

МИРГОРОД

SUPLEMENT 2 (2016)



Section de langues slaves de l'Université de Lausanne
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach

«МИРГОРОД»

<http://www.inibi.uph.edu.pl/projekty/mirgorod>

Редакторы журнала:

Anastasia de La Fortelle (Université de Lausanne)
Roman Mnich (Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach)

Секретариат:

Roman Bobryk
Ewa Kozak
mirgorod.inibi@gmail.com

Редколлегия:

Olga Czerwińska (Черновцы, Украина)
Patricia Deotto (Триест, Италия)
Anton Eliáš (Братислава, Словакия)
Rainer Goldt (Майнц, Германия)
Leonid Heller (Париж, Франция)
Aleksander Korablev (Донецк, Украина)
Ludmiła Łucewicz (Варшава, Польша)
Dina Magomedowa (Москва, Россия)
Ivo Pospíšil (Брно, Чешская Республика)
Alexander Wöll (Франкфурт-на-Одере, Германия)

Научно-издательский совет:

Tatiana Awtuchowicz
Danuta Szymonik
Elena Sozina
Ludmiła Mnich
Edward Colerick

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

мирГород

SUPPLEMENT
2 (2016)

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

**СЛОВАРЬ
СОВРЕМЕННОЙ
ДРАМАТУРГИИ**

Lausanne – Siedlce

Skład i łamanie
Maria Długolecka-Pietrzak

© *Copyright by Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach*

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

Adres redakcji:

Ewa Kozak „Mirgorod”
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach
ul. Żytnia 39, pok. 3. 33
08-110 Siedlce
tel. (+48) (25) 643 18 79
e-mail: mirgorod.inibi@gmail.com

ISSN 1897-1431

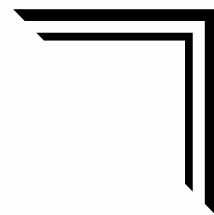
Druk i oprawa:
Drukarnia ELPIL

СОДЕРЖАНИЕ

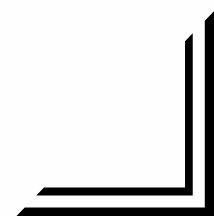
ДРАМАТУРГИЯ

Евгения Шлейникова <i>Абсурд</i>	9
Ильмира Болотян <i>Вербатим</i>	15
Наталья Агеева, Ольга Рощина <i>Героическое</i>	23
Мария Лагода, Андрей Павлов <i>Гротескный субъект</i>	27
Юрий Подковырин <i>Заглавие</i>	33
Евгения Шлейникова <i>Маргинальное</i>	43
Андрей Павлов <i>Номинация</i>	49
Юрий Подковырин <i>Пространство художественное</i>	55
Илья Кузнецов <i>Реальность</i>	61
Евгения Шлейникова <i>Римейк</i>	67
Юрий Подковырин <i>Событие исполнения</i>	71
Анна Сеницкая <i>Абсурд</i>	79
Ольга Семеницкая, Анна Сеницкая <i>Улика</i>	83
Ольга Семеницкая, Анна Сеницкая <i>Интрига</i>	87
Ольга Семеницкая, Анна Сеницкая <i>Катастрофа</i>	91
Анна Сеницкая <i>Катарсис</i>	95
Ольга Семеницкая, Анна Сеницкая <i>Монолог</i>	101

Ольга Семеницкая, Анна Сеницкая	
<i>Мистериальность</i>	105
Ольга Семеницкая, Анна Сеницкая	
<i>Романизация.....</i>	109
Ольга Семеницкая, Анна Сеницкая	
<i>Перипетия.....</i>	113
Анна Сеницкая	
<i>Точка зрения.....</i>	117
Ольга Семеницкая, Анна Сеницкая	
<i>Римейк</i>	121
Евгения Рогова	
<i>Героическое.....</i>	125
Евгения Рогова	
<i>Элегизм</i>	131



ДРАМАТУРГИЯ



ЕВГЕНИЯ ШЛЕЙНИКОВА

(Санкт-Петербург)

АБСУРД

Абсурд (*absurd*; от лат. „absurdum“; „ad absurdum“ – нелепый, глупый; исходящий от глухого) – означает нечто, лишенное рациональности, логического содержания, обоснования сути явлений действительности. Восходит в своих истоках к античной философии. В ходе историко-культурологической эволюции наполняется трехаспектным пониманием значения – как эстетической, логической и метафизической характеристики мировосприятия. Актуализация понятия в его современном бытовании связана с философией экзистенциализма, постулировавшего абсурд как одну из метафизических черт человеческой жизни, проявляющуюся в утрате смысла существования, отрицающую наличие какого-либо обоснования бытия личности, характеризующуюся тотальным ее отчуждением как от социума, так и от самой себя.

Помимо влияния экзистенциальной философии активизации понятия в культурно-литературоведческой сфере во многом способствовало появление в 1950-х годах европейского театра А. Впервые став предметом теоретического обоснования в одноименной работе М. Эслина 1961 года, театр абсурда прочно закрепил понятие абсурдизма в драматургическом обиходе, что однако не исключает наличия абсурдного в драме предшествующих эпох.

Согласно П. Пави, элементы абсурда обнаруживаются в античной драме, средневековых фарсах, итальянской *commedia dell'arte* и др. Исходя из этого, Пави предлагает различать элементы абсурда в театре и собственно театр абсурда, оказавший значительное влияние на творческие искания драматургов последующих поколений. Исследователь выделяет три основные стратегии проявления абсурда: нигилистический абсурд, исключаящий даже минимальные сведения о мировоззрении и философских импликациях текста и игры; абсурд как структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия

гармоничного образа человечества; сатирический абсурд (в формулировках и интриге), достаточно реалистично описывающий мир¹.

В художественной эстетике драматургического текста А. проявляется такими характеристиками, как отсутствие психологизма, индивидуальности действующих лиц, их взаимозаменяемость, марионеточность; статичность действия, вытекающего не из событий, а ситуаций, отражающих проблему коммуникации; отказ от причинно-следственных связей; фрагментарность (преимущественно) кольцевой композиции; абстрактность и алогизм хронотопа; обезличивание языка и др.

В истории отечественной драматургии традиции абсурдистской поэтики связываются прежде всего с произведениями русского авангарда – театром обериутов (Д. Хармс, А. Введенский) и футуристической драмой (В. Маяковский, В. Хлебников, А. Крученых). Последующее обращение к А. отечественными авторами протекало вне рамок поступательного развития драматургической традиции в силу социополитической ситуации в стране. Российская драма фактически заново открывает для себя художественные искания начала века, обращаясь к А. в 1970–1980 гг. Абсурдистская проблематика отчужденного человека находит отражение в драматургии А. Вампилова. Наследующая традициям его творчества „новая волна“ являет еще более широкий спектр абсурдистской поэтики в создании картины мира, исполненного хаоса, насилия и бытовой жестокости. Элементы абсурдистской техники становятся отличительной чертой пьес Л. Петрушевской (*Квартира Коломбины*), В. Славкина (*Плохая квартира, Мороз*), Вен. Ерофеева (*Вальпургиева ночь, или Шаги Командора*) и др. Как отмечает О. Журчева, в творчестве драматургов этого периода

абсурд служил художественным приемом, так или иначе отражающим невозможность существования человека в мире, но не отражал преодоления этого конфликта через абсурд. Поэтому так же как и у Ионеско, здесь абсурд служит сатирическим разоблачением той или иной идеологической системы, возмнившей себя всем миром, и человека, который состоит в конфликте с системой, но мыслит себя в конфликте с миром².

На рубеже XX–XXI вв. обращение к поэтике А. становится одним из константных приемов отечественной драмы. Однако абсурдистская техника письма предстает в ином ракурсе – эпоха постмодернизма актуализирует А. преимущественно в качестве формально-игрового приема художественной деконструкции. Авторы апеллируют к традициям драмы абсурда как к одному из многочисленных художественных кодов для создания вариативного, децентрализованного пространства своих произведений.

Характерным примером постмодернистского преломления поэтики А. становится творчество В. Сорокина и Н. Садур, в пьесах которых абсурд достигает своеобразного торжества. В их драматургии

¹ Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 1991, с. 2.

² Ольга Журчева: *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века*. Самара 2001, с. 56.

нет дискредитации привычных форм жизни в пользу углубленного, но безнадежного взгляда на действительность, напротив, „гармония“, идилличность и даже некая целесообразность абсурда, т. е. бездны, хаоса, противопоставлены абсолютно непостижимой реальности. Абсурдная изнанка и одновременно двойник жизни видятся не только разрешением конфликтов, но и благополучным исходом. „Виртуальная реальность“, таким образом, [...] одерживает победу над реальной действительностью³.

В пьесах В. Сорокина (*Дисморфомания*, *Щи* и др.) наблюдается уход от жизнеподобия изобразительных средств, осуществляется тотальная деконструкция картины мира в русле нигилистического абсурда. Объектом пародийной трансформации является язык, выступающий в качестве дискурсивной модели довлеющих над человеком абсурдных социокультурных координат. Формально-игровые приемы абсурда направлены на опустошение тех или иных дискурсивных структур, что достигается за счет перевода властвующих над личностью языковых моделей в их пластические эквиваленты, как правило, связанные с образами телесного насилия, ориентированными на крайне экспрессивное восприятие зрителя/читателя.

