупик, из которого им приходится выбираться. Итак, в пьесах «новой волны» на сцену вышел герой, находящийся в некоем межеемочном, промежуточном положении (один из вариантов названия и ключевая фраза в пьесе В. Славкина «Серсо»: «Мне сорок лет, но я молодо выгляжу»). Это было противостояние личности и среды не столько внешнее, проявленное, сколько подспудное, существующее в душе героя. Славкин писал об индивидуальных особенностях своих персонажей, рассказывая о постановке пьесы «Серсо» на Таганке: «Парадоксальным образом в моем поколении совместились инфантильность и усталость. Усталость от бесконечных иллюзий и их крушений, а инфантильность – в непонятно откуда каждый раз возрождающейся готовности снова и снова этим иллюзиям поддаться» [5, с. 178]. Драматургия «новой волны», таким образом, осваивает экзистенциальный конфликт человека с миром, уходящий из внешнего действия в глубокие внутренние, почти никак внешне не проявляющиеся в поступках сферы души персонажей.

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

Нечто схожее уже наблюдалось в порубежной драме, например, в «лирических драмах» А. Блока. В блоковской драматической трилогии возникает художественный прием двойничества, когда

главный герой словно раздваивается или даже размноживается, воплощая в себе различные ипостаси лирических мотивов «ожидания», «веры», «безверия», «надежды», «зова», «падения» и другие. Они, эти двойники, «не столько противоборствуют, как это положено героям драмы, сколько сосуществуют, отражаются друг в друге, внедряются друг в друга, отчуждаются друг от друга» [б. с. 46], то есть происходит не только «рассеивание героев друг в друге», но и рассеивание, умножение того конфликта с миром и конфликта с самим собой, который несет в душе «лирический герой» драм Блока.

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

Теоретики и практики новейшей драмы, очевидно, в какой-то момент были озабочены недейственностью, неактивностью, даже несопротивляемостью нового героя среде, судьбе, обстоятельствам. На фестивале «Новая драма» 2005 года была заявлена специальная программа под названием «Лев Толстой как зеркало “Новой драмы”». Идеолог фестиваля Михаил Угаров, представляя программу дискуссионного клуба, заявил, что в драматургии существует два типа героя, один говорит: «Посмотрите, что этот мир сделал со мной» – второй: «Посмотрите, что я пытался сделать с этим миром». Первая модель, очевидно, была представлена чеховским типом героя, вторая – толстовским¹. И если первый тип в современных пьесах оказался представленным полноценно, то второй встречался редко.

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

¹ Что, в общем, не совсем верно, так как толстовский герой меньше всего претендовал на то, чтобы переделывать мир; этим занимались герои Достоевского, и ничего хорошего из этого, помнится, не выходило.

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

Абсолютизация и идеализация инфантилизма провозглашенная в «Облом-off» подтверждается и в «Русском сне» О. Михайловой, и в «Яблочном воре» К. Драгунской и целом ряде других пьес. Показательно, что даже в «Башмачкине» (своеобразной инсценировке гоголевской «Шинели») О. Богаева вместо героя, лежащего в горячке, действует, совершает поступки, мстит, убивает, сметает обидчиков на своем пути Шинель; у Гоголя мстителем, хоть и после смерти, выступает все-таки сам Башмачкин.

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

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

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

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

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

Литература:

1. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991.
2. Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. – 1986. – № 2.
3. Смелков Ю. Современный герой. Кто он? // Современная драматургия. – 1984. – № 1.
4. Емельянов Б. Баловни века // Современная драматургия. – 1984. – № 3.
5. Славкин В. Рядом с пьесой // Современная драматургия. – 1989. – № 3.
6. Кипнис Л. О лирическом герое драматической трилогии Александра Блока // Русский театр и драматургия XX века. – Л., 1984.

*И.М. Болотян,
кандидат филологических наук (Москва)*

Российская документальная драматургия вербатим: социокультурный аспект

*«Новая драма – это здесь, сейчас и про меня... Это очень
важно».
М. Угаров*

Этот эпиграф выбран для данной статьи, потому что кажется важным не забывать, что именно проект «Документальный театр», организованный в 2000 году и использующий в своей работе технику *вербатим*, явился основой, на которой выросло театрально-драматургическое движение «Новая драма». Именно тексты, созданные в технике вербатим, задали определенные «каноны» всей «Новой драмы». «Реальность», «действительность», «актуальность», «документальность», «социальность» – основные понятия вербатим-театра – одновременно стали критериями и для авторской (не документальной) драматургии. Аксиома «здесь, сейчас и про меня» – это то, что получил современный российский театр от вербатима и то единственное, о чем, пожалуй, стоит говорить, если ограничиваться только социокультурным аспектом.

Напомню, что термин «вербатим» в настоящее время используется в нескольких значениях: прежде всего, имеется в виду «техника создания текста путем монтажа дословно записанной речи». Во-вторых, «вербатимом» обозначается стиль документальных текстов, проявляющийся в специфических фонетических, лексико-синтаксических, композиционных и других особенностях, обусловленных речевыми дискурсами различных субкультур (Н. Якубова). Наконец, «вербатимом» часто называют особый тип документального театра, возникшего на рубеже XX – XXI веков.

Не секрет, что сама техника пришла к нам с Запада, конкретнее, из Великобритании. В рамках данной статьи я опущу общие источники документальной драмы (в частности, спектакли-суды, постановки Хоккута и Вайса, эксперименты Пискатора и др.) и сконцентрируюсь на тех авторах, которые непосредственно повлияли на российских драматургов.

Прежде всего, западный вербатим привлекал тем, что являлся не просто театральным экспериментом, но и был своеобразным средством решения социальных проблем, то есть каким-то образом

способствовал улучшению судеб информантов с социальными проблемами. Например, в своё время показы пьесы Анны-Девере Смит «Сумерки» («Twilight») о расовых беспорядках способствовали примирению враждующих сторон. Самым ярким примером того, как документальное произведение может воздействовать на общественное мнение, т.е. выполнять некую социальную функцию, является пьеса Ив Энслер (Энцлер) «Монологи вагины» («The Vagina Monologues»), написанная в 1996 году. Текст «Монологов...» был составлен из интервью на тему женского тела, взятых драматургом у нескольких сотен женщин. На сегодняшний день явление, выросшее из данной документальной драмы, превратилось в крупнейшее предприятие шоу-бизнеса и вышло за рамки сугубо театрального события¹.

Среди других западных вербатим-пьес, повлиявших на формирование российского вербатима, следует назвать также «Серьезные деньги» Кэрил Черчилл («Serious money»), основанную на интервью, которые автор брала у деловых людей Сити, и «Язык тела» («Body talk») Стивена Долдри – исследование образного, психологического и информационного представления мужчин-гомосексуалистов об их теле.

Документальное направление очень популярно в Европе, особенно, в Англии. Исследователь С. Боттомс связывает оживление документальной тенденции в британском театре с событиями 11 сентября 2001 года², когда «обычная художественная драма, очевидно, представляется неадекватным ответом на современную международную ситуацию» [1, перевод А. Джанумова]. Сильный общественный резонанс вызвали постановки по пьесам «Цвет Правосудия» (1999), основанного на расшифровках судебной стенограммы по делу об убийстве афроангличанина Стивена Лоуренса,

¹ Читка отрывков из пьесы Энслер в переводе А. Родионова прошла в «Театре.doc» в 2002 году. На фестивале Новой драмы в 2003 году Русский драматический театр Литвы показал первую русскоязычную постановку «Монологов...» в рамках Международной программы (реж. Джулиано ди Капуа). Спектакль «Монологи вагины» (реж. Йозел Лехтонен) входил в репертуар Центра им. Мейерхольда, однако никакого общественного резонанса он не вызвал.

² В США театр среагировал на события 11 сентября документальными пьесами: «Парни» («The Guys», 2001) Э. Нельсон и «Их глазами» («With their eyes», 2001) Э. Томс, однако тенденция как таковая не возобновилась. Как отмечает Боттомс, реакция американского театра на недавние события в мире чаще принимает форму гротескной сатиры, нежели документального отражения.

«Оправдывая войну» (2003), «Кровавое воскресенье» (2005), «Привлеченные к ответу» (2007), «Переговоры с террористами» (2005) Робина Соанса, «Игры гладиаторов» (2005) Таники Гупта; «Черные Часы» (2006) Грегори Берка [см. об этом 2, 3] и др.

Общий пафос документального театра вербатим сводится к отказу от профессиональных наработанных и ставших штампами технологий и приближению к реальности. Ясно, что акцент сделан на остром содержании. Эстетическая и техническая сторона дела учитывается в последнюю очередь. Общественный резонанс, возможность социального влияния ставятся во главу угла в западном вербатиме. Российский вариант документального театра, несмотря на социальную заинтересованность, поначалу сосредоточился на внутритеатральных проблемах.

Вербатим привлекал российских драматургов и режиссеров прежде всего тем, что давал неограниченные возможности для обновления театрального языка: как тематического, так и речевого.

«Именно поэтому техника вербатима нам и интересна, что даёт возможность слышать голоса, а потом в спектакле воспроизвести их», – отмечал Э. Бояков [4]. «Конфликт современной драматургии с театральной традицией опирается отчасти в проблему языка. <...> И методика “документального театра” даёт как раз возможность органично внести вербально выраженные реалии в сегодняшнюю литературу» [5], – писала А. Романовская, одна из участниц проекта.

Особое внимание именно к языку, пожалуй, сильно отличает русский вербатим от западного и от документальной драмы вообще. Русский вербатим, несмотря на свою заостренную социальность, поначалу редко обращался к громким публичным событиям (исключения: «Погружение» Е. Нарши о затоплении подлодки «Курск», акция «Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского, «Сентябрь.doc» Е. Греминой о событиях в Беслане) и сначала совсем не обращался к излюбленным темам документальной драмы – громким судебным процессам или биографиям известных личностей. Как показывают исследования того периода, основной предмет исследования и творческой рефлексии русского вербатима – речевые дискурсы различных субкультур: бомжей («Бездомные» А. Родионова, М. Курочкина), преступниц («Преступления страсти» Г. Синькиной), работников телевидения («Большая жрачка» А. Варганова), подростков («Детская неожиданность» В. Забалуева, А. Зензинова, А. Добровольской) и др. По точному замечанию Н. Якубовой, вербатим основан не на «документации реальности», а на «документации способов высказывания» [6, с. 38].

Очевидно, что на первом этапе документальность драматического текста и спектакля, создаваемая с помощью техники верbatim, являлась для «Театра.doc» (и вообще всего движения «Новая драма») возможностью размежеваться с классическим театром и его способами репрезентации действительности. «Документальность» мыслится здесь не только в формальном аспекте, но, прежде всего, в содержательном, концептуальном¹.

«Когда мы все это придумывали, – рассказывал Михаил Угаров в программе «Ночь» («Пятый» канал) в 2010 году, – мы рассчитывали нанести удар по российскому театру, причем очень хороший удар... а удара не получилось. А удар рикошетом сработал в молодое российское кино...»

На противопоставлении репертуарному театру строилась сначала и система персонажей «Театра.doc». Часто его герой – представитель определенной социальной страты или субкультуры: «Угольный бассейн» театра «Ложа» – о шахтерах, «Гей» А. Вартанова – о гомосексуалистах, «Большая жрачка» А. Вартанова, Р. Маликова – о работниках телевидения, «Песни народов Москвы» А. Родионова – о бездомных, «Грезвый PR» О. Дарфи – о политтехнологах и т.д. Это была сознательная позиция руководителей театра. «Меня совсем не интересуют VIP-персоны, – объяснял свою позицию М. Угаров в эфире радио «Свобода». – Взять, например, XIX век. Сохранились письма и мемуары лишь довольно известных людей. VIP-персона очень жестко цензурирует свою жизнь: Толстой, Достоевский, Чехов или их жены тщательно отбирали факты. В результате осталась невосполнимая брешь. А меня интересовал быт рядового человека XIX века: как ходили в туалет, как ели, в чем спали, носили ли трусы или только панталоны. Ни у одного из крупных писателей я не смог этого найти. Нашел у писателей четвертого ряда – мелких бытописателей, которых ругали критики и которые ругали сами себя. Не передать мою благодарность им: это они нарисовали эпоху» [7].

Именно эти детали жизни обычных людей казались важными при создании нового документального театра. И именно эти особенности повлекли за собой поиски новых способов режиссуры и актерского существования.

И хотя круг тем, которыми занимались авторы верbatimа, достаточно широк, главной темой документального театра была и

¹ В репертуаре «Театра.doc» в разное время значились спектакли по недокументальным пьесам («Сны», «Кислород» И. Вырыпаева, «Фантомные боли» В. Сигарева, «Трусы» П. Пряжко и др.).

остается тема личностной и общественной идентификации. Попытки героев подтвердить свое индивидуальное бытие, заявить о своем существовании часто составляет основу сюжета пьес «Новой драмы». В случае с документальным театром возможность самоопределения предлагается и зрителям.

Например, спектакль «Демократия.doc» (2007) представляет собой интерактивную игру, главные роли в которой исполняют зрители. Спектакль ведут два психолога, которые объясняют правила игры, затем вместе с аудиторией выбирают определенное число игроков из зала. Каждый вышедший на сцену зритель выбирает для себя социальную роль. Роли разнятся от спектакля к спектаклю. Это могут быть «Президент», «Россия», «Терроризм», «Телевидение», «Коррупция» и т.д. Далее перед оставшимися в зрительном зале людьми разыгрывается спектакль – об «отношениях» между этими понятиями и героями. Психологи направляют представление, провоцируют, способствуют возникновению конфликтов. Каждый такой спектакль уникален. «Вербатим рождается на глазах зрителей – появление документального материала – есть суть перформанса, и его ценность», – писала о «Демократии. doc» исследовательница А. Лобанова [8, с. 38].

Говоря о «новой драме», М. Угаров подчеркивал, что ее успех во многом связан с той социальной и психотерапевтической функцией, которую она выполняет. «Новая драма», по его мнению, помогает избавиться от чувства одиночества, социальных страхов: «Я вижу, что люди морочатся тем же самым, чем я морочусь. Стало быть я не урод, ни одиночка, ни кто-то там... фрик... Да? А все-таки я нахожу контакт. Театры, которые занимаются классическими текстами, они замечательные <...> Но они все равно сегодня не решают психологических проблем современного человека. Ни Достоевский, ни Толстой...» (программа «Ночь», «Пятый» канал, 2010).

Нашупывая свой язык, драматурги редко выходили за рамки «внутренних» («как это устроено у других?») и личностных тем («как это устроено у меня?»). Исключение: «Сентябрь.doc» Елены Греминой, материал для которого собирался в русских и мусульманских Интернет-форумах и чатах после трагедии в школе Беслана. Пьеса выстроена таким образом, что не транслирует авторской позиции. Конфликт рождается на стыке противоположных мнений, прежде всего – в сознании читателя / зрителя.

Вот как описывала спектакль А. Лобанова: «Актерское остранение от образов в данном случае вынужденное, так как текст достаточно ярко сам по себе. Он способен вызвать сильную эмоцию за

счет затрагиваемых «болевых» тем: убийство детей, террористические акты – и не требует актерской аранжировки. Драматурги наблюдают за залом, спектакль надстраивается, приобретает дополнительный смысловой объем благодаря зрителю: пустая форма или форма максимально отстраненная наполняется смыслами не за счет режиссерской диктатуры, а сама по себе. <...> Интересно, что в Нанси на фестивале восточноевропейского театра Passages активисты местного комитета в защиту чеченской независимости раздавали зрителям “Сентября.doc” прокламации. Французская публика была уверена в том, что спектакль отстаивает именно русскую точку зрения на конфликт. В России, напротив, чиновники обвинили создателей спектакля в отсутствии четкой гражданской позиции. Разница восприятий, ментальностей, и, как следствие, разница в составе “зрительской начинки” “Сентябрь.doc”. <...> Документальный театр демонстрирует факт, не оценивая его: поэтому достаточно часто его режиссура лишена морализаторства» [там же, с. 46-47].

Явление документального театра стало альтернативой репертуарному театру для многих драматургов и режиссеров, заинтересованных в современном искусстве и новых технологиях, которые классический театр практически не использовал. «Острое, жесткое зерно вербатима упало в России на более чем благодатную почву. Судя по тому, что у вербатима в одночасье появились свои знаменитости, свои актеры, режиссеры, драматурги, – процесс давно уже вышел за рамки модного увлечения. Можно говорить о формировании радикально иного, чем прежде, русла в сценическом искусстве, где нашла выход энергия постановщиков и драматургов, взаимно отторгаемых классическим театром» [9].

За довольно короткий срок (с начала 2000 до 2009 года) документальный театр вербатим сформировал свои основные приемы, выработал стиль, но при этом не исчерпал себя. Несмотря на кажущийся тематический застой (например, работа над проектом «Мотовилихинский рабочий» о рабочих одноименного завода продолжается с 2008 года), руководители театра постоянно и регулярно проводят специальные вечера, на которых любой желающий может предложить тему для документального спектакля.

Самое недавнее событие подобного рода произошло перед закрытием сезона 2011 года: «Театр.doc» показал последние документальные премьеры и устроил слушание заявок на будущий сезон.

В заключительной части статьи предлагаем краткий обзор новых пьес вербатим. При этом мы опускаем тот вербатим, который

уже стал традиционным: когда целью автора является представление неких типажей в рамках заданной темы («Алконовеллы», «Мотовилихинский рабочий» и т.п.).

Наметилась интересная тенденция – обращение к биографиям реальных знаменитостей и выстраивание на этих биографиях особых отношений со зрителем. Например, эта линия выдерживается и в «89 - 93 (СКВОТЫ)» Наны Гринштейн. Участники спектакля не только рассказывают, в каких условиях жили современные художники Авдей Тер-Оганьян, Александр Петлюра и др., но и предлагают всем зрителям поучаствовать в перформансах, которые в свое время прославили этих представителей искусства.

В спектакле «Зажги мой огонь» Саши Денисовой автор и актеры в качестве информантов выбрали Джима Моррисона, Дженис Джоплин и Джимми Хендрикса, но также и самих себя. Эпизоды из жизни известных музыкантов переплетаются с реальными воспоминаниями и рефлексиями самих актеров.

Другую линию, которая на первом этапе только слегка разбавляла список спектаклей о простых людях, можно назвать общественно-политической. Яркий пример здесь – «Час 18» Елены Греминой – по материалам дела юриста Сергея Магницкого.

Идея создания спектакля «Час 18» возникла следующим образом. После смерти Магницкого Дмитрий Муратов, главный редактор «Новой газеты», сказал в эфире «Эхо Москвы»: «Вот бы «Театр.doc» сделал спектакль»... В это время Михаил Угаров слушал именно «Эхо Москвы» и тут же откликнулся. Текст и спектакль возникли, как только появился социальный запрос.

Текст «Часа 18» выполнен не в традиционной технике вербатим. Использованы дневники и письма Сергея Магнитского, материалы Натальи Магницкой, Татьяны Руденко, Отчет Общественной наблюдательной комиссии по контролю за обеспечением прав человека в местах принудительного содержания (председатель комиссии Валерий Борщев), материалы Дмитрия Муратова («Новая газета»), Валерия Борщева, Ольги Романовой, Евгении Альбац («Новое время»), Зои Световой и др.

По очереди выступают Судья, Следователь, Врач и др., которые предстают перед вымышленным судом (на самом деле – перед зрителями) по этому делу. «Они над людьми устраивают суды, а мы – над ними», – это реплика «от режиссера», включенная в текст пьесы. Зрители здесь не только в роли судей, они активно вовлечены в показ, так как перед каждым новым фрагментом их призывают зачитывать специальную «инструкцию» к спектаклю. Начальный фрагмент пьесы

называется «От театра» и также предлагается зрителями для прочтения.

Предлагаем отрывок из пьесы: «То, что произошло с Магницким – это не случайность. Тысячи наших сограждан, не таких известных, как Магницкий, унижены, заражены туберкулезом и гепатитом, их пытаются рядом с нами – и никому нет дела до них. Это происходит прямо сейчас, рядом с нами – в Бутырке, в Матросской Тишине, по всей стране. Как можно уважать закон, если суд спаян со следствием, следствие – с тюрьмой, а предварительное заключение используется как пытка? Если для подследственного существует «прайс» на все – от стакана горячей воды во время судебного заседания до развала дела? Особый разговор о касте тюремных врачей и клятве Гиппократата.

Страдание и смерть сделали Сергея Магнитского героем.

Если система, которая убила Магнитского и продолжает убивать людей, если она по-прежнему еще сильна, то хотя бы в театре мы хотим свидетельствовать против нее.

Жанр спектакля – «Суд, которого не было, но который должен быть»¹.

В документальной и одновременно сконструированной ткани текста и спектакля неожиданно возникает фантастический элемент. Предлагается представить судью, не разрешившему выдать Магницкому стакан кипятка, на том свете. Теперь он нуждается в стакане кипятка, теперь ему отказывают, а он оправдывается и убеждает.

Очевидно, что данный текст и спектакль функционируют прежде всего как общественно-политическая акция, акценты в них не эстетические, а этические.

Это понимают и зрители, во всяком случае в опубликованных в Интернет-пространстве отзывах некоторые из них пишут об актерах «Часа 18»: «Спектакль про смерть Сергея Магнитского – их гражданская позиция». Или: «Мне кажется, что не марши несогласных, а именно такие акции могут стать реальной и очень продуктивной формой протеста».

Или: «Возможно, по словам одного правозащитника, который присутствовал в зале, это рождение в России Гражданского театра, если не общество, то хотя бы один театр в нашей стране теперь можно так назвать... <...> И если вы актер, режиссер, писатель, журналист, обязательно ли выходить на Триумфальную площадь или вести

¹ Здесь и далее текст «Час 18» цитируется по рукописи, предоставленной авторами.

диалоги с властью на их территории? По мнению Михаила Угарова, адекватный ответ на призыв властей художник может воплотить в том виде творчества, которым он владеет, и это будет не менее эффективно¹.

Конечно, спектакль «Час 18» не только о конкретном деле, но и об отношениях человека и системы. В отрывке, в котором выступает судья «Елена Сташина» невидимый собеседник задает ей глупые и смешные вопросы, типа «Вы играли в “секретки” в детстве?». «Сташина» отвечает:

«Хотите понять – человек ли я? Ну так бы сразу и спросили...

(Отвечает.) Нет. Я не человек. Я – судья. А судьи в судебных разбирательствах людьми не считаются. Они исполнители государственной воли. Вот так. Да, обхохочешься».

Эта общественно-политическая линия документального театра продолжилась следующими мероприятиями: 1 октября 2011 года состоялось представление и обсуждение материалов для будущего совместного спектакля Театра.doc и фонда «Мемориал», а также Читка "Улицкая, Ходорковский. Диалоги" (совместный проект театра Йозефа Бойса и Сахаровского центра). К постановке также готовится новый спектакль «Оскорбленные чувства», посвященный выставке «Запретное искусство» в Сахаровском центре.

Думаем, этих примеров достаточно для вывода о социальной (общественно-политической) ангажированности российского документального театра вербатим. В этом случае возникает вопрос: каким образом литературному критику, филологу исследовать этот материал?²

«Опыт», который предлагает вербатим, призван, как нам видится, с одной стороны, поколебать «картину мира» зрителя, ввергнуть его в состояние колебания, потерянности. Ибо зритель не может не поверить в происходящее перед ним (он заранее готов верить, так как это необходимые «условия игры» для восприятия документального материала, либо тексты вербатим основываются на делах, известных широкому кругу публики). С другой стороны, театр вербатим нацелен на прямое взаимодействие со зрителем. Театр здесь становится местом, создающим специфическое пространство общения: он сплачивает (в отличие от телевидения), он предлагает иную «картину мира», в которой «мы» противостояим всему остальному миру, той реальности, которая «нас» не устраивает. Цель такого театра

¹ Цит. по материалам сайта: <http://doc-teatr.livejournal.com>

² Здесь и далее не идет речь о театроведческой критике.

– восстановить, хотя бы на короткое время (время представления и обсуждения увиденного), социальные связи. Именно поэтому в «Театре.doc» так часты призывы непрофессионалов в ряды драматургов, актеров. Функция непрофессионалов здесь – быть посредниками между самим театром и окружающей реальностью, либо – быть собственно предметом творчества.

Часто сила убеждения документальных текстов вербатим так велика, что сложно не признать в них факт искусства. Однако собственное отношение авторов к эстетическому ставит и этот факт под сомнение. Пьесы-вербатим всегда являются *чем-то еще*, не только текстами. Поэтому о них так сложно писать. Всегда есть соблазн судить подобное творчество по его конкретному социальному воздействию. К счастью, этого соблазна исследователи документального театра пока избегают, однако решающими при анализе часто становятся критерии этического (не эстетического) характера. Прежде всего, например, о спектакле «Час 18» пишут, что это «гражданская акция» (не акцентируясь на анализе собственно текста). Подобные «гражданские» спектакли становятся неприкосновенными для художественной критики. По отношению к ним сложно употребить эпитеты «слабый», «неадекватный» и т.п., так как изначально предполагается, что их оценка должна отправляться от чего-то другого.

Филология традиционно занимается только текстами, в которых есть собственные внутренние критерии для анализа (ср.: «судить произведение нужно по законам его автора»). «Что-то еще», присущее документальным текстам вербатим, особенно социально- и политически-ангажированной их части, здесь выпадает из поля зрения, а без него тексты неполноценны... И это вызов для всех исследователей.

Литература:

1. Bottoms S. Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective // TDR: The Drama Review. – 2005. – № 50.
2. Luckhurst M. A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama // UK. – 2008.
3. Hammond W., Stewart D. Verbatim Theatre Techniques In Contemporary Documentary Theatre // UK: Oberon Books. – 2008.
4. Документальный театр в Москве: первые итоги// Независимая газета. – 2001. – 20 января.
5. Романовская А. Русский вербатим // Литературная газета. – 2000. – 1-7 марта.

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

6. Якубова Н. Вербатим: дословно и дотекстуально // Театр. – 2006. – № 4.
7. Драматург Михаил Угаров: Настоящая драматургия происходит в реальности [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svobodanews.ru/content/article/16796934.html>
8. Лобанова А. Метод документального театра в Театре.doc. История, развитие, итоги: Дипломная работа. – М.: 2009 (на правах рукописи).
9. Десятерик Д. Вербатим. Словарь современной культуры // День 18 февраля 2004.

Проблема реальности в «новой драматургии»

Во второй половине XX столетия одной из ключевых проблем культуры сделалась проблема реальности – а точнее, субстанциального статуса реальности. Эта проблема обусловлена самой природой постмодерной культуры, которая предусматривает дистанцированное отношение к действительности. Видимый мир – мир «симулякров», подобий, и серьезное отношение к нему немислимо. Поэтому для искусства конца XX века характерен специфический статус той реальности, которая лежит в основе создаваемой в произведениях картины мира. Эта реальность далека от эмпирического пространственно-временного континуума, формирующего образ мира в классическом представлении. Она отличается недостаточной субстанциальностью. Предметы в ней не обладают безусловным содержанием; они слабо укоренены в бытии и готовы вот-вот из него выпасть. И само бытие держится слабеющими внутренними связями.

В российской драматургии конца XX столетия так или иначе представленный образ распадающегося бытия не является редкостью. Такой образ мы находим, к примеру, у драматурга старшего поколения Н. Коляды. У него в ремарках к «Полонезу Огиньского» фигурируют «бесполезные вещи», такие, которые «будто с помойки принесли». «Это ощущение дна, окраинности, периферийности жизни создается еще и самой структурой ремарок: хаотическое нагнетание предметов, перечисление, регистрация “вещей с помойки”» [1, с. 68]¹, – комментирует это обстоятельство О. Журчева. Добавим к этому маргинальность персонажей «Полонеза Огиньского» (а также и других пьес Коляды, хотя бы хрестоматийно известной «Рогатки»), их выпадение из социальных связей и неспособность обрести разумное существование в изменившейся действительности – и образ недо-бытия на грани реальности оказывается вполне законченным.

Среди драматургов младшего поколения на недо-субстанциальность жизни охотно указывали многие. Приведем в пример И. Вырыпаева, который в пьесах «Кислород» и «Валентинов

¹ Журчева О. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. Самара, 2011. С. 68.

день» прибегает к одному и тому же приему остранения изображаемого мира: он указывает на его апокалиптическую обреченность. Так, в финале «Кислорода» зрителю сообщается, что герои пьесы, Саша и Саша – это представители «поколения, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит». Стало быть, в образовавшейся перспективе все, о чем шла речь в пьесе, не имеет никакого смысла.

Аналогичным образом устроен «Валентинов день». Условность, симулякрная вторичность изображенного мира задается уже самой референцией пьесы к прецедентному тексту драмы М. Рощина. При этом персонажи существуют в мире заведомо искаженных и спорных воспоминаний, что еще усиливает эффект «недо-рода»¹ реальности. Социальная действительность в пьесе не проявлена. За исключением Кати, которая работает проводником в поезде «Москва-Владивосток», почти не видно, как остальные герои включены в социальные отношения. Зато присутствует по-фарсовому демонстративная фантастика: герои летают над Витебском, а Катя в самом конце пьесы отправляется на Марс. И в этом контексте уже совершенно естественным представляется намек на грядущий Апокалипсис в финале: ведь действие происходит в конце активно мистифицируемого 2012 года. Это очевидное указание на полную субстанциальную несостоятельность изображенного мира.

Однако нельзя сказать, что «новая драма» только с удовольствием смакует ощущение субстанциального кризиса и идею вторичности бытия. Неустойчивость действительности проблематизирована младодраматургами. И такая проблематизация свойственна не только театру. В. Подорога подчеркнул разницу между «реальным», то есть миром множасьихся симулякров, и «реальностью», как субстанциальной основой бытия. «Реального слишком много, а реальности недостает – вот что приводит в отчаяние, ведь требование референции к *одной единой Реальности* еще в силе» [3, с. 310]², – передает Подорога озабоченность западной гуманитарной мысли, распространившейся и в российской культуре.

Какой же выход усматривается из тупика недо-субстанциальности? «Новая драма» попыталась найти этот выход в русле документализма. Возник так называемый Театр.doc,

¹ Термин С. Хоружего, характеризующий виртуальную реальность [см. 2].

² Подорога В. Культура и реальность. Заметки на полях // Массовая культура: современные западные исследования. М., 2005. С. 310.

претендующий на то, чтобы изображать действительность как таковую, помимо навязанных ей концептуализаций. Нет нужды комментировать технологию создания пьес «вербатим». Вряд ли стоит и повторять претензии к этой технологии, связанные в основном с тем, что она тяготеет не к художественной деятельности, а к социологическому опросу среди маргинальных групп. Но примечательно то, что «вербатим»-драматурги не выдержали изначальную объективистскую установку и очень быстро сдвинулись в область композиционных решений относительно материала и введения авторского голоса, акцентирующего события, что означало уход от провозглашенного принципа документализма.

Любопытно, что аналогичный процесс имел место в одном из жанров телевизионного перформанса – так называемом «реалити-шоу», возникновение которого было спровоцировано той же культурной проблематикой, что и возникновение Театра.doc: ощущением недо-субстанциальности современной действительности. Первоначальная задача реалити-шоу в том и заключалась, чтобы показать зрителям реальность «как она есть», без вмешательства режиссерской рефлексии. Но, как пишет Э. Шестакова, «если для первых реалити-шоу значащим и достаточным оказалось простое наблюдение за реальностью, то <...> постепенно роль комментария перестает носить лишь информационно-новостной характер и перерастает в роль своеобразного авторского, иногда откровенно субъективного акцентирования событий» [4]¹.

Почему же попытки «восстановить реальность» средствами реалити-шоу и вербатим-драматургии оказались несостоятельными? Думается, что дело в характере самой мировоззренческой установки, породившей эти два параллельных явления. Как драма вербатим, так и реалити-шоу исходят из предпосылки о том, что реальность – это нечто ужасное, нечто такое, что при непосредственной встрече должно вызывать шок. Отсюда повышенный интерес вербатим-драматургов к представителям маргинальных социальных групп и их жизненным обстоятельствам. Отсюда провоцирование в реалити-шоу разного рода пограничных ситуаций, погружающих участников в состояние глубокого стресса: считается, что именно в этих стрессовых, болезненных ситуациях проявляется подлинная природа человека².

¹ Шестакова Э.Г. Проблема реальности в реальном шоу // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2822&level1=main&level2=articles>

² Источник такой мировоззренческой установки понятен: он общий для

Но это не единственная возможная мировоззренческая установка. Можно исходить и из того, что реальность – это нечто глубоко сродственное человеческому бытию. Более того: в философском отношении крайне наивно полагать, будто реальность – это нечто совершенно безобразное. Какой бы ни была реальность, она дана нам в образе, а образ – уже суть результат если не интерпретации, то присутствия угла зрения. Поэтому установка на документализм, предполагающий редукцию точки зрения (а значит, и это самое главное – *редукцию смысла*), не только малопродуктивна, но и в практическом отношении несостоятельна. Неудивительно, что выдерживать ее оказалось так же затруднительно, как писать по-русски чистой силлабо-тоникой – в чем, как известно, очень быстро на собственном опыте убедился активно проповедовавший ее М. Ломоносов.

И закономерно, что последнее десятилетие показывает нам ряд образцов «новой драмы», авторы которых недвусмысленно ставят одной из своих задач обращение к подлинной реальности – но не протокольной реальности квази-документализма, а той реальности, которая сродни человеку и которую надобно найти под слоем симулякров.

При этом источник симулякров в одной из таких пьес, как в «Синем слесаре» М. Дурненкова, называется прямо: это масс-медиа. Герой этой пьесы буквально в первом действии заявляет о том, что для него ориентирование в реальности проблематично, он не видит границы между реальным миром и вымышленным. А поскольку реальность множественна, то ее эмпирический образ, данный в непосредственном ощущении, оказывается лишь одним из многих возможных образов и теряется в их заведомо бесконечном ряду.

«Я хочу сначала оговориться, что я все время путаю вещи, которые я придумываю, и вещи, которые не придумываю», – говорит герой. Но в контексте пьесы оказывается, что именно «придуманные» героем вещи обладают известной субстанциальностью, тогда как «не придуманные» им вещи являются собранием мифологем, навеянных средствами массовой информации. И к этим мифологемам герой заявляет свое почти безоговорочное доверие:

европейской культуры и восходит к философии экзистенциализма, где отношение человека и бытия – это трагическое противостояние, в котором человек испытывает откровенно болезненные симптомы (ограничимся самым невинным примером – сартровской «тошнотой»).

«Все, что ни придумаешь, все, что ни выдумаешь, уже есть. <...> Вот в газете пишут: “девочка-магнит живет в метро с восемью лет”. <...> “Первый иракский мюзикл «Аллах-суперзвезда». <...> “Путина положат с Лениным валетом” <...>».

Реальность, как видно, воспринимается героем мифологизированно. Поэтому в следующем действии в его комнату входит безмолвная девочка-магнит. Ее фигура – наглядное овеществление, материализация мифа. Эта сцена, в сущности, демонстрирует зрителю визуализированный генезис симулякра. Герой прогоняет девочку-магнит. И заявляет: «Самое главное – попытаться побороть мир. Придумать больше, чем в нем уже есть. Быть там, где все начинается. Где нет второго смысла. Где происходит только то, что должно происходить».

Конечно, мир, который здесь «нужно побороть» – это мир мифологический, виртуальная реальность средств массовой информации. Автор (а Герой так и говорит о себе: «я, автор», – то есть происходит идентификация этих субъектных инстанций) стремится преодолеть хаотичный образ масс-медийной действительности и вернуться к субстанциальным основаниям жизни, к «должному бытию» («то, что должно происходить»). А находит он эти основания самым простым путем: поступает рабочим на завод и вливается в спянную и споенную бригаду. И этот шаг в конечном итоге открывает ему глаза на подлинное устройство мира. «То есть я вполне сейчас понимаю, где что находится – вот, типа, вы, вот, типа, я, вот, типа... все».

Другой подобный образец – пьеса М. Курочкина «Кухня», главную сторону содержания которой составляют философские или квазифилософские беседы героев, игра силлогизмами. Сюжет пьесы носит вполне условный характер и показательно фантастичен. Герои попеременно оказываются в разных временных планах, первый из которых – средневековье, а второй – несколько стилизованная современность. При этом они периодически проваливаются из одного времени в другое, оказываясь как бы в другой ипостаси, или инкарнации: так философствующий нувориш Гюнтер вспоминает себя королем бургундов Гюнтером, а его жена Татьяна Рудольфовна – королевой Брунгильдой. Все действие пьесы представляет собой сильно травестированный сюжет сказания о нибелунгах, участниками которого оказываются современные нам персонажи.

Парадоксально, однако именно осознание этого смешения временных планов дает Гюнтеру повод делать заключение ни много ни мало как о Бытии Божиим. Он обращается к своему верному другу

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Хагену, указывая на воскресшего Зигфрида: «Да, да, Карлович. Если он сидит здесь живой, значит и Бог есть, и все такое... Да, именно так». Бытие Божье, то есть субстанциальность мира, провозглашается в пьесе. Но для утверждения этой идеи драматургу приходится сообщить конвенциональной эмпирической реальности качество демонстративной условности. Смещение временных планов, связанная с ним проницаемость пластического пространства, фантазмагоричность действия – все это лишает устойчивости вещный мир повседневных представлений и обстоятельств. Гюнтер не зря утверждает: «Не тем велик человек, как он умеет приспособливаться к обстоятельствам. Величие в том, как он эти обстоятельства игнорирует».

И Гюнтер действительно игнорирует обстоятельства. Осознав себя королем, он возводит в современной России средневековый замок, должный послужить «приманкой» для Зигфрида в его новом воплощении. Адвокату, который смеется над его затеей, он говорит: «Заметьте, я не сказал “копия средневекового замка”, я не сказал “муляж”, я не сказал “реконструкция”. Я сказал – замок. Ибо... (потерял нить.) Ибо – это – замок». Собственный замысел для Гюнтера важнее, по видимости, снижающих его обстоятельств: стен из гипсокартона и наличия постоянных комнат для туристов. Таким образом, эмпирические обстоятельства в пьесе утрачивают субстанциальность. Гюнтер говорит: «Я же не виноват, что мой быт – это чья-то сказка». И напротив, средневековая «сказка» оказывается подлинной действительностью.

Пьесы Дурненкова и Курочкина объединяет отказ признавать субстанциальность за конвенциональной действительностью, которая вся сплошь состоит из социокультурных стереотипов и мифов масс-медиа (что, в сущности, практически одно и то же). Направление ухода из этой конвенциональной действительности видится разное. Курочкин, в духе романтической культуры, помещает подлинную реальность в легендарные, почти сказочные Средние века, давая понять, что последующие инкарнации тамошних архетипов все более и более превращаются в симулякры. Дурненков, напротив, стремится расчистить от симулякров территорию современности, отыскав под ними субстанциальные пласты.

Опыт Курочкина находит любопытное соответствие в пьесе Е. Гришковца «Зима». Ее герои в конечном итоге тоже покидают мир недолжного бытия – тот мир, где они собираются взорвать неизвестно что и неизвестно зачем – и отправляются в сказку, превратившись в двух зайчишек. В художественном мире Гришковца вообще

систематически актуализуется оппозиция «детство / взрослость», отчетливо выражающая ценностную пару «должное / недолжное». Эта пара наличествует уже в монодраме «Как я съел собаку», и задает контекст восприятия позднейших сочинений автора. Детство – это светлая, добрая сказка, и именно туда, под звуки хлопушек и огоньки елочных гирлянд, уходят двое смертельно замерзших автоматчиков. Это их возвращение – к себе самим, к себе таким, какими они были прежде и должны были бы оставаться.

Заговорив о творчестве Е. Гришковца, мы однако не даем ему специального освещения. Дело в том, что драматургический статус его пьес, на наш взгляд, остается открытым. Пожалуй, лишь два произведения – «Город» и «Зима» – у Гришковца могут быть названы драмами в собственном смысле этого слова¹. Монодрамы «Как я съел собаку» и «Дредноуты» представляют собой, в сущности, прозаические опыты, в исполнении которых умело задействован ряд средств сценического перформанса. И неудивительно, что в позднейшие годы Гришковец обратился к прозе (сборник «Следы на мне»), а также к опытам с музыкальным речитативом – за которым, без сомнения, тоже стоит прозаическое начало.

Последнее наблюдение побуждает к тому, чтобы еще раз вернуться к вопросу о родовых границах «новой драматургии». Представляется, что имеющиеся затруднения в суждении о ней в немалой степени связаны с неопределенностью этих границ, с тем, что в область «новой драмы» регулярно втягиваются смежные явления. Помимо монодрам Гришковца, приведем в пример уже упоминавшийся «Кислород» Ивана Вырыпаева: из-за присутствия двух вполне фиктивных персонажей эта пьеса не перестает в основе своей быть рэп-речитативом, рассчитанным на двух исполнителей (а рэп может допускать и большее их число). Дальнейшее исследование «новой драматургии», по-видимому, должно прежде всего решить вопрос о том, что в ее составе есть драма, а что не есть. Но этот вопрос, конечно, требует отдельного и очень специального рассмотрения.