В пьесах Н. Садур (*Ехай*, *Красный парадиз*, *Морокоб* и др.) обнаруживаются как известные ранее приемы техники А. – алогизм речи персонажей, „диалоги глухих“, натурализованная метафора, клоунада, марионеточность персонажей и пр., – так и актуализированные постмодернизмом интертекстуальные формы художественного моделирования: цитатная гибридизация персонажей, речь-„центон“, аллюзивный коллаж и др. Однако, как отмечает О. Зырянова,

представляя собой эклектическое образование, драма Н. Садур не укладывается в известную типологию драмы абсурда П. Пави, так как не является ни сатирической, ни нигилистической, сохраняя положительные образы нравственной сентенции, идеологические ретроспекции, так же как не принадлежит и к третьему виду драмы, в которой абсурд является структурным принципом отражения всеенского хаоса, так как причины этого абсурда и социальные, и культурологические, и сугубо метафизические⁴.

Смена социокультурного контекста, произошедшая в стране в 1990-е годы, способствовала новому витку „востребованности“ абсурда в драматургии. Опыт русского авангарда и западного театра абсурда получил свое новое осмысление, что во многом способствовало художественному выражению шока, возникшего при осознании полной несостоятельности прежних жизненных координат.

Исследователями отмечается проявление некоторых типологических черт отечественной авангардистской драмы в современных пьесах:

в частности, в них затрагивается тема „человека отчужденного“: проблема иллюзорности, „раздвоения“ личности. Отсюда – герои-схемы, лишенные психологической индивидуальности. Для композиции подобных пьес характерно нару-

³ Ольга Журчева: *ibidem*.

⁴ Ольга Зырянова: *Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.* Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск 2010, с. 16.

шение причинно-следственных связей, алогизм, бессюжетность, относительность времени-пространства. Язык, дисгармоничный, некоммуникативный – тоже явный признак „антидрамы“, где обесмысленный диалог выражает абсурдность общения⁵.

В драме середины 1990-х годов эстетика А. подается авторами в „ненавязчивом лирическом аспекте“, это так называемый „мягкий абсурд“. Е. Сальникова: „абсурд становится «как бы абсурдом». Не образ бессмысленного алогичного мира в нем доминирует. Преобладают противоречивые, вполне понятные, «человеческие», эмоциональные проявления. Происходит выплескивание вовне внутренних состояний персонажей“. В пьесах, подобных *Вечерам из печенья* И. Савельева, *Девять легких старушек* М. Курочкина, *Русской народной почте* О. Богаева, *Навсегда-навсегда* К. Драгунской, авторы озабочены не отсутствием смысла бытия и не деструкцией органики человеческого существа. Их

занимает то, что в этом мире все может быть. И отсутствие традиционной логики [...] еще не означает разрушения самих основ жизни. Мир вариативен [...]. Поэтому каждый сюжет – лишь фрагмент хроники о трансформациях бытия, еще один эксцентрический поворот жизни, еще одно добавление к безостановочному, неисчерпаемому исследованию человека⁶.

Знаковое направление текущего драматургического процесса – „новая драма“ – также обнаруживает существенное наличие абсурдного в художественной канве произведений, что позволяет исследователям называть абсурдистов непосредственными „родителями“ „новой драмы“. Характерной чертой творчества таких авторов, как В. Сигарев, О. Богаев, братья Пресняковы, И. Вырыпаев, М. Курочкин, братья Дурненковы и др., является ощущение безысходности, тотального одиночества и абсурдности существования современного человека. Поэтика пьес указанных драматургов строится по принципам „немотивированного“ моделирования художественной условности, где константным становится органическое сочетание реального и ирреального. В качестве основы и двигателя сюжета зачастую выступает абсурдный юмор и абсурдный анекдот. Такова, например, пьеса Богаева „Тайное общество велосипедистов“, в ней характер эпидемии принимает беременность. Одновременно в положении оказываются все члены одной семьи: тринадцатилетняя дочь, мать, бабушка, а также дедушка и отец; дочь – от Интернета, мать – от президента, отец – от бразильской сборной по футболу, дед – от снежного человека, а бабушка – от Ленина со Сталиным.

Озадаченные поисками самих себя, герои современной драмы мучаются от несамодостаточности. Ведущими характеристиками образов действующих лиц становятся утрата индивидуальности, невозможность распознать свое истинное лицо и лицо окружающих. В связи с этим часто повторяются сюжеты неотличения живых и мертвых, своих и чужих (*Дембельский поезд* А. Архипова, *Цуриков* М. Курочкина, *Люди древнейших профессий* Д. Привалова). Подобная

⁵ Маргарита Громова: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва 2005, с. 125.

⁶ Екатерина Сальникова: *Возвращение к реальности*, „Современная драматургия“ 1997, № 4, с. 170.

специфика выделяет тексты так называемых гипернатуралистов. В пьесах этого плана персонажи не в состоянии понять логику собственной судьбы, которую воспринимают „как некую абсурдную случайность, как дурацкий проигрыш в не менее дурацкой (теле)игре, над которой у них нет контроля и за которую они не несут ответственности“⁷.

Особый вариант использования абсурдистской поэтики в текущем драматургическом процессе являют собой пьесы братьев Пресняковых (*Половое покрытие; Приход тела* и др.). Актуализирующие смеховую природу абсурдного, трагифарсы Пресняковых выводят это понятие на конструктивный смыслообразующий уровень „доказательства от противного“. Исходя из подобной переориентации функции А., О. Зырянова применительно к текстам Пресняковых вводит определение „постабсурда“ как варианта „постпостмодернистского“ преломления традиций абсурдизма, ориентированного „на конструктивные стратегии современной отечественной культуры“⁸.

В целом, исследователи современной русской драматургии (М. Громова, И. Канунникова и др.) отмечают обоснованность утверждений о „театре абсурда“ как эстетическом направлении, предпочитая называть такого рода произведения „пьесами с элементами абсурдизма, где нелепость человеческого существования уловлена живо и художественно, выводя историю к притче или острой метафоре“⁹. Активное использование абсурдистской техники на уровне поэтики новейшей драмы вполне соответствует особенностям полистиличной эстетики постмодернизма. Элементы абсурдного оказываются опосредованными богатством интертекстуальной основы, в которой авторы нарочито играют порой весьма явными аллюзиями на хрестоматийные тексты драмы абсурда. За счет западной традиции обогащается спектр пародийно-сатирических приемов абсурдного. Подобная апелляция преимущественно выступает только инструментарием как художественной деконструкции существующих культурологических мифов, так и для создания новых концептов современного сознания. На глубинном уровне текста элементы абсурда в отечественной драме обнаруживают более тесную связь не столько с западным абсурдистским письмом XX века, сколько с произведениями национального смехового фольклора и произведениями классиков русской литературы (Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова), во многом предвосхитившими появление драмы А. как в западном, так и отечественном искусстве.

Литература

Ольга Буренина: *Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина*, в: *Абсурд и вокруг*. Москва 2004.

Маргарита Громова: *Русская современная драматургия*. Москва 2003.

⁷ Марк Липовецкий: *В жанре исторического отходняка*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73, с. 260.

⁸ Ольга Зырянова: *Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.* Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск 2010, с. 19.

⁹ Александр Кургатников: *Современная драматургия*, „Современная драматургия“ 1990, № 1, с. 182.

- Маргарита Громова: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва 2005.
- Ольга Журчева: *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века*. Самара 2001.
- Ольга Зырянова: *Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.* Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск 2010.
- Александр Кургатников: *Современная драматургия*, „Современная драматургия“ 1990, № 1.
- Наум Лейдерман, Марк Липовецкий: *Современная русская литература: 1950–1990-е годы* в 2 томах. Москва 2003.
- Марк Липовецкий: *В жанре исторического отходняка*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73.
- Марк Липовецкий: *Перформансы насилия: „Новая драма“ и границы литературоведения*, „Новое литературное обозрение“ 2008, № 89;.
- Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 1991.
- Екатерина Сальникова: *Возвращение к реальности*, „Современная драматургия“ 1997, № 4.
- Мартин Эслин: *Театр абсурда*. Санкт-Петербург 2010.

ИЛЬМИРА БОЛОТЯН

(Москва)

ВЕРБАТИМ

Вербатим (от лат. *verbatim* – дословно; англ. *verbatim* – буквальный, дословный). Понятие используется в нескольких значениях.

1. Техника создания текста путем монтажа дословно записанной речи. Как определение, используется, в основном, по отношению к современным документальным пьесам и спектаклям по ним (*Преступления страсти* Г. Синькиной, *Трезвый PR* Е. Нарши, О. Дарфи, *Война молдован за картонную коробку* А. Родионова, *Дос.тор*, *Первый мужчина*, *Я боюсь любви* Е. Исаевой, *Манагер* Р. Маликова, Н. Денисова, *Красавицы*. Вербатим А. Зензинова, Вл. Забалуева и мн. др.)¹.

2. Стилль документальных текстов, проявляющийся в специфических фонетических, лексико-синтаксических, композиционных и др. особенностях, обусловленных речевыми дискурсами различных субкультур, может быть сценически воспроизведен путем подражания, стилизаций или пародий (например, *Синий слесарь* М. Дурненкова).