Литература:

1. Журчева О. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. – Самара, 2011.

¹ При том, что «Город» – явно далеко не лучшая вещь в творчестве автора.

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

2. Хоружий С.С. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. – 1997. – №6.
3. Подорога В. Культура и реальность. Заметки на полях // Массовая культура: современные западные исследования. – М., 2005.
4. Шестакова Э.Г. Проблема реальности в реальном шоу [Электронный ресурс]. URL:
<http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2822&level1=main&level2=articles>

Герой и среда в современной драматургии: от «Утиной охоты» до «Кислорода» и «Пластилина»

Понятие «герой» в литературоведении несколько размыто и в разные эпохи вмещало в себя различное содержание. Так, скажем, Ю. Боров до сих пор трактует героя как «действующее лицо литературного произведения, обладающее положительными качествами, соответствующими идеалу, или положительные качества превалируют в его характере» [1, с. 96]. Литературный энциклопедический словарь учитывает все многообразие смыслов этого понятия, рассматривая его в исторической эволюции: от классических героев древнего эпоса до «антигероев» литературы 20 века. Автор статьи В.И. Масловский пишет: «Именно через восприятие литературного героя связь литературы и жизни обнаруживается наиболее явно и непосредственно: литературный герой способен сформировать новый жизненный тип, действующий и мыслящий по образцу литературного героя...» И далее: «Именно в образе литературного героя отвлеченно-мировоззренческая проблематика сгущается до личностной и психологически напряженной ситуации, требующей немедленного разрешения. В теории литературы литературному герою, взятому не изолированно, а во всем «объеме» его связей с действительностью и в зависимости от характера этой связи придается конститутивное значение для раскрытия художественно-творческого метода...» [2, с. 195]. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (автор статьи Н.Д. Тамарченко) понятие «литературный герой» приобретает более общий смысл: это «...действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей» [3, с. 176-177]. Как и его предшественники, автор пытается разграничить понятия «литературный герой», «персонаж», «характер». Однако очевидно, что сегодня это уже почти синонимы. Мы предпочитаем слово «персонаж», если рассматриваем систему персонажей, «характер» – если нас интересует внутренний мир личности, и «герой» – когда в центре внимания способность личности к действию, поступку. В самом деле, в слове «герой» все еще сохранился оттенок позитивного отношения к тому, кого мы так именуем. Что, помимо «положительных качеств», всегда отличало классического героя? Деятельная натура, стремление к

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

взаимодействию с миром и к преобразованию его, чувство ответственности за мир (или за то, что является миром в сознании героя). С течением времени модель поведения героя могла меняться. Но взаимодействие с миром – пусть даже пассивное, бездеятельное, даже отрицающее мир – осталось как главное условие того, что герой имеет право так именоваться. Потому и «лишние люди» (Онегин, который, по Белинскому, не знает, чего ему надо, чего ему хочется, зато знает, чего ему не надо и не хочется; Печорин, бешено гоняющийся за жизнью и приносящий беды себе и другим; пролеживающий диван Обломов), и «маленькие люди» (Башмачкин, переживающий потерю шинели как потерю самого себя; добродетельный Вырин; благородный Евгений) – все они в определенном смысле герои, поскольку (см. Тамарченко) несомненно являются носителями точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей.

Герой реализует себя во взаимодействии с окружающим его миром во всем его многообразии. Представление о том, что есть этот мир, тоже менялось на протяжении веков. И чем ближе к нынешнему времени, тем все больше мир сужался до социума. И, соответственно, взаимоотношения героя с миром реализуются главным образом в его взаимоотношениях с социумом. Это обстоятельство обнаруживает себя во всех родах и жанрах литературы, но, пожалуй, наиболее ярко и отчетливо оно повлияло на драматургию. Что вполне логично, так как именно драма, которая собственно и есть действие, особенно нуждается в герое-деятеле, способном активно взаимодействовать с миром, вступать с ним в конфликтные отношения и проявлять себя в этих отношениях. Взаимодействие личности и социума, на котором сосредоточилась вся литература и драматургия XIX (а затем и XX) века, привело, может быть, к самым значительным преобразованиям в структуре драмы и породило в конце концов новую драму рубежа XIX–XX веков, которая, в свою очередь, существенным образом изменила и сам театр.

Русская драматургия XIX века целенаправленно осваивала взаимоотношения человека и разных общественных слоев. Чацкий никак не мог наладить свои отношения с «фамусовским обществом», с Москвой, из которой в конце концов попросту сбежал. Хлестаков с простодушным лукавством играл с чиновничеством уездного городка. Самые разнообразные герои Островского оказывались в непростых отношениях то с «темным царством» города Калинова, то с бездушным миром города Бряхимова, то с московским чиновничье-купеческим Замоскворечьем, а то попадали в «лес» дворянских усадеб,

оказывались посреди «волков и овец», понимая при этом, что и сами не в стороне, сами – неотъемлемая часть этого человеческого сообщества. Обитатели умирающих дворянских усадеб, люди искусства, жители провинциального города, интеллигентные, мыслящие, страдающие от беспросветности своего существования – вот чеховские герои. Наконец, Горький с его «и другими»: почти все его пьесы так или иначе указывают в заглавии на какую-то социальную среду, к которой принадлежат его герои и к которой они, по его собственному выражению, «становятся боком».

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

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

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

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

Александр Вампилов – один из наиболее значительных драматических авторов 60-х годов, который в немалой степени предопределил дальнейшее движение отечественной драматургии (недаром поколение драматургов 70-х было названо «поствампиловским»: при всем различии этих художников, очевидно, что их появление обусловлено именно вампиловской драматургией).

Герой Вампилова – это типичный молодой представитель эпохи, всякий раз сверстник биографического автора: сначала студент лет 25, потом молодой человек около 30 или чуть за 30, который существует в тесной взаимосвязи с другими людьми. Это может быть круг его постоянного общения или (как в «Старшем сыне») случайная встреча. Но, так или иначе, эти люди формируют для героя ситуацию выбора, провоцируют сложный внутренний конфликт, который и становится двигателем сюжета. Любопытно, что Вампилова мало интересуют собственно взаимоотношения героя и среды: внешний конфликт в его пьесах не просто ослаблен, а практически стремится к нулю. Его интересует самоопределение, самопознание героя, который оказался «в ситуации». «Или жить, или размышлять о жизни» – так представляется выбор Колесову, герою пьесы «Прощание в июне». Ход сюжета приводит его к пониманию того, что здесь нет альтернативы, поскольку невозможно жить и не размышлять о жизни, т.е. невозможно жить, не стремясь к самопознанию (по К. Ясперсу). Стремление драматурга освоить экзистенциальный конфликт со всей очевидностью прослеживается от пьесы к пьесе и в наибольшей степени заявляет о себе в знаменитой «Утиной охоте». В то же время Вампилов остается шестидесятником, исполненным веры в колоссальные возможности человека, в его способность воспротивиться влиянию «среды» и извлечь уроки из своих ошибок.

Художественный мир Вампилова как будто бы никак не связан с горьковской традицией, и все же в его отношении к своим героям отчетливо прослеживается влияние мыслей Горького, рассыпанных по разным его текстам: человека создает его способность к сопротивлению окружающей среде («Фома Гордеев», «Мои университеты»); «Человек за все платит сам... и только тогда он свободен» («На дне»). Вампилов строит сюжеты своих пьес таким образом, что его герой проходит путь к пониманию необходимости сопротивления среде и необходимости быть готовым платить за свою свободу, за свое право называться человеком. Финал пьесы застает героя в момент осознания этой истины. Именно тогда перед ним и встает выбор, но его реализации зритель не увидит: занавес уже закрылся. Отсюда сложные для постановки вампиловские финалы, особенно финал «Утиной охоты», который весь укладывается в авторскую ремарку, почти невозможную для воспроизведения на сцене.

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

С этой точки зрения особенно выразительны «Дульсинея Тобосская» и «трилогия каменного века»: «Выхухоль», «Ящерица», «Две стрелы». История Альдонсы, в ее сначала внешнем и ложном, а потом внутреннем и подлинном движении к Дульсинее, разворачивается как мучительное противостояние героини среде. Причем среда в данном случае не просто персонифицирована, но

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

многолюдна и многолика и, главное, открыто агрессивна и жестока. Альдонса, как и другой герой пьесы – Луис, новый Дон Кихот, – обретает себя, свою человеческую значимость и свою судьбу только тогда, когда она не просто освобождается от каких-либо связей с пошлым миром, но вступает с ним в открытую борьбу.

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

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

Николай Коляда во многом продолжает линию Петрушевской, особенно в своих ранних пьесах. Среда подавляет, поглощает героя; всякое противостояние и сопротивление постепенно сходит на нет, остается внутренний, чаще всего пассивный протест против мира вообще, мира в большей степени воображаемого, нежели реального. Среда у Коляды воплощается в старых вещах, давно построенных и сильно обветшавших домах, запущенных и захламленных типовых

квартирах. Все это результат деятельности людей, общества, свидетельство определенного типа социальных отношений (Коляда особенно охотно и даже как-то любовно акцентирует «обломки» былой советской жизни, советского быта – «Полонез Огинского», «Рогатка», «Мурлин Мурло», «Корабль дураков» и др.). Однако люди, живущие посреди этого вещного мира, не сами его создали. Они попали в него будто бы даже случайно. И никуда не могут из него деться. Ибо другого мира – качественно другого – нигде нет. Разве что на картинках в глянцевых журналах. Или, как в «Птице Феникс», в «новорусском» богатом доме, где персонажи пьесы – лишь нанятые для работы артисты. Это не их мир, а своего у них и вовсе нет: они обречены жить в призрачном и ненастоящем мире театра. Коляда не менее, чем Петрушевская, милосерден к своим героям. Даже больше – он сентиментален и не боится этого. Однако герои у него уже другие. Петрушевская пишет преимущественно о людях интеллигентского круга. Их специфическая речь (открытие Петрушевской – ее знаменитая «магнитофонная правда») не есть их социальная или образовательная характеристика. Это свидетельство невыразимости в словах внутренней сути личности, кризис слова как средства коммуникации и способа самовыражения. Герои Коляды – в большинстве своем из другой социальной среды. Во-первых, это всегда (за исключением, кажется, только «Полонеза Огинского») и принципиально провинциалы, жители предместий и небольших поселков, как правило, не обремененные избытком образования, равно как и избытком материальных благ. Они многословны и громкоголосы. Среда их обитания бездушна и глуха к человеческим бедам и радостям. Но они все равно пытаются докричаться – до собеседника, до власти, до Бога, может быть. В крайнем случае хотя бы до самого себя: «Сказал и душу облегчил». Эти смешные, нелепые, порой откровенно плохие люди в изображении Коляды вызывают действительно сочувствие и даже какую-то странную, вопреки всякой логике, симпатию. Загнанные в угол беспросветностью своего бытия, они, как это ни покажется странным, сохраняют потребность к действию и способность совершить поступок.

«Новая драма» нынешнего порубежья – явление пестрое, многообразное. Никаких универсальных типов героя и среды здесь выделить невозможно (впрочем, как и в любом литературном направлении). Поэтому я не случайно обозначила в качестве некоей конечной точки заявленного мною вектора «Кислород» Ивана Вырыпаева и «Пластелин» Василия Сигарева. Пьесы в определенном смысле знаковые, в которых «новая драма» обнаруживает, как мне

представляется, наиболее важные свои черты. Конечно, в чем-то они развивают и варьируют многое из того, что заявлено у Петрушевской и Коляды. Прежде всего образ среды как некоей данности, отдельной, совсем уже отделившейся от человека и абсолютно и необратимо враждебной ему. Пожалуй, в «новой драме» среда еще более аморфна и вместе с тем агрессивна, еще более обезличена и обесчеловечена. А вот герой уже иной.

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

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

Литература:

1. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2003.
2. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987.

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001.
4. Краткая философская энциклопедия. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Энциклопедия», 1994.
5. Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. – 1986. – № 2. – С. 215 – 220.

С.П. Лавлинский,
кандидат педагогических наук (Москва, РГГУ)

Визуальные аспекты драматургической перформативности в пьесе Александра Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый»

В театроведении и теории литературы перформативный потенциал драмы, как правило, связывается со структурно-смысловыми возможностями драматургического дискурса реализовываться в границах «коммуникативной партиципации», требующей от участников предельной вовлеченности в процесс эстетического взаимодействия.

Важные суждения относительно процессов активизации реципиента в современном «постдраматическом театре» (Х.-Т. Леманн) содержатся в некоторых театроведческих работах. Так, проясняя специфику концепта «современного спектакля», Э. Фишер-Лихте утверждает, что нынешний театр «конституируется и самоопределяется» исключительно посредством своей перформативности, под которой подразумевается «совершение действий, обладающих самореференциальностью и реально конституирующихся» [1, с. 94]. Фишер-Лихте выделяет ряд свойств современного спектакля, а именно: «порожденную спецификой перформативных процессов “сфокусированную материальность”; согласованность отношений между группой актеров и группой зрителей, обусловленную их совместным одновременным присутствием»; и, что особенно важно, «принципиально открытый и нескончаемый семиотический процесс, зависящий от материальных (чувственных) качеств используемых элементов и от того, в каком контексте эти элементы применяются» [там же].

П. Пави, актуализируя соотношенность теоретико-литературного и театроведческого подходов, считает, что читатель драмы принимает «за реальное и подлинное вымысел (фикцию), а именно – художественный референтный универсум, который предстает для нас как якобы “наш”, возможный мир» [2, с. 113]. Поскольку драматургическое время, представленное в двух аспектах (времени сценического и времени драматического), всегда тяготеет к настоящему, «жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица» [там же, с. 43], *перформатируя* и эстетическую активность читателя-зрителя. Важный аспект перформативности, как

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

можно понять из наблюдений исследователя, напрямую связан с организацией сценического пространства, визуальные аспекты которого непосредственным образом влияют на процесс конкретизации драматического произведения реципиентом.

Учитывая высказанные теоретические соображения, в разговоре о перформативном потенциале новейшей драматургии имеет смысл сосредоточиться на тех свойствах структуры произведений, которые «призваны наделять статусом событийности» (В.И. Тюпа) аспекты драматургического высказывания, напрямую связанные с его визуально-сценическими стратегиями.

Особый интерес с этой точки зрения представляют пьесы драматурга Александра Строганова. Его творчество оказывается маргинальным по отношению как к «мейстримовым», так и к «новодрамовским» траекториям развития отечественной драматургии. При этом многие из визуальных атрибуций перформативности современной драматургии проявляются в произведениях Строганова с особой отчетливостью.

К творчеству этого автора исследователи только начинают обращаться. Наиболее интересные наблюдения и суждения (в том числе и о перформативном потенциале пьес драматурга) содержатся в работах А.В. Синицкой [3] и О.В. Семиницкой [4], посвященных анализу драм «Шахматы шута» и «Лисицы в развалинах». Поэтика театрального света в пьесе «Черный, белый, акцентны красного, оранжевый», о которой в дальнейшем и пойдет речь, специально рассматривалась в статье М.Г. Куликовой [5].

Обратимся к «автоматическому тексту (драме о театре)» (М.Г. Куликова) «Черный, белый, акцентны красного, оранжевый», имеющей подчеркнута театрально-визуальные признаки. Здесь воспроизводится сценически организованный процесс рефлексии стареющего фотографа Плаксина, по ходу действия вступающего в общение со своими клиентами – людьми, которых он когда-то в прошлом фотографировал или мог бы сфотографировать. Среди них – и те, что состоят с Плаксиным в родственных связях (приемный сын Смехов, жена, дочери), и те, что случайно попали на пленку (почтальон), и те, кто является, скорее, не столько реальными, сколько желаемыми «моделями» фотографа, плодом его профессиональной имажинации. В авторской аннотации пьесы (не являющейся элементом драматургической структуры) предлагается вероятностная стратегия ее интерпретации: «Конфликт времен. Трагедия пожилого фотографа на фоне нарождающегося тысячелетия. Пьеса написана в непривычной манере "контрольных отпечатков", позволяющей придать

происходящим в ней событиям оригинальный аналитический ряд, особый ритм и дополнительный объем».

Заглавие пьесы можно истолковать как вербальную презентацию визуально-перформативного жеста, адресованного читателю / зрителю и создающего коммуникативные условия присутствия адресата здесь-и-сейчас, жанровый характер соотносительности цветов и их оттенков маркируется в подзаголовке – «контрольные отпечатки в двух действиях». Следовательно, при первоначальном чтении пьесы обозначенные цвета должны напрямую связываться с контрольными отпечатками – отражением моделируемой в снимках реальности, а *фотографическое* сопрягаться с *театральным*. В названии пьесы Строганова можно заметить и цветовую оппозицию (*черно-белый / цветной*), которая по мере развития действия приобретает атрибуции *живого / мертвого, реального / кажущегося*.

Важную роль в механизме конкретизации происходящего на сцене имеет также и эпиграф – высказывание Леонардо да Винчи: «Воздух наполнен незримыми образами вещей – нужна только отражающая поверхность, чтобы они стали зримыми». Собственно, все происходящее в пьесе представлено в «отражающем» хронотопе, где в процессе проецирования «контрольных отпечатков» совмещается драматическое и сценическое время-пространство. Отождествление двух планов репрезентации жизни героя в театральном топосе может свидетельствовать о том, что перед читателем / зрителем будет разыгрываться «театр (героя) для себя», пронизанный перформативностью высказываний-действий как главного героя, так и эксплицитного адресата – его место в определенных сценах фиксируется в зале (см., напр.: «ПЛАКСИН (Подмигивает в зрительный зал) Вот, умирать пришел» (Пауза.)). Театральная сцена таким образом уподобляется пространству-проявителю. В контексте фотографичности всей пьесы это имеет особый смысл – на протяжении действия «незримые образы» будут обретать визуальные очертания (то вполне отчетливые, то весьма условные).

Номинации половины действующих лиц в афише (а в дальнейшем и в тексте самой пьесы) акцентируют внимание на возрасте одних и тех же персонажей, выступающих в качестве двойников – биографических отражений главного героя:

ОЛЬГА (в детстве)

ВЕРА (в детстве)

ЛЮБОВЬ (в детстве)

АНАСТАСИЯ (в детстве)

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

ОЛЬГА (в юности)

ВЕРА (в юности)

ЛЮБОВЬ (в юности)

АНАСТАСИЯ (в юности)

Из этого перечня становится понятно, что в драматическом сюжете соотносятся различные временные отрезки жизни второстепенных персонажей и самого Плаксина.

Драма открывается обширной ремаркой, выстраиваемой таким образом, чтобы сопроводить процесс прочтения пьесы рецептивно-ценностным отношением, от которого напрямую зависит специфика постановочной визуализации и самого пространства, и происходящих в нем событий:

Всеядность, самодостаточность и мысль –

вывернутый наизнанку, белой мякотью наружу, куб.

Червоточинкой, черной точкой в нем, пятнышко.

Чахлое крохотное окошко, брешь от солнечного удара, дырочка, свисток.

Глазок объектива.

Свисток.

Белый куб со свистком.

Торжество белого.

Белое пространство.

Главное действующее лицо –

Белое пространство.

Даже в крошечной темноте зрительного зала не теряет своей белизны.

Белое пространство.

Белый.

Фрагмент.

Назовем белое пространство фрагментом.

Фрагмент, как действующее лицо.

Живое, животворящее пространство.

Его величество, фрагмент.

Белый.

Со свистком.

Фрагмент. Ателье. Остро пахнувший встречей белый лист бумаги «бромпортрет».

За секунду до явления.

Условность пространства, представленного в вводной ремарке, определяется гротескной вывернутостью наизнанку

внутренностей фотографического аппарата. Таким образом в самом начале пьесы внешнее (сценическое) атрибутируется как внутреннее, а фотографическое как театральное. О чем это свидетельствует, скажем позже.

Ремарки у Строганова, как и у многих современных драматургов, не должны восприниматься в качестве технических замечаний, адресованных актерам и режиссеру – они выполняют подчеркнуто смыслообразующую функцию. Напомню, что в качестве одного из истоков сценической перформатизации в современной драме можно назвать трагедию Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или шаги командора» с примерами экспликации позиции адресата: «оживление в зале»; «почти всеобщие аплодисменты»; «аплодисменты»; «все на время немеют»; «смех в зале»; «слепцу и зрителю ничего не видно»; «никаких аплодисментов» (последняя ремарка в пьесе). Как нетрудно заметить, ремарки, утрачивая в данном случае служебную функцию, направлены на активизацию рецепции читателя / зрителя, «отзеркаливая» его непосредственную реакцию в сценическом хронотопе пьесы. Перформативно-намеренное экспериментирование с имплицитными и эксплицитными позициями адресата в ремарочных высказываниях часто встречается и в пьесе Строганова «Черный, белый, акценту красного, оранжевый», и в других.¹

Ремарочные высказывания, акцентирующие внимание на освещении, по наблюдениям М. Куликовой, создают эффект театрально-световой дифференциации не столько отдельных пространств и элементов мира, сколько *состояний*, обозначенных в ремарках. «В пьесе, – отмечает исследовательница, – наличествуют следующие световые состояния театрального пространства: “яркое освещение” (седьмая картина первого действия); “Некоторое время

¹ Примеры:

«На сцене появляется уже объемный Плаксин, небритый, взъерошенный, согбенный, в худом пальто не по росту с большой дымящейся кружкой в руке. Проецирование фотографий продолжается, но, благодаря особенностям нового освещения, это не мешает нам детально видеть его» (вторая картина первого действия).

«Сцена наполняется холодным, голубоватым свечением <...>

Барышни.

Между барышнями завязывается баталья с роскошным фейерверком серебряных перьев.

Однако слух ваш принадлежит Плаксину и Смехову» (седьмая картина второго действия).

(Разрядка моя – С.Л.)

ярко освещена сцена” (шестнадцатая и двадцатая картина первого действия; девятая, двенадцатая, девятнадцатая и двадцать вторая – второго). Динамика, изменение состояний мира и человека маркируются номинациями: “постепенно угасает освещение” (картина восьмая первого действия); “освещение меняется на более яркое” (картина двадцать первая первого действия и восьмая второго действия), “Сцена вспыхивает ярким светом” (картина двадцать пятая первого действия, вторая и двадцать третья – второго)» [5, с. 286]. Как отмечает Куликова, «затемнение вместо «занавеса» в финале картин свидетельствует об отсутствии границ между залом и сценой <...> Зрительный зал не противопоставлен сцене, сохраняется внутреннее единство этих двух элементов, и, таким образом, зрительный зал оказывается участником происходящего: *“Должно создаваться впечатление, что голоса эти почти что (или прежде всего) осязаемы. Они путешествуют по зрительному залу так, как если бы они были людьми”*. «На сцене Смехов и Плаксин. Разговаривают через зрительный зал. Не видя друг друга”» [там же, с. 291].

Сложность субъектной организации рассматриваемого произведения имеет, как и пространство пьесы, подчеркнуто перформативный характер. С одной стороны, у читателя / зрителя складывается впечатление, что в диалогах Плаксина и Смехова действуют реальные «телесные» персонажи, однако впоследствии может возникнуть догадка, что Смехов, приемный сын Плаксина, существует реально лишь в воображении, сознании главного героя то в визуальном отчетливом воплощении, то в слуховом (картины, где раздается голос Смехова, с которым полемизирует голос Плаксина), то буквально разыгрывается самим Плаксиным (сцены, в которых Плаксин произносит не только свои реплики, но и реплики Смехова). Смена дистанций между персонажами и степень проявленности сознания Плаксина характеризуют этапы самоопределения стареющего фотографа по отношению к биографическому прошлому, а также к своему страстному желанию запечатлеть идеальную (вневременную) фотографическую реальность подиума с прогуливающимися по нему красавицами.

Субъектная организация включает в себя наряду с биографическими ипостасями существования Плаксина (прошлое и настоящее; реальное и вымышленное) проявления жизни и других персонажей, различной степени отчетливости. Каждая из сцен демонстрирует различные формы воплощенности (телесной и / или бестелесной) в сознании Плаксина тех или иных людей, некогда им сфотографированных. Кругозор читателя, позиция которого

изначально совмещает в себе то поочередно, то одновременно роли зрителя и слушателя, совпадает каждый раз по-особому с кругозором Плаксина: в первом случае у него появляется возможность воспринять визуально-аудиальную реконструкцию «потерянного времени» героя – здесь разыгрывается диалог Плаксина с сыном или бывшей женой, во втором – реконструкцию вероятностных, но отсутствующих в прошлом ситуаций общения Плаксина с другими, в третьем – вочеловечивание случайно сфотографированных людей, зашедших в фотоателье или встретившихся на улице (например, в этом отношении любопытна символическая функция молчащего почтальона).

Таким образом, читатель оказывается вовлечен в особого рода театральную игру. По ее условиям внутренний мир главного героя опространствливается, а *театральное* и *фотографическое* мыслятся в границах пьесы изоморфно. Здесь, видимо, возникает необходимость высказать некоторые соображения о природе перформативной условности, созданной драматургом. Очевидно, что перед нами структура, напоминающая монодраматическую в том варианте, в котором ее описывал Н. Евреинов.

Основываясь на идее А. Бергсона, Евреинов полагал, что вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. «Под этим внешним объектом монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей» [6, с. 110]. Следовательно, сценическое пространство монодрамы должно включать в себе не «объективные предметы», а «субъективные вещи», своего рода инсталляции визуальных и слуховых образов действующего лица.

Особое значение теоретик монодрамы отводил изображению окружающих героя персонажей. Евреинов подчеркивал, что важно не как говорят те, кто окружает субъекта действия, а прежде всего, как эта речь отражается в его сознании: «сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия <...> И это постоянное или временное отношение к своей собственной личности, разумеется, должно ярко отмечаться в монодраме наравне с другими субъективными представлениями главного действующего» [там же].

Мысли Евреинова о гротескно-субъектном характере монодраматического персонажа, в котором «я» поглощает другие «я» или само становится составной частью чужого «я», проявились в его собственной монодраме «В кулисах души». Здесь действуют «Я 1-е (рациональное начало души), Я 2-е (эмоциональное начало души), Я 3-е (подсознательное начало души)». Автор настаивает: само действие

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

происходит в душе и занимает только $\frac{1}{2}$ минуты¹, соответственно «спектакль внешний» развивается в соответствии со «спектаклем внутренним»; это и позволяет зрителю представить, что у него есть собственный двойник, действующий на сцене от его имени.

Пьеса Строганова по своей субъектной структуре отчасти напоминает структуру пьесы известного теоретика и драматурга и отсылает к идеям последнего. Однако стоит обратить внимание и на отличие драматургической стратегии, разрабатываемой Строгановым.

Предложим гипотезу о визуально-ценностной основе показанной в пьесе множественности субъектов, которые отражены в сознании героя и спроецированы в отдельных сценических эпизодах (картинах). Эта основа, на наш взгляд, в значительной степени перекликается с идеями Р. Барта о визуально-феноменологической сущности фотографии и фотографического взгляда.

Барт в работе «Camera lucida» отмечал, что «Фотография соприкасается с искусством не посредством Живописи, а посредством Театра» [7, с. 51]. Это означает, что процесс восприятия фотографии в определенной мере имеет сценический характер. При восприятии фотографии действуют особого рода сила: если «какая-то фотография задевает меня <...>, – пишет Барт, – она оживляет меня, я оживляю ее <...> в этом, собственно, и состоит всякое приключение». Заметим, что сформулированное Бартом положение, имеет непосредственное отношение и к пьесе Строганова – героя, а следом за ним и зрителя *одушевляют* не все имеющиеся «контрольные отпечатки», но лишь отдельные, наиболее значимые для Плаксина.

Каков же механизм их одушевления и по каким принципам он действует?

Барт выделял две составные части рецепции, «на совместном присутствии» которых основывается интерес субъекта, рассматривающего фотографию (интерес, производящий в своих феноменологических истоках перформативный эффект).

Первой частью Барт называет «охват, протяженность поля, воспринимаемого мной (как зрителем – *С.Л.*) вполне привычно в русле моего знания и культуры»; это отсылает к информационному блоку (кто, что, где и когда). Барт пишет: «Я не нахожу во французском языке слова, которое просто выражало бы этот вид человеческого интереса, но мне кажется, что нужное слово существует на латыни; это слово *stadium*, которое

¹ В монодраме Н. Евреинова «В кулисах души» нетрудно заметить аллюзии психологических идей Т. Рибо, В. Вундта и З. Фрейда, к работам которых автор проявлял особый интерес.

значит прежде всего не "обучение", а прилежание в чем-то, вкус к чему-то, что-то вроде общего усердия, немного суетливого, но лишённого особой остроты. Именно благодаря *studium*'у я интересуюсь многими фотоснимками – потому ли, что воспринимаю их как политические свидетельства, потому ли, что дегустирую их как добротные исторические полотна; в этих фигурах, выражениях лица, жестах, декорациях и действиях я участвую как человек культуры (эта коннотация содержится в слове *stadium*)» [там же, с. 44]. В полной мере сформулированное Бартом определение может быть отнесено и к фотографиям, имеющим подчеркнуто биографические коннотации – «следы чужих биографий или моей собственной».

«Вторая часть, – продолжает Барт, – разбивает *stadium* (или его прерывает). На этот раз не я отправляюсь на ее поиски <...> – это она как стрела вылетает со сцены и пронзает меня. Существует слово для обозначения этой раны, укола, отметины, оставляемой острым инструментом; это слово тем более мне подходит, что отсылает к идее пунктуации и что фото, о которых идет речь, как бы отмечены, иногда даже кишат этими чувствительными точками <...> Этот второй элемент, который расстраивает *studium*, я обозначил бы словом *punctum*, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральные костей. *Punctum* в фотографии – это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» [там же, с. 44-45].

В одном случае зритель в моменты рассматривания фотографии сосредоточен на *stadium*'е, в другом – на *punctum*'е. Обнаруживать *studium* и *punctum* «значит фатально сталкиваться с интересами фотографа, входить с ними в созвучие, одобрять или не одобрять их, но всегда их понимать, обсуждать наедине с собой <...> Это как если бы я должен был вычитывать в Фотографии мифы фотографа и солидаризоваться с ними <...> Эти мифы <...> наделяют ее <фотографию> функциями, представляющими собой алиби Фотографа. Функции эти таковы: информировать, представлять, застигать врасплох, означивать, вызывать желание» [там же, с. 45-46].

Как видим, связь между феноменологиями фотографии и фотографического взгляда Барта и Струганова очевидна. Вся пьеса может рассматриваться как перформативно выстроенное пространство *stadium*'а, для которого особую роль играет череда «контрольных впечатлений», просматриваемых героем на глазах зрителя, зритель же с первых сцен-фотоснимков становится соучастником представленного театрально-фотографического «разгляда» (А. Белый). Разница между позициями героя и читателя в том, что герой в процессе рассматривания

инвентаризирует свое прошлое, а читатель / зритель идентифицирует не только визуальные очертания этого прошлого, репрезентирующие сознание героя, но и семантику stadium'a.

Вместе с тем, специфика декупажа¹ пьесы отражает не только stadium-ситуации, но и серию punctum-ситуаций, каждая из которых чревата коллизией, выражающей основной конфликт пьесы (противоречие между желаемым, обретенным и утраченным Плаксиным). Читатель-зритель из сценических «пазлов» к финалу пьесы должен собрать связную (или более-менее связную) историю (в том числе и своего собственного отношения к герою).

Представленные в пьесе Строганова «снимки»-сцены фиксируют состояние времени: в одном случае оно мыслится вполне реалистически, в другом приобретает признаки абсурдистской – беккетовско-хармсовской – семиотики (персонажи с тяжелыми напольными часами на спине), в третьем демонстрирует свою пустотность, как бы требующую от зрителя визуально-онтологической заполненности. В любом случае снимки, одушевляемые на сцене, опознаются в качестве «следов» биографического прошлого (случившегося и того, что мыслится как случившееся). Это прошлое интерпретируется Плаксиным как время тотальных утрат – одушевленный почтальон, случайно заснятый когда-то на пленку, протягивает герою пустую сумку, символизирующую брэнность существования фотографа. Театрально реанимируя прошлое, отпечатанное на фотоснимках, фотограф приближает собственную смерть, однако жертвуя жизнью, он воспроизводит наконец-то в своем сознании идеальный фотообраз (а зритель видит отпечаток этого образа на сцене), лишенный каких бы то ни было биографических и экзистенциальных коннотаций. Двадцать третьей сценой второго действия, в (на) которой он отпечатывается, и завершается фото-моно-мистерия Строганова:

Сцена вспыхивает ярким светом. Подиум. И так – то стремительны птицы моды, но здесь, в вычурных своих белых, черных, акцент красного, оранжевых оперениях, они, кажется, мчатся и парят в рапиде. Действо обрывается внезапно. Персонажи замирают.

Литература:

1. Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведение Германии: система координат: Сб. статей. – СПб., 2004.

¹ Декупаж (букв.) – декоративная техника по ткани, посуде, мебели и пр., заключающаяся в скрупулёзном вырезании изображений из различных материалов, которые затем наклеиваются или прикрепляются иным способом на различные поверхности для декорирования.

2. Павис П. Словарь театра / Под ред. Л. Баженовой. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2003.
3. Синицкая А. «Шахматы шута»: слово, сюжет, судьба в современной драме (А. Строганов, М. Дурненков) // Литература и театр: Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., 13-15 ноября, г. Самара. – Самара, 2006. – С 218-226.
4. Семеницкая О. Ситуация катастрофы и выбора судьбы в современной драматургии («Морокоб» Н. Садур, «Лисицы в развалинах» А. Строганов) // Литература и театр: Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., 13-15 ноября, г. Самара. – Самара, 2006. – С. 227-234.
5. Куликова М. Поэтика театрального света в пьесе А. Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый» // Литература и театр: Сб. научных статей. – Самара, 2008. – С. 285-291.
6. Евреинов Н. Демон театральности. – М.-СПб., 2002.
7. Барг Р. Camera lucida. – М.: Ad Marginem, 1997.

«Новое либретто»: особенности отечественной постмодернистской оперы

В отечественном музыковедении последних лет обозначилась область изучения оперных либретто как отдельной самостоятельной дисциплины – либреттология. Это обусловлено не только интересом к накопленному громадному материалу для исследования, но и фактом повышения критериев оценки литературной основы музыкально-сценических произведений. Сегодня интеграция всех компонентов музыкального спектакля становится столь важной, что для полноценного результата требует стремления к их максимальному смысловому соответствию и равному уровню их художественных достоинств. Без изучения текста либретто невозможно понимание во всей полноте смысловой концепции литературно-музыкального произведения, особенно в эстетике постмодернизма, когда литературная основа зачастую определяет всю идейную и художественную структуру оперы, а фигура либреттиста в общественном сознании обретает большее значение, нежели фигура композитора. Так случилось, например, с оперой «Дети Розенталя» – перед премьерой любой желающий мог узнать из СМИ, что либретто для новой оперы Большого театра России пишет Владимир Сорокин, о композиторе же, практически, никто не упоминал. По этому поводу музыковед П. Поспелов высказывается следующим образом: «По какой бы причине не возникла та ситуация, что имя Сорокина оказалось на первом месте, но теперь либреттист воспринимается как автор оперы. И, между прочим, с этим не очень хочется спорить» [1].

Об увеличении роли оперного либретто в эпоху постмодернизма, его способности предопределять стилистические особенности музыкального текста пишет в своем научном исследовании «Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма» Е. Лианская [2]. Существенно меняется и сам тип оперного либретто, его содержание, формообразующие принципы, литературная стилистика и лексическое наполнение – так, в оперный текст попадают широкий пласт жаргонов и даже obscene лексика, совершенно непредставимые в предшествующий период. Процессы, происходящие в оперной либреттистике обусловлены различными причинами, в числе которых можно назвать и новые требования самого жанра оперы, и влияние постмодернистской литературы, и воздействие так

называемой новой «новой драмы» с ее сюжетикой и поэтикой. Таким образом, можно сказать, что наряду с «новой драмой» на рубеже XX-XXI веков формируется и «новое либретто» в опере, разве что существует оно вне т.н. движений и фестивалей.

Признаки постмодернистской эстетики в российской опере ярко проявляются и становятся доминирующими с начала 90-х годов XX века. К рубежу тысячелетий переживший в XX веке длительный кризис жанр оперы обнаруживает несомненные признаки обновления, что выявляется в новых темах, сюжетах, формировании нового типа героя, изменении языка, драматургических принципов. Мировая, в том числе и российская, опера заметно выравнивается в своем развитии с другими видами искусств, в частности, литературой и театром, в способности воплощать актуальное мировосприятие и художественное мышление, органически вписывается в общекультурный постмодернистский контекст.

Новые черты проявляются в произведениях отечественных композиторов разных поколений и художественных ориентиров, в частности, в операх «Жизнь с идиотом» (1991), «Джезуальдо» (1993), «История доктора Иоганна Фаустуса» (1994) А. Шнитке, «Лолита» Р. Щедрина (1992), «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского (1995), «Куприянов и Наташа» Ш. Каллоша (1995), «Когда время выходит из берегов» (1999) и «По ту сторону тени» (2006) В. Тарнопольского, «Упражнения и танцы Гвидо» (1997) и «Vita nova» (2000) В. Мартынова, «Преступление и наказание» Э. Артемьева (2000), «Алиса в стране чудес» А. Кнайфеля (2001), «Царь Демьян» В. Гайворонского, Л. Десятникова, В. Николаева, И. Юсуповой и ТПО «Композитор» (2001), «Гамлет (датский) (российская) комедия» (2001) и «Маргарита» (2006) В. Кобекина, «Дети Розенталя» Л. Десятникова (2005), «Альбом Алисы» В. Рубина (2006), «Один день Ивана Денисовича» А. Чайковского (2009) и др.¹

Перечисленные оперы существенно разнятся между собой в аспектах и содержательном, и драматургическом, и языковом. Экспрессивно-диссонирующая, предельно сложная по вокальному и хоровому письму опера «Джезуальдо» Шнитке так же разительно отличается от иллюстративного, почти эстрадного-мюзиклового по языку и формам номеров «Преступления и наказания» Артемьева, как

¹ Все перечисленные оперы либо поставлены на сценах отечественных и зарубежных театров (большая часть), либо прозвучали в концертном исполнении (например, оперы Мартынова), либо доступны в аудиозаписи («Преступление и наказание» Артемьева).

озорная пародия на русскую оперу «Царь Демьян» ТПО «Композитор» от интеллектуальной, полной абстрактных понятий камерной оперы «Когда время выходит из берегов» Гарнопольского. Это касается, в частности, и способов организации оперного либретто. Эта ситуация вполне отражает постмодернистскую свободу автора в выборе «словаря», то есть сама по себе может быть признана знаком эпохи. Однако, такая пестрота не означает отсутствия общности, невозможность определить тенденции и закономерности. Подробный анализ все же позволяет выявить свойства и качества, роднящие музыкальную и интересующую нас в первую очередь литературно-драматургическую основы полярных на первый взгляд оперных сочинений.

Рассмотрение опер в либреттологическом аспекте дает возможность обнаружить определенные устойчивые тенденции в развитии жанра либретто в контексте постмодернизма и существования «новой драмы», его типические черты – с точки зрения как содержания, так и поэтики, – которые попробуем представить в виде обзора.

Для новой российской оперы характерен отход от исторических сюжетов, занимавших одно из центральных мест в отечественной опере вплоть до 80-х годов XX века¹. Существенное место занимает так называемая современная тема, в частности, в операх «Лолита» (либретто Р. Щедрина), «Жизнь с идиотом» (либретто Вик. Ерофеева), «Дети Розенталя» (либретто В. Сорокина), «Один день Ивана Денисовича» (либретто А. Чайковского и Г. Исаакяна). В двух из них – «Жизни с идиотом» и «Детях Розенталя» – заметно существенное влияние одного из важных направлений отечественного постмодернизма – соцарта, что проявляется в восприятии соцреализма как определенного культурного мифа, культурного контекста, в оперировании штампами и стереотипами советского пропагандистского искусства, в развенчании его антигуманной сущности, идейной тенденциозности, содержательной пустоты. В «Детях Розенталя», например, все советские периоды и постсоветское время, в которых развивается сюжет (от Сталина до Ельцина), представлены спародированной властной риторикой, характерным для каждого времени типом пропагандистской речи, которую зрители слышат через динамики и которая позволяет героям свободно «перемещаться» из одной исторической точки в другую.

¹ Исключение составляет опера «Видения Иоанна Грозного».

В концепции постмодернистской оперы категория времени вообще становится важной темой или образом. В мировидении постмодерна она подрывает традиционное представление о себе как о фундаментальном и неизблемом понятии: игра со временем, его ускорение, торможение, концентрация и рассредоточение, свободное путешествие во времени вперед и назад отражают представление постмодерна об истории как нелинейном, релятивистском процессе¹. Именно сквозь призму времени воплощено содержание чеховских «Трех сестер» в опере Тарнопольского, что нашло отражение в самом ее названии – «Когда время выходит из берегов» (либретто Р.Г. Моннау). Либретто этой оперы написано в трех частях, в каждой из которых «проигрывается» одна и та же драматургическая ситуация в разных временах: в чеховское время, в наши дни (рубеж тысячелетий) и в неопределенном будущем. Характерно, что в опере нет ни одного сольного номера сестер, они поют только вместе – таким образом либреттист и композитор как бы «спрессовывают» время вокруг них, «собирают» его в одну точку.

Сложная игра с художественным временем обнаруживается в опере «Альбом Алисы» Рубина (либретто композитора); сюжет «Маргариты» Кобекина (либретто Е. Фридмана), основанный на истории о Фаусте, переносится в XX век; события кобекинского же «Гамлета» (либретто А. Застыльца) излагаются зрителю как бы в пересказе современного подростка. В «Детях Розенталя» используется своеобразный прием концентрации времени – за счет соединения в одной точке разных исторических и культурных стереотипов.

В драматургии почти всех сочинений исследуемого периода нарушается естественное течение повествовательного времени. Так, в «Жизни с идиотом» сюжетная нить путается, прерывается обильными отступлениями, прямыми обращениями героя Я к читателю-слушателю. Начинается опера с эпического зачина, в который внедряются реплики из финальной сцены, затем, вместо завязки следует развязка, после нее – обширное отступление, не имеющее прямого отношения к развитию действия, и только затем завязка. «Лолита» Щедрина начинается со сцены суда над Гумбертом, уже уличенном в преступлениях. В «Любви поэта» Ахияровой (либретто Р. Харриса) ретроспективные сцены детства героя (татарского классика Тукая), «остановки» во времени в его снах и фантазиях свободно

¹ Сходные черты замечаем и в «новой драме» – в пьесах И. Вырыпаева «Валентинов день» и «Бытие № 2», О. Мухиной «Таня-Таня» и «Летит», многих других.

чередуются со сценами, составляющими реальный сюжет его любви и смерти. Как пишет Е. Лианская, «главная особенность постмодернистского либретто – это уход от линейного нарратива к фрагментарности, отказ “рассказывать историю”. Идея комментария позволяет нарушать временную и пространственную логику...» [2, с. 128].

В связи с этим либретто постмодернистской оперы, как правило, фрагментарно. Его драматургия строится не на основе протяженных сцен сквозного развития (великое достижение оперного жанра, начиная с Глюка и Моцарта), а на монтаже небольших сцен, часто вне привычной логики, что отвечает постмодернистскому видению мира – неопределенного, хаотичного, разорванного.

Несмотря на слом традиционного нарратива, повествовательность играет существенную роль в развитии сюжета постмодернистской оперы. Это качество, присущее традиционной русской (особенно эпической) опере и проявляющееся там в неспешной подробности развертывания сюжета, чередовании масштабных сольных эпизодов и развернутых описательных картин, на новом этапе теряет привычный вид решения и воплощается в монологичности, наличии прямой речи главного героя («Лолита», «Жизнь с идиотом», моноопера «Альбом Алисы») или «закадрового» рассказчика («Дети Розенталя»). Специфическая постмодернистская монологичность отражает ситуацию эпистемологического сомнения, когда автор отказывается что-либо утверждать и как бы «передает» функцию рассказчика своему персонажу. Этим же можно объяснить увеличение в литературном тексте современной оперы роли повествовательного, безоценочного, игрового комментария, часто – ироничного. Именно с такой функцией выступают хоры в «Жизни с идиотом» и «Истории доктора Иоганна Фаустуса», «голос из репродуктора» в «Детях Розенталя», главный герой в «Лолите».

Важно отметить отход от основных эмоционально-образных составляющих классической оперы – психологизма и лиризма, что можно объяснить трансформацией персонажей в знаки, символы, обобщенные фигуры, симулякры, дискурсы или совокупность дискурсов (воплощение тезиса о «смерти субъекта»). Именно поэтому эмоциональную атмосферу современной оперы (во многом – благодаря либретто) чаще создают яркая образная характеристичность, ирония, пародия, гротеск, смысловые «перевертыши», языковые игры.

Постмодернистская опера позволяет говорить о новом качестве комического в оперном сюжете. На смену комедии положений, господствовавшей в традиционной комической опере, пришли такие

жанры как бурлеск, абсурдистская драма, театральный «капустник», эстрадное ревю и в каждом из них так или иначе просматривается пародийное начало. Либретто оперы «Дети Розенталя» построено на многослойной ироничной стилизации – как различных социальных и исторических дискурсов, так и конкретно стилистики оперных либретто тех пяти композиторов, дубли которых являются героями оперы. Либретто оперы «Гамлет (датский) (российская) комедия» представляет собой пародийный парафраз высокого сюжета. Нужно заметить, что за редким исключением (тот же «Гамлет», «Царь Демьян» на либретто Е. Поленовой), комическое присутствует в отечественной постмодернистской опере не в чистом виде, а в сложном жанровом соединении. Это также специфическая черта постмодернистской оперы.

Тенденция жанровой многомерности, тяга к смешению жанровых моделей ярко заявила о себе еще в советской опере, начиная с 70-х годов XX века. Однако сегодня заметно отличие от ситуации предшествующего периода: если ранее оперное произведение «приращивало» к себе только один жанр (балет, ораторию, балладу) и образовывала с ним более или менее органичный симбиоз, то, например, в «Лолите», «Жизни с идиотом», «Истории доктора Иоганна Фаустуса», «Царе Демьяне» микшируется целый ряд собственно оперных и иных жанровых моделей, порой противоположных по своей эстетике и выразительным возможностям. Так, «Жизнь с идиотом» исследователи и критики называют то едкой пародией, то трагифарсом, то музыкальным театром абсурда. «Лолита» соединяет признаки таких полярных жанров как моноопера и опера-оратория. В случае же с «Детьми Розенталя» мы сталкиваемся с новым принципом полижанровости, основанном на литературной стилизации исторических и национальных типов оперных либретто: классицистической оперы-*seria*, русской лирической оперы, немецкой и итальянской романтической, народной музыкальной драмы.

Последнее свойство – жанровая «всеядность» – приводит, практически, к размыванию самого понятия «жанр», пренебрежению им, упразднению его значимости. Обращает на себя внимание и тот факт, что многие либреттисты и композиторы сами не дают жанрового определения своему тексту. Так, лишены авторского жанрового определения все три оперы Шнитке, «Дети Розенталя», «Лолита», «*Vita nova*» Мартынова (либретто композитора и Э. Боякова), «Когда время выходит из берегов», «Преступление и наказание» Артемьева (либретто А. Кончаловского, М. Розовского, Ю. Ряшенцева). Некоторые авторы оперных сочинений придерживаются традиционной

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

жанровой типологии, но обогащают ее национальными и структурными составляющими («Видения Иоанна Грозного» Слонимского – «русская трагедия в 14-ти видениях с тремя эпилогами и увертюрой»). Другие снабжают свои произведения причудливыми подзаголовками, в которых избегают жанровых указаний: мультимедиа-опера «По ту сторону тени» Тарнопольского (либретто композитора и Р.Г. Моннау); опера-стриптиз «Куприянов и Наташа» Ш. Каллоша (по мотивам пьесы А. Введенского); «ужасное оперное представление» «Царь Демьян»; «театр для поющих и танцующих» «Алиса в стране чудес» Кнайфеля¹.

Это – абсолютно современная черта, черта искусства постмодерна, создающая новую ярко выраженную тенденцию: опера стремится выйти за рамки типического, что соответствует постмодернистской децентрической модели мира.

Еще одна принципиально важная черта литературной основы современной оперы, обращающая на себя внимание, – ее интертекстуальность. В либретто опер, созданных писателями-постмодернистами или на основе их сочинений, смешиваются различные исторические речевые практики («Жизнь с идиотом», «Дети Розенталя»), традиционные текстовые культуры (приговор, молитва, рекламный слоган в «Лолите»), классические сюжеты соединяются с современным молодежным сленгом («Гамлет (датский) (русская комедия)»). В либретто, не связанных непосредственно с постмодернистской литературой, эта тенденция находит отражение в микшировании разностилевых литературных традиций: в «По ту сторону тени» Тарнопольского платоновская «Притча о пещере» конструируется из фрагментов Данте, Леонардо, Ницше; в «Альбоме Алисы» Рубина соединяются тексты Кэрролла со стихами Гете, Мура, Джойса, Мандельштама, Блока.

В либретто постмодернистской оперы формируется новый тип оперного героя. Во-первых, необходимо отметить, что лирическая или лирико-драматическая героиня XIX – первой половины XX веков теряет свои позиции, а главными героями в основном становятся

¹ Этот процесс начался ранее, в последний период развития советской оперы – так, опера А. Петрова «Петр Первый» (премьера состоялась в 1975 г.) имеет жанровое определение «музыкально-драматические фрески». На Западе подобная тенденция менее заметна, хотя примеры существуют: «Потерянный рай» Пендерецкого – «священное представление» (*sacra rappresentazione*), «Monsters of Grace» Ф. Гласса – «цифровая опера в трех измерениях» (*digital opera in the three dimensions*).

мужчины. Во-вторых, постмодернистскую оперу интересует более антигерой или герой с «размытой» этической структурой, покалеченной психикой: Я и Вова в «Жизни с идиотом», Гумберт Гумберт в «Лолите», Дездемона в «Дездемона», Мефистофель в «Истории доктора Иоганна Фаустуса» и «Маргарите», Иоанн Грозный и Царь Демьян. Это обусловлено, с одной стороны, постгуманистическим взглядом на человека, подрывающим представление о нем как о «венце творения», с другой стороны – вниманием к периферийным, маргинальным, парадоксальным персонажам, которые ищут свое место в непрерывно меняющемся мире. Этот процесс отражает общую тенденцию перехода от антропоцентрического гуманизма к гуманизму универсальному в период постмодерна, что находит яркое проявление и в «новой драме».

Другой типичный вариант героя в рассматриваемый период – Художник-творец. Этот тип, заявивший о себе в советской опере последних двух десятилетий ее существования, находит свое продолжение в постмодернистском оперном творчестве – например, в операх «Дети Розенталя», «Любовь поэта», «Упражнения и танцы Гвидо» (музыка и либретто В. Мартынова). Сложную смесь творца-антигероя представляет собой Дездемона в опере Шнитке (либретто Р. Блетшахера). Творческое начало не чуждо Мефистофелю (в операх Шнитке, и Кобекина), Гумберту, Я, и вообще персонажи постмодернистской оперы и ее конфликт существуют не столько в реальной среде, сколько в некоем эстетическом поле, созданном не жизненными реалиями, а художественным воображением, в так называемой гиперреальности. Эта идея по-разному доводится до абсолюта в литературной основе и затем в музыкальных партитурах обеих опер, связанных с образом Алисы Л. Кэрролла – и у Кнайфеля (либретто композитора), и у Рубина.

Повторяемость и стабильность оригинальных черт, которые обнаруживаются в оперных либретто, созданных в контексте эстетики постмодерна, позволяют считать их неслучайными и сделать вывод о наличии устойчивых признаков постмодернистского либретто, которые отражают сходство процессов, происходящих в современной оперной либреттистике, и в актуальной литературе, и драматургии.

Литература:

1. Замоторина К. Как рождались «Дети Розенталя»: интервью с П. Поспеловым // Муз. обозрение. – 2005. – № 4. – С. 7.
2. Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2003.

Л.П. Шатина,
кандидат филологических наук (Новосибирск, НГТИ)

Культурные слои новой драмы (о поэтике трех пьес)

«Каким бы ни был век, он должен запечатлеться», – наставлял Гамлет актеров. Российская «новая драма» – экспресс, догоняющий европейский театр XX века и сокращающий расстояние между собой и русским авангардом рубежа XIX-XX веков. Самим названием она объявляет единство поиска – «Новая драма» – и восстанавливает те культурные слои, которые «запечатлелись» языком «старого театра».

Если посмотреть на общее состояние «новой драмы», то его можно определить словами современных философов – «форма порядка как беспорядка». Демонтаж логоцентризма, проводимый модерном начала XX века и приостановленный соцреализмом позднее, спровоцирован в современном российском искусстве эстетическим бунтом драматургии. В отличие от логоцентрического сюжета пьес «старого театра», повседневная жизнь современного человека не фиксируется новой драмой в жестких понятиях, а предстает как путаница духовной жизни.

Кризис языка в обществе на рубеже XX-XXI веков подвигнул писателей обратиться к драме, у которой есть помимо вербального знака, знак театральный – неисчерпаемый по своим возможностям язык визуального, вербального и звукового выражения. Отсюда драматургический бум, целое культурное движение, призвавшее в свои ряды бунтарски настроенных авторов. Переводя стрелки со смыслопорождения в литературном тексте на язык театральный, драматурги вполне солидарны с высказыванием А. Арто: «Необходимо прежде всего разрушить привычную зависимость театра от сюжетных текстов и восстановить представление о едином языке, стоящим на полпути от жеста к мысли. ... Театр может силой вырвать у речи как раз ее способность распространяться за пределы слов, развиваться в пространстве, способность колеблющим образом воздействовать на чувство» [1, с. 96-97].

Эта общая философско-художественная концепция оказала необратимое влияние на *драматургический язык, сюжет и Событие* «новой драмы».

Три пьесы: «Летит» Оли Мухиной, «Культурный слой» Вячеслава и Михаила Дурненковых и «Голуби» Михаила Угарова – не

похожи друг на друга, но вместе представляют «новую драму» как результат социально-эстетической практики и «акт исторической солидарности», по словам Р. Барта. Эти пьесы – портрет «новой драмы», вставленный в раму российской действительности и европейской эстетики. Они демонстрируют эстетические компоненты, ставшие совпадающими и несовпадающими элементами поэтики каждого из драматургов. В непохожести ведущих создателей новой драмы – их главная общность.

Определять одинаковость поэтики новодраматургов сложно, прежде всего, потому, что пьесы зачастую включают элементы *ризоморфной конструкции*. Это напрочь уводит читателя от привычной способности улавливать смысл по первому же прочтению текста; сюжет выстраивается так, что требует многократного прочтения или вызывает моментальную агрессию читателя из-за «отсутствия» смысла. Как замечает один из ведущих театроведов М. Давыдова, смысл в «новой драме» не выудить, сюжет не пересказать. Не случайно, исследователями «новой драмы» по преимуществу оказываются филологи, привыкшие относиться к тексту не как к предмету оценки, а как к объекту исследования. Обращение внимания на *поэтику* дает возможность увидеть не только идеологическую значимость произведения, но и его эстетическую сущность, отличающуюся от традиционной формы и этим фиксирующую новую идеологию.

В сферу исследовательского внимания и попадают *язык* (включая разговорный тип *персонажного высказывания*), *сюжет* и *Событие*.

Ризоморфная структура текста приводит не только к энтропии логоцентризма, но и к угасанию энергии слова и, как следствие – традиционного типа действия. Первым подобное воздействие почувствовал на себе *лексический слой* новой драмы, отразивший состояние языка в современном обществе, на котором говорят герои пьес.

Лексический слой

В «новой драме» семантически нагруженным становится не многозначность слова, а ее отсутствие – умолчание. Подобный феномен впервые открыл в русской драме А.П. Чехов, что заставило исследователей сразу же заговорить об угасании действия и отсутствии событий в пьесах драматурга. Однако подобная энтропия никак не затронула смыслообразование в пьесах Чехова, но, напротив, породила новые возможности сюжетной энергии. Ю.М. Лотманом подобное «умолчание», определенное им как минус-прием,

рассматривалось как структурный фактор, ориентированный автором на строго предписанный тексту *сюжетный код*. В «новой драме» «умолчание» оказывается знаком *отсутствия закрепленного автором кода* и указывающим на плюралистичность версий смысла или их отсутствие.

Прямым и сразу же приковывающим внимание читателя и зрителя указанием на «пустой знак» становится в «новой драме» обценная лексика. Ненормативное слово, верхний речевой слой, раздражающий читателя, – указатель на «нечто, выходящее за пределы эстетического, ...смысл, порожденный чувственной практикой» [2, с. 558]. В традиционной драме фигура умолчания вводилась в речь персонажей как указание пусть на неопределенный, но, тем не менее, спрятанный автором смысл. В «новой драме» непечатная лексика, ставшая печатной, оказалась маркером отсутствия наличного смысла.

Действительно, однозначного смысла в «пьесах не выудить», поскольку предстают версии смысла, и проявляются они в разных функциях *«неполной определенности...»*, указывающих на возможные версии смысла, пребывающие лишь в потенциальном состоянии» (Р. Ингарден). Персонажное высказывание остается дискурсом, но за ним нет жесткого контроля со стороны единого художественного кода. Интересно рассмотреть этот новый «бесконтрольный дискурс», по-новому выполняющий старые функции: *перцепции, интеракции* и новую функцию дискурса – *перенос акцента с семантики слов на его энергичность*.

Во-первых, *роль перцепции*. Она является функцией традиционной, то есть несет информацию о персонаже. Но тип словесного общения персонажей «новой драмы» утрачивает традиционный характер. По размышлению над пьесами О.Мухиной М.Давыдова заключает: «Речь персонажей совершенно не индивидуализирована. Они говорят на каком-то особом языке, напоминающем лепет ребенка, словарный запас которого уже большой, а запас мыслей минимальный» [3, с. 308]. Ответную реакцию партнера и зрителя вызывает *не значение слова*, как в традиционном тексте, *а энергия* слова или жеста. В этом случае слово может быть заменено каким угодно знаком, от замены слова на другое до изобретенного кинетического знака.

Вторая роль дискурса – *функция интеракции*.

По замечанию лингвистов, речь персонажей имеет параноидный вектор. В отклике на статью А. Асиновского, петербургского профессора, доктора филологических наук «Язык из средства выразительного раскрытия своего мира превращается в набор

указательных местоимений. Мы не разговариваем, а показываем» корреспондент с ником alex_dant написал: «Обеднение речи и перенос акцента с семантики слов на метаконтекстуальное маркирование, по сути, делающее речевое послание понятным только узкой группе людей или определенному адресату, – это буквально симптом очень серьезной закрытости и критического уровня общественного недоверия. По сути, причина та же, что и причина появления блатной фени, – стало важным, чтобы любую фразу мог понять только “свой”. Если это характер культурного тренда, значит, общество твердо встало на социофобические рельсы. Появилось подсознательное желание скрыть свои мысли, речь, психическую продукцию в широком смысле слова»¹.

Указание на это явление мы встречаем уже в романе «Юность» любимого новодрамовцами Л.Н.Толстого: «Для людей с одним пониманием каждый предмет одинаково для обоих бросается в глаза преимущественно своей смешной, или красивой, или грязной стороной. Для облегчения этого одинакового понимания между людьми одного кружка или семейства устанавливается свой язык, свои обороты речи, даже – слова, определяющие те оттенки понятий, которые для других не существуют».

Для примера – фрагмент из пьесы М.Угарова «Зеленые щеки апреля. Опера первого дня». Разговор Лисицына и его девушки Нади, по нику Крупа, о молодом человеке Сереже, с которым только что познакомились:

Крупа (*Лисицыну*). Кнацай!

Лисицын. А что?

Крупа. Это накатчик.

Лисицын. Неужели?

Крупа. Я трекнула. У меня нюх.

Лисицын. Какой же он накатчик? Это гольчик, лох.

Крупа. Накатчик. Я трекнула.

Лисицын. А мне-то что до этого?

Крупа. Как что? Он за нами фигарить пришел.

Лисицын. А мы его на зыхер. Пуговку покрутим. Охота мне нынче пуговок покрутить...

Крупа. Барно. (*Крупа ложится в траву*).

Сережа крутит головой, не понимая, конечно же, ни слова.

И третья функция дискурса – перенос акцента с семантики слов на его энергичность.

¹ Огонек. – 2011. – № 7. – С. 15.

По замечанию Мартина Макдонаха, «мат обеспечивает действие ритм и энергию». «Нечто, выходящее за пределы эстетического» получает в новой драме признаки эстетической парадигмы. Драматурги, войдя в пространство постмодернизма XXI века, возвращаются, по сути, к идее Платона. В слове, указывал в своих «Диалогах» древний философ, главное – не ядро и оболочка, а способность к передаче энергии – *кариокинезис*. П.А. Флоренский, продолжая размышления Платона, выделяет в «теле языка» три слоя:

первый слой – *ядро слова*, в котором момент человеческой энергии равен нулю, потому что произносящий не может изменить фонему (если, например, заменит «мел» на «мель», то получит другое значение);

второй слой – *морфема* (душа языка), в которой свобода выбора относительная (например, «книгу написал» можно заменить лишь на «книга написана»);

третий слой – *энергетический* (дух слова), где человек получает полную свободу. Слово произнесенное является духом говорящего, оно оплодотворяет энергию другого человека [4, с. 262-263].

«Таким образом, – заключает Флоренский, – слово мы сопоставляем с семенем, словесность с полом, говорение с мужским половым началом, а слушание – с женским, *действие на личность – с процессом оплодотворения...*» [там же, с. 263].

Если применить платоновскую идею кариокинезиса, то введение ненормативной лексики в современную драму можно определить, как «энергетический сгусток», по мысли Ю. Кристевой, – *нонсенс*, «разряд гетерогенной энергии, порождающей вспышки, разрывы, внезапные смущения, являющиеся условиями для новых символических порождений». Ненормативная лексика архетипична, связана с языческими ритуалами; это энергийный слой, проявляющий бессознательное, открывающий глубинную структуру языка в высказывании. Замена нормативного слова ненормативным, утратившим первоначальное значение, – фактор восприятия и касается не только лексики, нарушающей определенный этикет, но и любого незнакомого слова в определенной ситуации. Так молитва, произносимая в церкви на языке, уже не знакомом сегодняшнему прихожанину, – оплодотворение молящегося энергией.

Общественная лексика, утратившая для современного человека связь с ритуалом, а потому и первоначальное значение, высвобождает энергию, которую герой не способен означить интеллектуальной риторикой. Причина несчастий героев «новой драмы» в том, что они утратили веру в сам язык, на котором можно высказать желание и

мысль. Этот главный культурный феномен определяет трагический ракурс «новой драмы», изменяет её *фабулу*, *сюжет* и *событие* в драматургическом действии.

Сюжет, фабула, событие

Постмодернистская поэтика *почти* *доконченного*, *недоделанного*, *пустот* – «неполной определенности» – была характерна для мировой литературы и драмы всего XX века. Но в России подобная поэтика возобладала именно в «новой драме». «Неполная определенность» оказала вполне определенное влияние на сюжет, фабулу и, как следствие, – на событие.

Сюжет перестает подчиняться фабуле. Единодержавная фабула (история) перестает существовать в прежнем виде, линейно – через настоящее в будущее, подчиняясь имманентной логике. В классическом тексте при развитии сюжета фабула являлась голосом сюжета и, как правило, игнорировала «альтернативные моменты». В отличие от классической традиции, сюжет¹ «новой драмы» напоминает ризоморфную конструкцию, в которой литературная фабула может быть не единственной, может множиться, как в вербальном, так и невербальном виде, реализуя в процессе развития сюжета разные версии смысла. Фабула становится подобной «скрытому стеблю», который может развиваться куда угодно и принимать любые конфигурации.

Пьесу *Оли Мухиной «Летит»* нужно не только читать, но и *смотреть* напечатанный текст.

1. В пьесе нет единого кода. При сохранении целостности в ней очевидна *гетерономность* (*разновидовость* и *разноликость*) *текста*, в которой «спрессованы самые разнообразные виды деятельности – лингвистический, изобразительный, перцептивный, миметический, жестикационный, познавательный². Пьеса, в ее напечатанном виде, визуально, до постановки на сцене, уже представляет симультанный сплав этих форм – «видов деятельности».

а/ Лингвистическая и изобразительная форма текста.

Словесный текст совмещается с *интердискурсом* – дискурсом вневербальных форм, которые выступают в качестве

¹ Само понятие *сюжет* в постмодернизме игнорируется, уступая место *конструкции*.

² На феномен гетерономности в разных работах указывают Ж. Делез и Ф. Гваттари.

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

социокультурного контекста. Это фотографии, телевизионные заставки, рекламные постеры, которые не иллюстрируют текст, но усиливают его смысловую вариативность.

В словесный текст введены фото разного типа и назначения:

– Иллюстративные фотографии героев (с подписью их имен), напоминающие фотосессию из глянцевого журнала. Они начинают множиться, и три мужских лица героев заменяются восемью, с подписью: *«Посчитала всех мужчин за полгода. Я вспомнила их имена»*.

– «Чужие» фотографии – например, известных актеров.

– Рекламные фото («Тойота»).

– Пейзажная фотография (заснеженная сосновая ветка).

Кроме фотоматериалов, в сценическом представлении предполагается телевизионный экран, о чем свидетельствуют ни к чему не относящиеся в пьесе ремарки типа: «Заставка “Би-Си-Эйч”, “В любви страха нет”».

Фотоматериалы, помещенные в пьесе, вступают со словом в симультанно-суггестивный диалог, собственно и организующий текст. Кроме того, совместно с вербальной частью они структурируют формат страницы, которая предстает то в привычном книжном виде, то в альбомном, что заставляет издателя печатать пьесу в альбомном варианте. Игра с форматом – еще один знак неустойчивости банального как привычного.

в/ Перцептивная форма текста:

– Неожиданные сочленения в тексте продолжают конструированием «территории» страницы: так страницы 40-41 соединены на одном листе, в центр между ними помещены два портрета французских актрис.

– Вербальный текст «сдвигается» на странице не только внесением фото, но и вертикалью крупно и жирно выделенных, произвольно вмонтированных обозначений атмосферной температуры: -5 на странице 14, -10 на с. 21, -12 на с. 24, -15 с. 26, -20 с. 34, - 23 с. 38, - 273 с. 44 и так далее до появления + 5 на с. 86.

– Кроме этого, неожиданно страница меняет цвет, так 46 и 47 страницы окрашиваются в желтый. Та же цветовая игра сопровождает и фоторяд: цветной заменяется на черно-белый.

– Разнообразятся формат и жанр – портрет заменяется деталью (фото сигареты во рту мужчины, чашка кофе, укрупненный «бренд» и т.д.) или жанровой картинкой-рекламой: перед женщиной постель с множеством трусов, подпись *«У нее трусы подошли к глазам»*.

с/ Миметическая деятельность:

Автор играет с жанром пьесы, монтируя «чужую» жанровую форму в ткань собственного текста. Реплика от автора: *«Этот текст сделан по принципу «Verbatim», т.е. он совсем документальный. Составленный из 15 интервью как из сэмплов. Ни одной фразы от себя... Билив ми. Все это жизнь, словно «июльский дождь», для вас этот зимний снег»*. Оля Мухина определяет свою авторскую роль «не как говорящего индивида, который написал текст, но как принцип группировки текстов, как единство и источник их значений, как центр их связности» (М. Фуко). Прерывы центрующей оси совпадают со способом смыслообразования: «мир потерял свой стержень».

2. В тексте «Летит» можно выделить *линии членения*, по которым он *территоризован* и которые *структурируют* «полет» Белочки и Оли Мухиной.

На обложке – укрупненное фото Белочки, героини пьесы. На самом деле это визитная карточка массовой культуры 60-х – фото легендарной топ-модели Лесли Хорнби, она же Твигги-«тростинка». Благодаря ей в моду был введен «унисекс» – тип «девочка-мальчик». Мотив «унисекса», соединившись с мотивом деперсонализации персонажа, пройдет через всю пьесу.

Под портретом, на его фоне справа – эпиграф:

Она вернется ко мне, конечно

Когда-то утром иного завтра

Но мне сегодня – до конечной

И нож мой – компас

А сердце – карта

Слева два столбца с более мелким шрифтом:

Два «да», которые говорит женщина

Три вещи для любви

Все мужчины за последние полгода

Как стать звездой психоделик-транса

И с крупным шрифтом:

Белочка

«Икона сезона»

Новое явление Ф.К.

Можно предположить, что эти микротексты – названия действий или явлений. Но оказывается, что жесткого структурного деления пьесы это не определяет, это лишь фразы, иногда выделенные в тексте крупно, иногда жирно, иногда не выделенные. Все они дублируют отдельные реплики героев или подписи под изображением. Так фраза *Как стать звездой психоделик-транса*, вынесенная на обложку, – подпись под плакатом Филиппа Киркорова.

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

В пьесе несколько *физических* (офис, кафе, улица, квартиры, милицейский участок, камера) и *метафизических территорий*: Страх, Трепет, Пришла весна. Три последние совпадают с названием частей пьесы.

Физические и метафизические территории – общая картография и меняющаяся, ускользающая атмосфера. Ритмические сдвиги «рассыпают» физический мир в хаос соц-арта и собирают его вновь в человеке, погруженном в природу. Выделенные в пьесе линии и территории превращаются в *линии ускользания*. Меняющаяся температура и хаотичное движение детерриторизируют пространство, изменяют ритм, скорость течения действия, порождают задержки, торможения или, наоборот, стремительность... В итоге текст – важное для автора лирическое высказывание – будто бы живет по законам музыки.

Все это – линии и скорости – составляет внутреннюю организацию пьесы. Но каждая из линий лишь относительная зона её устойчивости. Реплика на с. 45 являет пример подобной неустойчивости и в пространстве, и в настроении персонажей: *Леночка нервничает, Снежана продолжает говорить по телефону, ПРК, бар, танцпол, туалет, диваны, подушки, бар, танцпол, туалет, улица и так до утра, Апельсина фотографирует Белочку*.

Постоянно пульсирующий ритм предрекает хаотичный миметический, жестикуляционный и коммуникативный сценический вариант, в котором на долю актеров выпадут нелегкие роли. Жизнь героев на сцене уже не сможет быть организована по законам психологического театра, как и температура за окном не сможет в этом мире достичь -273 градусов.

Имя одного из героев Маньякин рифмуется с именами других – Вьюга, Снежана, Апельсина, Белочка – и предсказывает психоделический, нестабильный мир героев, которые словно *«стайка маленьких обезьянок, постоянно шевелящихся, не сидящих спокойно»*, перемещаются из одного пространства в другое. Граница первой части пьесы «Страх» и второй части «Трепет» не случайно маркируется фразой Вьюги: *«Выныривание в реальность»*.

Все персонажи в финале показаны в заново возникшей реальности:

Белочка и Метель едут на огромной скорости, целуются.

Вьюга в камере. Делает на плече татуировку, лицо Иисуса Христа в терновом венке.

Маньякин, одетый в космический скафандр, надевает Снежане на безымянный палец обручальное кольцо. И т.д.

3. Источником неустойчивости выступает «пространство событийности»¹. Каждая новая развилка в сюжете «Летит» – «пункт двусмысленности», не подготовленный никакими причинно-следственными и психологическими мотивами. Все повороты на иную тропинку – факт случайности, неожиданности, неопределенности. Эта полифония вариативных смыслов задает особый контекст восприятия, когда «у смысла может оказаться только противоположный смысл, то есть не отсутствие смысла, а именно обратный смысл», по определению Р. Барта. В таком пространстве событийности само *событие* есть не случай или происшествие, а «разряд гетерогенной энергии» (Ю. Кристева). Каждый поворот в истории – некая энергетическая зона, в которую по непонятным причинам попадает персонаж.

Истории героев пьесы вполне жизненны: совместная служба на телевидении, совместные прогулки по улицам и посещения кафе, посиделки с флиртом на квартирах, влюбленность и расставания, новые знакомства и новые отношения. Все передвижения героев сопровождаются бесконечными разговорами *Verbatim*, как комментирует автор, они составлены «из 15 интервью как из сэмплов». Авторское определение *сэмпл* – «образец» – образчик современной коммуникации, что указывает на ее типичный характер. И даже история наркомана Вьюги, угодившего в камеру, вполне типична.

Не типично в реалистическом изображении лишь одно – само изображение. Ветвящиеся истории героев предсказывают какой угодно конец. В этих историях есть происшествия: один арестован, другой влюблен, кто-то женится и даже собирается в космос, кто-то ждет ребенка. Истории – как приключения индивидуальных желаний, невнятных, бесцельных, неожиданных. Это соединяет героев в «стайку», лишает психологической индивидуальности, как и имен собственных. Выделить среди них самого яркого в своей индивидуальности невозможно, как невозможно определить главного или второстепенного героя. Их цели не определены, и даже выделяющее Маньякина увлечение космосом оборачивается бутафорией. Все эти «маленькие обезьянки» лишь стоят на пороге «осознания собственной индивидуальности как события». Именно такого рода *событие* было средоточием конфликта классической драмы. Современная психология фиксирует сегодняшний феномен «непознаваемости субъекта» самим собой и как следствие –

¹ «Пространство событийности» осмыслено Х.Л. Борхесом как «сад расходящихся тропок».

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

литературой. «В настоящем не существует более Я, чтобы чувствовать. ...Скорее, эти чувства точнее назвать “интенсивностями”, текучими и имперсональными, имеющими тенденцию к подчинению особого рода эйфории» (Ж.Ф. Лиотар).

В драме А.П. Чехова, от которого новодраматисты на словах отходят, субъект, при всей его сумятице чувств и непостижимых желаний, оставался носителем когнитивной рациональности, пытался осмыслить и построить философию жизни. В начале XX века русские модернисты провозглашали идею ценности «Я», а в начале XXI века «новая драма» зафиксировала идею его расщепления. Несмотря на бесконечность разговоров о себе, герои пьесы не могут освоить в себе свое «собственное», а значит, сберечь его или отвергнуть.

Некоторые реплики не имеют авторов, Мухина их не указывает, да это и не важно. Деперсонализация персонажей (*У меня была девушка, балерина, мы с ней покупали вещи на двоих, унисекс, можно и тебе надеть и мне, чтобы вместе носить можно было*) – факт поэтики.

Различные пространственно-временные зоны, которые осваиваются героями новой драмы, не оказываются территориями духа, «семантическими полями», где герои классической литературы осваивали значения и значимость собственной жизни. Обретение этой семантической значимости как смысла приходилось на границу семантического поля, и герой, перешагивая ее, совершал инициацию – потрясение и перерождение освоившего свое «Я». Ю.М. Лотман так и трактовал «событие в тексте как перемещение персонажа через границу семантического поля» [5, с. 239].

В чем же состоит событие в «новой драме», на пересечении каких «семантических полей» оно происходит?

Пьеса *«Культурный слой» Вячеслава и Михаила Дурненковых* лишена изобразительности в буквальном смысле. В ней нет ни фотографий, ни изменений формата вербального текста, нет деконструкции страницы или выделения шрифта жирностью или другим типом. Внешне текст вполне обычный. Индивидуальность и непохожесть его поэтики на другие «новые драмы» проявляется в *структуре и событиях*.

В пьесе три действия. Первое и два последующих не связаны между собой ни героями, ни ситуациями. Второе и третье связаны одним персонажем и его историей, начавшейся во втором и определившей коллизию третьего действия. Но, несмотря на дискретность общей структуры, есть в пьесе то, что объединяет их

общим пространством: это контекст – культура страны. Хотя персонажи пребывают в разных культурных слоях, но находятся в единой системе координат.

Первое действие. Дед, собирающийся скоро помирать, и его внук Саша, художник..., у которого дед просит одного – нарисовать его больной желудок.

С а ш а. Зачем?

Д е д. Я у себя повешу.

С а ш а (*заинтересованно*). И как мне его рисовать?

Д е д. Пещера. Темно. Костер посередине, вокруг люди сидят...

Это мой внутренний мир.

Этот диалог, лежащий между смыслом и бессмыслицей, отражает общую поэтику пьесы и предсказывает изображение авторами современного ментального пространства. Дед – представитель «культурного слоя» поколения 40-60-х годов XX века (так, Гаев определял себя «человеком восьмидесятых годов»). Однако, персонаж Дурненковых существует вне логики, принятой историческим официозом. История его жизни сформировала его взгляд на Историю без рациональной однозначности, характерной для многих людей его поколения. В текст через высказывания Деда входит *ирония*, тот скрытый смысл пьесы, который профанирует реальность. Речи Деда – сомнение в истинности социальной реальности, официальной идеологии исторической эпохи. Открытая ирония – форма осмысления жизненной ситуации и то, что помогло человеку сохранить индивидуальную свободу в оценках, высказываниях и адекватное видение мира.

Представленные в его воспоминаниях исторические ситуации детства, Отечественной войны, послевоенной жизни и даже XX съезда партии не претендуют ни на статус полноты, ни на статус официальной логики. Даже время войны предстает в дедовом рассказе как одна из «зарубок на пути»:

Д е д. Простой человек от стола к унитазу дорожку протоптывает, а знающий по пути зарубки делает да знаки оставляет...

С а ш а. Дед, а как ты знающим-то стал?

Д е д. Аккурат во время войны. Под Смоленском из окружения выходили, друг у меня был – Петя Зимин... Ночью лежу, смотрю на звезды и думаю: «Останусь живой или нет?» А звезд много, словно гнид в бушлате. И особенно мне одна звездочка запала, сама желтенькая такая и подмигивает мне, словно девчоночка... Я чего-то разулыбался, духом воспрял и мысленно так говорю: «Спасибо тебе, звездочка!» А Петя, он рядом лежал, вслух говорит: «Пожалуйста»...

И упоминание о XX съезде партии обрамлено комической историей о «читательском» прошлом Деда. Перед нами прямое развенчание мифов о культурном герое и разрушение сакральности исторического факта:

Д е д. Я, когда на заводе работал, в библиотеку записался, тогда с этим строго было. А книг мало было, по списку давали, когда моя очередь подошла, выдали мне... дай бог памяти, а... «Основы хирургии спинного мозга», третий том. Я отказаться хотел, а мне приказали прочитать и доклад сделать.

С а ш а. Прочитал?

Д е д. Прочитал. По ночам снилось, будто позвоночник над лесом летает и голосом Сталина прощения просит. Тогда как раз XX съезд проходил. Так вот потом какую путевую книгу ни открою, ну там Шолохова или Пушкина, – вроде слова другие, а все равно про спинной мозг выходит.

Дед, пройдя через жизнь в условиях «предельного нравственного выбора», по словам Г. Бёлля, сохранил способность шутить, оставаясь серьезным, и простодушно откровенным, и наивным в стариковской притворности. Это и делает Деда персонажем глубоко индивидуальным и даже универсальным с точки зрения его человечности. Внук, который в диалогах выполняет скорее роль партнера по репликам, тем не менее, отзеркалил главные свойства Деда – честность помыслов и ироничность, кстати, и в отношении к любимому деду.

Первое действие пьесы представлено двумя персонажами, больше в пьесе не появляющимися. Оно лишь часть пьесы, первый «культурный слой», – своеобразная экспозиция к двум последующим. С точки зрения поэтики, это частное явление *интертекстуальности* – *паратекстуальности*, то есть отношение текста к своей части. Именно в процессе их соприкосновения открывается возможность сравнения культурных смыслов, ценность которых Историей была девальвирована, а исходные послылы утрачены. XX век принес опыт десакрализации Истории и культуры, развенчание их как мифа, что и представили диалоги деда и внука.

Второе и третье действия – новые фабульные тропинки в ризоморфной конструкции пьесы. Они связаны собой относительно и друг без друга вполне могли бы обойтись. Но, как и в случае с начальной частью, они паратекстуальны, хотя формально представляют собой причину и следствие в общем течении жизни. Ризлотры Константин и Юрий – персонажи второго действия. В

третьем появляется только Константин и выполняет лишь служебную роль связующего звена между продажей и покупкой квартиры.

Второе действие – непрерывный диалог между сослуживцами, начальником и подчиненным. Отмечая сделку в кафе, вспоминают эпизоды из прошлой жизни. Но жизненные эпизоды, в отличие от ситуации первого действия, не несут характера исторического факта. Жизнь Деда протекала в контексте исторического факта, жизнь теперешних героев теряет исторический ореол. Вместе с тем утрачивается и психологическая глубина субъекта, нивелируются личностные качества, человек деперсонифицируется, это «целый зал гопников», «инкубаторские», одним словом *ризлтеры*. По выражению Ю. Кристевой, субъект становится «не личностью, анонимом», «он – ничто и никто ... он становится зиянием, пробелом». Наиболее сильные натуры пытаются каким-то образом противостоять этому. Но попытка выпасть из инкубатора, вернуться к обретению утраченных и неопознанных смыслов наталкивается на абсурд попытки.

Сцена, в которой Константин пытается воздействовать страхом на угасающую способность Юрика мыслить, взломать ставшую почти герметичной сферу когнитивных способностей и культурной памяти – лежит в плоскости абсурда и бессмыслицы.