3. Тип документального театра, возникшего на рубеже XX-XXI вв. См., например, определение, предложенное в Википедии, где В. выступает синонимом к „документальному театру“ и, кроме того, обозначен как „жанр“: „вид театрального представления, получивший определенную популярность на рубеже XX-XXI вв. Типологически соответствует литературе нон-фикшн [...] Опорой жанра В. в России является московский „Театр.doc“.

Понятие В. интерпретируется и как

технологически продвинутое произведение зрелищного искусства, связанное с новой драматургией, содержащее шокирующие элементы, касающиеся социально окрашенной реальности, отражающее нестандартный синтаксис речи, этически и морально равнодушное [...] яркий бытовой случай или необычная жизненная

¹ См.: *Документальный театр. Пьесы*. Москва 2004.

история; разговор или ситуация, в котором слушатель прожил интересный опыт; оригинальное выражение, услышанное в обыденной речи; что-то настоящее, реальное, то, что нарочно не придумаешь².

В науке до сих пор не сложилось единого мнения о том, является ли „документальная“ литература отдельным видом словесности или ее жанром. Тем не менее, существует традиция выделять документальные произведения в самостоятельный вид литературы, который, в свою очередь, представлен различными жанрами. Размышляя над жанровой природой произведений с главенствующим документальным началом, Е. Г. Местергази выделяет „чистые (первичные)“ и „сложные (вторичные)“ жанры. К чистым (первичным) жанрам ученый относит „хронику“, „письмо“, „автобиографию“, „биографию“, „дневник“, „мемуары“, „описание путешествия“. К сложным (вторичным) жанрам – „невыдуманный“ рассказ“, „документальную повесть“, „документальный роман“ и др.³

Очевидно, что, согласно этой классификации, В.-драматургия – сложный (вторичный) жанр, использующий в своей структуре жанры первичные.

Как техника, В. в России получает развитие после семинаров представителей лондонского театра Royal Court в 1999 году. Результатом семинаров ассоциации „Новая пьеса/New Writing“ в 2000 году был организован проект „Документальный театр“, в 2002 году открылся негосударственный, некоммерческий, независимый Театр документальной пьесы „Театр.doc“. Именно новые тексты, созданные в технике В., задали определенные „каноны“ всей „Новой драмы“, как в проблемно-тематическом и композиционно-речевом аспектах, так и в „зоне контакта“ с другими видами актуального искусства, направленного прежде всего на социальное воздействие. „Реальность“, „действительность“, „актуальность“, „документальность“, „социальность“ – основные понятия В.-театра, которые одновременно стали критериями и для авторской (не документальной) драматургии.

В документальной драме, первые образцы которой появились еще в 1930-х гг., в качестве „жизненного материала“ чаще всего использовались исторические документы, подлинность которых была легко верифицируема. Пьесы, основанные на документальных источниках, разоблачающие прошлое, постепенно отошли на второй план. В то же время в западной драматургии продолжались поиски новых форм документальных произведений, следствием которых и является современный В. В В.-драматургии понятие „документ“ прилагается не только к письменным источникам пьесы (архивные материалы, письма и т. п.), но и к тексту записанного на диктофон интервью.

Для работы в данной технике драматург, прежде всего, выбирает тему. Она может носить социальный, этический, образно-тематический характер исследования наиболее острых общественных проблем. Далее драматург отбирает группу людей, которые так или иначе связаны с выбранной темой. Отметим, что термин „информант“ использовался до недавнего времени исключительно в со-

² Александр Родионов: *Вербатим* (MS): <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim> (дата обращения: 19.12.2010).

³ Елена Местергази: *О „документальных“ жанрах*, „Вестник Московского государственного областного университета“. Серия „Русская филология“, Москва 2007.

циологии. Современные драматурги, применяющие в своей работе технику В., определяют „информантов“ как „информационных доноров“.

За выбором темы и за ориентировочным определением группы информантов идёт важная практическая часть работы в технике В.: планирование и формулирование вопросов для будущего интервью и непосредственно его проведение. В истории британских В.-пьес обычно будущий исполнитель выступает и в роли берущего интервью; это обусловлено идеей о важности личного общения с информантом как изначальной внутренней настройки на реальный ритм, тон определённого В.-текста. Интервью проводится в форме беседы и с согласия информантов записывается на аудио-носитель. Затем актер или литературный ассистент превращает магнитофонную запись в текст, по возможности воспроизводя при этом сказанное в мельчайших деталях, сохраняя особенности произношения, интонацию и т.п. Записанное интервью после расшифровки исполнитель читает автору, стремясь при этом воспроизвести текст как можно точнее. В традиционном В. из интервью исключаются вопросы. При исполнении-читке полученного материала исполнитель должен концептуально вжиться в роль говорящего, „рассказывающего историю“.

Далее перед автором встаёт вопрос о том, как из монологического текста интервью создать текст пьесы. Интервью редко содержит в себе внутренние диалоги, поэтому текст пьесы создается либо посредством монтажа нескольких монологов, которые автор каким-либо образом связывает между собой, либо компоновкой отдельных реплик из разных интервью. По мере прослушивания интервью и в ходе работы с их расшифровками автор корректирует возникшее у него до начала сбора материала видение темы. В пьесу включается материал, лучше всего передающий, по мнению драматурга, замысел пьесы.

Такая последовательность действий в данной технике получила название „классический“ или „ортодоксальный“ В. Однако, как отмечают участники В.-проекта, „в России все эти первоначальные понятия зажили своей жизнью, и сколько в „Театр.doc“ спектаклей, столько своих методов принесения реальной речи персонажей на сцену“⁴. На сайте театра перечисляются еще несколько методов, используемых, в основном, в спектаклях по В.-пьесам: „лайф-гейм“ (импровизационное разыгрывание жизни персонажей до или после спектакля при зрителях), „глубокое интервью“ (актер присваивает себе документальный материал персонажа и как бы перевоплощается в него, дает от его имени интервью, отвечает на вопросы зала) и др. При этом участники отмечают, что основной метод их работы – интервью.

В.-драматургия, безусловно, имеет свои особенности и отличается от традиционной документальной драмы. В традиционной документальной драме открытие художественных возможностей документального искусства проходит через использование не-авторских компонентов в сюжете и в драматическом действии произведения. В В.-драматургии единицей документальности является неизменность речевого образа рассказчика. Главное для В.-пьесы – отразить социально адекватно личность человека, который говорил. С этим связано

⁴ Что такое verbatim: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim> (дата обращения: 19.12.2010).

использование в работе технического инструмента, что, как кино и фотографию, делает В.-драматургию технически зависимым и отчасти технически сформированным искусством.

В.-драматургия во многом унаследовала свои особенности от собственно документальной драмы. Авторы стремятся сосредоточить внимание публики не на том, что непосредственно происходит на сцене (в текстах это выражается минимумом ремарок, а иногда и их полным отсутствием), а главным образом на том, что именно они говорят. В.-пьесы часто представляют собой монопьесы, пьесы с малым количеством персонажей или пьесы с одним актером, играющим несколько ролей. В постановках В.-спектаклей можно отметить влияние „бедного театра“ Е. Гротовского и „театра-лаборатории“. На сцене редко присутствуют декорации, не используется грим, иногда нет и костюмов; авторы предельно свободно обращаются со сценическим пространством и временем.

Необходимо отличать В.-пьесы от документальных пьес, созданных методикой „погружения“ в ту или иную сферу социальной жизни, когда автор проводит много времени в определённой среде и затем на основании полученного опыта пишет пьесу. Здесь сбор материала является подготовительным этапом работы над пьесой, тогда как в В.-драматургии сбор материала является основной её частью, связанной с техникой и предполагающей использование полученного текста дословно.

Роль документального театра (и традиционного, и современного) не ограничивается лишь его познавательными функциями. Документальный театр может стать средством решения социальных проблем, и сохранение личности рассказчика в В.-драматургии важно прежде всего для социального воздействия пьесы, для позитивного изменения социальных судеб информантов. Так, например, в своё время показы пьесы Анны-Девере Смит *Сумерки (Twilight)* о расовых беспорядках в Лос-Анджелесе способствовали примирению враждующих сторон⁵. Работа Смит – пример „ортодоксального“ В. Автор опросила около двухсот человек из разных социальных групп, разных возрастов и рас, из которых для показа на сцене выбрала двадцать пять, причем, Анна выступала и в позиции драматурга, и в позиции режиссера, и в позиции актера, исполнившего все роли. В пьесе сохранены подлинные имена героев, приводится описание их внешности, манеры говорить, описание места, в котором проходило интервью, дан даже звуковой и шумовой фон, окружавший человека в момент речи. Текст содержит развернутые ремарки. Следует отметить также особенность записи текста данной пьесы, где запись речи персонажа передана строками разной длины, представляющими собой отрезки речи между паузами, что наглядно демонстрирует интонационный рисунок, движение „живой речи“, ее ритм.

Подобная запись точнее отражает ритм речи информанта и определяется рядом исследователей как поэтический верлибр-текст⁶. Идея В. представляет драматургию как искусство, идентичность которого – в текстовом ритме и звуке, в среде, созвучной поэзии. Давно было замечено, что речь как таковая обладает определенным ритмом, ее можно легко расположить и прочитать как свободный

⁵ Anna Deavere Smith: *Twilight*, New York 1994.