К о н с т а н т и н. Молодец. Садись. ...Молчать!!! Слушать!!! Кто?! Кто скажет тебе правду?! Заткнись и слушай...Посмотри на себя — ты обычное быдло, ты предсказуем, как поведение свиньи. Между тем внутри тебя спит пуля со смещенным центром! Ты набит до отказа знанием и практикой. Ты вмещаешь в себя всё!

Ю р и к (*угрюмо*). Костя, ну ты не прав...

К о н с т а н т и н. Что?!! (*Хватает Юрика за воротник и притягивает его к себе.*) Содержание всех книг мира напечатано на первых или последних листах этих книг, дальше можно не читать!!! Там указано все — кто написал, о чем и для кого! И все это находится вот здесь! (*Бьет свободной рукой Юрика в лоб.*)

Ю р и к (*побелев, словно мел*). Костя, ну ты чего...

К о н с т а н т и н. Артемидор. «Онейрокритика».

Ю р и к. Чего?

Константин достает нож, приставляет лезвие к горлу Юрика.

Тот с ужасом глядит на компаньона.

К о н с т а н т и н (*спокойным тоном*). Артемидор. «Онейрокритика». Вспоминай...

Ю р и к. К-костя...

К о н с т а н т и н. Вспоминай, сука.

Ю р и к. Чего в-вспоминать?

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Константин. Кадык вырежу. Вспоминай.

Юрик (*покрываясь мелким бисером пота*). А-а-артемидор.

Константин. Так.

Юрик (*прерывисто дыша*). А-а-артемидор... Далдианский.

Вторая половина второго века нашей эры... Писатель и толкователь с-с-сновидений. Созданный им сонник «Онейрокритика» явился первой попыткой привести в единую систему многочисленные верования, связанные с толкованием снов... Оказал влияние на формирование средневековых представлений о природе сновидений... По-своему мировоззрению был близок к школе стоиков...

Константин. Тираж.

Юрик. Забыл я, Костя, хоть убей, не помню!

Константин. И убью.

Юрик. Я за-забыл!!! (*Начинает рыдать.*) Отпусти меня-я-я!

Константин отпускает Юрика, роняет нож, потерянно, как пьяный в тумане, отходит к стене и с силой трет пальцами виски. Юрик на карачках уползает из кафе.

Константин (*медленно*). Господи... как в деревне сейчас хорошо... Тихо-тихо, траву жгут... хорошо-то как...

Авторы в этом диалоге пользуются вторым типом интертекстуальности – *метатекстуальностью*, соотношением текста с *предтекстом*. Это мощная акцентная отсылка к диалогу Платона «Менон». Платон в «Меноне» продемонстрировал *сократический диалог*. Сократ считал, что «мы ничего не познаём, а то, что мы называем познанием, есть припоминание», но для того, чтобы «припомнить», необходимо прибегнуть к Майевтике (греч. *Μαιευτική* – букв. – повивальное искусство, родовспоможение). Метод Сократа – извлекать скрытое в человеке знание с помощью искусно наводящих вопросов. Константин, герой «Культурного слоя», пытается повторить опыт Сократа, опирается не на «родовспоможение мысли», а вторгается в подсознание собеседника через вызванный в нем страх. «Мысль» Юрика и его существование оказываются нетождественными друг другу, они противопоставлены и отчуждены «риэлторской» реальностью, стеревшей культурные смыслы. Поэтому он «рождает» не понятие, связавшее явления культурных слоев, а механически воспроизводит энциклопедическую статью о толкователе сновидений Артемидоре Далдианском из второй половины второго века нашей эры.

Рациональный человек Сократа сменился «децентрализованным» субъектом: «говорящий субъект» и «субъект мыслящий» не совпадают, что приводит к «смерти субъекта». В

«Меноне» Платона описано Событие, в «Культурном слое» Дурненковых – происшествие, заканчивающееся поражением и воплем Юрика: «Я за-забыл!!! (*Начинает рыдать.*) Отпусти меня-я-я!» По оценке Р. Барта, «“Я” более не является местом, где восстанавливается человеческая личность в непорочной цельности предварительно накопленного опыта».

Примечательна и реплика в конце сцены: *Константин (медленно). Господи... как в деревне сейчас хорошо... Тихо-тихо, траву жгут... хорошо-то как...*, перекликающаяся с чеховской (*А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!*), – как знак несбыточности перехода из безличного поля в поле воскрешения субъекта.

Пьеса М. Угарова «Голуби», на первый взгляд, вполне традиционна: никакой орнаментальности, сплошь вербальный текст, четкая структура «пьесы в трех частях», все части соединены одной фабульной линией и тремя персонажами: монахи-книгописцы Варлаам 24 года, и Федор 19 лет, и клирошанин Гриша 17 лет. Поначалу ни имена героев, ни их род занятий не настораживают, и читательская память не отсылает к другому тексту. Но по мере развертывания ситуации мы понимаем, что «мастер интерьера времени и жизненного пространства» М. Угаров сочинил очередную «пьесу – как обманку, как ребус, как притчу» [б. с. 4].

История, которая рассказывается в пьесе, это отрезок жизни Федора, больного падучей и одновременно гения; Варлаама, тоже книгописца, но с «хамской рукой»; и клирошанина Гриши, который восхищается Федором, называет его голубем, жалеет его и состоит с ним в связи, после которой «бывает стыдно».

Михаил Угаров «инкрустировал» истории жизни персонажей сознанием собственного греха: за плечами Федора смерть ребенка и греховная связь с «мальчонком» Гришей, за плечами Варлаама – убийство.

Сообщения о личных историях перемежаются разговорами об истории России:

Г р и ш а. ...Давай лучше о временах разговаривать. Что когда было, с кем да как... Вот, к примеру, – Борис Федорович Годунов. Верно ли, что он... ну, это... сам знаешь...

В а р л а а м. Что?

Г р и ш а (показывает малый рост царевича, а потом проводит по горлу; тут же мелко крестится). Ага?

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

В а р л а а м. Убил, что ли?

Г р и ш а (пугается; снова показывает рост и, ведя ладонью по щеке, кричит). Да ты что?! Не в *уме* сделался?!

В а р л а а м. А хоть бы и так. Тебе-то что? Он – царь! А ты судишь. ...Давно было. А ничего не случилось. И теперь не будет. Видно это государству в пользу зачлось.

И сразу же после этого диалога, Варлаам требует от Гриши, чтобы тот выслушал его рассказ о том, как убил человека. Право царя на преступление совмещается с правом частного лица на волю (Человек «*уж как нанюхается воли – не удержишь!..*») и, в частности, – на право писца переиначивать факты:

В а р л а а м. ...Да ты же... ты же... злодей! ...Зачем ты это подписал, дурак?

Ф е д о р. Не поверил. Видишь сомнение меня тут взяло... Врут поди. Ну и вставил.

В а р л а а м. Надо, как было, так все и писать.

Г р и ш а. А как было? Кто ж помнит?

В а р л а а м. Тогда... Как должно быть!

Г р и ш а. Вот канитель!.. Да кто ж знает?

В а р л а а м. Потому нельзя сразу: вчера стряслось, а ты уж – с пером! По времени должно строго отстоять! Как время пройдет. Как видать все станет. Тогда только!..

Ф е д о р (вскинулся). Мне-то что делать, когда время идет?!

...А воля-то моя!... Я вот если разойдусь душой... Что он мне сделает? Всей власти царской не хватит – простую бумажку выправить! А кто причитает – рухнет в уме, у того и Казань его, и Астрахань, и Сибирь! Я их разрушил! Я – царь. (Смеется.) А он – говно печеное...

В пьесе две плоскости. Первая – события, о которых рассказываетя: изображение мира персонажей, их историй, разговоров, перемещений. К «рассказанному событию» относятся и исторические факты, о которых герои говорят намеками, с добавлением собственного отношения и комментария. Знают о них персонажи или понаслышке, или из официальных книжек, переписанных такими же «книгописцами».

Вторая плоскость – событие самого рассказывания, отсылки к внешнему миру. Их четыре:

1/ Российская история, в которой исторические лица совпадают именами с героями пьесы: Федор-персонаж, исторический Федор Иоаннович, сын Ивана Грозного, и Федор, сын Бориса

Годунова; Гришка-персонаж и Григорий Отрепьев, Лже-Дмитрий, лицо историческое.

2/ Трагедия А.С.Пушкина, в которой помимо Федора и Григория, есть персонаж Варлаам, не имеющий исторического прототипа;

3/ Роман А. Белого «Голубь серебряный». К которому относит название пьесы – «Голуби», и реплика Гриши:

Г р и ш а. Как хорошо с тобой, Федя.

Ф е д я. Еще голубем назови...

Г р и ш а. А и назову. Назову. Голубь ты мой серебряный...

4/ Развернутая в целостную тему пьесы державинская цитата: «Я – Бог, я – червь, я – раб, я – царь»:

Ф е д о р. Моя воля, что хочу, то и делаю.

В а р л а а м. Ты – червь. А он – царь!

Ф е д о р. А воля-то моя. Ты, брат, соврал сейчас. Вот тут-то уж (тычет пальцем в лист) – тут-то он – червь! А я царь. Моя власть. Несть власти, аще не от Бога!

Внешний мир, История, о которой ведутся разговоры, для самих действующих лиц — объект рефлексии над миром и собой. Рефлексия как исток самоопределения и самосознания персонажей и есть *событие представленного действия*.

Событие иного уровня в пьесе М. Угарова свершается в пространстве *поэтики* – выход за пределы рассказанной истории. Это Событие представляют *автор*, тот, кто эту историю сочиняет, и *читатель*, пропускающий текст рассказчика через *культурные слои* – подлинную Историю и чужие литературные тексты. «Задача современной поэтики состоит в том, – пишет Умберто Эко, – чтобы акцентировать механизмы интеграции и дополнения и сделать так, чтобы эстетическое наслаждение заключалось не столько в окончательном узнавании формы, сколько в признании непрерывного и открытого процесса, который позволяет выявлять всегда новые *контуры* и новые возможности этой формы... Какой-либо стимул воспринимается как двусмысленный, незавершенный, и, воспринимаясь таковым, порождает *стремление к достижению удовольствия*» [7, с. 155].

Таким образом, в пьесе Михаила Угарова *Событие рассказывания* имеет четкие указательные знаки-переходы с одной тропинки сюжета на другую:

1/ *интертекстуальность различных типов*: собственно *интертекстуальность* (цитата, аллюзия); *метатекстуальность* –

соотнесение текста Угарова с *предтекстом* – «*Борисом Годуновым*» А.С. Пушкина;

2/ *реактуализация*: переоткрытие утраченных значений как переоценка сегодняшним читателем и зрителем культурных смыслов ушедшей эпохи.

Подобный тип События в художественном тексте выделил Ю. Тынянов, определив его как «*введение в текст не героя, а читателя*». По Р. Барту, интертекстуальная «множественность фокусируется в определенной точке, которой является ...читатель. Читатель – это то пространство, где запечатляются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении, а в предназначении... Читатель – ...некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют текст» [8, с. 335].

Когда-то практик и теоретик театра М.О. Кнебель предсказала: «Вопрос раскрытия *события* является кардинальным для современного искусства. От того, как мы будем относиться в дальнейшем к этому вопросу, зависит, куда будет развиваться искусство театра».

Практика современного театра показала, что неудачи театрализации «новой драмы» в немалой степени связаны с тем, что режиссер старается на сцене организовать действие в рамках *события*, о котором *рассказывается*, представленного в границах словесного высказывания персонажей.

Для драматурга важен взгляд на природу события как на «склад событий», по определению Аристотеля. В этот «склад» помещено не только слово героя, но и поэтика пьесы в целом – *событие рассказывания*. Новодрамовец Максим Курочкин в пьесе «Класс Бенто Бончева» в ремарке «От автора» категорично заявляет:

«Пьесу ждут многие опасности. Главная из них – второй план. В известных мне театральных учебных учреждениях актеров учат искать его и находить даже в простейших технических репликах... Играть второй план в XX веке неприлично. Это убивает пьесу. ...Те специалисты, которые будут ставить и играть эту пьесу иначе, – профнепригодны. ...И скорость! – должна быть скорость! ...В спектакле не должно быть интересной работы художника. Рекомендую плохим театрам не строить планов, связанных с пьесой. Буду осуществлять авторский контроль и закрывать спектакли...».

М. Курочкину вторит Дмитрий Волкострелов: «Под каждый новый текст должна рождаться своя театральная система» [9, с. 204].

«Новая драма» буквально направляет театр к реформе. На этом пути М. Угаров становится режиссером, не дождавшись адекватного новой драме постановщика. С этой же точки зрения драматурги оценивают и российское театроведение, как «науку, которая обнаруживает везде порядок, объективность и гармонию», в то время как «новая драма» – «форма порядка как беспорядка».

Литература:

1. Арто А. Театр жестокости // Арто А. Театр и его двойник. – М.: МАРТИС, 1993.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
3. Давыдова М. Конец театральной эпохи. – М.: Золотая маска, О.Г.И., 2005.
4. Флоренский П. Христианство и культура. – М.:ФОЛИО, 2001.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970.
6. Угаров М. Облом off: Повесть, пьесы. – М.: ЭКСМО, 2006.
7. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004.
8. Постмодернизм: Энциклопедия – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.
9. Сизова М. Под каждый новый текст должна рождаться своя система // Современная драматургия. – 2011. – № 1.

Я.О. Глембоцкая,
кандидат филологических наук (Новосибирск, НГТИ)

К проблеме комизма и смеха в новой драме

Традиция гуманитарного знания сложилась таким образом, что понятие комического является родовым по отношению ко всем обозначениям смеха в культуре. Именно *комическое* было предметом размышления философской эстетики со времен Аристотеля. Понятие *смеховая культура*, введенное в научный обиход М. М. Бахтиным, дало толчок культурологическим и междисциплинарным исследованиям в области смеха. С точки зрения обыденного сознания *смех* – более общее понятие по отношению к остальным, поскольку *смех* как физиологическая реакция на смешное относится к области психофизиологии. Непроизвольная реакция смеха родственна физиологическим (то есть – инстинктивным) механизмам внезапной разрядки мучительного конфликта [1, с. 236].

В *философской* концепции смеха, предложенной Л.В. Карасевым, различается смех архаический, и более поздний, «культурный смех» [2, с. 14-28]. С точки зрения исследователя, архаический эквивалент современного понятия смеха имеет мало общего с представлением о смешном: «Это смех радости, смех сильного и здорового тела, удовольствия и сытости, ярости и мощи. И это же – смех сугубо ритуальный, переносящий энергию телесного энтузиазма на миры рождения и убийства, света и мрака» [3, с. 85]. Архаический смех был связан с проявлениями агрессии, причем замечено, что у маленьких детей первые смеховые реакции обусловлены проявлением «злорадства»¹.

К скрытым, преобразованным культурой, следам агрессии можно также отнести наиболее «примитивные» представления о смешном, используемые в массовой культуре, том числе, в *комедиях положений* (современный аналог — комедийные телесериалы, ситкомы): все, что связано с падениями, неуклюжими жестами, речевой характеристикой и поведением нарочито нелепых персонажей. По-видимому, осмеяние как следствие доминирования, превосходства,

¹ «Напомним, что, по мнению некоторых биологов, ... агрессия как раз и составляет физиологическую основу нашей смеховой мимики: у наших близких родственников-приматов смеющееся выражение лица часто несет еще и функцию устрашения соперников и противников» [4, с. 263].

более высокого положения в иерархии сообщества было характерно для архаического смеха¹.

Смех как феномен культуры противопоставлен не *плачу*, а *серьезности*. Оппозиция *смех-плач* зафиксирована в языке и отражает физиологически близкие реакции человека на сильные психические раздражители. Оппозиция *смех-серьезность* помещает феномен смеха в другой контекст, возводит к явлениям ментального горизонта: образ смеющейся (сияющей) природы как всепобеждающего целого – это иллюстрация «сверхъестественной» природы смеха, его «магической» освобождающей власти.

Продолжением ряда фундаментальных бинарных оппозиций: *жизнь-смерть*, *свобода-необходимость* может быть пара *смех-серьезность* или *смех-несмеяние*. В работе В.Я. Проппа «Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне)» показано как семантика смеха архетипически связана с эротизмом (в том числе и с доминированием) и витальностью (иногда в формах агрессии). Из этого следует, что смех должен сопровождать развитие всех форм бытования культуры.

Очевидно, что разновидность *коммуникативного/игрового* смеха опосредованно реализует инвариант живое/мертвое, но является более поздней разновидностью смеха, так как требует наличия культуры как развитой системы условностей. При описании *технологии смеха* речь идет обычно о коммуникативно-игровой функции смеха, ведь если понимать культуру как систему ограничений, запретов, правил, то смех, подвергая запреты сомнению, превращая их в нечто несерьезное, то есть преодолимое, выполняет ту же защитную функцию, что и архаический, агрессивный смех в отношении природных и социально-психологических страхов.

В отличие от *смеха*, *смеховая культура* как понятие объединяет все возможные способы смехового поведения человека в «культурном теле» – от речевых жанров и ритуалов осмеяния до комического в произведениях искусства, в частности, – в литературе. *Комическое* же в строгом научном смысле относится к области эстетики и включает в себя все разновидности комических модусов художественности: сатиру, юмор, иронию, сарказм. Несмотря на намеченные нами выше границы между понятиями *смех*, *смеховая культура*, *комическое*,

¹ Рецидивы архаического выстраивания иерархии, которые возникают в экстремальных сообществах (армия, тюрьма, подростковые группы), также дают материал для изучения смеха, сопровождающего проявления жестокости и агрессии [см. 5].

предпочтение одного из этих терминов во многом – дело субъективного выбора. Размытость границ между понятиями этого семантического поля объясняется не только недостаточной изученностью вопроса, но и сложностью смеха как феномена культуры. Существенная сложность проблематизации смешного состоит в том, что сама природа смеховой реакции сопротивляется рефлексии, как научной, так и психологической; причиной тому – сиюминутность, спонтанность смеха, а также его принадлежность одновременно к сфере эмоций и интеллекта. Смех возникает на границе: конкретно-телесного и воображаемого, материального и символического, интимного и общезначимого, персонального и социального, будничного и праздничного.

Оппозицией смеху в его коммуникативной и игровой ипостаси можно считать скуку как невозможность обретения персонального смысла [6, с. 136].

Феномен скуки введен в кругозор научной рефлексии норвежским философом Ларсом Свндсенем, который написал монографию «Философия скуки» [6]. Эта книга вышла на русском языке в 2003 г. Л. Свндсен рассматривает скуку как фундаментальный экзистенциальный опыт, его книга, жанр которой автор определяет как «эссе», включает обзор разных источников (философских исследований, произведений художественной литературы, из трактатов по психологии, теологии и социологии), распределенных по четырем главам: «Проблема скуки», «История скуки», «Феноменология скуки» и «Мораль скуки». Удивительно, но смех как возможность временного решения «проблемы скуки» не упомянут Свндсенем. Единственная глава, в которой упоминается «комизм скуки», это глава «Сэмюэль Беккет и невозможность персонального смысла»: «Большинство произведений Беккета как раз можно назвать комедиями скуки. И прежде всего пьесу «В ожидании Годо»... Я бы хотел сосредоточиться на тотальных предпосылках скуки, а именно, на идее о невозможности обрести персональный смысл» [6, с. 136].

Определение «комедия скуки» кажется нам удачным и подходящим не только для произведений Беккета, но и для пьес Чехова. Заметим, что показанный в «несмешных комедиях» Чехова абсурд повседневности превращается у Беккета в абсолютный метафизический крах реальности, которая видна художнику. Если скука – это временное переживание отсутствия персонального смысла, то смех, перед которым отступает скука, как бы восполняет отсутствие смысла или делает бес-смысленность менее болезненной. Итак, мы

можем продолжить наш ряд *жизнь-смерть*, *смех-несмеяние*, еще двумя парами *смех-скука*, *смех-бессмысленность*. Скука и бессмысленность существования актуальны для новодраматических пьес, однако в отношении этих пьес более применимо понятие «трагикомедии скуки», поскольку в финале довольно часто происходит самоубийство героя.

Как показала И. Болотян, новая драма в России сосредоточена на изображении «кризиса идентичности», чем и объясняется не только тематический, но и концептуальный интерес авторов новой драмы к подростковому сознанию [7, с. 98-106]. Подростковая сосредоточенность на проблеме идентичности, как правило, воплощается в некоторых особенностях поведения подростков [8, с. 115-134]. Именно в этом возрасте реализуется *ген клубного поведения*: потребность собираться в уединенном месте для отдыха, развлечений и коммуникации, безо всякой прагматической цели, а также потребность иметь внешние признаки принадлежности к клубу (в прическе, одежде, жестах, сленге и т. д.). Игровые «банды» совершают вылазки, участвуют в стычках с другими «бандами», совершают акты хулиганства и вандализма. Принадлежность к такой группе усиливает чувство значимости подростка, наделяет его коллективной властью группы. Несмотря на безопасный, «тренинговый» характер подобных группировок, отношение к ним участников предельно серьезное. Признание «своих» в таком возрасте – вопрос социальной жизни или ритуальной смерти подростка («бойкоты» и другие формы изоляции). Подростковый сценарий реализуется также в способе функционирования новой драмы как движения, напоминающего игровую литературную «банду». Субъективная серьезность проблематики, решаемой в пьесах «новой драмы», сказывается в относительно слабой выраженности художественного смеха в новой драме. Подросток, как правило, не отличается чувством юмора, поскольку сосредоточен на том, какое место в социуме ему предназначено и как занять это место.

Авторы новой драмы не пишут комедий, основанных на комедийной интриге или характерах; если в таких текстах присутствует комизм, то это комическое вне комедии. О разграничении комического и комедийного пишет В. Е. Головчинер в статье «Комедийное, комическое, смеховое». Термин «комедийный» относится к области поэтики драмы и применяется при научном описании комедии как литературного явления, а также для описания спектаклей, поставленных по комедиям. «Комическое» как термин относится к области эстетики, и описывает, в том числе, явления

древнего комизма, существовавшие в культовых и ритуальных формах и продолжающие существовать, например, в ритуалах и текстах детского фольклора. С одной стороны, как утверждает О. М. Фрейденберг, «древний комизм шире комедии», с другой стороны, в настоящее время в культуре, как и всегда, комическое существует не только в литературе и искусстве, но и во всех сферах деятельности человека, связанных с употреблением знаков (в том числе и в поле математических абстракций и научных формул).

Художественный смех в новой драме может содержаться в монологе или диалоге, изображающем повседневную бытовую, «сбивчивую» речь, смешную благодаря своей нетеатральности, косноязычию, неуместности в сценической ситуации («Не проговоренное» М. Покрасса, «Как я съел собаку» и «Одновременно» Е. Гришковца). Комический потенциал содержится в социальном речевом портрете, который использует документальный театр в технике Verbatim (Н. Ворожбит «Галка Моталко», П. Пряжко «Трусы», Театр «Ложа» «Угольный бассейн»). Новая драма использует также механизмы литературной пародии, не вызывающие смеха (И. Вырыпаев «Танец Дели», О. Мухина «Таня-Таня»). Часто смех вызывается появлением нецензурной лексики, однако следует заметить, что такой смех отчасти связан со смущением публики, не привыкшей к мату, звучащему в публичном пространстве. Именно жесткие правила употребления нецензурных слов сохраняют их магическую силу и перформативный потенциал. Смеховая реакция на мат не обязательная при прочтении про себя, но почти всегда возникает при публичной читке новодраматических текстов.

Публичная читка пьес новой драмы утвердилась как особое театральное событие [9, с. 81], и зачастую публичное исполнение пьесы коллективом актеров под руководством режиссера привносит комизм в тексты пьес при помощи исполнительских приемов. Коллективные читки пьес новой драмы связаны с затруднениями читателя, не справляющегося с пьесой даже на уровне понимания фабулы. Как пишет Л. П. Шатина «...сюжет выстраивается так, что требует многократного прочтения или вызывает моментальную агрессию читателя из-за “отсутствия” смысла» (см. статью «Культурные слои в новой драме» в настоящем сборнике). Коллективная читка смягчает такую агрессию, в том числе, и благодаря смеху, возникающему и по поводу пьесы, и по поводу самого события читки.

Новая драма гораздо сильнее, чем традиционная пьеса, нуждается в сцене для выявления своего смехового потенциала: новая

драма движется от литературы в сторону феноменологии отдельного человека конкретной эпохи и культуры и более адекватна контексту contemporary art, в том числе, и в рассмотрении вопросов комизма и смеха. В качестве полюсов новодраматического смеха можно выделить уже упомянутые «магнитофонные» разговоры и реплики, с одной стороны, и ритмизованные фрагменты диалогов и монологов в пьесах Ивана Вырыпаева, тяготеющие к поэтике стиха:

Рассмотрим фрагмент из пьесы Ивана Вырыпаева «Бытие № 2»

БОГ

А я смотрю на тебя и думаю, ты не дура, да? Не дура, совсем
Не законченная дура? Не дура, правильно я угадал?
В самую точку попал, верно? Не дура, ты не дура,
Верно или нет?

ЖЕНА ЛОТА

Да, я не дура, я знаю, что я не дура.
Я не знаю, кто я, Но то, что я не дура, это я знаю,
Это правильно, вы меня разгадали, в самую точку, да.

БОГ

А если мы у рыбы спросим, – дура она или нет, что
Нам рыба ответит, а? А?!
Да наверняка, да я больше чем уверен, что рыба скажет,
Что она тоже не дура, так же, как и ты. Да-с.
У любой рыбы спроси, дура она или нет? И любая рыба,
Даже самая последняя рыба-дура, скажет тебе, что она
умная. Даже рыба-проститутка скажет тебе,
Что она самая умная рыба-проститутка на земле.

Но рыба дура!

И в этом ты можешь не сомневаться,
И рыба– проститутка,
В этом ты тоже можешь не сомневаться.
Рыба это Содом и Гоморра!

А Содом и Гоморра это глупость и проституция в одном лице.

ЖЕНА ЛОТА

Я не дура, я не знаю, кто я, но я точно знаю, что я не
как рыба, Которая думает про себя, что она не дура, а на
самом деле
Дура и есть. Я не как рыба. Я не дура, я это точно знаю,
Наверняка!

БОГ

Вот и рыба так же рассуждает, как и ты.

Рыба тоже не знает, кто она, но то, что она не дура,

Она в этом уверена.

А между тем она самая последняя дура-проститутка

Из Содомы и Гоморры.

Текст драмы «Бытие №2» оформлен автором как верлибр и предполагает приподнятость тона и «концертную» манеру исполнения при его произнесении. Именно столкновение слов из разных контекстов: библейского и бытового, а также стилизация спора Бога и Жены Лота под теологический спор вызывает комический эффект. В диалогах Бога с Женой Лота Бог также делает вид, что заинтересованно обсуждает с душевнобольной Антониной Великановой степень ее сходства с рыбой-дурой, рыбой-проституткой, и Антонина Великанова (она же Жена Лота) не теряет серьезности в этом диалоге, от чего диалог получает комическую окраску. «Дура» и «проститутка» относятся к безобидным, «детским» ярлыкам и нисколько не оскорбительны, так что все эти препирательства героев пьесы носят выраженный игровой характер, в которой взрослая языковая игра напоминает о детских играх. Тем не мене, библейский контекст пьесы и обсуждение главного вопроса пьесы – вопроса о существовании Бога приводит к тому, что из игровых эпизодов вырастает трагический смысл пьесы как целого и катарсис в сценических воплощениях пьесы. В статье Е. В Тырышкиной «Русский авангард 20-го века: аспекты прагматики» описан механизм катарсиса в произведениях неклассической художественности, применимый и к анализируемому тексту: «Стиховой экспрессией можно восхититься, можно возмутиться, но одно очевидно: от нее просто так нельзя отмахнуться... Момент удовольствия содержится в потенциальной возможности превратить все в смелую веселую игру, а момент неудовольствия – в том, что заставляют (здесь же) сопереживать, для того, чтобы быть мгновенно отвергнутым, и обе эти стратегии накладываются друг на друга. Мы наблюдаем катарсис осложненной природы, где смеховой итог – только ловушка, налицо расслоенность реакций адресата, длительность их во времени, кольцевая структура переживаний» [10]. Такого типа катарсис возникает в ситуации трагикомической [11, с. 142-150], когда единственным способом бытия для личности становится не действие, поступок, в пределе – подвиг и гибель, а самосознание, самопознание,

рефлексия, которая удерживает от поступка, делает невозможным всякое действие.

Приведем другой пример трагикомической ситуации. В пьесе Натальи Ворожбит «Галка Моталко» рассказывается о жизни подростков в спортивном интернате. Главная героиня пьесы Галка Моталко в начале пьесы попадает в интернат, жизнь в котором кажется ей прекрасной, а в конце пьесы ее исключают за нарушение спортивного режима. Пьесу завершает своеобразный эпилог-комментарий:

«Стадион. Тренер привязывает Комете резиновую шину от машины. К шине привязана веревка, она крепится на ремень и привязывается к талии спортсмена. Комета готовится к трем подходам. Очень тяжело бежать с такой шиной. Особенно три по сто. Но зато когда ее отвязывают! Кажется, что парашют за спиной, что ничего не вешишь, что бьешь мировые рекорды, что летишь как птица! Очень полезное упражнение». Не понятно, в чьем сознании рождается это рассуждение, вынесенное за пределы фабулы. В равной степени его можно приписать покидающей интернат Галке Моталко, талантливой спортсменке по прозвищу Комета, автору-творцу. Галка Моталко жалеет о расставании со школой, Комета ненавидит тренировки и тренируется только ради будущих побед, автор вряд ли когда-то привязывал к себе шину, но верит на слово «информантам». «Повисшее в воздухе» высказывание обретает таким образом статус общеизвестной истины, но с комическим подтекстом: трюк с отвязыванием шины – это единственное чувство полета, доступное примитивным воспитанникам спортивной школы-интерната.

Художественный смех и в данном случае привносит в художественное впечатление ощущение принадлежности к перформативному смеховому сообществу, дающее дополнительное чувство свободы, превосходства и коммуникативной компетентности высшего порядка.

Литература:

1. Лоренц К. Так называемое зло. / Под. ред. А. В. Гладкого; Сост. А. В. Гладкого, А. И. Федорова; Послесловие А. И. Федорова. – М.: Культурная революция, 2008.
2. Карасев Л. Опыт несмеяния // Человек. – 1992. – №5.
3. Карасев Л. Мифология смеха // Вопросы философии. – 1991. – №7.
4. Вайс Д. Абсурд как преддверие смеха // Абсурд и вокруг: Сб. статей. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

5. Банников К. Антропология экстремальных групп. Доминантные отношения среди военнослужащих срочной службы Российской Армии. – М., 2002.
6. Свендсен Л. Философия скуки / Пер. с норв. К. Мурадян. – М.: Прогресс-Традиция, 2003.
7. Болотян И. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: проблема конфликта: Мат-лы науч.-практ. семинара. – Самара: Универс групп, 2009.
8. Дольник В. Непослушное дитя биосферы. – СПб.-М., 2009.
9. Четина Е. «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: проблема конфликта: Мат-лы науч.-практ. семинара. – Самара: Универс групп, 2009.
10. Тырышкина Е. В. Русский авангард 20-го века: аспекты прагматики [Электронный ресурс]. URL: <http://moy-bereg.ru/avangardizm/e.-v.-tyryishkina-russkiy-avangard-nachala-20-go-veka-aspektyi-pragmatiki-6.html>
11. Журчева Т. В. Трагикомедия: в сторону XX века // Новейшая драма рубежа XX-XI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: Мат-лы науч.-практ. семинаров: 26-17 апреля 2009 года и 14-16 мая 2010 года. – Самара, 2011.

*Л.С. Кислова,
кандидат филологических наук (Тюмень, ТГУ)*

Мотив возвращения в драматургии Анны Богачевой и Ярославы Пулинович

В русской «новой драме» рубежа XX-XXI веков (специфику которой, по мнению М.Н. Липовецкого, обуславливает бытовой характер насилия) рефлексирующие герои, вступившие в неразрешимый конфликт с социумом, изначально пространственно не свободны, а значит, являются вечными аутсайдерами и пленниками «другого мира», что по сути идентично глубокой духовной анемии. Они способны выйти из состояния оцепенения, нравственной летаргии только в том случае, если осознают всю глубину кризиса и под воздействием шока попытаются подняться на новый уровень отношений с окружающей действительностью.

Такие темы, как любовь (а точнее сексуальное влечение) и смерть (чаще всего насильственная) позиционируются в текстах «новой драмы» как доминантные. Мотивы Эроса и Танатоса становятся теми стратегическими приемами, которые активно используются современными драматургами и формируют атмосферу вызова и эпатажа.

Современная драматургия Урала достаточно широко представлена в серии сборников пьес молодых авторов: «Арабески» (2000), «Репетиция» (2001), «Нулевой километр» (2004), «Транзит» (2004), «Книга судеб» (2004), «Все будет хорошо» (2005), «За линией» (2008), «Третий глаз» (2009) и др. Об «уральской школе» можно говорить как об особом течении в границах, безусловно, значительного и широкого явления – русской «новой драмы» рубежа XX-XXI веков. Имена Александра Архипова, Гульнары Ахметзяновой, Олега Богаева, Анны Богачевой, Антона Валова, Анны Кармановой, Игоря Колосова, Юрия Колясова, Константина Костенко, Юлии Максимовой, Василия Сигарева, Александры Чичкановой и других сегодня достаточно известны и за пределами Екатеринбурга.

Влияние творчества Николая Коляды на выпускников его семинара очевидно: провинциальный мир предстает в их пьесах мрачным, бессмысленным и безнадежным. Гиблое место, каковым является маленький провинциальный городок, «затягивает» героев и развращает их. Персонажам предлагается лишь некая имитация «живой жизни» в пустеющем пространстве умирающего города. Замкнутость, корпоративность провинциального локуса не позволяет

героям развиваться и внутренне совершенствоваться, любое духовное усилие здесь заранее обречено. Существовая в провинции, человек (в особенности женщина – в силу сложившегося гендерного дисбаланса) находится в эпицентре катастрофы. Однако, помимо катастрофы социальной, в пьесах уральских авторов явлена и катастрофа внутренняя, глубинная. Чувствуя себя абсолютно бесправными и ушербными, герои пьес Г. Ахметзяновой, О. Богаева, А. Богачевой, З. Деминой, А. Кармановой, Ю. Максимовой, В. Сигарева, А. Чичкановой вынуждены скрывать свою несостоятельность, выбирая агрессию и натиск в качестве доминантной линии поведения.

Героиня пьесы Анны Богачевой «Учиться, учиться и учиться...» Наталья Никитина несколько лет подряд после окончания школы продолжает учиться в выпускном классе. Она каждый год возвращается в последние классы новой школы нового города. Ее цель – выпускной бал, так как, будучи реальной выпускницей, героиня попадает в больницу, где умирает ее ребенок. Но в этом Наташа до конца не уверена, поскольку мертвого ребенка она так и не видела: *«Всем детей приносят, а мне – нет. Я тогда в коридор уходила. В окно смотреть. Девчонки из класса под окно пришли. В бантах белых, в фартуках. Последний звонок у них. Смеются, кричат, руками показывают что-то. Не слышно ничего, потому что. Окно заклеено. Дуры! Дуры! Дуры с бантами! Я им вот так вот показываю (крутит пальцем у виска) и вот так вот (стучит по лбу), что они дуры все! А они, дуры, мне то же самое. И смеются. Мол, это ты дура! <...> Взрослой стать захотела. Замуж раньше всех захотела. <...> Где твоя лялька? Родить-то как следует не смогла, дура! У нас выпускной будет! Платья красивые! А ты стой в своей <...> ночнушке липкой, в молоке по колено».* Наташа из года в год стремится в новую школу и погружается в иллюзию продолжающегося детства, вечной молодости. Украденное детство должно быть возвращено, однако героиня, настойчиво дублируя самый, по ее мнению, прекрасный момент жизни, теряет собственное «Я». Наталья больше не понимает, кто же она на самом деле – взрослая самостоятельная женщина или инфантильная и безмятежная гимназистка. Героиня утрачивает способность чувствовать, отказывается от любви, не интересуется ничем, помимо своей тщательно сконструированной школьной жизни. Однако при этом Наташа отчетливо осознает, что ее выбор ушербен и ни один из многочисленных выпускных вечеров не похож на настоящий именно потому, что стерта свежесть ощущений. Уверенность в том, что все повторяемо, лишает главный бал в жизни Наташи очарования и радости, и праздник, таким образом,

превращается в работу. Героиня боится жизни, она отказывается от женского предназначения, не мечтает о семье, ее охватывает ужас от одной лишь мысли о возможности родить ребенка и вновь пережить самые страшные мгновения прошлого. Наташа сознательно не пытается думать о будущем, когда она неизбежно перестанет выглядеть как школьница (*«Миниатюрная, в изящном розовом платье <...> выглядит просто Дюймовочкой»*).

Однако героиня А. Богачевой, при всей трагичности восприятия жизни пытается исправить ошибку, допущенную в прошлом, и стремится вернуть себе самоуважение. Наташа в глубине души надеется на спасение и из последних сил цепляется за жизнь. Но, несмотря на то, что будущее ей представляется безнадежным и более чем смутным, настоящее героини вполне осмысленно, увлекательно и даже некоторым образом авантюрно. Она пытается идентифицироваться как женщина. Не мечтая о любви и семье, тем не менее, интуитивно, по-женски, притягивает самых популярных одноклассников. Каждый год, приходя в новую школу, она словно проживает свою маленькую историю. Наташа не отказывается от будущего, но не представляет себе его вне школьных стен. Мистический ужас перед жизнью, суеверное стремление следовать своей патологической идее – результат не только посттравматического синдрома, но и спонтанное сопротивление чужой воле. Героиня, приняв решение, выполняет его планомерно и последовательно, отказываясь от чьей-либо помощи и поддержки, уверенная в разрушительной силе постороннего вмешательства: *«Н а т а ш а. <...> Невыполнимое! Невыполнимое это все! Все! Я знаю, чувствую. Не надо и загадывать. Не надо и хотеть! Не сбудется <...> ничего. Поздно уже»*. Однако в глубине души Наташа надеется на возможное избавление, рассчитывает найти выход из лабиринта, в котором оказалась. Основное ее качество – это стремление к осмысленному сопротивлению, бунт против фатальных законов, *игры судьбы*. Героиня, погрузившись в ирреальное пространство *другой жизни*, продолжает искать путь к спасению.

Глубоко трагичная пьеса А. Богачевой не вызывает ощущения безысходности, а даже наоборот, воспринимается как изящный, практически гламурный текст. В поведении Натальи, безусловно, проявляется женская склонность к самому процессу игры. Каждая следующая реинкарнация героини А. Богачевой – новая игровая ситуация. Начиная каждую свою историю, Наталья по-своему счастлива, хотя прекрасно осознает скоротечность этого суррогатного счастья, поскольку стратегия выживания, предложенная ею, будучи,

безусловно, женской и отчетливо игровой, тем не менее, заводит героиню в тупик. Наташа предпочитает ограниченное пространство, причем искусственно ограниченное, даже замкнутое: провинциальный город, средняя школа, выпускной класс. В жизни героини из года в год повторяется один и тот же сюжет: учебный процесс, экзамены, финальный бал. И хотя человек из прошлого уводит Наташу в другую жизнь, «вырывая» из губительного омута затянувшегося детства, финал пьесы остается открытым: *«И они пошли. И они увидели Лошадь. И Лошадь увидела их. Мальчика и девочку, которые когда-то сидели за одной партией. Но это было давно. Так давно. В позапрошлой жизни».*

Аутентичных героев пьес уральских драматургов объединяет стремление к самоидентификации, поиск каких-либо точек соприкосновения с окружающим миром, попытки преодолеть свою абсолютную непримиримость. Но желание доказать собственную состоятельность любым путем и отчетливый кризис идентичности приводят героев к драматическим столкновениям с реальностью.

В пьесе-путешествии Ярославы Пулинович «Я не вернусь» ключевым становится мотив «обратного рождения»: героиня Аня Морозова, спасая свою жизнь, оказывается в детском приемнике-распределителе, откуда ее хотят отправить в детский дом, где она когда-то воспитывалась.