⁶ Александр Родионов: *Британская документальная драматургия вербатим* (MS).

стих. Документальные пьесы Хоккута и Вайса написаны свободным стихом, близким к ритмизованной прозе, несмотря на то, что авторы в своей работе опирались на судебные стенограммы. Этот же прием был использован британским драматургом Кэрил Черчилл в пьесе *Серьезные деньги* (*Serious money*), также написанной свободным стихом, несмотря на то, что она основана на интервью, которые автор брала у деловых людей Сити.

Кроме так называемого социального направления, в В.-драматургии можно выделить работы, направленные прежде всего на исследование психологии человека. Пьеса руководителя театра Royal Court Стивена Долдри *Язык тела* (*Body talk*) – это исследование образного, психологического и информационного представления мужчин об их теле и представления ими своего собственного тела. Текст в пьесе распределяется между вымышленными персонажами. В нем эксплицируется социальная эпатажность, поскольку речь идет и о проблеме гомосексуализма, и о проблеме старости, а также о „низовых“ частях тела, на разговор о которых в обществе наложено табу. При сборе интервью спрашивающий добывается откровений, на которые его информант никогда бы не решился в других условиях.

Ярким примером того, как документальное произведение может воздействовать на общественное мнение, т. е. выполнять некую социальную функцию, является пьеса Ив Энслер (вариант – 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 события. Читка отрывков из пьесы Энслер в переводе А. Родионова прошла в московском „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. Йоэл Лехтонен) входил в репертуар Центра им. Мейерхольда⁷.

Современный британский документальный театр отличается особой злободневностью, быстрым реагированием на происходящее в мире. Исследователь С. Боттомс связывает оживление документальной тенденции в британском театре с событиями 11 сентября 2001 года (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 С. Боттомс, реакция американского театра на недавние события в мире чаще принимает форму гротескной сатиры, нежели документального отражения), когда „обычная художественная драма, очевидно, представляется неадекватным ответом на современную международную ситуацию“⁸.

С. Боттомс на материале пьесы *Переговоры с террористами* Р. Соанса доказывает, что манипуляции с документами, в которых порой обвиняли драма-

⁷ Ив Энцлер: *Монологи вагины*. Москва 2007.

⁸ Stephen Bottoms: *Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective*, „TDR: The Drama Review“ 2005, № 50.

тургов-документалистов, имеют место и в В.-драматургии. „В.-театр“ фетишизирует представление, уверяя нас, что мы получаем информацию „слово за словом“, прямо из уст „участников“. В „мифе присутствия“ (термин С. Боттомса) видится существенное отличие В. от собственно документального театра. Этот „миф присутствия“ особенно актуализируется, если актеры выступают от лица анонимных, но высокопоставленных лиц (Государственный секретарь, Бывший член ИРА в *Переговорах с террористами* Соанса, пиарщики в *Трезвом PR* О. Дарфи). В подобных случаях у зрителя появляется чувство доступа к секретной информации из первых рук. В. предполагает, что реальные высокопоставленные лица, сдержанные перед камерами, раскрываются в частной беседе с интервьюером, так как знают, что в спектакле будут скрыты за анонимными „именами“. Отсутствие создает эффект присутствия интервьюируемых, а точнее, миф их „присутствия“.

Большинство текстов, продуцируемых документальным театром, не могут быть рассмотрены отдельно от их сценической реализации и от той социальной и инновационной функции, которую они выполняют. В этом смысле, их можно назвать перформативными в том значении, в котором исследователь М. Липовецкий определяет тексты „*Новой драмы*“.

Перформативность В.-текстов соотносится как с современной формой акционистского искусства – перформансом, так и с теоретическим понятием „перформатив“.

Перформатив – одна из „модификаций дискурсивной практики, автореферентное высказывание, непосредственное речевое действие“⁹.

Перформативность В.-пьес выражается в следующих характеристиках: они, в основном, несамодостаточны как литературные тексты; выступают в перформативной функции, а именно – представляют собой непосредственное речевое действие, где „сказанное адекватно сделанному“; особым – „открытым“ – образом организуют коммуникацию с публикой¹⁰.

„Опыт“, который предлагает В., призван вернуть читателю/зрителю утраченное чувство реальности, разрушить привычную „картину мира“ адресата, ввергнуть его в shock (Дж. Ваттимо) – состояние колебания, потерянности. Предполагается, что зритель априори верит происходящему, поскольку ему предлагают осмыслить жизненный (социальный и экзистенциальный) опыт конкретных людей. Если автор здесь выступает очевидцем событий, происходящих в самой жизни, то зритель становится их очевидцем опосредованно через действие спектакля. В.-спектакли провоцируют столкновение зрителя с Другим – произведением, в котором выражена чуждая ему (или, наоборот, близкая) „картина мира“, и Другим-человеком (автором, актером), мировоззренческая позиция которого отлична от позиции реципиента. Выбор далеких от повседневного опыта зрителя объектов (с одной стороны, социально „маргинальных“: бездомные, заключенные, гомосексуалисты, гастарбайтеры; с другой, – социально

⁹ Валерий Тюпа: *Дискурс*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва 2008.

¹⁰ Марк Липовецкий: *Перформансы насилия: „Новая драма“ и границы литературоведения*, „Новое литературное обозрение“ 2008, № 89.

„центрированных“: телеведущие, фотомодели, политические деятели и пр.), провоцирует социальный шок.

В театроведческом аспекте В. воспринимается скорее как особый принцип искусства, благодаря которому размывается граница между жизнью и театральным представлением.

Перформативный текст В. требует личного опыта, участия как тех, кто этот опыт представляет, так и тех, кто его воспринимает. В зависимости от того, вписывается этот опыт в „картину мира“ зрителя или нет, возникают различные реакции: от полного отрицания („я живу не в таком мире“), до полного отождествления с ней („да, я такой же“).

В. привлекает российских драматургов и режиссеров тем, что дает неограниченные возможности для обновления театрального языка: как в тематическом плане, так и в речевом. Особое внимание к „живой“ социальной речи принципиально отличает русский В. от западного и от документальной драмы в целом.

Русский В., несмотря на актуализацию социального, нечасто обращается 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 избегает излюбленных темам западной документальной драмы – интерпретации-воспроизведения биографий известных масс-медийных личностей. Как точно отмечает Н. Якубова, В. основан не на „документации реальности“, а на „документации способов высказывания“¹¹. По мнению исследовательницы, некоторые образцы В. можно было бы показывать студентам-этнографам как образцы постмодернистского „полевого исследования“, предполагающего исследование „инаковости“ не Другого, а, прежде всего, себя – автора, который также может быть введен непосредственно в текст пьесы и текст спектакля (например, *Преступления страсти* Г. Синькиной).

Русские В.-пьесы могут быть объединены на основании признаков, которые независимо друг от друга в них проявились: наличие документальной основы, которую тем или иным способом можно верифицировать; обобщенный характер персонажей (часто – их безымянность, типажность); монологизм, проявляющийся в организации драматургической речи; композиционно-речевые „швы“; социально аутентичная речь; слабо намеченные фабульные линии.

Структурные особенности пьес-вербатим связаны с различными вариантами перехода границ между „первичной действительностью“ и „художественным миром“. „Опубликование“ частной жизни эксплицируется здесь как через традиционные для драмы мотивы преступления, формы расследования, криминальные сюжеты (*Преступления страсти* Г. Синькиной, *Трезвый PR* О. Дарфи, *Война молдаван за картонную коробку* А. Родионова), так и через иные (некриминальные) формы публичной жизни и театрального поведения: ток-шоу (*Большая жвачка* А. Вартанова, *Песни народов Москвы* А. Родионова), перекрестного интервью (*Красавицы*, *Детская неожиданность* В. Забалуева, А. Зензинова), выставку (*Рыбалка* И. Фальковского) и др. Перекличка указанных форм с попу-

¹¹ Наталья Якубова: *Вербатим: дословно и дотекстуально*, „Театр“ 2006, № 4, с. 38.

лярными жанрами масс-медиа не случайна: драматурги выбирают те аспекты „завершения“, которые знакомы среднестатистическому адресату.

Документальность драматического текста и спектакля, создаваемая с помощью техники В., является, например, для „Театра.doc“ (и вообще всего отечественного движения „Новой драмы“) не только источником экспериментирования, но и возможностью размежеваться с классическим „репертуарным“ театром и его привычными способами репрезентации действительности.

Литература

Документальный театр. Пьесы. Москва 2004.

Марк Липовецкий: *Перформансы насилия: „Новая драма“ и границы литературоведения*, „Новое литературное обозрение“ 2008, № 89.

Елена Местергази: *О „документальных“ жанрах*, „Вестник Московского государственного областного университета“. Серия „Русская филология“, Москва 2007.

Александр Родионов: *Британская документальная драматургия вербатим* (MS).

Александр Родионов: *Вербатим* (MS):

<http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim> (дата обращения: 19.12.2010).

Валерий Тюпа: *Дискурс*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. Москва 2008.

Что такое verbatim: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim> (дата обращения: 19.12.2010).

Ив Энцлер: *Монологи вагины*. Москва 2007.

Наталья Якубова: *Вербатим: дословно и дотекстуально*, „Театр“ 2006, № 4.