Бывшая детдомовка, Аня Морозова мечтает навсегда забыть детский дом и никогда не возвращаться туда: *«Аня. Нет, Наталья Ивановна, к вам я никогда не вернусь».* После окончания школы вся дальнейшая жизнь Ани превращается в бесконечное бегство от реалий детского дома, но призрак этого учреждения словно постоянно подстерегает героиню. И даже встреча с агрессивной, недоверчивой девочкой Кристиной – словно встреча Ани с самой собой несколько лет назад: *«Кристина. А я, знаешь, я раньше летать могла. У меня крылышки были такие складные, я их надевала и летала все время. Могла даже из детского дома улететь. И к бабушке еще улететь хотела. А потом, когда уже решила к бабушке улететь, воспитка вонючая ко мне в комнату пришла, крылышки мои отобрала и сломала, прикинь?».* В пьесе «Я не вернусь» мотив бегства доминирует, поскольку героиня все время стремится убежать от прошлого, перестать быть девочкой из детского дома, но ощущение своей социальной неадекватности, инакости постоянно преследует Аню, и побег к Кристиной бабушке становится для нее побегом из далекого детдомовского прошлого. Кошмар несчастного детства представляется Ане главным в ее жизни и таким же страшным, как и грозящая ей тюрьма. Забота о случайно найденной младшей подруге

превращает спонтанный побег героини из приемника-распределителя в миссию спасения бесправного маленького человека: «*Аня*. <...> *Никто ее не пустит к бабушке, бабушке семьдесят пять лет, по закону она слишком старая, чтобы воспитывать внучку, понимаешь?. Бабушка живет во Владивостоке, приехать она не может. Что Кристине остается делать? <...> А не пускать маленькую девочку к единственному родному на земле человеку, пусть даже и старому – это правильно?».* Ане не удается помочь Кристине, которая трагически погибает и словно уступает Ане свою непрожитую будущую жизнь: «*Аня Морозова уже не вернется в прежнюю жизнь. Судьба подарила ей плен чужого имени и еще один шанс обрести спокойствие и гармонию, дом, семью, свободу*» [1, с. 39].

Две девушки, путешествующие по бескрайним российским просторам, – образ, активно тиражируемый в современной драматургии. В текстах уральского автора Ярославля Пулинович провинциальные Тельма и Луиза попадают в жесткие, опасные ситуации на дорогах. Параллели с культовым фильмом Ридли Скотта по сценарию Кэлли Коури «Тельма и Луиза» (1991) возникают как будто спонтанно, но угадываются достаточно явно.

В киносценарии Я. Пулинович «Я не вернусь», ставшим новой версией ее пьесы, трасса, по которой автостопом путешествуют героини, также должна привести их к светлому будущему – во Владивосток к бабушке Кристины. Подруги встречают на своем пути водителя, едущего к племяннице на грузинскую свадьбу, армянина, накормившего девочек в кафе, дальнобойщика-неудачника, а также сумасшедшего старика, и двух предприимчивых парней-поставщиков порнопродукции. Таким образом, приключения, экстремальные ситуации, риск, погони и трагическая смерть Кристины в результате позволяют Ане начать новую жизнь. Аня становится Кристиной и словно переживает новое рождение. Предыдущая жизнь перестает ее интересовать и представлять какую-либо ценность. Криминальный опыт Ани, история с Люциусом, работа в университете, диссертация остаются лишь в воспоминаниях. Трасса словно разделяет жизненный маршрут героинь. Аня и Кристина рассматривают ее как своеобразный мост из трагического прошлого в счастливое будущее:

«К р и с т и н а. *Не боись... Трасса никому умереть не даст. <...> На трассе не страшно, страшно в городе*». Кристина поливает дорогу кока-колой, и таким образом «подкармливает» трассу, «чтоб драйверов хороших посылала».

Таким образом, мотивы фильма-путешествия (road movie) К. Коури и Р. Скотта «Тельма и Луиза» в киносценарии Я. Пулинович

приобретают иные, обратные смыслы. В фильме Р. Скотта две вполне законопослушные среднестатистические американские дамы, переступая условную черту, оказываются по другую сторону закона, вне своей безрадостной, рутинной жизни. Тельма и Луиза бегут от преследования полиции, пытаясь пробраться в Мексику. Но в процессе своего движения по автобанам и проселочным дорогам вдруг понимают, что совершенно свободны от стереотипов и условностей. Безграничная свобода, в которую погружаются героини фильма Р. Скотта, приносит им ощущение абсолютного счастья, и паническое бегство от закона превращается в увлекательное приключение. Но Тельма и Луиза уже никогда не вернутся домой, они предпочитают смерть полицейскому расследованию и скучному прозябанию в американской глубинке. После того, как беглянки нарушают все возможные запреты, они наконец ощущают вкус настоящей жизни и начинают ценить истинную женскую дружбу. Героини Я. Пулинович словно повторяют путь Тельмы и Луизы, но двигаются они в обратном направлении – в направлении дома. Свобода остается в прошлом, и рутинная, нефееричная жизнь с бабушкой Кристины практически на краю света представляется им пределом мечтаний. Путешествие по трассе подруги не воспринимают как паническое бегство, превратившееся в прогулку, в отличие от героинь К. Коури и Р. Скотта. Трасса должна привести Кристину и Аню в надежное укрытие, спасти их от анархии криминальной вольницы и жестокого уклада детского дома. Аня, представившись Кристиной после смерти подруги, понимает, что настоящая жизнь только начинается, и чувствует себя так же, как Тельма, нашедшая свое призвание в вынужденных грабежах на большой дороге.

Кандидат филологических наук Анна Сергеевна не хочет возвращаться в прошлое, она находит свою свободу в далеком дальневосточном поселке и счастлива, получив аттестат о неполном среднем образовании: *«Пустынный берег океана. Волны тихо перешептываются меж собой, кричат жадные чайки, кружатся над водой в поисках добычи. По берегу бежит Аня, ее босые ноги проваливаются в песок, Аня смеется, размахивает руками. На песке она большими буквами написала: «Я не вернусь». Нахлынула волна и большим зеленым языком слизнула эту надпись»*.

И если для Тельмы и Луизы последний в жизни уикенд, проведенный на дороге, становится самым счастливым и трагическим одновременно, то для Ани путешествие автостопом и забота о Кристине является, возможно, первым по-настоящему серьезным испытанием. Таким образом, Аня, превратившись из

двадцатипятилетней преподавательницы университета в четырнадцатилетнюю сироту, вдруг начинает взрослеть. Всепоглощающая страсть Ани к Люциусу и жертвы, на которые она идет ради него, представляются ей безумными, неосознанными детскими поступками. На дороге девочки испытывают глубочайшие эмоциональные и физические потрясения, действительно рискуют жизнью так же, как и героини К. Коури и Р. Скотта.

В русской «новой драме» рубежа XX – XXI веков хронотоп дороги явлен как один из ключевых компонентов поэтики. В пьесах Г. Ахметзяновой «Выхода нет», О. Богаева «Dawn-way. Дорога вниз без остановок», Ю. Клавдиева «Пойдем, нас ждет машина», Я. Пулинович «Я не вернусь» и др. дорога становится символическим воплощением свободы и своеобразным эмоциональным индикатором, поскольку герои этих произведений живут в замкнутом корпоративном пространстве, автономно существующем провинциальном локусе, из которого мечтают вырваться.

В текстах А. Богачевой и Я. Пулинович отчетливо объективирован ставший доминантным мотив возвращения: точкой отсчета в новой судьбе каждой героини становится школьный бал, далеко не первый в жизни Наташи и второй в жизни Ани. Они взрослеют, возвращаясь в детство и переживая знакомые эмоции. Героини убеждены, что погружение во впечатления детства позволит им словно воспарить над прошлым и начать другую, безгрешную, «стерильную» жизнь. Однако возвращение в чужое прошлое, уход в идеальное дискурсивное пространство, попытка оторваться от «житейской мути» (Л.С. Выготский) взрослой реальности – своего рода эскапизм, стремление спрятаться в выдуманном мире. Но для героинь Анны Богачевой и Ярославы Пулинович эксперимент такого рода превращается в стратегию выживания.

Литература:

1. Кадырова Э. Дискотека в морге // Омск Театральный. – 2010. – № 21 (43). – С. 38-39.

А.М. Павлов,

кандидат филологических наук (Кемерово, КеМГУКИ)

Монодраматизм как эстетическая доминанта пьесы Василия Сигарева «Пластилин»

Общей стратегической целью предлагаемой статьи является прояснение креативно-рецептивного потенциала монодраматического произведения. Теоретическая разработка понятия «монодрама» принадлежит известному режиссёру и реформатору театра Серебряного века Н. Евреинову в его реферате «Введение в монодраму» (1909). Под монодрамой Н. Евреинов подразумевает «такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [1, с. 8]. Как следует из приведённой цитаты, необходимость охвата всего происходящего на сцене субъективным кругозором «единого действующего» мотивируется Н. Евреиновым прежде всего рецептивными соображениями. Принцип сценического «тождества с представлением действующего», по мнению автора «Введения в монодраму», «обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в “мою драму”» [там же, с. 9]. Телеология монодрамы, таким образом, связывается «с обращением зрителя в иллюзорно действующего субъекта, а не в пассивного наблюдателя чужой частной жизни» [2, с. 226]. Вот почему сценическая структура монодрамы направлена на визуальную «инсталляцию» имажинативной сферы центрального персонажа, его внутренней точки зрения, или «жизненной правды» [там же, с. 226].

Не характерная для традиционной («зрелищной», по терминологии Н. Евреинова) драмы сценическая архитектура монодраматического произведения определяет и круг соответствующих проблем, которые предполагается охватить в данной статье, задачами которой становятся, с одной стороны, прояснение особенностей рецептивной «конкретизации» монодраматического текста, в том числе описание *стратегий*, направленных на *превращение зрителя из «наблюдателя» в «иллюзорно действующего»*; с другой – экспликация специфики «события исполнения» (В. Фёдоров) монодрамы, связанного непосредственно с характером

границ между кругозором героя, с одной стороны, и автора (читателя / зрителя) – с другой.

В качестве материала исследования выбирается современная пьеса В. Сигарева «Пластилин», в которой монодраматизм можно рассматривать в качестве эстетической доминанты произведения. В «Пластине» «объективный» мир пропущен через призму восприятия его главным героем. Действие в «Пластине» представляет собой сценическую репрезентацию воспоминания Максима. Причём «тожество с представлением действующего» начинается, видимо, уже с афиши, которая выглядит следующим образом: «МАКСИМ. ОНА. И ДРУГИЕ...»¹. В данном случае в список действующих лиц (в так называемый «авторский» участок драматического текста), скорее всего, *встроена точка зрения* самого героя – 14-летнего подростка Максима. Здесь чётко просматривается именно его (что в дальнейшем доказывается сюжетом пьесы) иерархия жизненных ценностей – особое выделение Её и характерное для возраста Максима восприятие внешнего мира и людей – «других» – как чужой, безличной, противостоящей себе силы. В дальнейшем эти «другие» частично дифференцируются, а некоторые из них приобретают даже свои имена, к примеру, учительница литературы Людмила Ивановна или приятель Максима Лёха. Однако многие персонажи так и остаются безымянными, а некоторые из них в *ремарках* и *обозначениях субъектов речи* ещё и названы одинаково, словно бы, действительно, не имеют *своего лица*. Словом «женщина», к примеру, называются сразу три героини: женщина на похоронах мальчика Спиры, друга Максима, женщина в магазине «на выборах», угощающая Максима пирожным, и женщина на стадионе, причём последняя, видимо, по возрасту отличается от двух других. Словом «парень» – парень на похоронах Спиры и парень на стадионе². Вот почему при постановке пьесы «Пластилин» Кириллом Серебренниковым *разных персонажей* исполнял один и *тот же актёр*. Один и тот же артист, например, играл учительницу Людмилу Ивановну и насильника – убийцу Максима [3, с. 130] (здесь «двойничество» персонажей подчёркивается

¹ При цитировании текста пьесы сохраняется авторская орфография и пунктуация.

² Нормой в традиционном драматическом произведении является различие всех, даже очень незначительных персонажей как в афише, так и в обозначениях «носителей» реплик (к примеру, «офицер у цыган» и «офицер в суде» в пьесе Л.Н. Толстого «Живой труп», а не просто «офицер»). В «Пластине» же эти дифференцирующие персонажей признаки отсутствуют.

ещё и их сюжетным сходством: если учительница воплощает собой педагогическое насилие, то второй персонаж совершает насилие над Максимом в прямом смысле этого слова). Тем самым создаются и *сценические образы трудноразличимых в сознании героя* «других». Отдельные партии, сохранённые за одним артистом, в этом спектакле были только у исполнителей главной роли Максима, друга Максима Лёхи и бабушки Максима. По мнению Ю. Гирбы, и роль учительницы Людмилы Ивановны была сыграна так, как будто бы эту героиню видят мальчики (Максим и Лёха), и так она выглядит именно в их восприятии (то есть преувеличенно чудовищно) [там же, с. 131]. Думается, что режиссёром этого спектакля был найден способ сценической передачи «внутренней драмы» героя (передающейся таким образом и читателю / зрителю), у которого, как показывает пьесы, в результате столкновения с жестокостью жизни и «других» спонтанно вырабатывается характерное для его возраста максималистское отчуждённо-недоверительное отношение к людям, каждый из которых даже утрачивает в восприятии Максима своё индивидуальное лицо.

Именованная же юной героини «ОНА» в ремарках и «указаниях на говорящего» (А.Б. Пеньковский, Б.С. Шварцкопф) подчёркивает её, с точки зрения Максима, чуждость агрессивному окружающему миру, в итоге убивающему героя. Для него девочка предстаёт как внеземное, идеальное существо, обладающее ореолом исключительности. Как сказано в одной из ремарок, «не идёт, а парит. Такая вся лёгкая, воздушная, неземная. ОНА».

«Встраивание» точки зрения центрального персонажа в «авторские» участки текста свидетельствует о том, что предполагаемая пьесой стратегия её читательской / зрительской «конкретизации» провокативно направлена прежде всего на «остранение» восприятия пьесы как «зрелища», а соответственно, и «расшатывание» «устойчиво-непричастной» рецептивной позиции. Сами сценические эпизоды в монодраме Сигарева организованы таким образом, что воспринимающий субъект лишается изначального «избытка» рецептивного видения (характерного как раз для *позиции внешнего наблюдателя*), которым традиционно обладает классический театральный зритель. Рассмотрим некоторые фрагменты пьесы.

*Стрела автовышки начинает медленно опускаться...
Неизвестно откуда возникает похоронный марш. Максим озирается в поисках источника музыки. Видит Маленького Мужчину В Большом Пиджаке. У того на шее висит кассетный магнитофон. Мужчина*

любовно поглаживает магнитофон по черному пластмассовому корпусу, словно это его единственный ребенок.

Если пространственно внеаходимая сцене позиция классического театрального зрителя позволяет ему одновременно видеть не только героя, но и его ближайшее пространственное окружение, а также находящихся рядом с ним персонажей (то есть даёт возможность охватить сцену *одним взглядом* как некое *целое*), то изображённый мир в монодраме Сигарева вводится в «кадры читательского восприятия» (В.Ф. Асмус) последовательно, путём «стереоскопического» *совпадения взгляда читателя / зрителя со взглядом главного действующего лица* в строго определённой пространственно-временной (и шире – перцептивной) позиции. В этой сцене воспринимающий субъект сначала *также не знает того*, откуда звучит похоронная музыка, и мужчина с касетным магнитофоном попадает в его рецептивный кругозор лишь тогда, когда этого персонажа видит Максим. Пользуясь образным выражением С. Эйзенштейна, можно сказать, что монодрама на сценическую площадку выводит героя, «в чьём глазу расположен зритель» [4, с. 474]¹.

¹ Рецептивный эффект, который здесь создаётся, напоминает кинематографическое «слияние» объектива кинокамеры с глазом зрителя. Думается, что создание такого эффекта в монодраме вполне оправданно, тем более что в работах по истории кино само появление кинематографа оценивается как «этап развития театрального искусства». Такую точку зрения обнаруживаем, в частности, в названной работе С. Эйзенштейна, отмечающего, что кинематограф появляется как одна из креативных возможностей преодоления веками существующего «раздвоя» на зрителя и участника, из «тоски» по воссоединению этих половинок» [4, с. 470]. По мнению режиссёра, только кинематографу «оказалось по плечу окончательное воплощение тенденции слияния не только зрителя с лицедеем, но и стихии Вымысла со стихией Действительности, преобразуемой творческой волей художника» [там же, с. 474]. В этом же контексте в работе С. Эйзенштейна рассматривается и появление еврейновской концепции монодрамы. Однако, с его точки зрения, ни монодраме, ни учению о «четвёртой стене» преодолеть этот «раздвой» не по силам в связи со «зрелищной» природой театра, господствующей в театре «тенденцией чёткого разграничения сцены и зрителя». С точки зрения С. Эйзенштейна, это в наибольшей степени доступно кинематографу с его движущимся «объективом», дающим большие возможности зрителю «видеть глазами» и «жить чувствами» героя [там же, с. 474-475]. Продуктивность кинематографических эффектов в монодраме объясняется, видимо, как раз их значимостью в процессе рецептивного преодоления «физического раздвоения участников зрелища» (С. Эйзенштейн).

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Соответственно в монодраме меняется и характер введения действующих лиц внутри сценического эпизода. В традиционной немонодраматической пьесе, как известно, в начале каждой сцены (явления) в специальной ремарке указываются персонажи, которые будут в ней присутствовать. Тем самым формируется определённый «горизонт ожиданий» читателя, благодаря которому он, *в отличие от персонажей*, изначально знает, кого увидит в этой сцене. В монодраме такого знания реципиент также лишается. В качестве примера рассмотрим сцену 15. Приведём её полностью.

Максим умывается у фонтана. Лицо у него распухло. Кое-где уже проступила синева. Пуговицы на джинсовке оторваны.

За его спиной слышны голоса.

ПЕРВЫЙ. Мам, опоздаем.

ВТОРОЙ. Да есть еще время.

ПЕРВЫЙ. Сколько?

ВТОРОЙ. Не знаю. У меня часов нету. Вон спроси у мальчика.

Пауза.

ПЕРВЫЙ (совсем близко). Извините...

Максим выглядывает из-под руки.

К нему приближается девочка. Но не просто девочка. К нему приближается ОНА.

Максим смотрит на своё лицо в воде.

ОНА. Не подскажите, который час?

Максим вдруг срывается с места и бежит. Бежит. Бежит. Бежит.

Здесь воспринимающий субъект, как и центральный персонаж Максим, в начале не может предположить, что раздающиеся голоса – это голоса ЕЁ и ЕЁ мамы, и что именно они присутствуют рядом. Зрительные облики персонажей *оформляются для зрителя* лишь тогда, когда на них начинает «выглядывать» Максим. Благодаря такой прикреплённости (и даже «привязанности») точки зрения читателя / зрителя к точке зрения центрального персонажа событийность этой сцены проживается первым с особой интенсивностью, так что он буквально «заражается» не только внутренним состоянием, но даже телесным ритмом (можно сказать, «*интимным пульсом*»¹), которым живёт герой в этой сцене (об этом свидетельствует многократное повторение слова «бежит» – «бежит» от того, что девочка, являющаяся мечтой и идеалом Максима, увидела его избитым, «с

¹ Этим выражением, заимствованным из рассказа С. Пшибышевского «Заупокойная месса», пользуется сам Н. Евреинов [1, с. 27]

распухшим лицом»). Пользуясь словами Евреинова, можно сказать, что «кровь действующего лица» таким образом начинает «циркулировать» не только в предметном мире пьесы, но и в самом читателе / зрителе. Этого не произошло бы, если бы *состав участников сцены* был назван заранее. Отметим, что читатель / зритель лишается не только *пространственного «избытка» рецептивного видения* (в традиционной пьесе читатель / зритель смог бы видеть, кто и что находится за спиной у героя), но и значительной части знаний о герое (героях), которые так или иначе, хотя бы в сжатом виде, содержатся в афише. К примеру, то, что героиню (ЕЁ) зовут Таня, читатель / зритель узнаёт в 26 сцене (собственно *тогда же, когда и герой*).

Таким образом, в монодраме нарушается характерная для рецепции классической («зрелищной») драмы «внутренняя мера» «в сочетании перевоплощений в персонажей (внутренней точки зрения) с воображаемой зрелищностью целого, воспринимаемой внешним наблюдателем»

(Н.Д. Тамарченко) [5, с. 307]. Как сценическая, так и рецептивная «конкретизация» монодраматического произведения оказывается подчинённой кругозору «единого действующего», что и обеспечивает требуемое автором «Введения в монодраму» «равенство переживаний по обе стороны рамп», входящее в программируемую автором-творцом структуру восприятия монодраматического текста.

Если в традиционном театре, по словам П. Пави, «зритель как бы замирает в точке схода линий сцены» (благодаря чему становится «наблюдателем, легко поддающимся иллюзии», и «создаётся впечатление, что всё концентрируется и разыгрывается в поле его зрения») [6, с. 231]¹, то монодрама стремится вывести читателя /

¹ Отметим, что, с точки зрения самого автора «Словаря театра», этой «единственной перспективы» вовсе недостаточно современному театру. По мнению П. Пави, «единственная перспектива не позволяет воспринимать пространство круговой или разорванной игры, окружающей зрителя» [6, с. 231]. Вот почему перспектива есть всегда «*динамический элемент*» (курсив мой – *А.П.*) драматического действия, «вынуждающий публику и приспособлять, а следовательно, привносить момент относительности и ограничивать своё видение вещей» [там же]. Как показывает приведённая цитата, разговор о «динамической» перспективе ведётся в контексте рассуждений о «перформатизации» театра, то есть его стремлении к предельному вовлечению зрителя в изображаемое действие.

зрителя из этой *неподвижной* и «единственной перспективы» (П. Пави) рецептивного видения.

Если воспользоваться метафорой французского театроведа, то можно сказать, что «фрагментарность» пьесы (характерная, кстати, и для других монодраматических сочинений), эпически-кинематографическая «дробность» её композиции объясняется стремлением автора «расшатать» представление о сцене как «кубе-фрагменте, “выставленном в витрине”» [там же, с. 231], связанное с «*опасностью*» (и одновременно «*соблазном*») для воспринимающего субъекта оказаться в состоянии *непричастности* внутренней драме героя. Вот почему при создании каждого сценического эпизода монодрамы автор одновременно сталкивается с *необходимостью соответствующего «выстраивания» рецептивного кругозора*. Добавим, что «мозаичность» пьесы отражает ещё и подростковую нецельность, «рассыпанность» восприятия жизни самого Максима, то есть *структура монодраматического произведения* в данном случае оказывается *изоморфной структуре сознания* главного действующего лица.

Отмеченные выше особенности «конкретизации» пьесы «Пластин» в наибольшей степени интенсифицируют *первичное читательское / зрительское переживание* и наиболее эффективны при первом чтении / просмотре пьесы – рецептивном акте, который в наибольшей степени связан с восприятием изображённой действительности с внутренней точки зрения.

Провозглашаемый Н. Евреиновым принцип «сценического тождества с представлением действующего» порождает целый ряд трудностей при театральной «конкретизации» пьесы, связанных в том числе с созданием «события исполнения» (В. Фёдоров) персонажей (как главного, так и охваченных его субъективным восприятием других). Перенесение монодраматического текста на сцену требует, скорее всего, особых творческих усилий как от режиссёра, так и от исполнителей. Это связано с тем, что подобная «сценическая архитекtonика» (Н. Евреинов) обуславливает *предельную проблематизацию* в монодраме таких *ценностных категорий*, как «я» и «другой» (*характерную вообще для неклассической художественности*), а также соотношения аспектов «я-для-себя» и «я-для-другого»¹. Действительно, монодрама предполагает

¹ По словам С.Н. Бройтмана, в неклассическую эпоху личность перестаёт пониматься как «монологическое единство», а предстаёт как «двудеинство: “я-другой”» [7, с. 253].

«охваченность» субъективным представлением «единого действующего лица» *не только предметного мира, но и других персонажей, а также себя самого.* По словам Н. Евреинова, «...вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекций наших субъективных превращений на внешний объект. Под этим *внешним объектом* монодрама подразумевает не только *неодушевленный антураж* действующего, но и *живых людей*» (курсив мой – А.П.) [1, с. 25].

Поэтому одна из проблем, возникающих при сценической интерпретации монодрамы, связана со способом актёрского исполнения *других «участников драмы», воспринимаемых “единым действующим лицом”*¹. Так, «событие исполнения» классической («зрелищной») пьесы включает в себя два момента: с одной стороны, актёр «переживает как герой и изнутри выражает себя в соответствующем поступке и слове, изнутри же оцениваемых и осмысливаемых» (М.М. Бахтин); с другой, – как и автор-творец, восполняет героя теми моментами, которые изнутри ему недоступны, трансгредиентны его сознанию. В любом случае в традиционной пьесе актёр всегда реагирует на героя как на человека с определённой внешностью, системой жизненных ценностей и представлений о мире – такого, каким он является *словно бы на самом деле*, благодаря чему герой вписывается в «объективное» целое жизни, «как бы говорящей» в драме «от своего собственного лица» (В. Хализев). В монодраме же ситуация усложняется в связи с тем, что сценическая интерпретация монодраматического произведения невозможна без включения в «событие исполнения» персонажа того, как этот персонаж увиден (как внешне, так и внутренне) в *субъективном кругозоре другого («единого действующего»)*. Этот момент оказывается *трансгредиентен* сознанию *самого изображаемого героя*, не входит в его кругозор; но должен входить в кругозор актёра с его вневходимой, эстетически активной позиции. Думается, что «внутренняя мера» в соотношении «я» и «я в субъективном кругозоре другого» («единого действующего») в «событии исполнения» персонажей монодрамы может быть различной. Можно говорить, видимо, о двух вариантах этого соотношения.

Первый вариант связан с тем, что художественно-смысловой доминантой «события исполнения» «других участников действия»

¹ Специфика исполнения главного персонажа монодрамы («единого действующего»), по Н. Евреину) может стать предметом осмысления в отдельной статье.

становится второй из названных выше аспектов, когда творческие усилия актёра направлены на визуально-сценическую экспликацию того, как персонаж, которого он представляет на сцене, увиден в субъективном кругозоре другого. В качестве примера можно привести монодраматическое решение сцены приёма гостей в пьесе В. Набокова «Событие», в которой, в отличие от относительно «реалистического» решения предшествующих и последующих сцен пьесы все персонажи предстают перед читателем / зрителем предельно гротескно, в окарикатуренном виде, что делает их похожими на живых кукол. Дальнейшее чтение пьесы показывает, что такое превращение «реалистических» фигур гостей в «свиные рыла», крашенных марионеток происходит «не на самом деле», а лишь в *болезненно разыгравшемся сознании героев* – Трошейкина и Любови, оценивающих званый вечер как «фантастический фарс», на котором «от этих крашенных призраков нельзя ждать ни спасения, ни сочувствия».

Однако возможен другой вариант соотношения между «я» и «я в субъективном кругозоре другого» в «событии исполнения» других (нецентральных) персонажей монодрамы. Несмотря на то, что, по словам Евреинова, «мы не можем признавать за остальными участниками драмы значения действующих лиц в собственном смысле этого слова и по справедливости должны их отнести к объектам действия» [1, с. 25 – 26], в целом ряде монодраматических произведений отмеченного выше полного «поглощения» я» тем, как это «я» увиден в субъективном кругозоре другого, не происходит, и другие персонажи не превращаются просто в «антураж» (фон) для «единого действующего». Мало того, отмеченная разница аспектов «я» и «я в субъективном кругозоре другого» в монодраматическом произведении может стать *источником драматических коллизий*. В таких монодраматических произведениях то, как персонаж увиден в субъективном кругозоре другого *вступает в противоречие либо с его реальным, настоящим обликом, либо с его собственными представлениями о себе, с собственным и достаточно осмысленным образом самого себя*. Вот почему в «событии исполнения» «других участников действия» в таких монодрамах доминантой должно являться не то, как они увиденны в субъективном кругозоре другого (как в первом варианте), а «взаимоосвещение» «внутренней» («я-для-себя») и «внешней» («я» с точки зрения другого) точек зрения.

Само наличие такого противоречия между «я» и «я в субъективном кругозоре другого», обусловлено, видимо, тем, что монодрама, несмотря на происходящее в ней «поглощение»

«объективного» мира «представлением единого действующего», тем не менее не утрачивает *общих типологических свойств драмы как литературного рода*. По словам одного из исследователей драмы Б.О. Костелянца, «в отличие от лирических и повествовательных жанров литературы, от скульптуры или живописи объектом изображения в драме никогда не бывал и не может быть единичный субъект, обособленная личность...» [8, с. 29] (видимо, даже если драма предполагает «тождество с представлением действующего»). «Драма, – продолжает исследователь, – как и неотделимый от неё драматический театр, устремлена к изображению междучеловеческих отношений»¹ [там же, с. 30]. Все события в драме, таким образом, всегда «возникают в процессе со-бытия, то есть взаимодействия людей» [там же, с. 31] с их ценностными интенциями и устремлениями.

Образно-смысловое противоречие «я» и «я в субъективном кругозоре другого» (должное быть актуализированным в «событии исполнения») становится *сюжетообразующим* и в анализируемой пьесе «Пластилин».

Рассмотрим подробно 26-ю сцену пьесы.

До этой сцены, как уже было сказано, читатель / зритель не знает *не только настоящих внутренних свойств* юной героини (ЕЁ) и её имени, но даже то, *как на самом деле выглядит героиня* в силу её *идеализации в сознании персонажа* (так она и должна быть сыграна актрисой на сцене). В 26-й же сцене пьесы происходит постепенное «превращение» героини из НЕЁ в Таню (требующее соответствующих творческих усилий от исполняющей эту роль актрисы). Если в начале этой сцены в «указаниях на говорящего» героиня называется «ОНА», то потом – Таня. Причём смена имени происходит после того, как героиню так называет её мама. Разные номинации героини в «указаниях на говорящего» *внутри одной сцены*, с одной стороны, отражают *разницу отношений к героине* Максима и мамы², несходство их ценностных кругозоров; с другой – фиксируют противоречие между тем, как героиня увидена в субъективном кругозоре героя, и её настоящим обликом и набором ценностей. Юная героиня, как явствует

¹ Вот почему, по словам исследователя, такие произведения, как «Робинзон Крузо» или «Старик и море» могут быть экранизированы, но поставить их на драматической сцене невозможно, да и не нужно» [10, с. 31].

² Для мамы, в отличие от Максима, героиня лишена ореола исключительности, а является капризной девочкой Таней, как и для продавщицы, в реплике которой образ юной героини даже семантически снижается: она называет Таню за её поведение «козой».

из этой сцены, менее всего связана с *полюсом внеземного, идеального*. В её систему жизненных предпочтений, наоборот, входит исключительно *земное, материальное*: она просит мать купить белые босоножки – образ «притянутости» к земле в отличие от «парения» героини в восприятии Максима (не случайно эта сцена отсылает читателя к сцене 8, в которой невеста ради развлечения вместе с женихом жестоко избивает Максима как раз «белыми туфельками» со словами «Ногами суку!», после чего у героя на спине остаются следы). Такое несовпадение точек зрения («ОНА» в кругозоре героя – грубая девочка «Таня», мечтающая о «белых босоножках», завидующая сестре, желающая из-за ничтожной причины смерти матери) требует особых творческих усилий от исполнительницы. Они должны в данном случае быть направлены на передачу не только *внутренних*, но и *телесно-пластических* различий между той, которая называется ОНА, и Таней, чтобы возникающие в её образе смысловые коллизии (лёгкость, воздушность, с одной стороны, существующие только в кругозоре героя, и откровенная грубость, приземлённость – с другой) оказались в поле зрения читателя / зрителя. Разные номинации героини в обозначениях субъекта речи должны, видимо, рассматриваться актёром как маркеры, свидетельствующие о необходимости обновления внутреннего и внешнего образа персонажа. Тем самым «событие исполнения» должно демонстрировать одну из значимых образно-смысловых коллизий пьесы – *несовпадение идеальных представлений героя о жизни и её реального устройства*. Одновременно такое «событие исполнения» роли неглавного персонажа в монодраме даёт *возможность усилить «внутреннюю драму» «единого действующего»*, так что все «силовые линии» пьесы оказываются всё равно стянутыми именно к нему.

Другой пример из этой же пьесы – столкновение в этой же, 26-й сцене, Максима с женщиной, угощающей его пирожными и оказывающей помощь, когда он падает в обморок. Характер номинации этой героини *вкуче со словесной реакцией* на неё Максима («Отстань от меня, поняла! Чё те надо?! Пироженку свою?! На! (Достал пирожное, кинул в женщину) Достали вы меня уже все, суки! Пошли вы все! Живите! Суки!») позволяет говорить о том, что эта женщина *увидена в кругозоре персонажа* как одна из *многих*, попадающая под категорию «другие», лишаясь, как и остальные персонажи пьесы, индивидуальных характеристик (отметим, что персонажи пьесы вводятся в «кадры читательского зрения» очень неотчётливо, пунктирно, часто путём указания только половых примет, без детального углубления в какие-то иные свойства – что

также свидетельствует о привязанности точки зрения читателя / зрителя к взгляду центрального персонажа с его отсутствием «всматривающегося» интереса к другим). Однако *такое представление героя* вступает в этой сцене в противоречие с *бескорыстным поступком* героини, попадающим в кругозор читателя / зрителя, с её намерениями (ей, видимо, стало жалко голодного мальчика). В итоге актёрская интерпретация этого персонажа, кажущегося на первый взгляд второстепенным, должна демонстрировать эту разницу – между *точкой зрения на женщину Максима* (так сказать, его «жизненной правдой») и *реальными целями, намерениями*, которые преследует героиня, её *собственной мотивировкой* этого поступка. Заметим, что бескорыстные намерения героини в этой сцене как раз отличают, выделяют её из других – однако это входит в *кругозор зрителя, но не центрального персонажа*. «Взаимоосвещение» названных аспектов оказывается необходимым, с одной стороны, для актуализации «жизненной правды» Максима, у которого, видимо, не просто вырабатывается отчуждённо-недоверительное отношение к человеку, но даже мельчайшие проявления человечности со стороны окружающих воспринимаются им враждебно, а различие между людьми, искренне сострадающими ему, и, наоборот, подвергающими его оскорблениям и насилию, утрачивается. С другой – сценически проигрываемая в «событии исполнения» разница между «я» и «я для другого» демонстрирует разницу кругозоров героя и автора-творца, показывающего реальную сложность и многообразие жизни, на фоне чего кругозор персонажа обнаруживает свою известную ограниченность. Игнорирование в «событии исполнения» первого аспекта («я в субъективном кругозоре» другого) приведёт к разрушению самой архитектурной специфики монодрамы; второго – к исчезновению дистанции между автором и героем. Отметим, что на фоне авторской «правды» драматизм жизни героя, его подростково-болезненная «жизненная «правда» именно в силу своей ограниченности (неспособности посмотреть на мир с другой стороны) оттеняется для воспринимающего субъекта опять же с максимальной интенсивностью.

Таким образом, соотношение аспектов «я-для-себя» и «я-для-другого» оказывается, действительно, значимым для монодраматической художественной целостности. В условиях, когда изображённый мир, другие персонажи предстают исключительно через призму восприятия «единого действующего лица», когда его точка зрения является определяющей (а иногда и единственной опорой) для рецептивной «конкретизации» художественной

реальности драматического произведения, взаимоосвещение аспектов «я» и «я в субъективном кругозоре другого» приобретает в монодраме особую значимость, поскольку является способом восполнения жизни героя («единого действующего лица») смыслами, трансгредиентными его сознанию, недоступными изнутри его кругозора. Вот почему *проигрываемая в «событии исполнения»* разница «я» и «я для другого» может рассматриваться как *граница* между героем, с одной стороны, и автором (читателем / зрителем) – с другой.

Литература:

1. Евреинов Н. Введение в монодраму. – СПб., 1909.
2. Лавлинский С. «Введение в монодраму» Николая Евреинова в контексте новейшей русской драматургии (к постановке проблемы) // Школа теоретической поэтики: Сб. науч. трудов. – М.: Intradra, 2010.
3. Гирба Ю. Траектория падения невинности // Современная драматургия. – 2001. – № 4. – С. 130 – 133.
4. Эйзенштейн С. О стереокино // Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. – М.: Искусство, 1964. – Т.3.
5. Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – Т.1.
6. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
7. Бройтман С. Историческая поэтика // Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – Т.2.
8. Костелянец Б. Драма и действие. – М.: Совпадение, 2007.

Л.П. Шатина,

кандидат филологических наук (Новосибирск, НГТИ)

«Таня-Таня»: повтори слово и удвоишь смысл

(о пьесе Ольги Мухиной и не только о ней)

Почему я так люблю Мухину?

Потому что Мухина не поддается анализу нормальному.

Это — поэзия, она не раскладывается.

Евгений Каменькович

*Знаете, если бы меня спросили, чего я хочу,
я бы ответила, что хочу быть услышанной и понятой
зрителем.*

Ольга Мухина

Слова режиссера и драматурга, вынесенные в эпиграфы, суть важные проблемы в современной драматургии и театре.

Первая из них – лирический сюжет, исследование которого требует интеллектуально-интуитивных усилий¹.

Вторая проблема – проблема восприятия.

Наша статья содержит как аналитический комментарий к пьесе Ольги Мухиной, так и теоретические обоснования поставленных проблем.

Зритель, не читающий пьесы, не испытает очарования от самого текста Ольги Мухиной «Таня-Таня».

Пьеса построена по принципу композиционного членения, совмещающая несколько разнородных составляющих: литературный материал, фото и названия картин — фотокартин и картин-явлений. Литературная часть общей композиции (собственно фабула пьесы) имеет свои разграничения, закрепленные названиями картин-сцен: *Иванов. Мальчик. Понедельник. Светает. Мальчик пригласил Зину на*

¹ В своей замечательной книге «В сторону лирического сюжета» Ю.Н. Чумаков пишет: «лирический сюжет – явление, смотрящее за пределы онтологии. Тут и востребуется интуиция как “синоним молниеносного суммирования мыслительных процессов” (Карло Гинзбург). Интуиция свойственна любому человеку, для исследователя нужен лишь интерес к ее описанию и формулированию, интерес, предполагающий соответствующую ментальную настройку» [1, с. 82].

танцы. Созревание Охлобыстина. Фото не имеют прямого отношения к происходящему в пьесе, не иллюстрируют текст, они взяты из жизни пансионеров, усадебного быта, иногда почти голливудской фотосессии... Но именно они формально соединяют словесные фрагменты, начинают отдельную картину (явление) в пьесе, а подписи к ним одновременно становятся названиями явлений. Часть I открывается групповым женским портретом *«Женщины всегда смеются и танцуют»* – это название и к портрету, и к картине, и тут же оно повторяется в ремарке; после ремарки — женский портрет, выделенный из группового с подписью: *«Зина. Танцы до упада»*. А вот начало второй картины: *Таня* – Картина вторая – *Девушка* – Фото с подписью: *«Шла по улице – ела апельсин»*. И так к каждой картине: фото-картина и картина-явление – панорама слов и изображений. Сюжет, таким образом, лишается одномерности, возникает «некое целое, собственно не являющееся целым» (Ф. Шлегель). Композиция становится вибрирующей, «дрожь» сразу указывает на скрытое наличие *лирического сюжета* [см. 1].

Традиционный драматургический сюжет по преимуществу обозначал отношения в социуме, в энергии истории, в острых человеческих, социальных конфликтах. Сюжет при этом совпадал с фабулой, персонажное высказывание становилось главным и единственным проводником смысла. В лирическом сюжете, «открытом во все стороны», появляется отчетливый «голос» автора, но не в статусе «персонажа от автора», а как «голос с неопределенным статусом» (Дж. Каллер). Создается неустойчивая ментальная среда, в которой фабула и ее герои теряют привычную самостоятельность и отчетливость. Лирический «мир хочет не просто стать сокращенной моделью мироздания, он хочет вместить его в себя целиком» [там же, с. 42].

Ольга Мухина в своих пьесах, в частности, в пьесе «Таня-Таня» использует способность, которую композитор Александр Бакши определил как умение «современного человека одновременно улавливать целые пучки разномастной, противоречивой информации»¹. Это оказывается чрезвычайно плодотворным для современной драматургии и театра. Ольга Мухина используется ее как послание к зрителю, но, в первую очередь, – к режиссеру. «Недоброжелатели Мухиной водятся в основном среди критиков. Поклонники – среди режиссеров», – замечает М. Давыдова [3, с. 308].

¹ Павел Руднев ссылается на это замечание в своей статье «Темы современной пьесы» [2, с. 161].

Текст Мухиной уже и сам по себе спектакль на бумаге, мини-театр художника и драматурга в одном лице. Этот спектакль наполнен ароматами дождя и деревьев, рассветом, птицами, курами и коровьим мычанием – подпись к фотографии, сделанной в рассветном тумане: *«Коровы – это к дождю»*. Театр художника настойчиво требует своего продолжения в движении, в живом лице и звуке. Даже название пьес Мухиной вводят в этот мир: название ранней пьесы «Ю» можно выразить только в звуке, в последней – «Летим» – в движении. Статичная картинка в «Тане-Тане» может вдруг оказаться подвижной и звуковой: фото мужчины, играющего на скрипке, дополнено подписью-действием: *«В это время мужчина какой-то ходит вокруг дома, заглядывает в окна, как бы играет на скрипке»*. А может и вовсе соединиться в неделимое единство; так седьмая картина состоит из фото девушки на фоне улицы, подписи *«В дверях стоит Девушка»*, ремарки *«Таня оборачивается и проливает вино Мальчику на костюм»* и диалога Мальчика и Зины:

Мальчик. Мама!

Зина. Как кровь.

Этой сценой заканчивается пьеса.

Все подписи в тексте сделаны детской рукой, старательно повторяющей школьные прописи: есть каллиграфическая норма и есть ее нарушение – в неточности, сбивчивости, индивидуальности. Это нарушение нормы в пьесе Ольги Мухиной станет темой и смыслом. Смысл здесь не будет прописан словом. Он изначально заключен в ненормированную языковую структуру, из-за чего содержательная связь между персонажными высказываниями ускользает, и даже в самом высказывании словосочетания не связаны друг с другом, не разделены знаками препинания:

Таня. Пить шампанское так радостно

третий глаз кажется зеленым

третья рука — чужой

как помнишь что ничего не помнишь

как думаешь

что ничего не думаешь

Идешь по улице – кричишь. Весело. С кем-то целуешься. –

Из подобных монологов и диалогов смысл трудно изымается, если следить лишь за формальной логикой высказывания. Перед нами «словообраз», в котором отражается не столько событие, сколько состояние героини, последующее за событием, это скорее состояние мира, его общее свойство, воспринятое героиней. «Событие

интровертировано, и потому развести его с состоянием не удастся – они неотрывны друг от друга, как время и пространство» [1, с. 83]. Высказывание не оформлено – ни структурно, ни знаками препинания, – не закончено. Даже три коротких конструктивно четких предложения в конце не придают ему целостности. Смысл не раскрывается, но насыщается несуществующим текстом, будто подразумеваемым, стоящим за вербальным. Возникает «умноженное» пространство лирического сюжета. Оно расширяется не логическим механизмом, а смещением «голоса с неопределенным статусом» то в сторону героини, то автора, то в сторону безличности, в тени которой мелькают наши ассоциации. В приведенном монологе Тани, в «словообразе» проявилась и интонационно-синтаксическая, и пространственная, и ассоциативная игра; ее перекрестки и есть безграничное поле лирического сюжета.

В традиционном драматургическом сюжете смыслообразование происходит в диалогах персонажей, восходя через отчетливую логику к поверхности текста. В лирическом, представленном Ольгой Мухиной, словесные диалоги не проясняют смысловых значений. Энергия смыслообразования увеличивается лишь в броуновском движении словообразов, вербальных элементов и изобразительных, в сюжетно-композиционных действиях автора. Автор создает на первый взгляд разнородные и разрозненные сегменты. Но разнесенные по разным уровням, части тяготеют друг к другу, образуя единую форму – *монтаж*. Смысл пьесы полнокровно проявляется поэтому лишь в движении: слова – к изображению, от традиционного мотива – к его нарушению, от обыденного – к поэтичному, от написанного – к театральному образу. Только в этом взаимно направленном движении рождается целостная художественная картина. Эти сюжетные потоки у невнимательного режиссера могут не попасть в единую мыслительную и лирическую плоскость, один из уровней может выпасть из общей онтологической сферы, и тогда лирический сюжет «Тани-Тани» в спектакле распадется .

Лирический сюжет современной драмы как никакой другой требует сцены. Классическая пьеса с ее ясным фабульным конфликтом, концентрическим типом сюжета, построенном на предсказуемости причинно-следственной логики, вполне может существовать без театра, быть «драмой для чтения» и приносить своему читателю интеллектуальное наслаждение. Пьеса с лирическим сюжетом своей поэтикой готовит вторжение в нее другой знаковой системы – театральной. Лирический сюжет создает художественную реальность, в которой драматургический конфликт произрастает не

только из фабульных отношений. В подобном типе сюжета конфликт, по описанию В.Ю. Манна, «во-первых, в полном смысле структурная (то есть смысловая и формальная) категория, ведущая нас вглубь художественного строя произведения... И, во-вторых, эта категория находится в особых соотношениях с <...> уровнями, или слоями, художественной структуры. ...Слой, или уровень, есть явление, распространяющееся в определенной плоскости, горизонтально. Конфликт же ... выстраивается вертикально. Художественный конфликт ... как бы прорезает, пронизывает другие слои., строится так, что вбирает в себя элементы нескольких уровней (...отражает развитие фабулы и элементы ... стилистического уровня)» [4, с. 24-25]. В лирическом сюжете «Тани-Тани» – подобный тип художественного конфликта.

Такой современный драматургический текст требует и современного зрителя. «Новые правила искусства, новый язык искусства создают “код”, который должен быть разгадан при восприятии» [5, с. 155].

Начиная преобразования в драме и театре, Бертольд Брехт упорно размышлял над *восприятием*. Каким бы ни был спектакль, восприятие ставит перед зрителем проблему эстетики и вырабатывает то, что Брехт называет «искусством зрителя». Зритель ждет художественного наслаждения, но для этого «недостаточно стремления к комфортному и дешевому потреблению результата художественной продукции; необходимо быть частью этой продукции, быть самим собой на определенном творческом уровне, дать некоторую волю воображению, присоединить свой собственный опыт к опыту художника или же свой опыт ему противопоставить». То есть в «спектакле, где все покоится на избыточности и двусмысленности значащих структур... зритель непременно должен вступить на свою собственную герменевтическую стезю» [6, с. 40].

До XX века спектакль выстраивался как процесс суггестии (внушения), связанный с идентификацией зрителя с героем пьесы. При этом у зрителя создавалось впечатление, что он приходит к нужному авторам выводу сам. Суггестия возникает спонтанно, однако авторам «идеологизированного» театра XIX, да и во многом XX века, нужна была направленная суггестия – специально организованный художественный способ, призванный ослабить скептицизм и самостоятельность смысловой оценки зрителя, то, что Шиллером определялось как «спектакль – школа нравственности».

Искусство XX века сосредоточилось не столько на суггестии, сколько на рационализации. Еще в 1940-е годы известный российский психолог А.Р. Лурия создал теорию асимметрии полушарий головного мозга, по которой левое полушарие отвечает за логику мышления, тогда как правое оказывается хранилищем образных средств, кодирует восприятие и делает его привычным. Благодаря левому полушарию мы подвергаем полученное сообщение критической оценке (такой процесс и называется рационализацией), тогда как благодаря правому полушарию всякая информация вводится в наше мышление посредством ассоциаций, минуя «скептическую зону». Несколько упрощая, можно сказать, что правым полушарием мы верим, а левым сомневаемся в правдивости полученных высказываний. На рубеже XX-XXI веков, после тотальных идеологических сдвигов и с началом метафизической революции, сомнение оказалось как нельзя кстати. Но в идеологии оно строило новую логику, а в искусстве — алогизм. Может показаться, что в этой связи совмещение понятий *рационализация* и *лирический сюжет* натянуто, даже парадоксально. Однако, это не так.

Механизм антиномии суггестия / рационализация в XX веке достаточно хорошо изучен психологией, но лингвистические и поэтические приемы, с помощью которых достигается нужный эффект в современном искусстве, известны хуже. Ю.Н. Тынянов, выдающийся филолог и культуролог, выделил два типа словесного дискурса – внушающий и разубеждающий. В основе внушающего лежит «уклончивая фраза», не имеющая строгого соответствия миру явлений, и при коммуникации, в том числе в искусстве, автор высказывания пользуется словесными блоками как готовым сложившимся материалом, получившим соответствующую смысловую и стилистическую обработку в классическом тексте. В современном искусстве художник дает новое освещение художественного языка, разрушающего суггестию. Тынянов говорил о двух основных способах разрушения суггестии: во-первых, об использовании «взрыва изнутри» средствами иронии, пародии, окарикатуривания, то есть, в конечном счете, обессмысливания; во-вторых, об употреблении старой традиции, но с новым подходом к ней¹. Современный художник, конечно же, пользуется приемами суггестии – обилием образных значений, воздействием визуальной и

¹ В русской поэзии 20 века яркий пример этого – стихи Дм. Пригова, где автор, используя «взрыв изнутри», открыто профанирует готовые словесные блоки, сложившиеся в поэзии.

звуковой формы и т.п., но он постоянно балансирует на грани двух противоположных тактик, стремясь воздействовать на читателя и зрителя новой художественной формой, в основе которой и лежит рационализация. Эта новая форма прежде всего и воздействует на разрушение привычного восприятия, делая современное искусство некомфортным и раздражающим для определенного типа воспринимающего.

Динамика изменения восприятия современного читателя и зрителя проходит через противоположные состояния: *ожидания и нарушения*. В классическом искусстве, в частности, в драматургии и театре, суггестия – «означающая сторона идеологии» (по замечанию Р. Барта). В сознании зрителя с традиционным типом восприятия существует определенный набор ожиданий. «В мире знакомого, – пишет У. Эко, итальянский художник и культуролог, – такой набор ожиданий – идеология. В мире знаков информативность сообщений (*в том числе и эстетическая – Л.Ш.*) зависит от нарушений набора ожидания. В мире знакомого, когда нарушается набор ожиданий, тогда мы говорим о поступках и открытиях» [7, с. 110].

Если в сфере означающего (в нашем случае драматургии и театра) происходит нарушение ожиданий, мы наблюдаем сдвиг классической формы в сторону современного языка. В сфере суггестии привычная идеология нарушается созданием новой системы, либо действием, поступком, устраняющими действие данной идеологии. Здесь утверждение У. Эко перекликается с размышлениями российского ученого М.М. Бахтина о философии поступка. С позиции этой философии мы можем рассматривать создание нового искусства как поступок художника. «Всякое подлинное нарушение... построено так, что нарушает системы ожиданий. И всякое достаточно основательное нарушение ожиданий является вместе с тем переосмыслением идеологических установок» [там же, с. 111-112].

Модель нарушения ожиданий приводит У. Эко к новому освещению проблемы – соотношения классической и современной поэтик. Эко считает, что дело не только в принципиальной эксклюзивности тропов и фигур, характеризующей особенность художественного языка; дело в семиотической специфике коммуникации, разной для поэтик. Классическое искусство «закрепляет взвешенный тип речи, управляемую неожиданность». Современное искусство «побуждает потребителя к усилию истолкования, к переоценке кодов, – и это одна из существеннейших характеристик современного искусства... Причем это делается не для

того, чтобы сокрушать всё привычное и известное, но для того, чтобы спровоцировать ... на пересмотр уже известного» [там же, с. 103].

Позиция У. Эко в данном вопросе весьма близка точке зрения современного американского исследователя П. Валессии. По мнению последнего, классическая форма «показывает нам пределы языка – точку, выше которой язык не может развиваться, не поломав коммуникации» [8, с. 105].

Отношения современного общества, разломав прежние законы коммуникации, вывели драматургов и режиссеров на новый этап развития художественного языка. Этот этап, нарушающий каноны сюжетосложения и языка и требующий нового режиссера и зрителя, начат в русской драматургии А.П. Чеховым. Для О. Мухиной законы новой драмы, созданные Чеховым, вполне достаточны, она не сворачивает полностью на путь абсурдистской драмы, но, безусловно, знает ее принципы. Приверженность Мухиной к драматургической традиции Чехова подмечена критикой, но не описана. Хотя подметить это несложно. Уже в пьесе «Таня-Таня» почти чеховский контекст: «чеховский» диалог, обработанный послечеховской дистанцией, знакомые мотивы (*сада, времени, «пять пудов любви»*) и профанация традиционного мотива (попытка отравить: *«прокрались мышью в дом и подсыпали мышьяк»*), знакомые имена: Иванóв (пусть и не Ива́нов), дядя Ваня, и т.п. Но в этом знакомом контексте все не так, сам контекст – основа для его потери, чеховские мотивы – материал для их трансформации.

Именно эта похожесть-непохожесть озадачивает даже внимательного критика. Марина Давыдова в заметке о пьесах Ольги Мухиной пишет: «У Мухиной есть свои поклонники и, разумеется, свои недоброжелатели. Точнее, недоумеватели, которые никак не могут понять, чего же такого в мухинской драматургии хорошего. Сюжет не пересказать. Смысла не выудить. Интонация везде одна. Тема тоже. ... Речь персонажей совершенно не индивидуализирована. Они говорят на особом языке, напоминающем лепет ребенка, словарный запас которого уже большой, а запас мыслей минимальный... Диалогов почти нет. Персонажи то раздражаются монологами, то роняют реплики» [3, с. 307].

По поводу сюжета. Его не пересказывают, пересказывают фабулу, а с ней в пьесе Мухиной все в порядке. Современная «усадьба», дом Охлобыстина – именно здесь разыгрывается полудрама-полуфарс с любовью-ревностью, женитьбой-разводами. Построена история вполне традиционно, по концентрическому закону, причины и следствия управляют событиями: Иванов изменяет жене

Тане с девушкой Таней, и жена то ли с отчаяния, то ли в отместку вступает в «романные» отношения с Охлобыстиным, хозяином дома и ухажером Зины. Вследствие этого, Иванов то ли от ревности, то ли в отчаянии бросает девушку и пытается вернуть жену. Девушка то ли с отчаяния, то ли в отместку вступает в мимолетную связь с Мальчиком, а когда представляется возможность вернуть Иванова – Мальчика бросает. Отвергнутые возлюбленными Зина и Мальчик то ли от ревности, то ли в отчаянии вступают в брак. И т.д., и т.п.

Таким образом, фабула здесь вполне опознаваема и даже традиционна. Но сюжет в пьесе лирический, а структура композиции – монтаж. При «плоском» прочтении этой пьесы фабулу вполне можно поставить как социально-психологическую драму. Но если театр пойдет по этому пути, то спектакль утратит лиризм, заложенный в пьесе. «Лирический сюжет остается внутренним действием, экзистенцией, стремлением из себя во вне». Традиционные «драматические сюжеты в этом ракурсе воспринимаются легче, так как они чаще всего объективированы, то есть овнешнены» [1, с.5]. Фокус Ольги Мухиной в том, что овнешненная фабула помещена в лирический сюжет, зависит от его динамики, а не только от своей собственной, и движется от лексического содержания к ассоциативным границам всего сюжета. Чтобы общая сюжетная динамика стала «овнешненной», современная драма более чем классическая нуждается в театральной знаковой системе, способной «материализовать» даже виртуальный образ.

Феномен современной драмы в том и состоит, что он затронул эстетическую природу коммуникации. И это касается прежде всего искусства. Сегодня рассматривать драму вне театра невольно попасть в положение «недоумевателей». Упрощенная модель, когда автор пьесы – фигура активная, режиссер – толкователь, а зритель, того хуже, лишь реципиент, значит разрушить, как мы увидели, основную тенденцию современного искусства: оно предполагает не только целевой посыл, но и целевой ответ. Со времен Чехова, Метерлинка, далее Брехта в театре XX века разрушался магический характер миметической функции театра. На протяжении целого века в театре шла игра на постоянной перекодировке магической и иронической функций как пьесы, так и спектакля, что стало для драматургов и режиссеров важнейшим толчком для использования неосвоенных ранее резервов театрального языка. Замечание П. Пави, что «драматический текст всегда может быть наполнен (и создан), исходя из внешнего влияния постановки», как раз указывает на смену отношений в привычной модели драматург-режиссер-зритель.

Между текстом пьесы и театром устанавливаются новые отношения. Очевидно, что текст Ольги Мухиной даже внешне – особое послание режиссеру. Подобно диалогу между фабулой и сюжетом, он начинает диалог сценический – между словом и изображением, между условным, игровым и психологическим театром, призывая свойство современного человека «одновременно улавливать целые пучки разномастной информации». Поле воздействия такого текста увеличивается многократно, требует визуализации, устанавливающей отношения между известным и неизвестным, между ожиданием и разрушением.

Пьеса «Таня-Таня» вводит режиссера в особое, искривленное пространство, построенное не на сценической метафоре, а на метаболе¹. Пьеса дискретна не только в литературной части, но и внешне (фото-явление), язык подвергается редукции (диалог «усекается» парамонологом). Редукции подвергаются и персонажи: духовно-интеллектуальный объем, присущий героям классической драмы, сужается, речь персонажей провоцирует звуковую замену – целостная словесная конструкция заменяется междометием; редуцируются и традиционные мотивы – происходит «взрыв изнутри» предшествующей классической формы. На наших глазах привычные геометрически точные постройки старой драмы рушатся, но в этом хаосе крушения вырисовывается эстетическая форма новой драмы, а завершается ее постройка – в сценическом пространстве.

В новосибирском спектакле «Старого дома» режиссер Анна Зиновьева услышала драматическое послание Ольги Мухиной. И сразу же как автор спектакля вступила в конфликт с частью публики. Спектакль «пренебрег» психологическими и социологическими характеристиками зрительского зала, нарушил привычное восприятие, не удовлетворил ожиданий. Поступив иначе, режиссер Анна Зиновьева нарушила бы тем самым поэтику пьесы; она же искала ту означающую систему, эстетически разнородные механизмы театральной игры, которые выразили замысел драматурга. Режиссер не может не учитывать абсолютный феномен театра – идентификацию, которая вызывает эстетическую реакцию через иллюзию и фантазм, воздействующие на механизмы сознательного и

¹ *Метабола* — перемена, превращение привычного, знакомого в рамках здравого смысла в неизвестное, непривычное и даже не принимаемое «здравым» смыслом

бессознательного. Новая драма не делает ставку на идентификацию зрителя с персонажем, он дистанцирует их способом изображения. Характеристика, данная Л.Я. Гинзбург: «литературный герой – это художественный способ изображения человека» – в современном театре приобретает особое значение. Найти место в новой художественной модели для современного героя сложно как драматургу, так и режиссеру.

Театральный язык спектакля задала тема хаоса. Хаос бурных чувств и бурных ощущений, «хаос как запутавшееся обилие» (по Ф. Шеллингу). Зиновьева ощущает человека так же, как и Мухина. Не рефлексия и самооценка управляют поведением их героев, а спонтанность и импульсивность. В спектакле героини «Тани-Тани» помещены в хаос инстинктов и рефлексов, по описанию критика – в «кислотный разлет звуков и запахов, которые, рассредоточившись до основания, приходят потом в странно отдельном виде и в очень произвольном порядке».

Когда-то тема хаоса в искусстве и философии связывалась с созидательной силой, пространством разума и гармонии, как та «запутанность, из которой может возникнуть мир», и у ранних романтиков, например, из него можно было получить и свет, и красоту, и счастье. Позднее идея хаоса была помечена понятиями воли и свободы, выступавшими против догмы. В России, особенно во времена политических революций и переделов, «хаос все отнимал и ничего не возвращал», поэтому и в литературе эта тема связывалась с «темным хаосом». В современном искусстве тема сохраняет в потенции единство различных понятий, она становится и негативной характеристикой жизни, и возможностью через преодоление порождать новое. Например, новые формы в искусстве, где новое более всего ощутимо в своей пограничности старому, традиционному. Вот почему поэтика метаболы становится одним из главных художественных способов построения новой драмы.

Тема хаоса в пьесе входит различными актантами в спектакль в зависимости от их субстанции.

Речь персонажей поддержана звуковой партитурой. В одном случае актантом становятся *членораздельные звуки*. Междометия, заменяющие целые словесные фразы Тани в исполнении Светланой Галкиной – музыкальные фразы, звучащие как мелодии, образующие ускользающую связь между высказываниями. Инверсивные нарушения в словесной структуре пьесы и в спектакле создают семантическое поле, которое, благодаря режиссеру и актрисе,

произрастает психологическими импульсами, звуками и жестами – акцентированной пластикой.

В другом случае актантами, поддерживающими семантику пьесы, становятся *изображения*. Одним из самых впечатляющих актантов, созданных через метаболу, является в спектакле *образ яблони, ведущий мотив сада*. Вместо вырубленной в чеховские времена вишни – яблоня. «Проросшая» через стол, она материализовала начальную ремарку пьесы: «...Яблони, старые скамейки, вросшие в землю и пустившие корни далеко вглубь» (уже в ремарке — метаболо: скамейки, пустившие корни). В начале спектакля дерево – в яблоках, а затем, когда они съедены, «осыпается» апельсинами. «Яблоки, правда, катятся как яблоки... Апельсины падают со стола, катятся по полу как апельсины падают» – эта ремарка по своей стилистике вполне соответствует *изображению яблони*, которая по мере исчезновения яблок украшается итальянскими шляпами... Сам же сад, получивший новых хозяев-дачников, оказывается залит водой, заболочен, по нему и передвигаться можно только в сапогах. Хотя железная дорога, действительно, проходит рядом (художник спектакля Е. Лемешонок).

В третьем случае актанты – *жесты*. В одной из самых интересных сцен спектакля, в сцене объяснения Тани с мужем после измены, основной язык – жест, одновременно спонтанный, соответствующий состоянию любого человека в подобной ситуации, и, в то же время, сознательно укрупненный актерами, сюртеатральный. По выражению известного писателя П.А. Флоренского, «жест образует пространство, вызывая в нем натяжение, и тем самым искривляет его». А. Зиновьева использует это, не только обеспечивая определенное положение героев-актеров в «искривленном пространстве», но устанавливая между ними особые смысловые отношения. Именно в этом кинетическом поле рождается лирический образ, выраженный не только словом, но «безудержной экспрессивной кинетикой, которая едва ли не превышает словесную сторону, пробиваясь где-то между словами» [2, с. 44]. Естественность и условность жеста в мизансцене – квинтэссенция стиля спектакля, в котором психологически точные сцены сочетаются с откровенно условными. Театральная условность сконцентрирована в сцене диалога женщин, облаченных в старосветские костюмы с веерами и «танцующих» свои реплики:

Светает.

Птица какая-то поет всю ночь.

Уж не соловей ли?

Может быть козодой?
Козодой – плохая примета.
Плохая примета?
Как-то это нехорошо.
Почему?
Может быть, это к дождю?
Это к несчастью.
Что же ему – не петь тогда?
И т.д.

Этот словесный диалог провоцирует сценический – диалог условного, игрового и психологического театра, что не разрушает художественного единства, а создает благодаря *телесному языку* не только физический, но и семиотический смысл. Е.Н. Зарецкая пишет: «Знаковая система естественного языка сознательна, она реализует в речи, как правило, то, что вы собираетесь осознать в ней реализовать; а знаковая система телесного языка – это семиотика бессознательного, она реализует те мотивы, которые находятся в бессознательном. Зона бессознательного в известной мере противоречит зоне сознания» [9, с. 437]. Подобное противоречие создает в спектакле язык самого *хаоса*, в котором сознательное и бессознательное, осознанное и не рефлектируемое сталкиваются в героях не преодоленными, не приводящими через поединок к гармонии:

Сегодня утром я шла по улице, обернулась и увидела, как иду по улице. Потом снова обернулась и увидела свою повернутую голову, смотрящую кому-то вслед.

Просто сон.

Во сне лежала на песке, загорала, потом подошла и стала рассматривать свое тело, лежащее на песке, провела пальцем по ноге, увидела, что открыла глаза, подумала «Кто же тогда я?»

Авторство слов здесь значения не имеет, слово не является речевой характеристикой персонажа. Имя обеих героинь в пьесе – Таня. В названии пьесы имя удваивается через дефис, в диалоге через неразличимость и повтор реплик:

Девушка. Таня.

Таня. Таня.

Девушка. Ты очень красивая.

Таня. Ты очень красивая.

Девушка. Ты мне очень нравишься.

Таня. Ты мне очень нравишься.

Девушка. Мое лицо

Таня. мое
Девушка. Моя рука
Таня. моя
Девушка. Мое тело
Таня. мое
Девушка. Как же ты
Таня. ты
Девушка. Как же я
Таня. я.

Человек предстает нецелостным, лишенным рефлексии, ведущей к духовному обновлению. Жизненная драма оказывается неразрешимой, а жизнь – сломленной. Не случайно авторы статьи «Новая драма: опыт типологии» И.М. Болотян и С.П. Лавлинский относят пьесу О. Мухиной «Таня-Таня» к *«неоисповедальной»/автодеконструкции*. Одной из острых проблем, связанных с человеком, является идентичность. «Сущность кризиса идентичности, по мнению В. Хесле, состоит в отвержении самости («я»-объекта) со стороны «я» («я»-субъекта): «я» является наблюдающим началом, самость – наблюдаемым; «я» современного человека научилось наблюдать за его самостью и чувствами, как если бы те были чем-то отличным от «я», даже если это не предполагает, что самость освобождается от своих чувств... Важное для данного исследования понятие *«идентификация» («самоидентификация»)* предполагает уподобление, отождествление себя с кем-либо, чем-либо, в том числе «меня со мной» («я» с самостью). Таким образом, идентификация осуществляется исключительно посредством *Другого* (даже если этот Другой – я сам)» [10].

Для современного человека, добавим мы, когнитивность (знание, познание, самосознание) стала проблемой, что приводит к утрате автономности личности, потери веры в себя, даже к нарушению психологической нормы. Фамилия одного из персонажей Охлобыстин восходит к значению «перевернутый вверх ногами» и будто представляет нарушенную человеческую норму, природную заданность. Визуальное превращение старшей Тани из гламурной красавицы в опустившуюся домохозяйку – снятие покровов с человека, даже природной силой любви не способного к обновлению. Постпрозоровская «цивилизация плодоносит благодаря Наташе (и то, скорее всего от Протопова), а не трем сестрам, от которых мы так хотели бы духовного потомства» [2, с. 161].

Самыми значимыми для семантики спектакля актантами оказываются *чеховские мотивы*, точнее – их движение в сторону

смысловой трудноуловимости, смысловой неопределенности, на чем, по замечанию Ю.Н. Чумакова, и строится настоящее искусство.

Иссякание духовного объема жизни, проживаемой персонажами, во многом создает механизм действия в новой драме. Персонажный язык выглядит не как язык большой литературы, а массовой культуры, в некотором смысле как язык быта, расхожих мнений, цепь спонтанных междометий. Этот язык не способен и не призван художником описать глубину внутреннего мира героя. Присущий чеховским героям диалог строился на энергии разрыва между богатством духовных притязаний самого человека и внешнего, ускользающего из логического объяснения мира. Как бы подобный диалог ни демонстрировал утрату взаимопонимания, он зиждился на мысли. Начавшаяся в пьесах Чехова «повыветренность характеров» в пьесе Мухиной заменена лишь проявлением импульсивных состояний персонажа. Духовная глубина, провоцирующая драматичную рефлексию, приводит героев Чехова к конфликту с самими собой, рождает противоречия с эпохой, ставит под сомнение необходимость решения глубинных проблем бытия, цивилизации, сами социальные институты и как итог – разрушает коммуникацию. Но при этом чеховский герой не отказывается от трагической способности мыслить и сопоставлять явления внешнего мира.

В современной пьесе духовная рефлексия героев заменена столкновением физиологических реакций, человеку нет никакого дела до философских и социальных проблем с их глубинами. Герои существуют вне социального пространства, и эта «внепространственность» вымывает героев и из исторического времени. Художественное время пьесы и спектакля не совпадает с линейным временем, в котором застроена фабула. Взаимовключенность разнородных пространств в сюжете с их ускользающими границами создает особый «ментальный» ритм и время. Композиционное членение «Тани-Тани» изначально устанавливает смену темпов, выводящих сюжет за пределы линейности. Оставив героев в линейном времени и пространстве, сюжет оказывается в экзистенциальном времени. Текст пьесы подготавливает экспрессивную энергетику спектакля, не предполагающую, как это было в идеологической драме, поучения. «Любое выверенное понимание лирическому сюжету только мешает: это не притча и не басня... Лирический сюжет — мотор поэтической экспансии, его динамический порыв наполняет все элементы» [1, с. 82].

Новая драма, став, говоря словами известного философа Л. Витгинштейна «средством борьбы против околдования нашего разума средствами языка», одновременно показала, что борьба с языком обернулась частичной потерей способности человека глубоко мыслить и соотносить поступок с нормой. Все поступки персонажей случайны, происходят вдруг: Зина неожиданно выходит замуж за Мальчика, Иванов неожиданно уезжает в Америку, а в целом –

В Бибирево всегда хорошо.

И в Крыму, говорят, хорошо.

Хороша жизнь!

Да, хорошо.

Хорошо сидим.

И все у нас хорошо.

Эх, хорошо-то как!

Хорошо пить вино.

Хорошо.

А в Америке, говорят, плохо.

И в Америке хорошо.

Как хорошо летом в Бибирево!

Просто счастье на земле!

И в Крыму, говорят, хорошо...

(Все куда-то смотрят.)

И неважно, кто произносит реплику, важно, что *Все куда-то смотрят...*

Если использовать теорию П. Валессо, то можно сказать, что современная пьеса, показывая нам «пределы языка – точку, выше которой язык не может развиваться, не поломав коммуникации», ставит и проблему психолингвистического свойства, указывая на «возможность человеческого сознания в восприятии предела языкового выражения» [8, с. 105]. Современный театральный язык пытается эту проблему решить.

Литература:

1. Чумаков Ю. В сторону лирического сюжета. – М.: Языки славянской культуры, 2010.
2. Руднев П. Темы современной пьесы. – Петербургский театральный журнал. – 2010.– №3.
3. Давыдова М. Ольга Мухина: А у нас в квартире газ. // Давыдова М. Конец театральной эпохи. – М.: Золотая маска, ОГИ, 2005.

4. Манн Ю. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007.
5. Данилова И. Ценности постмодерна // Современная драматургия. – 2001. – №4.
6. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
7. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. – СПб.: Петрополис, 1998.
8. Valessio P. Rhetories as a Contemporary Theory. – Blomington, 1985.
9. Зарецкая Е. Риторика: Теория и практика речевой коммуникации. – М., 1998.
10. Болотян И., Лавлинский С. Типология конфликтов в произведениях «новой драмы» // Новейшая русская драма и новейший контекст. – Кемерово, 2010.

*О.С. Ефременко,
(Новосибирск, НГТИ)*

Читка как театральный эквивалент «новой драмы-2»

В одной статье «Петербургского театрального журнала» с характерным названием «Между читкой и спектаклем» приведены фрагменты из переписки двух театроведов.

«Соня – Маше: Подожди, Маша, но почему ты называешь «Ноктюрн» Волкострелова читкой? Я не согласна, думаю, это уже спектакль. Здесь же есть работа с пространством, в частности, светом: софит во время чтения гаснет, и остается только лицо Дмитрия Волкострелова, освещенное голубоватым светом от айпада. <...> Кроме того, Волкострелов создал речевой портрет своего персонажа – он чуть пришепetyвает, говорит, иногда съедая окончания...»

Маша – Соне: Соня, соглашусь, но с небольшой поправкой. Для Димы читка не прием и не репетиционная фаза, а «чистый» театральный жанр. А если это жанр, почему бы ему не быть спектаклем?»

Попробуем разобраться, каковы новые сценические возможности распространившейся формы создания спектакля-читки.

Появление в отечественном художественном контексте европейской волны «new writing» и российской «новой драмы-2» мотивировало развитие формы постановки современных пьес – читки. Фестивальные площадки стали использовать сценические чтения как способ представления только что созданных произведений аудитории профессионалов (режиссерам, актерам, критикам), чтобы те могли выбрать понравившееся произведения для постановки. Сама по себе форма читки не являлась новшеством: то, что в классическом режиссерском театре называлось «застольным» периодом работы над пьесой, выносилось на обозрение профессиональной публики. Важной составляющей такого представления драмы было ее последующее обсуждение – в эстетическом, социальном, рецептивном аспектах. Читка акцентировала внимание на коммуникативном событии, превратила прямой диалог со зрителем из постфактума в составляющую художественной практики театра. Так, к примеру, на фестивале «Любимовка» были прочитаны и обсуждены ставшие знаковыми для начала 2000-х гг. пьесы «Пластилин» В. Сигарева, «Терроризм» и «Изображая жертву» братьев Пресняковых, которые

тотчас получили театральное воплощение в режиссуре К. Серебренникова.

Впоследствии читка обособлялась и в качестве самостоятельного художественного события, становилась всё более востребованным элементом репертуарной политики не только специализирующихся на «новой драме» коллективов, но и государственных театров. В настоящее время в России получила распространение практика драматургических лабораторий, специализирующихся на сценических чтениях. К примеру, Режиссерская лаборатория «ОН. Театр» в Санкт-Петербурге, Международная лаборатория современной драматургии при Омской драме, Фестиваль современной драматургии «ДНК» в Красноярском драматическом театре им. Пушкина, лаборатория «Кухня» в новосибирском «Первом театре» и «Место действия» в новосибирском молодежном театре «Глобус», Центр им. Константина Треплева, созданный на базе Волковского театра в Ярославле. В них помимо узкоспециализированной публики принимает участие широкая зрительская аудитория, включаясь как в процесс восприятия, так и в ход обсуждения читок.

Неслучайно авторам новой пьесы – а именно они чаще всего выступают организаторами фестивалей, лабораторий, творческих объединений, посвященных новой драме – потребовался подобный способ работы с текстом. В 90-е гг. происходит размежевание репертуарных театров и современной драматургии. В постцензурном пространстве писатели получают возможность введения новых тематизмов в пьесы. По сути, совершался процесс, который сродни результатам отмены монопольного права в истории европейского театра ушедших времен. Драматурги в своих поисках опережали практиков сцены и уж тем более не совпадали с потенциалом зрительского восприятия. Новая пьеса не вписывалась в репертуар российских театров, за редким исключением, не пробуждала режиссерского интереса. Данная ситуация вызвала обратную реакцию драматургов: они начали организовывать театры, чья афиша полностью строится на современной пьесе и воспитывает нового зрителя через прямую коммуникацию в спектакле.

Очевидно, что сами писатели, азартно или вынуждено вступившие на поприще постановки собственных пьес, не владели сценическим языком для осуществления новой драмы на театре. Но как и в других реформаторских эстетических течениях, им была необходима стадия отрицания сложившихся театральных форм. В многочисленных манифестах, интервью заявляется базовый для этих

авторов тезис: необходимо преодоление условности, «театральности» современного театра. Идеолог малодраматургов Михаил Угаров пишет: «У новодраматургов» есть пафос, роднящий их с авангардом: они считают, что театр умер, а тот, что есть — с красотами, метафорами и отстойной актерской школой, — не театр, а обман, великая иллюзия, претендующая на то, чтобы зритель впал в летаргический сон часа на полтора — время стандартного спектакля. «Театром» теперь называют развлекательное зрелище со спецэффектами и зычными актерскими голосами. За «режиссуру» держат умение разводиться мизансцены и искажать классический текст посредством метафор» [1]. Метафоричность и условность здесь понимается в определенном смысле: как проявление театральных канонов в выстраивании действия и воздействия — канонов психологической, условной и др. режиссерских школ. В спектаклях, по мнению новодраматургов, центром изображения становится не современное «я в мире», а соответствие канону той или иной школы. Преодоление замкнутости искусства на самом себе они видят в возвращении реальности драматического на сцену: «Новая драма» работает по совершенно иным принципам. Три основополагающих закона написания пьесы, которые мы декларируем — это: «я», «здесь», «сейчас» <...> Самое страшное в нашей жизни — это невидение реальности, отказ от восприятия реальности. Человеку очень страшно находиться здесь и сейчас. Он живёт или будущим или прошлым. Здесь и сейчас ему нервно, тяжело, он не знает, что сказать, как поступить — по-моему, это очень драматичное состояние, которое нужно зафиксировать» [2]. Причем речь ведется не об обращении к известным эстетическим направлениям (реализм, натурализм), а о включении в семиотическую игру различными художественными кодами, о поиске «модели на стыке фантазии и документа» (М. Курочкин).

На пути этого эксперимента технический прием читки становится не столько способом сообщения о пьесе, но моделью поиска неметафорического, «безусловного» сценического языка, возможностью театральной рефлексии новой пьесы. Именно в читке соблюдается одно из главных требований новодраматургов по отношению к театральнойности. Постановочные приемы читки направлены на выражение смысло- и формообразующих идей движения «новая драма»: главным действующим лицом в театре должен стать драматургический текст в открытом для обсуждения доступе. «Предмет их игры — не действия и не люди, возникающие за словами — поясняет театральный критик А. Соколянский, — а сами

слова, «писанина» [3]. В соответствии с этим «новая драма» сформировала устойчивый набор приемов работы в форме читки. Относительно магистральной модели театра XX века, отрицаемой авторами в силу распространения «режиссерского произвола» во взаимодействии с пьесами, она выглядит как минус-прием.

Изобразительный ряд спектаклей, поставленных в жанре читки, предельно аскетичен и не миметичен. Чаще всего действие происходит в черном кабинете. Он представляет собой предельно условное универсальное пространство театра («голая сцена»), которое позволяет как бы в импровизационном режиме вводить на сцену минимальное количество предметов, создающих образ современной действительности. В данном случае намеренно минимализируется столь важная в режиссерском театре автономия сценического оформления в выражении действенного смысла спектакля. Сценография не должна дезориентировать зрителя своей метафоричностью или натурподобностью, не может отвлекать от произнесения слова. Такого рода сценическое оформление позволяет акцентировать внимание на вербальном измерении спектакля.

Мизансцены читки лишены образной интерпретации: нередко актеры располагаются за столом, либо просто сидят на стульях. В течение действия эти статичные позы могут прерываться подробным психофизиологическим проявлением актера как иллюстрацией определенных эпизодов пьесы, диалоговым обращением в зал и др.

Частью сценографии является сам текст пьесы, представленный в виде видеопроекции, светящейся бегущей строки по типу ленты новостей, распечатанных экземпляров произведения. Материализуясь, текст воспринимается актером в качестве партнера для со-действия. Соответственно, роль не может выстраиваться герметично, в одной плоскости, что отсылает к приемам отстранения эпического театра Б. Брехта. Однако если в брехтовском спектакле размежевание рассказа и рассказывания было связано с необходимостью создания дидактического театра, то в современном варианте эффект очуждения призван утвердить множественность языков¹ как таковых. Как и в

¹ «Интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом (относительно правомерным или относительно произвольным), но, напротив, понять его как воплощенную множественность. <...> Интерпретация, которой требует текст, непосредственно взятый как множественность, не имеет ничего общего с вседозволенностью: речь идет не о том, чтобы снизить до тех или иных смыслов, свысока признать за ними право на известную долю истины, но о том, чтобы, наперекор всякому без-

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

эпическом театре зритель сценического чтения неминуемо занимает активную позицию – в познавательном и эстетическом смыслах. Подразумевается, что интерактивность направлена на то, чтобы современный зритель, отстраняясь от «безопасного театра фэнтези и сказки», мог идентифицироваться в современной российской действительности.

Таким образом, обнаруженные в сценической читке художественные и коммуникативные стратегии позволили ей выделиться в самостоятельный репертуарный сегмент. Из технического способа представления пьесы она эволюционировала в систему художественных приемов. Рассмотрим особенности формы на примере спектаклей «На дне» М. Горького в постановке О. Коршуноваса (Городской театр Вильнюса) и «Жизнь удалась» П. Пряжо в режиссуре М. Угарова, М. Гацалова (Театр.doc).

В основе пьесы «Жизнь удалась» традиционные «пять пудов любви» в интерьере современного города. В учителя физкультуры Вадима влюблена школьница Лена, в нее влюблен Алексей, брат Вадима, Вадим же не знает, в кого он влюблен и влюблен ли, но имеет отношения и с Леной, и с еще одной старшеклассницей Анжелой. Эта любовная интрига в течение пьесы претерпевает различные модификации, однако ни одна из них не становится событийной.

Во-первых, это обусловлено не способностью героев отразить присутствующие в их жизни «шекспировские страсти». Всякий раз, когда назревает возможность перипетии в действии, происходит торможение психологической и интеллектуальной активности персонажа.

Анжела. Вадим!

Вадим. Ушёл брат?

Анжела. Ушёл. Вадим блядь если он узнает, что ты спишь с нами обоими.

Вадим обнимает Анжелу.

Вадим. Что будет?

Анжела. Не знаю.

Звенит звонок.

Анжела. Урок! Давай иди мячи готовь!¹

различно, утвердить само существование множественности, которое несводимо к существованию истинного, вероятного или даже возможного» [4, с.33].

¹ При цитировании текста пьесы сохраняется авторская орфография и

Во-вторых, в сознании героев случается подмена центральных событий периферийными. К примеру, их гораздо больше интересует неудовлетворительные отметки по химии, нежели не возможность разобраться в собственных чувствах, поведении других персонажей по отношению к ним.

Алексей. Какие у тебя проблемы, что? Что сейчас?

Лена. Кол по химии, по контрольной.

Алексей. Из-за этого надо напиваться?

Анжела. Лёша серьёзная, контрольная годовая вообще. Мне тоже кол поставили.

Алексей. Так что из-за этого надо напиваться?!

Лена. Я тебя люблю.

Алексей. Что?

Лена. (стараясь как можно внятней) Я тебя люблю!

Алексей. Да конечно! Если б ты меня любила ты б, не напивалась через день.

Анжела. Не ругай её серьёзно Лёша, просто не ела ничего сегодня вообще она.

Алексей. Чего ты не ела? Я ж тебе даю деньги,

Анжела. Она тебя любит серьёзно. Она с Вадимом все уши прожужжала и вообще про тебя только и говорит.