Stephen Bottoms: *Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective*, „TDR: The Drama Review“ 2005, № 50.

Anna Deavere Smith: *Twilight*, New York 1994.

**НАТАЛЬЯ АГЕЕВА,
ОЛЬГА РОЩИНА**
(Новосибирск)

ГЕРОИЧЕСКОЕ

Героическое (героика, *heroic*) – одна из „архитектонических форм“ эстетического объекта (М. М. Бахтин¹), вид пафоса (Г. Н. Пospelов²), тип авторской эмоциональности (В. Е. Хализев³), тип эстетического завершения, или модус художественности (В. И. Тюпа⁴). В частности, В. Е. Хализев отмечает, что

героика составляет преобладающее эмоционально-смысловое начало исторически ранних высоких жанров, прежде всего эпopeй (традиционного народного эпоса). Здесь поднимаются на щит и поэтизируются поступки людей, свидетельствующие об их бесстрашии и способности к величественным свершениям, об их готовности преодолеть инстинкт самосохранения, пойти на риск, лишения, опасности, достойно встретить смерть⁵.

В. И. Тюпа описывает способ образования героической художественности:

психологическое содержание героического катарсиса – гордое самозабвение, или самозабвенная гордость. Героическая личность горда своей причастностью к сверхличному содержанию миропорядку и равнодушна к собственной самобытности (выделено нами. – Н. А., О. Р.). [...] Модус художественности может выступать как эстетической константой текста (в *Тарасе Бульбе*, например), так и его эстетической доминантой.

¹ Михаил Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва 1975, с. 19–22.

² Геннадий Пospelов: *Проблемы исторического развития литературы*. Москва 1972.

³ Валентин Хализев: *Теория литературы*. Москва 2004.

⁴ Валерий Тюпа: *Литература как род деятельности: Теория художественного дискурса, в: Теория литературы*. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений в 2 томах. Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Москва 2007.

⁵ Валентин Хализев: *Теория литературы*. Москва 2004, с. 76.

Во втором случае эстетическая ситуация героического типа и ее „ценностный центр“ (герой) явлены не в статике пребывания, а в динамике становления⁶.

В классической драматургии героический тип эстетического завершения характерен для многих античных трагедий (*Прометей прикованный*, *Семеро против Фив*, *Персы* Эсхила; *Антигона*, *Эдип-царь* Софокла; *Гекуба*, *Ифигения в Авлиде* Еврипида) и западно-европейской героической драмы (*Фуенте Овехуна* Лопе де Вега, *Королева индейцев* Д. Драйдена и Р. Говарда, *Император индейцев*, *Тираническая любовь* и другие пьесы Д. Драйдена и его современников). Немало образцов героики в советской драматургии 20–50-х гг. (*Любовь Яровая* К. Тренёва, *Бронепоезд 14–69* В. Иванова, *Оптимистическая трагедия* В. Вишневского, *Русские люди*, *Парень из нашего города* К. Симонова и другие).

В новейшей отечественной драматургии как эстетическая константа текста Г. представлена, например, в пьесе Е. Исаевой *Доктор*, представляющей собой цепь рассказов героя-хирурга, потомственного врача, о разных сложных случаях из своей практики. Если в кругозоре героя эти ситуации представлены как череда памятных экстренных ситуаций, то в кругозоре автора работа героя в экстремальных условиях (отсутствие анестезиолога, нехватка элементарного оборудования и медикаментов, отключение света во время операции) за несоразмерно низкую зарплату и способность героя неизменно находить решение и брать на себя ответственность очевидно завершается героически.

Героический тип художественности в качестве доминантного обнаруживается, например, в художественном целом пьесы Ю. Клавдиева *Я, пулемётчик*. В сюжете пьесы совмещаются сознания героя-бандита, „парня, лет 20–30-ти“ и его деда, пулеметчика второй мировой войны, практически в одиночку оборонявшего несколько километров линии фронта. Если в начале текста герой не наполнен никакими ценностями и, по сути, отождествляет себя с „мошкой на стекле в автобусе“, то во время перестрелки с другими бандитами он обретает состояние „самозабвенной гордости“:

И я понял, чего говорил мне мой дед – я понял, братва, до меня дошло! Вот эта вся байда, вся залечь про Родину, про „ни шагу назад“, про „за нами Москва“, ну, про это всё! Я догнал! Потому что есть момент, когда не бабки и не понты, и даже не кто круче главное, а вот именно то, что – не сдаться. Потому что нельзя.

В конце текста герой формулирует для себя сверхличные ценности, без субстанциального единения с которыми, по Г. В. Ф. Гегелю⁷, невозможно героическое самоосуществление:

Я попробую жить. Я здорово попробую жить. Вот моя война. Это единственная стоящая война – за себя, за собственную жизнь. Моя линия фронта протянулась через целую Вселенную, на ней повисли мои города, мои леса, те места, где я был и где ещё только предстоит мне стоять насмерть. Я буду. Я буду насмерть – до

⁶ Валерий Тюпа: *Литература как род деятельности: Теория художественного дискурса, в: Теория литературы*. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений в 2 томах. Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Москва 2007, с. 57–58.

⁷ Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Эстетика* в 4 томах. Том 1. Москва 1968.

самой смерти. Только так. Только так. Дед, ведь именно это ты мне и рассказывал? Я удержу этот участок общего фронта. Будьте спокойны.

В качестве субдоминантного фона Г. присутствует в архитектонике пьесы Е. Гришковца *Дредноуты*, где герой рассказывает об эпизодах боев и гибели кораблей флотилий разных стран времен первой мировой войны. Однако доминантным способом эстетического завершения выступает в пьесе драматизм, коренящийся в принципиальной невозможности для рассказчика обретения полноты героического самоосуществления:

В моих ощущениях нет той страны, ради флага которой я мог бы вот так... Ну, то есть, не задумываясь о смысле и не разбираясь в целесообразности того или иного... дела. Да, да, не анализируя ситуацию, просто взять, не опустить флаг, и умереть. [...] Просто я знаю наверное, что вряд ли сам сделал бы так. Потому что у меня уже есть мое сраное высшее образование. Я уже знаю историю, понимаю разные смыслы, умею их находить или в нужной ситуации не находить.

В отличие от советской драматургии спектр Г. в новейшей драматургии связан не с идеологическими ценностями государства, а со сферой индивидуально-личностного вплоть до попыток обнаружить новые сверхличные ценности, способные претендовать на статус субстанциальных хотя бы в одном отдельно взятом сознании (Ю. Клавдиев).

Литература

Михаил Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва 1975.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Эстетика* в 4 томах. Том 1. Москва 1968.

Геннадий Пospelов: *Проблемы исторического развития литературы*. Москва 1972.

Валерий Тюпа: *Литература как род деятельности: Теория художественного дискурса*, в: *Теория литературы*. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений в 2 томах. Том 1. *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*. Москва 2007.

Валентин Хализев: *Теория литературы*. Москва 2004.

**МАРИЯ ЛАГОДА,
АНДРЕЙ ПАВЛОВ**
(Кемерово)

ГРОТЕСКНЫЙ СУБЪЕКТ

Гротескный субъект (*grotesque subject*) в современной отечественной драме – субъект речи и (само)сознания (как персонаж, так и „носитель“ высказывания в афише и ремарках), образ „я“ которого в соответствии с традицией гротескной эстетики „строится на переходе границ“ (Н. Д. Тамарченко).

Понятие впервые введено Н. Д. Тамарченко и А. А. Белянцевой по отношению к эпике, но может быть применимо и к другим родам литературы. Такой тип субъекта возникает в литературе XIX века и становится особенно распространённым на неклассическом этапе эпохи художественной модальности (С. Н. Бройтман).

Развивая мысль М. М. Бахтина о со- и противопоставлении классической „эстетики готового, завершённого бытия“ и гротескного типа образности, то есть эстетики становления, Н. Д. Тамарченко и А. А. Белянцева полагают, что аналоги классического и гротескного образа тела существуют и в субъектной структуре литературного произведения. Так, в эпическом произведении классическая норма требует наличия „оправы“ кругозоров персонажей, которая „выражается в кругозоре повествователя, объемлющем видение персонажей“¹. В драме подобная чёткость границ сознания героя возникает при авторской установке на создание единства драматического характера, что свойственно классическому идеалу. См., например, у Г. В. Ф. Гегеля: „индивид в драме должен [...] представлять законченную целостность, а умонастроение и характер его должны гармонировать с его целями и поступками“².

¹ Натан Тамарченко, Анастасия Белянцева: *Гротескный субъект в литературном произведении (сюжет двойничества и изображающий субъект у Гофмана, Гоголя и Достоевского)*, в: *Литературное произведение: проблемы теории и анализа*. Выпуск 2. Кемерово 2003, с. 18.

² Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Эстетика* в 4 томах. Том 3. Москва 1971, с. 558.

Появление Г. с. – один из векторов развития гротескного типа образности, когда гротескный принцип построения художественного целого распространяется и на субъектную структуру произведения. Такого рода субъект мог возникнуть только в литературе нового времени, поскольку „почвой“ для его появления становится „открытие самоценной личности“ (С. Н. Бройтман). Субъекта, „не совпадающего с собой как с субъектом“ (Н. Д. Тмарченко, А. А. Белянцева), мы находим уже в некоторых образцах драматургии классического периода эпохи художественной модальности. Так, в романтических пьесах-сказках (таких, как *Кот в сапогах* Л. Тика, *Принцесса Бландина* Э. Т. А. Гофмана) появляются персонажи, которые „выпадают“ из своей роли: они знают о том, что находятся на сцене и позволяют себе соответствующие комментарии. В эпоху классического реализма у отдельных авторов также встречаются драматические произведения, созданные в соответствии с эстетикой гротеска, в том числе такие, где появляется гротескный субъект. Например, если в драме-мистерии Г. Флобера *Искушение св. Антония* гротеск является доминантой субъектной архитектоники произведения, то в комедии Н. В. Гоголя *Ревизор* лишь один эпизод строится на этой доминанте: „Чему смеётесь? – Над собою смеётесь!..“. Б. О. Корман указывает на то, что в этом знаменитом монологе городничего, „хотя формально текст [...] принадлежит Сквозник-Дмухановскому, но мы явственно ощущаем, что в нём нашло выражение принципиально иное сознание, несомненно, отличное от сознания героя“³.

Таким образом, в классический период эпохи художественной модальности начинаются процессы перестройки субъектной структуры драмы, появляется, в частности, гротескный образ „я“ персонажа. Это связано с критической переоценкой картины мира, существовавшей в рамках традиционалистской культуры, и попытками расширения возможностей читательско-зрительского „поведения“. Однако в рамках данного историко-литературного этапа подобные драматургические высказывания не являются характерной приметой литературной практики.

Открытие на рубеже XIX–XX вв. нового понимания личности (не как монологического единства, а как двуединства „я – другой“ (С. Н. Бройтман)) ведёт к дальнейшей перестройке субъектной структуры драмы. Герой неклассической драмы уже не может „нераздельно сомкнуться с какой-то особенной стороной [...] устойчивого жизненного содержания, отвечающей его индивидуальности“⁴, поскольку само это „жизненное содержание“ тоже осознано как принципиально неготовое, становящееся, не позволяющее индивиду окончательно „срастись“ с одной из его форм.

Г. с. является одним из вариантов такого неклассического субъекта в драме. Подобная архитекtonика может быть обнаружена, например, в символистской драме, в „эпическом театре“ Б. Брехта, у Л. Пиранделло (*Шестеро персонажей в поисках автора*), в драматических произведениях Е. Шварца, в ряде пьес, традиционно причисляемых к драме театра абсурда, в „гротескных драмах“ Ж. Ануя (например, в *Жаворонке*) и т. д.

³ Борис Корман: *Практикум по изучению художественного произведения*. Ижевск 1977, с. 11.

⁴ Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Эстетика* в 4 томах. Том 3. Москва 1971, с. 575.

Понятие Г. с., а также соотносимое с ним понятие „субъектного неосинкретизма“ (С. Н. Бройтман) (см.: *Неосинкретизм драматический*), могут служить одним из „ключей“ к пониманию и описанию поэтики новейшей отечественной драматургии. В современных пьесах весьма популярны субъектные структуры, в основе которых – исчезновение тех границ кругозора субъектов, сохранение которых обеспечивало бы их и д е н т и ч н о с т ь. Появление такого типа субъекта в новейших пьесах является формой художественного „проговаривания“ современного понимания личности и обусловлено тем, что один из главных предметов художественной рефлексии в них – кризис идентичности (см.: *Конфликт драматический*).

Г. с. в драматических произведениях новейших авторов может быть и персонаж пьесы, и субъект высказывания в афише, ремарках. Развивая тенденцию к размытию границ между изображенным и реальным „мирами“, современная пьеса продолжает выводить на сценическую площадку персонажа с „нестационарным“ (С. Н. Бройтман) статусом, совмещающего позиции и участника действия, и его „свидетеля и судии“ (М. М. Бахтин). Так, пьеса М. Покрасса *Не про говорённое* начинается с монолога Маши, первая фраза которого: „Все слова, которые здесь будут сказаны, написаны автором. Но мы, время от времени будем разговаривать и вести себя так, как будто это наши слова, и как будто мы это не мы, а кто-то другой, например, мама и дочка“. В сюжетной плоскости пьесы М. Покрасса герои пытаются „собрать себя“, чтобы не быть неопределёнными, „вялыми сгустками сомнений“. При этом проблема „собираания себя“ проникает и в субъектную архитектуру произведения, поскольку читатель/зритель сталкивается здесь с „нестационарностью авторского и героического планов“.

„Размытыми“ могут быть границы между сознаниями героев. В пьесе Н. Коляды *Рогатка* гротескная (даже телесно) пара персонажей (18-летний „благополучный“ юноша и 33-летний пьющий безногий инвалид) в ходе своих напряжённых диалогов приходит к осознанию взаимной „похожести“ и даже одинаковости („Мы с тобой сходимся. Во всем. Честное слово. Я с тобой как с самим собой разговариваю“), к обнаружению общего воспоминания из детства. В *Рогатке* одной из значимых композиционно-речевых форм являются сны. Таким образом, читатель/зритель произведения оказывается „зрителем“ сна „другого“, то есть кругозор читателя/зрителя начинает „совмещаться“ с кругозором героя-сновидца, что обусловлено гротескной субъектной структурой пьесы. А сам персонаж-сновидец является еще и „действующим лицом“ собственного сна, то есть видит себя как „другого“ (например, заснувший в инвалидной коляске Илья в „первом сне“ видит себя как бы „со стороны“, причём во сне он „идет, улыбается счастливо, весело“).

„Мерцающей“ в современных пьесах может оказаться граница между сознаниями „первичного субъекта речи“ (Б. О. Корман), представленного в ремарках, и персонажа. Так, в пьесе И. Вырыпаева *Кислород* проявляется не только „зыбкость“ границ между сознаниями „исполнителей“ десяти „композиций“, а также границ между „исполнителями“ и героями этих „композиций“ (и тех, и других зовут Сашами). Здесь также авторская и героическая ипостаси произведения оказываются „нестационарными“, поскольку, помимо обозначенных пересечений субъектных сфер, „Он“ и „Она“ выходят „из роли“ „исполнителей“, когда выясняется, что „Он“ – и автор, и режиссёр представляемого „акта“, а „Она“ –

актриса, недовольная режиссурой, распределением ролей и претендующая на изменение „сценария“.

Появление Г. с. в новейшей отечественной драме может быть связано не только с „двойничеством“ персонажей, выведенных автором, или персонажей и „первичного субъекта речи“, но и с отношением героя к себе как к „другому“, с обнаружением „другого“ в самом себе. Доминирующим в „построении“ гротескного субъекта этот аспект является в пьесах П. Гладилина *Другой человек* и А. Строганова *Чайная церемония*. В этих произведениях доводится до предела ситуация амнезии с целью обнажения противоречий, с которыми сталкивается современный человек, пытающийся обрести собственную идентичность. „Текучей“ оказывается не только оценка персонажами неожиданно всплывающих в сознании эпизодов прошлого, но и само содержание этого прошлого (например, в *Другом человеке* под вопрос ставится: являются ли „он“ и „она“ мужем и женой, действительно ли „он“ – пьющий музыкант, или убийца друга-банкира и т. п.). Можно говорить о гротескном преувеличении – несовпадении героев с самими собой не только в ценностно-смысловом плане, но и в фактическом, причём в *Чайной церемонии* это осложняется „сновидностью“ мира пьесы („сон в двух действиях“), мистическими мотивами. В этих произведениях персонажи сталкиваются не с определённым и устойчивым „самим собой как с Другим (прошлым, настоящим и будущим)“⁵, но с „вероятностными“ образами себя самого. Само „я“ предстаёт „пульсирующим“ и нестабильным, лишённым „утешительных гарантий“ в собственной цельности (например, Борис из *Чайной церемонии* произносит: „Во всяком случае, не могу припомнить ничего такого, что доказало бы мне, что это я, а не кто-нибудь другой“).

Присутствие в драме Г. с. всегда связано с установкой на определённого рода рецептивную „провокативность“. Если романтическая драма нацелена, главным образом, на разрушение стереотипов в творчестве и его восприятии, то современные пьесы с гротескно-субъектной архитектурой не только „остраивают“ читательский/зрительский опыт, ориентированный на эстетику завершенности, но и формируют особую рецептивную позицию, которая предполагает погружение воспринимающего субъекта в „кризисное“ состояние вопроса, удивления, замешательства, то есть приближает его к необходимости собственной самоидентификации. По-видимому, пьесы подобного рода требуют гротескной манеры сценического воплощения, когда актёр играет как будто не одного персонажа, а нескольких.

Литература

Михаил Бахтин: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва 1965.

Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: „Карта“ современной русской драмы: опыт типологии (на материале драматургии движения „Новая драма“, в:

⁵ Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: „Карта“ современной русской драмы: опыт типологии (на материале драматургии движения „Новая драма“, в: „Сцена жизни“ в русской драме XX века. Часть III. Поэтика современной русской драмы. Москва 2008, с. 14.

„Сцена жизни“ в русской драме XX века. Часть III. Поэтика современной русской драмы. Москва 2008.

Самсон Бройтман: *Историческая поэтика*, в: *Теория литературы*. Учеб. пособие в 2 томах. Под ред. Натана Тamarченко. Том 2. Москва 2004.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Эстетика* в 4 томах. Том 3. Москва 1971.