Алексей. Если б любила не напивалась бы через день в говно вообще.

Лена. Котик.

Алексей. Что котик?! Кол по химии пиздец конец света вообще?

Лена. Да.

Анжела. Годовая контрольная вообще Лёша такая жопа у нас с ней в этом году.

В-третьих, диалоги персонажей демонстрируют трудности коммуникации, которые связаны с новым представлением о языке, теряющим свое смысловое измерение. В пьесе Пряжко, по словам П. Руднева, язык не является средством духовной коммуникации, он необходим лишь для того, чтобы назвать необходимые вещи своими именами [5]. Персонажи могут длительное время произносить одни и те же слова, так и не определившись с их значением в синтагме, что сродни театру абсурда.

пунктуация.

Лена. Где мамы блядь?

Вадим. (улыбаясь) Что?

Лена. Где мамы блядь!

Вадим. Что ты говоришь, вообще не понимаю Лена.

Лена. Мамы! Мамы блядь!

Вадим. А! Мамы! Я думаю манты. Какие манты.

Анжела, залив напитоком, протягивает бутылку Вадиму.

Вадим. А зачем они тебе?

Вадим пьет водку.

Лена. Дебил.

Действие пьесы строится скорее по принципу кумулятивности. Перемещение героев в континууме пьесы лишь внешнее: мы попадаем с ними в школу, маршрутку, столовую, двор, но остается прежним состав действующих лиц и их взаимоотношения. Именно поэтому постановщики не акцентируют материальное означивание мест действия, достаточно произнести их название или сымпровизировать из подручных предметов – стульев, листов бумаги.

Прием повтора реализуется в речевой организации персонажного высказывания. Как отмечает критик Ольга Шакина, с помощью одного слова «вообще» драматург передает с десяток обертонов настроения персонажей – от нежности до отчаяния; закольцованные фразы «ты дебил» или «оставь, целую не хочу» (про сигарету) превращает в эпические повторы [5, с. 52]. В целом, крайне бедный лексический запас и синтаксис речи персонажей предполагает тщательную актерскую игру с речевым поведением персонажей. В спектакле Угарова – Гацалова ставка сделана на междометья, паузы, рефрены. Так собственно через особые манеры говорения актеры создают узнаваемые характеры, улавливая, прежде всего, интонацию молодого «усредненного» жителя городских окраин, по выражению П. Руднева, представителя гоп-культуры. Не случайно постановщики обозначили жанр свонго спектакль как оперу в концертном исполнении.

Повторяемость драматических перипетий ограничивает конфликтогенный потенциал пьесы и замыкает ее в рамки ситуации¹.

¹ Как известно, ситуация - статичная по внешним признакам – служит лишь подготовлением к последующему эпизоду и должна быть преодолена в драме, но в данном случае этого не происходит [С. 348].

Это подчеркивается условным эпическим финалом, который выражен монологом Анжелы:

За три месяца мы пропили все деньги, которые им подарили на свадьбе, а потом они пошли в загс и развелись. Алексей так и не узнал, что Лена изменяла ему с Вадимом и со мной. Наверное, это настоящая любовь, потому что настоящая любовь всегда незаметна. Вадим работает на рынке, продаёт компьютерные и дивиди диски. Мы с Леной каждый день тусуемся у него. А Лёша ставит стеклопакеты в квартирах... Скажем прямо, и правда, жизнь удалась.

Пониженному градусу драматизма в линейном развитии пьесы режиссеры противопоставили включение в ткань спектакля словесного действия другого ряда – ремарки. Наряду с произнесением реплик, актеры прочитывают все авторские комментарии, сталкивая различные языки, пространства и манеры игры.

Авторское высказывание в пьесе «Жизнь удалась» построено по иным законам, нежели речь персонажей, хотя внешне оно также не многословно и описательно. Вот несколько ремарок, следующих друг за другом:

Лена, не меняя позы, молчит./ Лена не отвечает. Вадим продолжает стричь ногти, иногда помогая себе зубами./ Лена приподнимает голову.

Однако номинативность ремарки нередко преодолевается описанием рефлексии, неосознанной самими персонажами.

Лена смотрит на Вадима. Она любит его. Вадим строит трогательно смешную рожицу. Он уже тоже выпивший и не понимает насколько всё происходящее серьезно для Лены.

По всему видно, что эти слова заделали Вадима и с какой болью они дались Лене. Он понимает, что Лена сделала свой выбор. Горько улыбаясь, Вадим произносит.

Наряду с интонационной игрой, произнесенная ремарка дает представление о непроговоренных психологических перипетиях, которые все-таки в сюжетах персонажей имеются. Драматург на правах всеведущего автора достраивает целое «урезанного» сознания героев, используя сложноподчиненные предложения и книжную лексику. Ремарки произносятся актерами отстраненно, как бы от себя, и задают в первую очередь ироническую модальность. Однако не

только ирония создает целостность данного художественного высказывания. Легкость, с которой актеры находят узнаваемое (вплоть до медийности) интонационное поведение своим персонажам, их точное включение в немногословную рефлексию в режиме sms-сообщений, и свободное понимание зрителями этих норм поведения, ставят вопросы о сокращении духовной жизни современного сознания в более глобальном контексте, нежели контекст гоп-культуры. Руководствуясь этими размышлениями, авторы постановки не останавливаются в регистре одной лишь иронии, но подразумевают и драматизм.

Итак, использование читки в качестве театрального эквивалента пьесы П. Пряжко «Жизнь удалась» предлагает эффект множественных точек зрения как на предмет изображения, так и на способ рассказывания о нем, оставляет поля для зрительских интерпретаций.

На параллелях между реальностью современного сознания и языковой реальностью пьесы М. Горького на «Дне» строится одноименный спектакль Оскараса Коршуноваса. В основу постановки лег четвертый акт горьковской драмы, действенным стержнем которого становятся прерывистые диалоги жителей ночлежки после ухода Луки. Располагаясь в черном кабинете малой сцены за столом, и постоянно обращаясь в зал, латвийские актеры мастерски переводят замкнутую структуру драмы Горького в интерактивную форму постановки – читку.

Форма сценического чтения заявлена в способе работы артистов с художественной реальностью пьесы и реальностью актерско-зрительского присутствия в спектакле. Момент начала постановки вообще трудно опознать по внешним знакам: в зале не гаснет свет, актеры появляются в современной повседневной одежде, усаживаются за стол и начинают рассматривать зрителей, разрушая условную линию рампы. На пресс-показе актер Дариус Мешкаускас пояснял: «Это пресс-конференция с людьми, которые живут на дне. Очень популярный жанр. Поэтому вы с камерами, наверное, можете участвовать в интеракции. И мы бы вас адаптировали в этот спектакль, и вы бы сыграли с нами» [6]. Безусловно, адаптация зрителя во внутренний мир драмы происходит легко и органично. «Актеры и зрители – как будто за одним столом, собутыльники. Водка – настоящая. Кому-то из зала придется выпить на брудершафт с горьковским Сатиным за человека» [там же].

Действие спектакля разворачивается в условном, как будто бы только что сымпровизированном пространстве: стол, приготовленный не то для поминок, не то для очередной выпивки, гора ящиков для

стеклотары, подтверждающая будничность ситуации, и электронное табло, к которым привык глаз любого горожанина, с повторяющейся бегущей строкой в виде патетичных цитат из Горького. Последний сценографический элемент, безусловно, центральный и указующий: на контрапункте речи представленной и речи произнесенной выстраивается драматизм спектакля.

Каждый персонаж спектакля существует в определенном жанре и проявляется в монологе, произнося его так, что стирается грань между актером и ролью. Настя исполняет главную роль в мелодраме, Барон предается воспоминаниям в элегическом духе, Сатин занимается сатирическим разоблачением, актер комически не может вспомнить строки из игранного спектакля. Но всякий раз начавшийся моноспектакль кем-то прерывается. Эти вынужденные остановки демонстрируют, как превратившиеся в жанровые маски герои не обнаруживают никакого другого содержания: ни одна прерванная реплика не имеет словесного продолжения – за паузой следуют сопровождающие звон бокалов междометья, ломаные танцы или драка с битьем посуды. «Герои Горького дождались своего Годо-Луку. Но он ушел, а они остались, и ждать им больше нечего. И даже обманывать себя нечем, да и вспоминать – вроде бы не о чем тоже. Остается пить и, дойдя до нужной кондиции, драться, ну или, в лучшем случае, плясать» [7].

Обрывочная речь персонажа-актера, цитирующая трафаретные, а не реальные переживания, вступает в конфликт с четкостью и ясностью горьковских афоризмов в бегущей строке. От этого фразы Горького кажутся чужеродными, закрытыми для понимания и доносящимися с иных высот. Заявленную отстраненность поддерживают помещенная с правой стороны от табло географическая карта Европы, состоящая из геометричных линий и не интересующаяся подробностями людского существования.

Таким образом, важными составляющими рецептивной стратегии спектакля являются два момента. Во-первых, режиссер через форму читки разрушает границу между внутренним миром художественного произведения и современной актерско-зрительской реальностью. Тем самым формируется особая коммуникативная модель идентификации актера и зрителя, их действительного соприсутствия, ментального контакта¹. Во-вторых, приемы читки создают

¹ Коммуникативная стратегия читки противостоит отношению к театру как к культурному жесту. Из интервью О. Коршуноваса: «Мы начали работу над спектаклем, когда были на гастролях во Франции с «Гамлетом». Делать

эффект отстранения горьковского текста актерско-зрительским пространством, демонстрируя пропасть между рефлексивным сознанием XX века и «добровольно облегченным сознанием» века XXI.

По мнению исследователя Л. Шатиной, неудачи театрализации «новой драмы» в немалой степени связаны с тем, что постановщики стараются организовать на сцене действие в рамках *события*, о котором *рассказывается*, в то время как в «склад событий» современных пьес помещено не только слово героя, но и поэтика пьесы в целом – *событие рассказывания*. В связи с этим сценическое воплощение современной пьесы невозможно без открытия новой коммуникативной модели спектакля. Экспериментирование в данной области обусловило превращение читки в самостоятельную театральную практику художественной коммуникации. Востребованность читки в театре нашего времени предопределена не только желанием воплотить актуальные драмы и поразмышлять на их темы. Ее открытость соотносится с постмодернистским сознанием, которое подобно ризоме предполагает «установку на презумпцию разрушения традиционных представлений о структуре как семантически центрированной и стабильно определенной, являясь средством обозначения радикальной альтернативы замкнутым и статичным линейным структурам» [10, с.883-887]. Думается, что в «мире, потерявшем свой стержень» (Делез, Гваттари), театр будет наращивать как опыт постановок в форме читки, так и ее исследовательскую перспективу. В Новосибирске тому есть конкретные подтверждения: в сезоне 2011-2012 случился бум драматургических лабораторий, работающих по принципам сценических чтений и не собирающихся отказываться от них в будущем.

Литература:

там было нечего, и мы начали понемножку репетировать Горького «На дне». До этого я ставил Горького в Исландии, там был хороший спектакль. Но я понял, что театр с «четвертой стеной» - это уже что-то невозможное, это самообман и обман зрителей. Делиться тем, что для нас самое важное в жизни – этого в театре стало очень мало. Это уже не действует, это не есть то, что настоящему может подействовать на зрителя. А мы все-таки ищем настоящего контакта, настоящей коммуникации, настоящего воздействия» [8].

1. Угаров М. Красота погубит мир! // Искусство кино. – 2004. – № 4. с. 32.
2. Вертикали и горизонталы [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/stol-novaya-drama>
3. Соколянский А. Рататуй навсегда. Демократизация искусств [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chaskor.ru/article/ratatur navsegda 17572>
4. Барт Р. S/Z. – М., – 2001.
5. Руднев П. Новая драма № 10. Павел Пряжко. Закрытая дверь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.topos.ru/article/7237>
6. Шакина О. Не лирик, не прозаик // Искусство кино. – 2010. – № 5.
7. Павис П. Словарь театра. М., – 2004.
8. Ганиева Д. Театральное застолье [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=606660>
9. Шадронов В. Смерть и чукчи [Электронный ресурс]. URL: http://www.chaskor.ru/article/smert_i_chukchi 25534
10. Грицанов А. А., Абушенко В.Л. //История философии. Энциклопедия. Минск, 2002.

*С.С. Коробейников,
кандидат искусствоведения (Новосибирск, НГТИ)*

Мистерия внутри сталинского мифа или музыкальные грани «Голой пионерки»

*Меня удивляет, почему в «Новой драме»,
которая позиционирует себя как нечто новое,
слишком много слов.*

*Драматургам нужно искать какие-то
новые способы выражения, способы рассказать.*

Ксения Драгунская

Современная драма, помимо создания оригинальных пьес, преуспела и в адаптации литературных произведений, для театра не предназначенных. Драматургическая парадигма, в рамках которой ставятся подобные спектакли, позволяет и в подобных случаях говорить о феномене «новой драмы».

В спектакле, о музыкальном оформлении которого пойдёт речь, господствует образ войны. Здесь места действия – огнёмётная батарея, мирная советская деревня, таинственные загородные пещеры, военный лазарет, солдатская баня и т.д. Тем не менее, на сцене постоянно находится старенькое расстроенное пианино, использующееся довольно активно: на нём скачут, ездят, стоят – и иногда робко, словно стеснясь, что-то наигрывают. Такая утилитарная трактовка музыкального инструмента могла бы привести на следующее размышление: если пианино стало прежде всего элементом сценической мебели, то и сама музыка здесь вполне может довольствоваться скромной ролью театральной служанки. Однако всё будет совсем наоборот.

Речь идёт о спектакле «Голая пионерка» в постановке Кирилла Серебренникова, вышедшем на сцене театра «Современник» в 2005 году. О нём сразу же было написано довольно много. Поставленный по весьма неординарному роману Михаила Кононова (возможно, и до сих пор способному шокировать достаточно большую часть читателей), драматургически интерпретированному Ксенией Драгунской, он стал одним из событий театральной жизни текущего десятилетия. Время, прошедшее со дня премьеры, лишь укрепило ощущение того, что перед нами событие более крупного масштаба, чем просто интересная новинка конкретного сезона.

Музыкальное оформление «Голой пионерки» – это именно тот аспект, который никем, насколько позволяют об этом судить наличествующие материалы, не был проанализирован. Не всякий драматический спектакль заставляет этот аспект специально выделять, так как не в каждой роли музыки достаточно драматургически важна. Здесь же музыкальное оформление, при всей своей кажущейся скромной роли аккомпанемента различным мизансценам, постепенно начинает играть такую важную смыслообразующую роль, что впору говорить о неразделимом музыкально-сценическом синтезе!

В романе Кононова, рисуящем необычный и во многом новый образ войны, роль не звучащей, но подразумеваемой, названной музыки довольно значительна. Его важнейшей музыкальной темой является известный «Полёт валькирий» Вагнера, упоминаемый в тексте многократно. Для автора это брутальная эмблема героической девы-воительницы Марии Мухиной, или в данном случае Чайки, в своих «секретных стратегических снах» добросовестно, но всё же тщетно пытавшейся выполнить сложнейшие приказы генерала Зукова, от которых – авторская гипербола! – практически зависел исход битвы человечества с фашизмом. Атмосфера 30-х годов, а также начала войны, просто немыслима без массовых песен. В романе фигурируют: «Широка страна моя родная», «Капитан», «Нас утро встречает прохладой», «Москва майская». В начале последней «метафизической» главы взаимодействие символических сущностей, ведущих духовную субстанцию убитой героини к некоему небесному воспарению, вытесняет план обыденной реальности; здесь возникает образ гудящего колокола.

Роман, названный автором «батально-эротической феерией», поразительно интонационно разнообразен. Здесь активно и тщательно перемешаны бытовая достоверность и фантастика сновидений; эротика (то почти порнографически-откровенная, то мучительная и порутинному будничная), гротеск и политизированная ирония; лирика нежности, доходящая местами до пронзительности и фарсовость; многочисленные религиозные аллюзии.

В сценической версии этого талантливого многокомпонентного литературного «коктейля» произошло его неизбежное переинтонирование: лирика сохранилась, а эротика, имеющая у Кононова основополагающее сюжетное и концептуальное значение, оказалась заметно отодвинутой. Проакцентировались иные грани сюжетного бытия в надвременном, ритуальном и религиозном планах. Символически и условно поданная история оказалось на территории

метафизически окрашенной притчи. И во всём этом интонационном переосмыслении романа музыка сыграла свою важную роль.

Пионерка Маша Мухина – наглядный пример коллективистского сознания, воспитанного сталинской эпохой и гипертрофированного до степени абсурда, неумолимо и безжалостно толкающего её к роли безотказной офицерской подстилки в ночных оазисах военных сражений. Спектакль наполнен песенными цитатами, которые, обладая устойчивой знаковостью, озвучивают этот хорошо нам знакомый мир преувеличенной энтузиастичности, демонстративного пафоса и искреннего (по крайней мере, внешне) единомыслия. «Идут ровным строем» фрагменты песен «Взвейтесь, кострами, синие ночи» (эмблема пионерии, готовой к любым подвигам во славу Родины и товарища Сталина), «Три танкиста» (символ готовности всего народа к военным подвигам и победам), «Марш энтузиастов» (гимн строителей нового мира).

Притягательная энергетикой оптимизма, марширующая эпоха здесь бойко и напористо являет себя. К этому же полюсу примыкает фокстрот Любви Орловой из кинофильма «Цирк» «Я из пушки в небо уйду», лукаво-озорное веселье которого вызывает у нашей героини неистовое желание подражать киношной циркачке и тоже взлететь. Лирический компонент содержания романа также имеет в спектакле музыкальную эмблему. Это исполняемая Машей колыбельная из кинофильма «Цирк», который сам стал для спектакля ещё одним символом – и времени, и цирка с его бесшабашной смелостью и полётами.

В спектакле сохранилась присущая роману подчёркнутая антиномичность образных противопоставлений. Раздвоена сама Маша Мухина на вымотанную и жалеющую всех давалку Муху и отчаянную ирреальную героиню Чайку. Ещё одна наглядная антитеза спектакля: пулемётчица Маша – фельдшерница Светка, чей образ существенно переосмыслен в сравнении с романом. В спектакле она, как и Маша, тоже летает по воздуху, но только в образе блестящей циркачки, «выпавшей» из немецкого мюзикла «Девушка моей мечты». Злая и циничная Светка, унижающая Муху, в демонстративно тенденциозной трактовке автора пьесы и постановщика может быть только из мира врагов, в который она перемещена по законам притчи. Вот почему её музыкальная характеристика, построенная по принципу почти вставного номера, – из иного измерения; напев блатной «Мурки», обобщающий мир социального дна, дополняет этот символический образ зла.

Режиссёр отказался дать Маше ещё одну музыкальную характеристику, которая была заложена в романе и могла быть для героини важнейшей – упомянутую тему «Полёта валькирий» Вагнера. И хотя ей самой нравится устрашающе-романтический образ валькирии, нарисованный школьным учителем-немцем, и она готова в упоении отождествить себя с ней, восклицая: «ВалькириЯ, ВалькириЯ» (сцена пятая), на самом деле Маша Мухина в спектакле кто угодно, только не валькирия! Этот фантазмагорический образ становится в спектакле, в отличие от романа, кратковременной личиной злой фельдшерицы.

Но в сцене со Светкой музыка осуществляет то, что в данных обстоятельствах доступно только ей, лучше и тоньше других видов искусств владеющей секретами передачи невербальной информации. Если вслушаться в мелодию немецко-фашистской светкиной песенки, а затем сравнить её с напевом «Трёх танкистов» братьев Покрасс, который звучит несколько минут спустя, с удивлением приходится признать: **звучит одна и та же мелодия!** Факт сходства немецкой и советской массовой песни 30-х годов давно обнаружен и, в общем, понятен. Но его демонстративное обнажение в спектакле может привести к важному умозаключению. Фашистское и сталинское неожиданно и лишь на краткий миг обнаруживают здесь, в музыкальном пространстве, отчётливо прослушиваемое **смысловое единство**, а оно, в свою очередь, символизирует единство сущностное, о котором уже немало было написано: единство двух тоталитарных монстров, вступивших в единоборство друг с другом и сделавших заложниками своей политики собственные народы. Песня стопроцентной сталинистки Маши и песня оборотнически принявшей личину немки времён Гитлера Светки – как два близнеца, приоткрывающих страшную похожесть двух диктатур¹. Можно даже допустить, что подобный эффект оказался непреднамеренным для авторов спектакля, но тем не менее – он существует!

В рассматриваемой постановке есть ещё один глубокий поворот. Повинуясь причудливой фантазии писателя, не вылезаящая из ночных мужских объятий Мария, тем не менее, могла бы временно отождествиться с той христианской девой, которая родила миру

¹ В 1941 году эту же мысль, «открытую» только после падения советского тоталитарного режима, в завуалированной и, значит, недоступной для понимания власти форме воплотил Дмитрий Шостакович в I части своей Седьмой симфонии (об этом убедительно написала Вера Валькова [см.1, с. 127]).

Спасителя (!). Эта, прямо скажем, рискованная линия романа неожиданна, но её старательное обоснование отвергает возможные обвинения автора в банальной религиозной спекуляции. Почти с самого начала в спектакле присутствует важнейшая символическая интонация, которую можно назвать экзистенциально-религиозной.

Её самый заметный звуковой атрибут – одиночные **удары колокола**. У Кононова колокол появляется только в заключительной фазе романного повествования, в спектакле он повествование открывает – это вообще первый звуковой символ постановки. Благодаря своему многократному появлению (колокольные удары здесь звучат и внутри сцен и между ними, отграничивая их друг от друга), он становится главной музыкальной эмблемой спектакля, его ведущим содержательным и формообразующим рефреном. Долгое гудение этого восхитительного инструмента прорезает звуковое пространство спектакля атмосферой Иного Времени – медленно текущего, вечного, трансцендентного, а внезапно возникающие удары колокола воспринимаются как голос Иного Мира в атмосфере бытового сиюминутного существования. Большое впечатление производит длительное соло колокола в бессловесной сцене после расстрела солдат генералом Зуковым, что сразу возводит происходящее в план религиозно окрашенной жертвенности. Колокол, прежде всего, ударный инструмент, но звучит он здесь как инструмент мелодический. Его мелодия аккомпанирует взлетающей Маше-птице, которая, кажется, пытается вознестись не в небо только, а в иное измерение.

В спектакле, кроме обилия указанных музыкальных цитат и чисто прикладных звуковых символов, есть настоящая композиторская музыка. Её автор – Александр Маноцков – активно работает в сфере драматического театра (в частности, с А. Могучим и К. Серебренниковым); он создаёт для него даже оперы! Музыка к «Голой пионерке» написана в духе обрядовых напевов, ярко русских по характеру. Подход композитора можно назвать стилизаторским: он выразительно воссоздаёт интонацию русских духовных стихов и лирических казачьих песен. Здесь православное начало сливается с фольклорным, и это усиливает национально окрашенную мифологичность происходящего. Такой музыкальный фон (а к пению периодически добавляется тихая вибрация колокола) сообщает образу войны характер вечного трагического ритуала, в который оказались

погружены сотни поколений многострадальной Руси¹. В этом контексте признание лейтенанта Ростислава Овецкого Маше в любви, идущее на фоне тихого пения мужского хора, и её иррационально-символическая беременность, ассоциированная со звучанием духовного стиха, тоже воспринимаются как части вечных ритуалов бытия.

Кроме пронизывающего весь спектакль колокольного *ostinato*, в «Голой пионерке» есть важный рефрен, повторы которого жанрово и образно изменчивы. Это «Песня о Родине» из кинофильма «Цирк», мелодия которой внедряется в стилевой контекст то задумчиво-печального фольклорно окрашенного пения, исполняемого мужским хором, то церковной псалмодии (!). Но есть и третий вариант – в устах пьяного комиссара слова этой песни, разделённые на абсурдистски сочетающиеся слоги (ши-рокаст-ранамо-яро...), звучат нелепо, гротесково. Слова здесь стали ничего не значащими фонемами – это ли не знак девальвации, обесмысливания любого – даже самого прекрасного – лозунга, истёртого миллионным количеством повторений и не вызывающего никакого благоговения?

Спектакль полон временных и смысловых контрапунктов, столкновений и антиномий, и о некоторых из них уже частично говорилось. Ещё несколько примеров. Чтение стихотворения Есенина в третьей сцене тут же «натывается» на преграду в виде «Марша энтузиастов». Удары колокола как голоса Иного Мира – мира православных символов, мира потустороннего – мгновенно вызывают к жизни противоположный идейно-эстетический пласт: то песню «Взвейтесь кострами» (в начальной сцене), то бесшабашный фокстрот из кинофильма «Цирк», который танцуют Маша и солдаты. Но что интересно: пионерский напев, пытаясь отстранить странный гудящий звук, никак не может это сделать – колокол всё равно гудит – долго, очень долго... Налицо настоящий **интонационный конфликт**, дающий спектаклю на глубинном слое его содержания настройку музыкальной драмы. В ней – отражение конфликта мировоззренческого, в котором религиозное начало жизни, старательно вытравляемое из сознания народа советской властью, вопреки всему сохранилось на каком-то подспудном уровне бытия.

¹ Хочется особо выделить в этой связи глубоко религиозный духовный стих «Я лежу в могиле» с припевом «Святой Боже», звучащий после гибели Ростислава Овецкого (одна из последних сцен спектакля).

Смысл названных антиномий в целом можно свести к антитезе двух миров и времён: мира дольного, человеческого с его бодрячеством, всесилием эроса, а также различными испытаниями и потрясениями, и мира горнего, идеального, суть которого трансцендентна и метафизична. В него можно было стараться не верить, как пыталась пионерка Маша Мухина, кричавшая: «Бога нет!», но божественный мир постоянно втягивал её и других персонажей пьесы в свою орбиту. Барабан (часто используемый в спектакле) и колокол также ярко проявляют эту антитезу мирского и сакрального.

В финале спектакля «Песня о Родине» Дунаевского становится фоном для итогового монолога старика Осипа Лукича. В нём образ летающей Марии воссоздаётся в качестве символа чудесной спасительницы и вестницы мира с белым флагом. В это же самое время мы видим на немом экране монументальное праздничное шествие из итогового апофеоза кинофильма «Цирк»; однако, песня, аккомпанирующая визуальному ряду, звучит тихо и замедленно, благодаря чему превращается по сути в религиозное песнопение, пришедшее сюда из другого времени-пространства. В этом интересном словесно-визуально-музыкальном сопряжении трёх искусств возникает то неожиданное **соединение советского, сталинского мифа с христианским**, о котором в связи с романом Кононова писал Олег Зинцов [2] и которое является одной из существенных особенностей этой постановки.

Монолог Лукича о Маше-птице звучит проникновенно и значительно. Возникает ощущение почти катартического, а это – крайняя редкость в современном искусстве. И как-то не мешает этому эффекту намёк на одну интересную подробность: оказывается, белый флаг мира, который несёт на своих крыльях фантастическая птица Маша, летящая над полем битвы и спасающая солдат – это, по всей вероятности, женские трусы (весьма важная юмористическая деталь кононовской эротики). То, как она подана Серебренниковым, ещё раз подчёркивает: эротический компонент здесь уходит на периферию восприятия, придавая финальному итогу лишь лёгкий иронический привкус и поглощаясь серьёзной торжественностью, почти приближающейся к стилю некоего **жития** с его идеей жертвенности.

Так в спектакле Серебренникова вопреки кажущейся постмодернистской пестроте и обилию полистилистических музыкальных контрапунктов утверждает своё смысловое доминирование **православно-фольклорный интонационный стержень**, который придаёт постановке отчётливые черты

мистериальности¹, постепенно выходящие на первый план. Молитвенное начало в образах бабушки Александры, старого Осипа Лукича, трактовка обручей как нимбов над головами погибших воинов, обилие других религиозных аллюзий и – отметим это особо – характер музыкального оформления, опирающегося на колокольный звон и духовный стих – всё это делает мистерию жанровой доминантой постановки².

Сквозь пестроту причудливого условного театрального действия сумела выйти на первый план **история о жизни и смерти**, убедительно проакцентированная музыкой. И когда спектакль заканчивается, в ушах продолжают звенеть пронзительный голос актрисы Чулпан Хаматовой и удары погребального колокола.

Литература:

1. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. – Нижний Новгород, 1994.
2. Зинцов О. Без галстука // Время новостей. – 2005. – 4 марта.

¹ Одно из определений жанра, данное режиссёром – «мистериальная феерия» – представляется довольно точным.

² Мистериальности соответствует и цветовое решение спектакля, в котором происходит символическое манипулирование двумя цветами – белым и красным.

Н.Л. Проконова,

доктор культурологии (Кемерово, КемГУКИ)

Традиционные ценности театральной культуры в новодрамовских спектаклях Кузбасса¹

Следует заметить, что в Кузбассе, как и в целом по России, первоначально наблюдалось довольно осторожное отношение репертуарных театров к так называемой «Новой драме». Постановки по пьесам представителей этого драматургического движения появились в афишах лишь в 2004 году. Немного таких спектаклей и в настоящее время: репертуарные листы каждого из театров Кемеровской области содержат не более двух спектаклей по новодрамовским текстам. К тому же в репертуаре трех театров (Новокузнецкого театра драмы, Новокузнецкого театра кукол, Музыкального театра Кузбасса) они и вовсе отсутствуют. Указанный факт позволяет утверждать, что за период прошедшего десятилетия «Новая драма» вошла в репертуар театров Кузбасса, но не обрела крепких позиций.

Имеются на это и свои причины. Во-первых, художественная программа далеко не всякого репертуарного театра ориентирована на эстетику подобного драматургического материала. Не случайно, эксплуатация провокационного ресурса «Новой драмы» наблюдалась лишь в части кузбасских спектаклей. При этом провокационный заряд, хотя и имелся в разных спектаклях на протяжении последнего десятилетия, но в конце 2000-х годов оказался достаточно смикшированным. К тому же тяготение к провокации нельзя рассматривать в качестве единственной тенденции, свойственной кузбасским спектаклям по новодрамовским пьесам. Однако следует отметить, что «Новая драма» дала общей афише Кузбасса постановки, в которых созданы образы современников – «не-героев» XXI столетия, а также способствовала расширению художественных возможностей театров, потому что потребовала особого ключа к своему сценическому воплощению.

Плюсы и минусы соприкосновения «Новой драмы» и репертуарного театра обусловлено многим: и художественной

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ (проект № 11-14-42009) и коллегии Администрации Кемеровской области (Соглашение № 9 от 27 июля 2011 г.) в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса –2000».

программой театра, и установками отдельных режиссеров, и самой пьесой. В связи с этим и кузбасские спектакли, поставленные по «Новой драме» за десятилетие с 2000 по 2010 г., очень несхожи. Их отличают и проблематика пьес, и подходы к их сценическому воплощению. Поэтому в целом они условно могут быть разделены на два направления: к первому следует причислить постановки, ориентированные на ценности «Новой драмы», ко второму – спектакли, опирающиеся на приоритет традиций русской театральной культуры.

Как известно, на традиции русской театральной культуры опирается отечественный репертуарный театр. В свою очередь движение «Новая драма» сформулировало собственные ценностные установки, которые, прежде всего, реализуются на сцене «ТЕАТРа.ДОС» и театра «Практика» (Москва). Подробное рассмотрение этого вопроса не входит в задачи данной статьи, поэтому ограничимся формулированием лишь главных позиций, по которым наблюдаются разногласия. Они, так или иначе, касаются драматургического текста. Для сторонников «Новой драмы» ценностной базовой установкой является текст пьесы, причем документально отражающий настоящую действительность. В связи с этим, при создании драматургического материала они отдают предпочтение ресурсам повседневной речевой культуры. Но главное заключается в том, что сторонники «Новой драмы» настаивают на отношении к драматургическому тексту как к абсолютному императиву театральной постановки.

Представители традиционного репертуарного театра это мнение, конечно, не разделяют: за период XX столетия главная ценность спектакля закрепилась не за текстом, а за сценическим действием. Кроме того, ценностная базовая установка традиционного репертуарного театра состоит в сценическом преломлении действительности при помощи художественных образов, тяготение к метафорам. Поэтому одна из традиций репертуарного театра связана с выбором драматургического материала, который характеризуется стилистической и лексической выверенностью текста, в то время как «Новая драма» (особенно в начальном своем периоде) бравировала ненормативной лексикой, обценными оборотами. Указанные отличия определяют и несоответствие, касающееся функций драматурга и режиссера. Представители «Новой драмы» отдают пальму первенства драматургу и рассматривают его функциональные обязанности достаточно широко (автор пьесы очень часто выступает в качестве режиссера). В то время как в контексте ценностей традиционной

театральной культуры XX столетия значимость режиссера неоспорима, и ему (а не драматургу) принадлежит главное слово в решении всех вопросов, связанных с постановкой спектакля. Полагаем, названные различия послужили причинами маргинального положения «Новой драмы» в репертуарном театре.

Вместе с тем, в течение прошедшего десятилетия отношения «Новой драмы» и репертуарного театра постепенно менялись. В Кузбассе стремлением реализовать специфику «Новой драмы», найти сценический эквивалент ее ценностным установкам отличались наиболее ранние спектакли, относимые к периоду начала 2000-х годов. Эти постановки оказались близки экспериментам «ТЕАТРа.ДОС», их проблематику составили провокационные темы и пограничные зоны существования человека. Кроме того, их отличали: сосредоточенность на нелицеприятной правде о современном укладе жизни; поведение персонажей, обескураживающее неприкрытую низких мотивов; проявление резкости в эмоционально-чувственном воздействии, пластическом рисунке спектаклей, голосо-речевой интонации актеров. По ходу заметим, что старшее поколение актеров (причисляющее себя к искусству XX века) соотносит перечисленные проявления сценического мастерства с агрессией. Несомненно, доля агрессивности здесь присутствует.

Однако нельзя не заметить и то, что эти проявления актерского мастерства корреспондируются с существующей реальностью. К постановкам такого рода следует отнести, прежде всего, спектакли режиссера Е. Ланцова, который первым в Кузбассе обратился к пьесам «Новой драмы». Его спектакли были представлены зрителям Кемеровского областного театра драмы в форме читки в 2004 году. Назовем их: «ЛДПР (Люди древнейших профессий)» по пьесе Д. Привалова, «Лифт» по пьесе Б. Джаникашвили, «Дембельский поезд» по пьесе А. Архипова, «Черное молоко» по пьесе В. Сигарева, «Скользкая Люче» по пьесе Л. Черняускайте. Позже в этом театре были поставлены полноценные драматические спектакли: «Дембельский поезд» (2005 г., реж. Е. Ланцов), «Агасфер» по пьесе В. Сигарева (2006 г., реж. О. Пермяков). Нужно отметить, что спектакли, ориентированные на ценности «Новой драмы», держатся в общей театральной афише Кузбасса на протяжении всего десятилетия. Например, в 2010 году в театре драмы имени Ленинского комсомола (г. Прокопьевск), режиссером С. Александровским и режиссером мультимедиа Н. Наумовой поставлен спектакль по пьесе С. Медведева «Парикмахерша». К спектаклям конца 2010 года, ориентированным на ценности «Новой драмы», относится и другая постановка этого театра

– «Экспонаты» (режиссер М. Гацалов), выдвинутая на соискание Национальной театральной премии «Золотая Маска».

Предметом нашего рассмотрения являются постановки второго направления – спектакли, опирающиеся на приоритет традиционных ценностей театральной культуры. Это спектакли, в которых отсутствует провокационность и жесткость, не используется обсценная лексика, а приоритет принадлежит сценическому действию и метафоричности. Они появляются в Кузбассе в период второй половины 2000-х годов. Им так же, как и постановкам первого направления, было свойственно стремление к выявлению особенностей современной реальности, но они либо уклонялись от провокационности и жесткости, либо микшировали их. Одной из таких постановок следует считать спектакль Кемеровского областного театра кукол имени Арк. Гайдара «Тедди» (режиссер Дмитрий Вихрецкий, 2005 г.), оригинальность которого состоит уже в том, что он создан по пьесе, написанной в жанре киберпанка¹: таких спектаклей в современном театре немного. Другим примером удачного соединения ценностей «Новой драмы» и традиций театральной культуры могут служить и спектакли Кемеровского театра для детей и молодежи (заметим, также ориентированного, прежде всего, на детскую и юношескую аудиторию). Здесь мотивация обращения к «Новой драме», как и в спектакле «Тедди», обусловлена желанием понять современного героя, не «спускаясь» в ад существующей реальности, поскольку современный герой – это не обязательно маргинал, социально сниженный тип, но и обычный рядовой человек среднего класса.

Возможно, и сама адресация спектаклей детскому и подростковому зрителю определила театрально-художественное осмысление современного героя через персонажа, не являющегося маргиналом. Кроме того, эстетические установки Кемеровского театра для детей и молодежи контрастируют с такими явлениями, как «чернуха» и «обсценная лексика». В связи с этим, режиссером Ириной Латынниковой большая часть пьес направления «Новая драма» изначально не могла быть избрана для создания спектакля. Как нам думается, Латынниковой, как и Вихрецкому, удалось обойти острые углы «Новой драмы», и в настоящее время в репертуаре Кемеровского

¹ Киберпанк – поджанр научной фантастики; как правило антиутопия, рисующая мир будущего, в котором высокий уровень технологического развития соединяется с общественным упадком, радикальными переменами в социуме.

театра для детей и молодежи значатся два спектакля по пьесам названного направления. Эти спектакли не только не выбиваются из концепции театра, но органично поддерживают ее.

Премьера первого спектакля, поставленного по новодрамовскому материалу, состоялась в театральном сезоне 2006-2007 годов. Речь идет о спектакле по пьесе братьев Пресняковых «Включите свет». В творчестве режиссера Латынниковой этот спектакль можно рассматривать в качестве определенной пристройки к «Новой драме», осторожной попытки ее воплощения в условиях молодежного репертуарного театра. Латынникова остановилась на материале, вскрывающем конфликтные аспекты взаимодействия близких людей. Не будем подробно останавливаться на описание спектакля в целом, но акцентируем внимание на возникших от соприкосновения «Новой драмы» и репертуарного театра плюсах.

В настоящее время принято считать, что театр «съеден» обыденностью. Это находит свое проявление в разных аспектах: простой сценографии, снижении уровня актерского мастерства, утрате хорошего качества сценической речи. Такое утверждение, конечно, имеет свои основания. И все же осмелимся предположить, что в укреплении позиций категории повседневности (во многом соотносимой с «Новой драмой») содержится и определенная конструктивность. Например, трансформация традиционной конструкции «сцена-зал» в спектакле «Включите свет» позволила актерам обходиться без утрированного проявления сценических чувств (подчас значительно искаженных по отношению к своему реальному аналогу) и неизбежного форсирования голоса (также не соответствующего подлинному звучанию в жизни).

Нельзя не согласиться с тем, что «Новая драма» в определенном смысле ярче обозначила уязвимые зоны традиционных ценностей театральной культуры. В частности, обнажила уже существовавшие в сценической речевой культуре проблемы, связанные с органичностью речевого голоса. В спектаклях, поставленных по новодрамовским текстам, классическая сценическая речь воспринимается подчас как неорганичная. Во многом это связано с тем, что сценическое слово в его классическом понимании не мыслится без полетности – то есть способности речевого звука преодолевать расстояние между сценой и зрительным залом. Посыл звука в зрительный зал принято рассматривать как одно из главных профессиональных качеств, свойственных классической сценической речи. Это качество создается за счет энергичного выдоха воздуха (конечно, не соответствующего ситуации в реальной жизни) и активной работы резонаторов. Речь,

обогащенная активизацией дыхательной и резонаторной систем, обладает значительно большей энергией, чем звучание, свойственное условиям реальной жизни. В подобной речи усилены естественные, имеющиеся у актера от природы тембральные краски, в сценическом полетном звучании более рельефны, чем в жизни, интонационно-мелодические конструкции. Все эти характеристики во многом обеспечивают полноценное восприятие зрителем сценического слова. Такая речь комфортна, во-первых, потому что хороший посыл звука в зал обеспечивает незатруднительное слуховое восприятие и понимание смысла сценического слова. Во-вторых, комфортность восприятия создают вышеуказанные рельефные интонационно-мелодические конструкции. В-третьих, красивый тембр актерского голоса также способен доставить удовольствие зрителю. Подчеркнем, что традиционно собственно полетность рассматривается как неотъемлемое качество сценической речи и воспитывается у студентов театральной школы. Наличие или отсутствие полетности дает критикам и зрителям основание рассуждать о хорошей или плохой сценической речи у актеров того или иного театра. Именно полетность сообщает речевому звучанию качество театральности.