Борис Корман: *Практикум по изучению художественного произведения*. Ижевск 1977.

Игорь Смирнов: *Гротеск*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.

Натан Тamarченко, Анастасия Белянцева: *Гротескный субъект в литературном произведении (сюжет двойничества и изображающий субъект у Гофмана, Гоголя и Достоевского)*, в: *Литературное произведение: проблемы теории и анализа*. Выпуск 2. Кемерово 2003.

Натан Тamarченко: *Гротескный субъект*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.

ЮРИЙ ПОДКОВЫРИН
(Кемерово)

ЗАГЛАВИЕ

Заглавие (*title*) – именование текста, представляющее его в пространстве культуры и устанавливающее первоначальные, наиболее широкие границы его интерпретации. Как элемент композиции заглавие присуще не только художественным текстам. По сути, именно З. указывает на то, что некая совокупность знаков является текстом – смысловым и композиционным целым. Рассмотренные с позиций семиотики, З. и текст соотносятся друг с другом как знак и референт: З. как знак выступает в социокультурном пространстве в качестве заместителя текста. Эта замещающая функция во многом определяет смысловые и структурные особенности З.: малый объём в сравнении с объёмом самого текста, семантическую насыщенность (смысл текста представлен в заглавии как бы в свернутом виде: „заглавие – книга *in restricto*; книга – заглавие *in extenso*“¹). Рассмотренное с позиций герменевтики, З. предстаёт тем первым словом, с которого начинается интерпретация текста и которым, следовательно, задаётся горизонт читательских ожиданий. В то же время, З. может быть рассмотрено и как первичное – авторское – истолкование текста (В. Тюпа).

Способы отношения заглавия к тексту существенно различаются в художественных и нехудожественных литературных произведениях. В нехудожественных словесных произведениях заглавие находится со всеми другими словами текста в одном смысловом „измерении“. В литературном художественном произведении заглавие и слова текста находятся в разных смысловых планах. Последние непосредственно соотнесены со смысловыми установками героев и опосредованно, уже отягощённые жизненными осмыслениями, связаны с авторской смыслопорождающей позицией. Каждое слово в литературном произведении в герменевтическом отношении двусмысленно – соотнесено со смысловыми планами героев и автора (читателя).

¹ Сигизмунд Кржижановский: *Поэтика заглавий*, в: *Собрание сочинений* в 5 томах. Том 4. Санкт-Петербург 2006, с. 7.

Заглавие же является тем единственным в произведении словом, которое осмысливается только и непосредственно автором (читателем). Очевидно, что сказанное справедливо и для других „маргинальных“ элементов художественного текста (имени автора, датировки, нумерации глав, эпиграфов, посвящения). Но неоспоримо, на наш взгляд, первенствующее положение заглавия среди прочих элементов „заголовочного комплекса“, наиболее прочная и прямая связанность со смысловым целым произведения. Действительно, герои, как правило, не знают, что живут в озаглавленном мире. Для них все в мире имеет (или может иметь) имя, но сам мир имени не имеет. Надо полагать, для героя имя его мира столь же (и по той же причине) таинственно, как и целостный смысл его жизни, открывающийся кругозору другого – автора-читателя. Очевидно, заглавие ближайшим образом соотнесено с инкарнированным – собственно художественным – смыслом произведения, который запределен кругозорам персонажей.

Можно подумать, что смысловая „одномерность“ заглавия – соотнесённость только с авторской (читательской) интенцией – делает его наиболее бедным в герменевтическом отношении элементом художественного текста. Однако весь наш читательский опыт и история осмысления заглавия в литературоведении свидетельствуют об обратном. Думается, герменевтическая уникальность заглавия обусловлена его всецелой эстетичностью, а не только особым – пограничным – положением в тексте. Заглавие, в отличие ото всех других слов в художественном произведении, как бы освобождено от „груза“ привнесённых персонажами жизненно-этических смыслов. Оно первоначальным образом, хотя и в самых общих чертах, раскрывает читателю инкарнированный смысловой план произведения. Можно сказать, что заглавие является словесной транскрипцией „воплощённого“ (несказанного по своей сути) смысла произведения как целого.

В современном литературоведении феномен заглавия рассматривается в большинстве случаев на материале двух литературных родов – эпоса и лирики (В. Прооров, Б. Реизов, Н. Кожина, Ю. Орлицкий, Н. Веселова, Г. Колеватых и др.). Исследований же, посвящённых 3. драматических произведений, крайне мало (можно отметить разве что давнюю статью С. Кржижановского *Пьеса и её заглавия*², а также работы о заглавиях отдельных пьес). При этом художественная функция заглавий в отечественной драматургии 1990–2000-х гг. остаётся совершенно неизученной.

Поскольку в данной статье речь идет о заглавиях текстов в драматических произведениях, драма рассматривается прежде всего как сугубо литературный, а не театральный феномен. В значительной мере это обусловлено и одной из главных эстетических установок движения „Новая драма“: ориентацией на главенство литературного текста в театре.

Заголовки текстов новейшей драматургии чрезвычайно многообразны. Большинство заглавий по своей внутренней структуре не отличаются от заглавий классических произведений (драматургии XIX в.) и даже драм традиционалистской эпохи: это могут быть как „заглавия-протагонисты“, так и „заглавия-ситуации“ (в терминологии С. Кржижановского): например, *Анна* Ю. Клавдиева или

² Сигизмунд Кржижановский: *ibidem*, с. 621–635.

Терроризм бр. Пресняковых. Однако мы сосредоточимся на таких заголовках, которые по своей смысловой структуре отличаются от классических заглавий.

В первую очередь, в ряду заглавий современных пьес выделяются довольно многочисленные примеры заголовков, отсылающих читателя к историко-литературному и культурному контексту. Заглавия такого типа изначально настраивают читателя на определённый способ понимания произведения: а именно, на прочтение его сквозь призму культурной или литературной традиции. Такие заглавия можно определить как диалогические по своей смысловой структуре. Художественная установка на диалог (между автором и читателем, между различными литературными традициями и т. п.), особенно характерная для литературных произведений „неклассической“ (С. Н. Бройтман) эпохи, явлена в заглавиях такого типа как бы в концентрированном виде.

В качестве примеров заглавий, диалогические разворачивающих произведения к историко-культурной традиции, можно назвать следующие: *Отель Калифорния* В. Леванова, *Мурлин Мурло* Н. Коляды, *Mutter* и *Голубой вагон* В. Дурненкова, *Юдифь* Е. Исаевой. Следующие заглавия (мы приведём только некоторые примеры) отсылают читателя к литературной традиции: *Dostoevsky-trip* В. Сорокина, *Красная чашка* М. Дурненкова, *Смерть Фирса* и *Апокалипсис от Фирса, или Вишнёвый сон Фирса* (из цикла *Фирсиада*), а также *Роман с Онегиным* В. Леванова, *Истребитель класса „МЕДЕЯ“* М. Курочкина, *Воскресение*. *Супер* бр. Пресняковых, *Анна Каренина-2* О. Шишкина и т. п.

Так, заглавие монопьесы В. Леванова *Смерть Фирса*³ указывает на связь с традицией русской классической драматургии (*Вишнёвым садом* Чехова). Заголовок данного произведения свидетельствует об авторской установке на „переворачивание“ чеховского сюжета, когда заглавным героем пьесы становится периферийное (хотя и важнейшее!) действующее лицо *Вишнёвого сада*. Подобная ситуация „рокировки“ центральных и периферийных персонажей, сюжетов и тем классической литературы характерна для произведений постмодернизма и, как правило, представляет собой реализацию иронической оценки. Так, заглавие левановской пьесы корреспондирует с названием классического произведения постмодернистской драматургии – пьесы *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* Тома Стоппарда. Название пьесы современного британского классика также настраивает читателя на „переворачивание“ шекспировского сюжета и выдвижение на авансцену периферийных действующих лиц *Гамлета*.

Однако содержание монопьесы В. Леванова, судя по всему, не сводится к травестийному обыгрыванию образов и тем *Вишнёвого сада*. В *Смерти Фирса* главное и единственное действующее лицо, появляющееся на сцене, – Актёр, исполняющий роль Фирса. Однако границы между актёром и ролью в пьесе представлены размытыми. По нашему мнению, размытие границ между Актёром и Фирсом обусловлено природой *конфликта*, представленного в пьесе. Этот *конфликт* может быть определён как столкновение героя „с самим собой

³ Вадим Леванов: *Смерть Фирса*: http://www.theatre-studio.ru/library/levanov_v/firs_dead.doc. Далее текст пьесы цитируется по этой публикации.

как культурным Другим⁴. Герой монопьесы В. Леванова – это „самоопределяющаяся через культуру и связанные с ней мифы личность“⁵. Через соотнесение себя с хрестоматийным чеховским образом, возводящимся в пьесе в ранг культурного мифа, герой пытается понять себя, своё место в мире и состояние этого мира. Отсюда столь частотные в монологе Актёра вопросы: „А чьё сейчас время?“, „А кто герой?“, „А чего я хочу?“, „А что делать?“, „Что со мной?“. Эти предельные, „последние“ вопросы герой задаёт, „проживая“ смерть „культурного Другого“ (Фирса) как свою собственную, реальную, а не „разыгранную“ смерть („И мне пора... умирать“).