Новодрамовские тексты поддерживают непринужденное рождение и трансляцию речевого звука. В спектакле «Включите свет» соответствие указанному требованию во многом достигается за счет трансформации традиционной конструкции «сцена-зал». В таком сценическом пространстве утрированный посыл голоса отменен, и голоса актеров сохраняют природную естественность. Отсутствует необходимость их усиления посредством микрофонов, что, кстати, в современных театральных постановках используется очень часто. При этом утрата традиционного качества полетности здесь не болезненна для эстетики сценической речи, потому что компенсирована другими выразительными возможностями. Отсутствие потребности форсировать звук создает необходимые условия для убедительности актеров в таких зонах речевого взаимодействия, которые можно было бы охарактеризовать как разговор «с глазу на глаз», а также в острохарактерных сценах, где особенно значимы интонационно-мелодические нюансы (неизбежно теряющиеся при активном посыле звука). И, несмотря на то, что мы определили спектакль «Включите свет» как осторожную попытку воплощения «Новой драмы» в условиях репертуарного театра для детей и молодежи, названная постановка способствовала обретению важного художественного опыта.

Этот опыт уже в полной мере проявился во второй постановке Латынниковой по новодраматовскому тексту – в спектакле «Я боюсь любви» по одноименной пьесе Е. Исаевой. Здесь важно обратить внимание не только на то, что Исаева – одна из ярких представительниц направления «Новая драма» и входит в число создателей традиций «ТЕАТРа.ДОС», но и на то, что жанр пьесы – вербатим-текст. В связи с этим особенно интересны художественные поиски Кемеровского театра для детей и молодежи. На наш взгляд, постановка «Я боюсь любви» представляет собой уже не экивок в сторону «Новой драмы», не компромиссное примирение с декларацией эстетических принципов «ТЕАТРа.ДОС», а сценическую версию их преодоления. Название пьесы «Я боюсь любви» – это тезис, своего рода, жизненное кредо современного человека. Режиссер Латынникова низвергает этот тезис до ранга антитезиса еще до начала спектакля. В руках у зрителей театральная программка, в которой в качестве эпиграфа к спектаклю избраны слова «Первого Послания к Коринфянам» святого апостола Павла: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, <...> а не имею любви, то я ничто». Таким образом, название пьесы и основная мысль спектакля выступают как тезисы, практически исключающие друг друга. Латынникова прибегает к их столкновению с целью разрешения ситуации, связанной с подменой ценностей в психологии человека современной культуры.

Соединение разных позиций проявляется и в сценографическом решении спектакля. Как известно, одним из принципов «Новой драмы», зафиксированных в манифесте «ТЕАТРа.ДОС», является минимальное использование декораций: отрицаются всевозможные пандусы, помосты, колонны и лестницы. Ни пандусы, ни помосты, ни колонны, ни лестницы не использованы в спектакле Латынниковой. Однако режиссер и художник С. Нестерова придумали сценические конструкции, которые трудно назвать легковесными: это три длинные качели. Они расположены друг за другом вдоль всей сценической площадки. Такое решение диссонирует с принципом «ТЕАТРа.ДОС» относительно минимализма сценографии. Кроме того, здесь нарушен и принцип, связанный с запретом на использование режиссерских метафор.

Созданию главной метафоры в этом спектакле служат качели, символизирующие взлеты и падения в любви. Влетающие качели заставляют нас пережить одновременно и чувство удовольствия, и обусловленное отрывом от земли чувство страха. Высоко взмывать вверх на качелях многие боятся с детства, и лишь некоторые готовы

раскачивать их отчаянно. В кемеровском спектакле качели не взлетают, они почти всегда статичны. На протяжении всего сценического действия качели либо пустуют, либо используются не по назначению: как пространство офиса, кафе или курилки. А зритель ждет этого действия: раскачайте «качели любви» так, чтобы дух захватило! Но, вероятно, страх героев потерять опору под ногами оказывается сильнее желания получить удовольствие (радость) от полета, от обострения чувственности. В этой сценической истории «качели любви» неподвижны. Здесь интересна трансформация образа качелей в эпизоде прихода бывшего мужа Ани – Кирилла (арт. Д. Казанцев), который заявляет свои права на утраченную семью и бесцеремонно размещает на качелях ... раскладушку. В этом спектакле предметы воспринимаются как элементы метафоры, понятия, принадлежащие разным категориям: качели – знак бытия, а раскладушка – знак быта. Их совмещение рождает иронию. Раскладушка на «качелях любви» читается как издевка над чувственностью. Эта находка режиссера и художника служит трансформации первоначальной метафоры: образ фобии любви видоизменяется в образ насмешки над нею.

Метафоричны и дополнительные элементы сценографии этого спектакля – предметы, которые в современных дизайнерских проектах выполняют функцию украшения интерьера: сине-серебряные шары. Они повсюду: ими устлано черно-блестящее полотно зеркала сцены (напоминающее танцпол дискотечных залов), их замечаешь на качелях, а укрепленные на спицах они представляют приятный глазу дизайнерский объект. В одной из сцен спектакля, в процессе диалога Ани (арт. О. Редько) со своим школьным знакомым Култаковым (арт. Г. Забавин), сине-серебряный шар наделяется значением яблока, выражающего собой метафору подмены естественного чувственного наслаждения от любви искусственным удовольствием от социального успеха. Кроме того, сценографию дополняют кофейные чашечки цвета «металик», так же являющиеся атрибутом современной офисной жизни. И качели, и бессмысленно красивые сине-серебряные шары, и кофейные чашечки – все это создает атмосферу современного кафе или офиса. Жизнь персонажей спектакля «Я боюсь любви» разворачивается вне дома, то есть вне личного, интимного пространства. Избранные места действия – это общественные места, социум, где все предопределяет установка на социальный успех. Естественные и искусственные ценности поменялись местами, при этом ценности искусственные оказались более значимыми. Страх перед любовью, переживаемый Аней, главной героиней спектакля,

обусловлен ее стремлением к самореализации в социуме. Пришедшая к ней любовь угрожает ее профессиональной карьере. К такой жертве Аня не готова, поэтому тезис «я боюсь любви» избран в качестве стержневого направления ее сценического поведения.

Пьеса Исаевой «Я боюсь любви» принадлежит направлению «Новая драма», соответствует принципам «ТЕАТРА.ДОС» и в связи с этим не содержит в себе широких возможностей для психологической трансформации героев. Дело в том, что практически все персонажи пьесы появляются лишь один раз, высказываются, и на этом, как правило, их короткая сценическая жизнь завершается. Это не располагает к сложному процессу психологического проживания, а значит, не располагает и к переменам в поведении персонажа. Однако режиссер Латынникова стремится к драматическому наполнению сценического действия и использует для этого выразительные средства гротеска, яркая и образная природа которого не требует большой временной протяженности для своего проявления. В спектакле «Я боюсь любви» наиболее интересные сценические образы созданы актрисой О. Червовой, актерская природа которой располагает к поискам в жанре гротеска. Из трех исполненных ею ролей наиболее удался образ пожилой женщины – матери Ани. Успех обеспечивается точным попаданием в характер персонажа и ярким внешним рисунком его воплощения.

Но не только краски гротеска используются в этом спектакле. По-настоящему драматически напряженным его делают отличающиеся позиции двух героинь – Нади (арт. В. Киселева) и Ани. Возникшее между ними несогласие, хотя и опирается на разные взгляды по поводу любви, но не имеет той степени противоречия, которая необходима для развертывания острой борьбы. Расхождение мнений Нади и Ани символизирует несовместимость желаний современного человека, конфликт его чувственной и рациональной природы. В некотором смысле Надя – это alter ego Ани, ее «другое я», ее страдающее чувственное естество. Поэтому Аня и Надя – это, по сути дела, один человек. Основной конфликт спектакля можно сформулировать, как альтернативу любви и социального успеха. У Нади нет удовлетворения ни от социума, ни от любви. Ее успехи в карьере скромны, а любовь – без взаимности. Неудовлетворенность служит для нее движущей силой, провоцирует ее на поступок. Созданию драматизма спектакля во многом способствует именно образ Нади – этого слабого и отважного рыцаря Любви, которому не удается выполнить свою миссию. В финале спектакля зритель понимает, что Любовь нигде не одержала победу.

В свою очередь в линии поведения Ани отсутствуют возможности для отчетливых изменений. Однако созданный актрисой О. Редько образ чрезвычайно интересен. Пожалуй, такую героиню в настоящее время можно назвать актуальным женским типом. Этот тип представляет собой стильную, успешную молодую женщину, которая хороша и притягательна не столько простотой естественной красоты, сколько шармом, соединяющим интеллект и изысканный вкус. Ее отказ от любви не драматичен: судьба обязательно подарит ей новые встречи. Удачливость и шарм определяют оптимизм, характерный для этого женского типа, поэтому такая героиня как Аня, нужна современному зрителю. В спектакле именно благодаря этому образу обеспечивается уместность и адекватность тезиса «Я боюсь любви». В то же время посредством образа Нади мы постигаем иной принцип поведения, иные ценности – это они заключены в словах Святого Апостола, вынесенных в эпиграф к спектаклю. В данной постановке зрителя уже не провоцируют ни жесткостью сюжета, ни обценной лексикой. Здесь оптимально соединены достоинства «Новой драмы» и ценности русской традиционной театральной культуры. Спектакль «Я боюсь любви», несомненно, следует отнести к постановкам второго из названных нами направлений.

В завершение следует отметить, что в процессе десятилетнего соприкосновения «Новой драмы» и репертуарного театра менялись принципы выбора пьесы, проблематика спектаклей, особенности актерской игры, черты сценической речевой культуры, подходы к созданию сценографии. Все это указывает на вполне продуктивное взаимодействие «Новой драмы» и репертуарного театра, свидетельствует о накоплении полезного для обеих сторон опыта и, в конечном счете, знаменует преодоление остроты конфликта между ними.

«Самоотчет-исповедь» героя новой драмы: сценическая версия режиссера Дмитрия Петруня¹

Исповедальность оценивается как значимая примета искусства последнего десятилетия. Наиболее отчетливо она проявляется в речи персонажа новой драмы². Слово «исповедь» означает, во-первых, «откровенное признание в чем-нибудь, сообщение своих мыслей, взглядов», во-вторых, «покаяние в грехах перед священником» [2, с. 219].

Второе понимание слова не является сколько-нибудь значимым для современной пьесы, так как категория божественного в ней практически дискредитирована. Хотя исповедальность героя часто выражается в признании им своих грехов, в качестве духовника выступает, конечно, не священнослужитель: персонаж исповедует перед самим собой или отдельным доверенным лицом. Субъект раскаяния по-настоящему довериться может только тому, в ком он видит партнера по несчастью, такого же человека, ищущего свое место в жизни.

Наиболее полно исповедальность в новой драме проявляется как чистосердечное признание в чем-либо, полная искренность, абсолютная откровенность. Исповедь героя в драматургии этого направления имеет одновременно два объекта воздействия: непосредственно он сам и воспринимающий его субъект. Поэтому в исследовании феномена исповедальности можно использовать термин М. М. Бахтина «самоотчет-исповедь» [3, с. 159].

Такое самораскрытие связано с процессом самоидентификации героя, обусловленным трансформациями в современной культуре и в целом – существенными изменениями в обществе, в том числе – в российском. Хотя Россия в основном пережила начавшиеся в конце 1980 г. радикальные перемены, связанные с крахом предшествующего политического режима и девальвацией прежней нормативно-ценностной системы, все же новые модели социального

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ (проект № 11-14-42009) и коллегии Администрации Кемеровской области (Соглашение № 9 от 27 июля 2011 г.) в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса –2000».

² Автор ранее писал об этом [см. 1].

поведения формируются с трудом и во многом стихийно. Человек вынужден адаптироваться к социокультурной среде, которая отличается изменчивостью, нестабильностью. На этот процесс адаптации чутко реагирует новая драма.

В тот момент, когда личность ощущает предел своей изолированности, растерянности и остро переживает необходимость опоры в жизни, у нее возникает острая потребность в самоидентификации и самоопределении. Вопросы «кто я?», «как мне жить?», «каков мой дальнейший путь?» не дают ей покоя. Процессы самоидентификации и самоопределения – коренная проблема взаимодействия индивида и общества – важнейшие атрибуты новой драмы. Они подразумевают осознание индивидом близких и дальних жизненных целей, формирование готовности к самостоятельной деятельности, но, прежде всего, самопознание, то есть постижение своих возможностей и желаний, и наконец, самооценку, без которой невозможно дальнейшее движение в осознании себя как личности и как члена общества в соответствии с требованиями со стороны окружающих.

Необходимым условием осуществления «самоотчета-исповеди» является проговоренное персонажем слово. В новой драме становится ощутимой тенденция к возвращению слову своих позиций, утраченных им в театре XX века. Спектакль по современной пьесе демонстрирует отказ от сложного художественного оформления, музыки, игры светом. Значимость слова персонажа новой драмы во многом обусловлена его исповедальным характером, ведь исповедь осуществляется, прежде всего, через слово. Для того, чтобы изменить жизнь, надо сначала выговориться, произнести вслух, что наболело.

Пример «самоотчета-исповеди» содержится в монопьесе «Целлофан», автором которой является исландская актриса Бьорк Якобсдоттир. Процессы самоидентификации, самооценки и самораскрытия индивида, характерные для направления новой драмы, в этом драматургическом материале связаны с женским началом, осознанием места и предназначения женщины в обществе.

Ситуация, лежащая в основе сюжета спектакля, стандартна и даже банальна. Это один самый обычный день из жизни современной женщины. Ей приходится играть одновременно несколько социальных ролей: заботливой матери, рачительной домохозяйки, любящей жены. Она везде хочет быть безукоризненной – успевать на работе, в воспитании детей, в отношениях с собственным мужем. Для «поддержания формы» надо еще успеть в спортзал и бассейн. Некогда дух перевести, потому что бытовые проблемы и заботы обрушиваются

на героиню, как снежная лавина. К тому же приходится утверждать свое право на признание, уважение. Эмансипация и желание стать успешной оборачиваются сплошными неприятностями: опозданиями, замечаниями начальника, недовольством воспитателя детского сада, напряженными отношениями с матерью. Героиня пытается вернуть ощущение утраченного счастья и для этого находит в глянцевого журнале рецепт: освежить отношения с мужем можно, завернувшись в дорожное белье, как конфетка в целлофан.

Все это настолько знакомо каждой современной женщине, что доверие к героине возникает почти сразу. Доверие – это необходимое условие для установления контакта и дальнейшего диалога с воспринимающим человеком. Главная тема – страстное желание любви – развивается на подготовленной почве.

Постановка пьесы «Целлофан» в Кемеровском областном театре драмы им А. В. Луначарского осуществлена режиссером Дмитрием Петрунем. На VIII международном театральном фестивале HIGH FEST, проходившем в г. Ереване (Армения) в 2010 году, моноспектакль завоевал главную награду, а актриса Наталья Юдина была удостоена «золотого сертификата».

На основе текста, представляющего собой «самоотчет-исповедь», Дмитрий Петрунь выстраивает своеобразную художественную систему. Во многом она обусловлена жанром спектакля, который обозначен как «стендап-комедия». Английский термин «stand-up comedy»¹ означает жанр выступления перед публикой, когда исполнитель монологов или миниатюр напрямую говорит с аудиторией. Как правило, в том жанре артист является автором и постановщиком своего представления, при этом многие номера строятся на импровизации. Часто для таких выступлений организуются специальные комедийные клубы (самым известным представителем жанра в нашей стране является Comedy Club на ТВ). Термин «стендап-комедия» появился благодаря тому, что в начале шоу артист просил какого-нибудь зрителя встать из-за обеденного столика, чтобы другие зрители имели возможность видеть того, с кем ведет диалог выступающий на сцене. Как массовое явление стендап-комедия сформировалась в Америке в 1950 гг. Этот жанр представления предполагает сочетание прописанного автором монолога со свободной актерской импровизацией и интерактивным общением с залом.

«Целлофан» на кемеровской театральной сцене – произведение, сочетающее эстрадные репризы в жанре стендап-комедии и душевную

¹ stand up (англ.) – вставать

исповедь, усвоенную из опыта русского психологического театра. Ни тот, ни другой аспект не являются самодостаточным – спектакль строится как доверительный диалог со зрителями, приближенный к интерактивной форме общения. Это снижает откровенность «самоотчета-исповеди», но, вместе с тем, позволяет ей органично существовать в современной культуре.

Неоднозначная жанровая специфика складывается из ряда элементов, которые используются в качестве художественных и технических постановочных приемов. Обозначим некоторые из них.

Изначально исповедальная интонация требует камерного пространства и предполагает предельно малое расстояние между актерами и зрителями. Примечательно, что основные площадки, на которых играют спектакли по текстам новой драмы, представляют собой малую сцену. Действительно, для действия, в котором участвует небольшое число персонажей, а в использовании выразительных средств театра главенствует принцип минимализма, малая сцена может стать наиболее подходящей.

Дмитрий Петрунь сценическое действие «Целлофана» организует на основной сцене театра, следуя жанровым требованиям «стендап-комедии» и одновременно претендуя на масштабность заявленной проблемы. Понимание между сценой (актрисой) и залом (зрителем) достигается не за счет сокращения расстояния, а за счет обозначения общих проблем, хорошо знакомых всякой современной женщине, столкнувшейся с неустроенностью жизни. Малейшие движения души чужого человека, в силу их узнаваемости, чутко улавливаются и проживаются зрителями как свои собственные.

Так как исповедь осуществляется, прежде всего, через слово, повышается роль интонационно-речевой организации текста. Моносуществование в спектакле (постоянное пребывание на сцене, мгновенные переключения из одного состояния в другое) требует огромных эмоциональных затрат от Натальи Юдиной, полтора часа удерживающей внимание зрительного зала. Кроме того, несколько сцен ей приходится играть, завернувшись в целлофановую пленку или скрывшись от зрителя в моменты переодевания. Очевидно, этим оправдано использование микрофона, который закреплен у лица актрисы. С одной стороны, он помогает уберечься от форсированного слова, то есть максимально приблизить интонации к достоверно-бытовому звучанию, с другой – трансформирует естественный голос актрисы, преобразует его в откровенно сценический, более подходящий для шоу-программы, нежели для театрального спектакля.

В спектакле используются яркие речеголосовые контрасты, которые тоже обусловлены жанром. Одна из главных интонационных красок в спектакле – ирония (и самоирония). Как известно, ирония (от др.-греч. – «притворство») представляет собой непрямой способ сокрытия истинного смысла явления или отношения к нему человека. Искренние интонации, как необходимый компонент «самоотчета-исповеди», рождаются на фоне совершенно им противоположных. Внутри прозрачного пленочного материала возникает самый исковерканный, гипертрофированный в своей нелепости речеголосовой рисунок. Выходит из целлофанового свертка героиня, напротив, очень серьезная, готовая на предельную откровенность. Она способна осознать безумную торопливость жизни, иначе взглянуть на ее ценности, главная из которых есть любовь. Такая метаморфоза усиливается и изменением костюма (от наспех надетой невзрачной юбки и серенького свитера до элегантного платья). Контрастно выстраивается и пластическое поведение.

Эта готовность к откровенности, однако, не перерастает в полноценный доверительный диалог со зрителем и не до конца воплощается в проговоренном слове, то есть носит фрагментарный характер. Эмоциональный всплеск, скорее, связан с вокалом – героиня поет о любви на русском и на французском языках.

В соответствии с требованием минимализма все декорации составлены из картонных коробок (художник-оформитель – Александра Ягунова). К коробкам актриса относится как к персонажам (к детям, бабушке, воспитательнице, собаке), о которых она рассказывает. Еще один компонент оформления – целлофан, рулонами спускающийся сверху донизу и в одной из сцен раскрывающийся горизонтально. «Целлофан, – говорится в Большой советской энциклопедии, – прозрачный пленочный материал, получаемый из вискозы... Целлофан используют главным образом как упаковочный материал, искусственную оболочку...». Таким образом, подчеркивается ненатуральный, искусственный характер среды, в которой существует героиня Натальи Юдиной. На первый взгляд, это входит в противоречие с предельно открытым, чистосердечным характером «самоотчета-исповеди». Однако откровенность пробивается через целлофан, заставляя зрителя видеть в нем не только бытовой, но и символический смысл. Привычная повседневность, как целлофановая пленка, из которой хочется выбраться, скрывает под собой неискоренимую потребность в любви и счастье. **Возникает** образ дома, каким его героиня видит в своих мечтах, совпадающих с картинами прошлого. О том, как жили раньше, как строили семью

(«Мамы следили за детьми и шили... одалживали друг у друга варенье...»), Наталья Юдина говорит очень просто, но с такой болью в голосе, что зрителю становится понятно – те времена прошли безвозвратно. Пиком откровенных признаний является страстное желание «быть женщиной», «вырастить детей, которые станут лидерами своего поколения» и горькое сожаление о том, что в реальности она лишь «рабочая лошадь на каторге». Вспоминаются и другие признания героини, например, в том, что отношения с мужем утратили свою свежесть, или в том, что она не сказала чего-то ласкового детям.

Подводя итоги, повторим, что исповедальность героини в спектакле «Целлофан» связана с рядом факторов, снижающих уровень откровенности признаний. К ним можно отнести объемное пространство сцены, трансформацию естественного голоса актрисы, использование иронии как важного выразительного средства, искусственный характер вещественной среды. Однако, в конечном итоге, благодаря именно этим особенностям художественного языка режиссера Дмитрия Петруня возникает тот драматизм действия, который необходим для сценического выражения «самоотчета-исповеди».

Литература:

1. Чепурина В. Эстетические и этические пределы современных текстов: заметки о «новой драме» // Искусство и искусствоведение: Теория и опыт: Традиция в истории искусств: Сб. науч. тр. под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. – С. 5–8.
2. Ожегов С. Словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. – 18-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1987.
3. Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000.

*И.Г. Умнова,
кандидат искусствоведения (Кемерово, КемГУКИ)*

Музыка в постановках «новой драмы» режиссера Ирины Латынниковой

Драматургическое движение 2000-х «Новая драма» (которое критики иногда называют «новая новая драма») связано с утверждением нового эстетического видения театра. Для определения своеобразного феномена наиболее распространенными оказываются такие формулировки, как «новое поколение драматургов», «новый драматургический язык», «актуальные тексты», «представление современности через современный язык» и др. Не являясь театроведом, автор статьи не ставит задачи предложить точную характеристику данному явлению. Стремление прояснить, насколько полно в современной художественной практике реализуются новые темы, в полной ли мере близки зрителям максимально приближенные к повседневной речи новые тексты, выделяет из многих общих следующий вопрос: как современные режиссеры воплощают образцы «новой драмы» на сцене. Подчеркнем, что в поле музыковедческого интереса попадают режиссерские приемы Ирины Латынниковой, заключающиеся в использовании музыки для сценической реализации задуманного, иначе говоря, музыкальная составляющая спектакля по пьесе Елены Исаевой, автора, чье творчество впервые заявило о себе на фестивалях молодой драмы «Любимовка».

На обновлении театра на рубеже XX-XXI веков существенно сказываются и технические завоевания прошлых десятилетий. В современных театральных постановках широко используются компьютерные технологии и медийные средства, сценическая машинерия и лазерная техника, голограммы и световые проекции. Амплитуда взаимоотношений театрального и музыкального искусств также фиксирует различные формы, что неслучайно. Закономерно, что природная многозначность музыки активно привлекается театральными режиссерами для воплощения разнообразного театрального материала, явлений и образов, сюжетов и персонажей. Для раскрытия богатейших возможностей театральной драматургии, прояснения концепции спектакля, его идей, режиссеры прибегают к использованию музыкальных фрагментов, руководствуясь обобщенно-сюжетным, картинно-изобразительным или последовательно-сюжетным планами. Тем самым звуковой ряд спектакля объединяет и шумовые эффекты, и музыкальные эпизоды, также способствующие

развитию сюжета и образов, выделению кульминаций. Режиссеру при постановке пьесы приходится решать и задачи музыкально-драматургического свойства, находя общие точки с общей драматургией театрального произведения. Поэтому многие спектакли в своем музыкальном оформлении сочетают и конкретную жанровость (звучание вальса в сцене бала, например), и изобразительность (которая может потребовать использование электронной или так называемой конкретной музыки), не говоря уже о создании образов-настроений, связанных с определенными персонажами или ситуациями.

Музыка к спектаклю может быть заказана режиссером и предварительно детально оговорена с композитором. Музыкальное оформление предполагает также работу режиссера с музыкальным редактором или заведующим музыкальной частью театра, звукорежиссером, подбирающим необходимые музыкальные фрагменты. В последние десятилетия наибольшее распространение получает подбор музыкальных фрагментов для спектакля самим драматургом или режиссером, не редкой становится и минимализация музыкальной составляющей, вплоть до полного отказа режиссера от использования музыки, что как раз в большей степени характерно для постановок «новой драмы». В качестве примеров автор материала мог бы назвать спектакли по пьесам Евгения Гришковца «Город» и «Дом» в постановке Иосифа Райхельгауза на сцене Московского театра «Школа современной пьесы» и «Осада» на Малой сцене Московского художественного театра имени А. П. Чехова¹. Саунд спектаклей в постановке Райхельгауза аскетичен и даже натуралистически документально точен. Звуки города-монстра, как сложного организма, поглощающего частную жизнь героев пьес Гришковца, режут ухо скрежетом и лязгом, сигналами сирен автомобилей, гулом голосов множества людей и другими реалиями, хорошо известными жителю мегаполиса. Подобный звуковой фон, который словно стирает границу между жизнью и сценой, является чуть ли не единственным в двух первых спектаклях. Это не просто звуковой контекст, это символы эпохи, приметы агрессивного, враждебного человеку прогресса.

¹ Исполнительным продюсером «Осады» является Эдуард Бояков, художественный руководитель театра «Практика», учредивший в 2001 году фестиваль «Новая драма», инициатор конкурса молодой драматургии под патронажем фестиваля «Новая драма» в 2003 г. в Санкт-Петербурге.

В «Осаде» используются музыкальные эпизоды, стилизованные под античные драмы или древние обряды (аранжировку подготовила Елена Гришковец). Представляется, что постановщикам важна была не столько сама музыка, сколько ее исполнители, поскольку они появляются на сцене еще до начала спектакля и остаются на ней на протяжении всего действия, олицетворяя персонажей, амплуа которых автор определил как Высшие силы. В драматургическом плане спектакля исполняемые ими музыкальные фрагменты выполняют функцию своеобразных интермедий.

Говоря же в общем о звуковом оформлении спектаклей «новой драмы» следует обратить внимание, что оно, как правило, не несет серьезной смысловой нагрузки, иногда практически отсутствует, оставляя зрителей наедине с современным текстом. Иной подход к оформлению «актуальных текстов» выбирает режиссер кемеровского театра, следуя рекомендациям звукорежиссера Константина Иванова, помогавшего в подборе музыкальных фрагментов.

Спектакль по тексту пьесы Елены Исаевой «Я боюсь любви», который имеет жанровое определение «Диалоги.doc», был представлен Ириной Латынниковой кемеровской публике в мае 2010 г. Премьера состоялась на сцене Театра для детей и молодежи, который в 2011 г. отмечает свое двадцатилетие. Ирина Латынникова пришла в театр в 2004 г., на протяжении последних лет ею поставлены спектакли «Включите свет!», «Живи и помни», «Месяц в деревне», «Новая деревня», «Ревнивая к себе самой», «Пегий пес, бегущий краем моря», «Возвращение» и другие. Показательно, что поставленный Латынниковой спектакль «Пегий пес» был с успехом представлен на Всероссийском фестивале современной драматургии им. А. Вампилова в Иркутске; полученный же диплом свидетельствует о признании не только зрителей, но и профессионалов.

В сентябре 2011 г. Кемеровский театр для детей и молодежи вновь вернулся с дипломом лауреата с VIII Международного театрального фестиваля современной драматургии им. А. Вампилова (г. Иркутск). Уже в третий раз театр стал участником этого форума, представив строгому жюри и взыскательной публике спектакль Ирины Латынниковой по пьесе Елены Исаевой «Я боюсь любви». Отмечая профессиональный уровень актерского состава, критики подчеркивали полное отсутствие «провинциальных интонаций» в спектакле и наличие столь ценного сегодня живого общения между актерами. Думается, что успеху спектакля способствовало и самобытное музыкальное оформление. Рассмотрим подробнее.

Ирина Латынникова решает драматургические задачи в данном спектакле в том числе через использование музыкальных тем, выбранных из современного аудиоматериала. Основой для музыкальной драматургии «Я боюсь любви» становятся фрагменты композиций грузинской певицы Нино Катамадзе и инструменталистов группы «Insight» Гочи Кочеишвили. Самобытное творчество музыкантов, отмеченное наградами многочисленных международных джазовых фестивалей, представлено не только в аудиоальбомах и формате DVD, но и саундтреками к фильмам грузинских, российских и украинских режиссеров. Своеобразная звукозримость, особая театральность, присущая композициям Нино Катамадзе и группе «Insight», безусловно, способствуют выстраиванию общей драматургии спектакля согласно логике режиссера. Не менее важной для Латынниковой оказалась и специфическая исполнительская стилистика, объединившая джаз, рок, фанк, этно и темпераментный национальный колорит. Поразительное впечатление оставляет и голос певицы: яркое, страстное меццо-сопрано, способное передать даже в шепоте и полувздохе любую эмоцию и настроение.

В каждой композиции певица необыкновенно искренне рассказывает публике «театральную историю», проживая в ней непростую судьбу современной женщины, способной любить, плакать, смеяться, мечтать. «Мои импровизации во время концертов – напевы из самой глубины души. Это история нашей жизни, плавно перешедшая в музыку», – говорит певица о своих композициях. Нино поет не слова, а чувства, поэтому критики рекомендуют творчество артистки принимать, причем в больших дозах, в качестве профилактики от одиночества, панацеи от стрессов, микстуры от агрессии и инъекций от скептицизма. Газета «Beaumonde» в апреле 2002 года писала: «Если вы чувствовали возвышенность любви, то это схоже. Чувства переполняют и некуда деваться от избытка эмоций и от её голоса; голоса, который то щебечет, то бьёт клином так глубоко, что там и остаётся. Это надо видеть и слышать». Представляется, что пронизанное ностальгическим настроением особое эмоциональное состояние, свойственное песням Катамадзе, оказалось органичным для спектакля, рассказывающего о жизни и переживаниях двух подруг, наших современниц, об их маленьких страстях и желаниях.

Музыкально-драматургический план поставленного Латынниковой спектакля «Я боюсь любви» основан на взаимодействии и противопоставлении контрастных в образном наклонении фрагментов. В то же время цельности звукового пространства способствует общая тембровая стилистика: в

большинстве эпизодов (лаконичные отрывки из песен Нино Катамадзе, а также небольшие части композиций французского мультифониста Рене Обри, играющего на гитаре, банждо, мандолине и аккордеоне) звучат гитары и ударные, электроника. Спектакль обрамляет своеобразная музыкальная заставка (Пролог и Эпилог): как будто невидимый музыкант на чуть-чуть ненастроенном стеклянном пианино пытается вспомнить мелодию какого-то старомодного вальса. Постоянно повторяясь, хрупкая музыкальная фраза словно движется по замкнутому кругу, смысл этого бесполезного кружения проявится в последних минутах спектакля. Скрытая в простенькой мелодии безысходность проявит себя в последнем диалоге Ани и Нади, из которого становится известным Анино решение никуда не ехать. «Я просто не могу ничего менять. Душевных сил нет. Нет, и все. Вот как-то идет себе жизнь и идет. А чтобы новые эмоции и потрясения... сил нет», - подводит черту в своих романтических перепетиях Аня.

Однако есть в спектакле и музыкальное Послесловие (“Corridor” в исполнении Нино Катамадзе), отличающееся экспрессивной динамичностью, решительностью и наступательностью. Ритмичная броская музыка заключительного фрагмента в своей безапелляционности ярко контрастна робкому и сентиментальному характеру Пролога и Эпилога. В данном противопоставлении окончательно определяется общий характер музыкальных образных сфер, воплощающих конфликтную драматургию. Образные сферы антитетичны: одна (более внутренняя, психологичная) словно олицетворяет смятенные чувства главной героини, ее мечты, надежды, ожидания, разочарования; другая (внешняя, броская) характеризует окружающих Аню людей, их истории, а также сюжеты из ее журналистской жизни. Поэтому используемые в спектакле музыкальные фрагменты можно сгруппировать: психологическая образность воплощается через такие песни Нино, как “Land of Flowers”, “Once in the Street”, “Olei”; внешняя образность диссонирующего окружения представлена песнями Катамадзе “I came”, “Uto”, “Cabaret” и инструментальными отрывками из композиций Рене Обри.

Использование Ириной Латынниковой звучания указанных эпизодов в сюжетно-образном развитии спектакля очерчивает опорные и кульминационные моменты, создает психологический подтекст в диалогах Ани и Нади, Ани и Сергея, Ани и Шевцовой, других. Так, например, в начале спектакля, казалось бы, радостный утренний разговор Ани и Сергея сопровождается песня “Land of Flowers”, жанр которой можно связать с плачем и жалобой. Этот же музыкальный

эпизод звучит и в телефонном разговоре Ани и Сергея, а затем в телефонном диалоге Нади и Леши. Хотя подруги по сюжету «находились на разных стадиях» (так в тексте у Исаевой) своих переживаний, режиссер с помощью музыки объединяет героинь в их одиночестве, несчастливой любви. Не менее драматичный подтекст получает по существу монолог сценаристки в заключении спектакля, которая словно поучает Аню, рассказывая ей о плохом конце в сочиняемой ею пьесе. Слова «Выигрывает, Анечка, только тот, кто находит в себе силы усталость побороть... А кто позволит себя этой усталости и бесчувствию поглотить..., тот должен быть наказан – и потерять все! И любовь! И работу!» сопровождается музыка Эпилога, подчеркивая тщетность усилий Ани. Прагматизм в ней (прагматизм ли?) «не может не победить», уверена сценаристка.

Приведем примеры с музыкальными фрагментами, представляющими внешнюю, противоположную, порой довольно агрессивную образную сферу. Так, приезжая на работу, Аня беседует с сотрудницами, которые обсуждают светские новости из жизни кинозвезды Тома Круза. По сути, они обсуждают поведение типичного современного мужчины – «избалованного эгоиста». Обмен репликами сопровождается ритмичной песней Нино Катамадзе “I same”, которая не только усиливает раздраженный тон пустого разговора, но и словно представляет за Тома Круза, героя многих американских боевиков. Диалог Ани с начальницей Шевцовой, предлагающей ей продвижение по службе, происходит на фоне звучания песни “Cabaret”, в которой густой тембр гитары переплетается с томным голосом певицы. «Ваша работа будет связана с непрерывными тусовками в кругу очень небедных людей», - словно искушает Шевцова. Музыка же словно живописует картины светских раутов и вечеринок.

Важно указать и еще один прием, который также можно было бы связать с принципом конфликтной драматургии в музыкальном плане спектакля. Речь идет о постоянном противопоставлении сюжетных эпизодов с музыкальным сопровождением, либо – без него. Режиссер предпочитает, чтобы главные, ключевые фразы в диалогах или монологах спектакля произносились героями в тишине, без музыкального сопровождения. Приведем несколько примеров. «Ты хочешь с ним уехать?» - спрашивает Надя. «Я боюсь...» - отвечает в полной тишине Аня. Далее по сюжету: Аня и Актриса обсуждают вопрос уезжать или не уезжать. В отличие от только что закончившегося музыкального эпизода (приезд Ани на студию) короткий диалог заостряет внимание зрителей на фразе Ани: «Я всю

жизнь мечтала встретить мужчину, ради которого не жалко все бросить. Таких не было». Без музыкального сопровождения звучит и замысловатое рассуждение Другой подруги, которой Надя жалуется на разрыв с Лешей. «Если ты считаешь, что у тебя нет любви, это еще не значит, что ее у тебя нет. И наоборот. Если ты думаешь, что она есть, это не значит, что она на самом деле есть», – подобное резюме вызывает горькую улыбку и, видимо, не нуждается в музыкальном комментарии.

Обратим внимание и на технические приемы, использованные звукорежиссером Константином Ивановым. Так, музыкальные эпизоды, характеризующие внутренний мир Ани, он представляет как многократное проведение вычлененного из той или иной музыкальной композиции Нино Катамадзе фрагмента. Схожий с минималистской композиторской техникой прием воспринимается несколько гипнотическим саундом. Аня и Надя словно живут под действием собственного внушения, самогипноза, который ограничивает их поведение в жизни жесткими рамками. Напротив, музыкальный материал, характеризующий внешний – противопоставленный их личному – мир словно не имеет границ в свободном развертывании, он множествен, он повсюду, он способен заполнить собой все пространство.

Таким образом, с помощью музыкальных фрагментов в сюжетно-образном развитии спектаклей, поставленных Ириной Латынниковой, очерчиваются опорные и кульминационные моменты, выстраиваемое на сцене действие получает психологический подтекст, разведенные по времени события и поступки героев оказываются связанными и выстроенными в единую сквозную линию. И хотя музыкальная драматургия не является заглавной, но именно точно продуманный звуковой план спектакля «досказывает» сюжет, выражая невыразимое в словах и действиях актеров. В этом отношении хочется напомнить смысл (а не точно процитировать) мнения Альфреда Шнитке о роли музыки в фильме. Думается, это может быть справедливым и по отношению к театральному спектаклю. Композитор, имевший богатый опыт сотрудничества с великими режиссерами (М. Роммом, М. Швейцером, Л. Шепитько, Э Климовым и другими), был уверен в том, что роль музыки в фильме – это роль второго слоя. Музыка - это не события, которые происходят, не то, что говорят люди (своеобразный первый слой). Но в ней заложено то, что неизбежно угадывается, о чем прямо не говорится. Поэтому впечатление от музыки может быть эмоционально сильным, что

позволит глубже проникнуть в замысел произведения и идеи режиссера.

Приложение

«Топ-лист» «новой драмы»

Участники конференции «Современная драматургия (конец XX – начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций» составили топ-лист пьес, написанных российскими драматургами на рубеже XX-XXI веков.

Всем желающим было предложено перечислить четыре (не более) пьесы, которые на их взгляд обладают заметными художественными достоинствами и имеют шанс войти в историю театра. Участники «проголосовали» за 42 пьесы 24-х авторов. Это импровизированное социологическое исследование, не претендующее на научность, но все же проясняющее предпочтения и вкусы специалистов по т.н. «новой новой драме», позволило создать рейтинг как пьес, так и их авторов.

Из драматургов 13 человек вошли в рейтинг с 1 пьесой. Это:

- С. Решетников («Бедные люди, блин»);
- А. Батурина («Фронтовичка»);
- Я. Пулинович («Наташина мечта»);
- Г. Греков («Ханана»);
- П.Пряжко («Жизнь удалась»);
- Н. Коляда («Полонез Огинского»);
- А. Яблонская («Где-то и около»);
- Е. Исаева («Доктор»);
- В. и М. Дурненковы («Культурный слой»);
- Е. Гришковец («Дредноуты»);
- В. Семеновский («Ловелас»);
- О. Мухина («Таня-Таня»);
- Е. Нарши («Погружение»).

8 авторов в топ-листе были представлены двумя пьесами:

- О. и В. Пресняковы («Терроризм», «Изображая жертву»);
- М. Курочкин («Кухня», «Титий Безупречный»);
- О. Богаев («Марьино поле», «Странный суп»);
- В. Леванов («Шар братьев Монгольфье», «Фирсиада»);
- К.Драгунская («Яблочный вор», «Русскими буквами»);
- В. Дурненков («В черном-черном городе», «Экспонаты»);
- М. Угаров («Облом-off», «Зеленые щеки апреля»);
- С. Медведев («Представление о любви», «Парикмахерша»).

И, наконец, возглавили топ-лист 3 автора:

- И. Вырыпаев с 4 пьесами («Июль», «Кислород», «Бытие № 2», «Валентинов день»);
- В. Сигарев с 4 пьесами («Пластилин», «Фантомные боли», «Божьи коровки возвращаются на землю», «Черное молоко»);
- Ю. Клавдиев – абсолютный лидер – с 5 пьесами («Собиратель пуль», «Развалины», «Собаки-якудза», «Пойдем, нас ждет мечта», «Монотеист»).

В рейтинге пьес ситуация сложилась следующим образом:

- 28 пьес получили по 1 голосу;
- 13 пьес – по 2 голоса («Июль», «Собиратель пуль», «Кислород», «Фантомные боли», «Божьи коровки возвращаются на землю», «Полонез Огинского», «Черное молоко», «Доктор», «Культурный слой», «Монотеист», «Облом-off», «Дредноуты», «Бытие № 2»);
- абсолютный лидер – 4 голоса – пьеса В. Сигарева «Пластилин».

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.)
в контексте театральных
традиций и новаций.

Материалы Всероссийской
научно-практической конференции.

Редактор-составитель – И.Г. Яськевич
Отв. редактор – О.С. Ефременко
©Дизайн обложки – Н.Н. Чернышов
Корректор – В.С. Дробина

©Новосибирский государственный театральный институт
630099, Новосибирск, ул. Революции, 6
www.ngti.ru