Таким образом, знакомство с пьесой как целым делает возможным, в силу „кругового“ характера понимания, уточнить смысл заглавия произведения как его части. Первоначальное, обусловленное постмодернистской рецептивной „инерцией“, понимание заголовка акцентировало в нём, главным образом, момент иронического обыгрывания, „переворачивания“ классического сюжета. Однако соотнесение с целым произведения позволило выявить в заглавии обобщающий, метафизический план: проекцию сценической, „разыгранной“ смерти Фирса как „архетипического“ персонажа русской драматургии на реальный опыт смерти каждого человека. Таким образом, можно говорить о трагической ценностной природе данного заглавия. Вместе с тем, травестийный смысловой „пласт“ заголовка не отменяется данной интерпретацией: он соотносится прежде всего с позицией героя по отношению к самому себе, в которой значительное (хотя, на наш взгляд, и не определяющее) место занимают жесты самоуничтожения-самоосмеяния („Единственная – за три года! – роль здесь приличная – Фирс“ и т. п.).

Примером заглавия, ориентирующего читателей на культурный контекст, являются и *Бедные люди, блин*⁶ С. Решетникова. Однако во внутренней смысловой структуре данного заглавия имеется нечто новое в сравнении со *Смертью Фирса*. Это со- (противо-) поставление культурного и бытового, высокого и низкого смысловых планов. Первая часть заглавия, очевидно, отсылает к названию романа Ф. М. Достоевского, вторая – к грубо-просторечному пласту русской лексики. Однако заглавие пьесы С. Решетникова может быть истолковано и как простое обозначение имущественного положения героев (Михаил Блинов, его жена и дочка – люди действительно очень бедные). Но такое „референтное“ (В. И. Тюпа) понимание заголовка, как мы уже показали, не является единственно возможным. Два этих смысла (социальный и культурный) не существуют в отрыве друг от друга. Через отсылку к роману Достоевского пьеса Решетникова „подключается“ к традиции изображения „маленького человека“ в произведениях русской „натуральной школы“ и в творчестве Гоголя и, далее вглубь, к мощному семантическому источнику русского сентиментализма. Так, первое слово заглавия, безусловно, отсылает к важнейшему сентименталист-

⁴ Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *Типология конфликтов в произведениях „Новой драмы“*, в: *Новейшая русская драма и культурный контекст*. Сборник научных статей. Кемерово 2010, с. 57.

⁵ Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *ibidem*.

⁶ Сергей Решетников: *Бедные люди, блин*, в: [Электронная] *книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева* (Составитель: Сергей Лавлинский). Далее текст пьесы цитируется по этому изданию.

скому тексту русской литературы – *Бедной Лизе* Н. М. Карамзина. Данный смысловой обертон, очень неопределённо явленный в заглавии, между тем, подтверждается текстом пьесы: Лизой зовут жену главного героя решетниковской пьесы – Михаила Блинова. Таким образом, заглавие пьесы *Бедные люди, блин* (как и пьесы *Смерть Фирса* В. Леванова) является в смысловом отношении открытым, актуализирующим различные (дополняющие друг друга) варианты истолкования пьесы: от травестийного обыгрывания тем русской классики и изображения социальной неустроенности до раскрытия онтологической неуко-ренённости современного человека в социальном, культурном, биографическом контекстах. Необходимо заметить, что открытая в смысловом отношении, диалогическая природа заглавия раскрывается не в момент первочтения (в этом случае схватывается скорее социальный либо травестийный смысловые пласты), а в процессе кругового движения интерпретации, „проекций» заглавия на смысловое целое произведения.

Схожее сочетание в заглавии культурного и бытового элементов, „классики“ и „современности“ имеет место в пьесе *Dostoevsky-trip* В. Сорокина и *Облом Off (Смерть Ильи Ильича)* М. Угарова. Однако в заглавиях этих пьес в сравнении с рассмотренными нами ранее примерами наблюдается также сопоставление русского и иноязычного (в данных заголовках – англоязычного) элементов.

В заглавии пьесы В. Сорокина *Dostoevsky-trip*⁷ очевидна отсылка к литературной традиции. При этом переданная латиницей фамилия русского классика сочетается со словом, которое на русский язык может быть переведено и как „путешествие“, и как „наркотическое опьянение“. Действие наркотика „Достоевский“ выражается в том, что герои пьесы „проваливаются в пространство романа Достоевского *Идиот*, став персонажами романа“. Второй сюжетный эпизод пьесы представляет собой довольно близкую к источнику инсценировку знаменитого эпизода из первой части *Идиота*, в котором Настасья Филипповна бросает в огонь принесённые ей Рогожиным сто тысяч. Художественная структура заглавия пьесы В. Сорокина, таким образом, схожа со структурой заглавия пьесы С. Решетникова *Бедные люди, блин*. В обоих случаях в заголовках сходятся, сталкиваются „высокий“ и „низкий“, культурный и бытовой смысловые планы. Следует отметить, что заглавие пьесы Сорокина, так же как и Решетникова, двусмысленно, и его смысловая противоречивость может быть понята только людьми знающими (в первом случае – английский сленг, во втором – русскую классическую литературу). Вовлечение имени русского классика в наркотический контекст, актуализированное в заглавии, и в целом предпринятая в тексте пьесы реализация метафоры „чтение – употребление наркотика“, конечно же, могут быть поняты читателем как травестия, нарочитое снижение хрестоматийного сюжета. Такая пародирующая, снижающая творческая установка вообще характерна для творчества Сорокина и постмодернистской литературы в целом. Однако мы хотели бы акцентировать внимание на другом аспекте заглавия *Dostoevsky-trip*, а именно на его своеобразной п е р ф о р м а т и в н о с т и. Дело в том, что, как нам представляется, название пьесы Сорокина отсылает не только к со-

⁷ Владимир Сорокин: *Dostoevsky-trip*: <http://www.srkn.ru/texts/dostoev1.shtml>. Далее текст пьесы цитируется по этой публикации.

держательному плану произведения, но и ко всему эстетическому событию, участниками которого являются и читатели/зрители пьесы. Вслед за героями читатели/зрители также оказываются под воздействием таблетки с надписью „Достоевский“ и „проваливаются“ в мир романа, становясь созерцателями сцены в квартире Настасьи Филипповны. Сами же литературные „наркоманы“ становятся „участниками“ романа Достоевского как некоего перформанса или квеста и вынуждены „проживать“ судьбы героев *Идиота* (в чём, надо полагать, и заключается суть „кайфа“). Подобное превращение текста в перформанс (равно как и травестия „школьных“ сюжетов) характерно для произведений неклассической художественности.

Заглавие пьесы М. Угарова *Облом Off (Смерть Ильи Ильича)*⁸ предполагает знание читателем литературного контекста, а именно произведений русской классики. Но в отличие от произведения С. Решетникова заглавие этого „драморимейка“ указывает на связь сразу с двумя классическими текстами русской литературы: *Обломовым* И. А. Гончарова и *Смертью Ивана Ильича* Л. Н. Толстого. В самом тексте пьесы, главным образом, разворачивается „обломовский“ смысловой план заглавия. Уже само разбиение фамилии Обломова на две части – русскую и английскую – создаёт эффект игры, покушения на неизменность одного из знаковых имён русской классики. Посредством использования английского слова „off“ гончаровский сюжет сталкивается с современным культурным контекстом: активное использование в речи (и на письме) английских слов и выражений – черта русской культуры последних десятилетий. Первая же – русская – часть фамилии представляет собой просторечное слово „облом“ (в заглавие, таким образом, вносится снижающий смысловой обертон). Раздельное написание фамилии в заглавии также соотносится с развёрнутой в тексте пьесы смысловой оппозицией целого и части. Доктор Аркадий Михайлович называет болезнь Ильи Ильича TOTUS (в переводе с латыни „весь“, „целый“). При этом доктор утверждает, что это редкая („с нею уж никого почти не осталось“) и смертельная болезнь („Ваш диагноз несовместим с жизнью“). Получается, что именно уникальная цельность Ильи Ильича, несовместимая с „частичностью“ человека в современном мире („Пол-человека, четверть-человека, осьмушка и одна шестнадцатая – все живы... А бедный Totus – нет?“), делает его смерть неизбежной. Раздельное написание фамилии вносит в образ Ильи Ильича как раз элемент разделённости, частичности. Характерно, что при произнесении в слух раздельность написания может как подчёркиваться, так и нивелироваться (фамилия Ильи Ильича будет при этом произноситься „обломоф“ – с характерным для русского языка оглушением звонкого согласного на конце слова).

Итак, смысловой потенциал интертекстуальных заглавий новейших пьес, по нашему мнению, не сводится только лишь к травестии и пародийному обыгрыванию традиции, хотя и включает в себя эти, столь актуальные для литературы и культуры постмодернизма, семантические элементы. Столкновение в заглавии постмодернистских и уводящих „немного в сторону“ (С. П. Лавлин-

⁸ Михаил Угаров: *Облом Off (Смерть Ильи Ильича)*, в: [Электронная] книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева (Составитель: Сергей Лавлинский). Далее текст пьесы цитируется по этому изданию.

ский) смысловых планов в целом отражает общую художественную „стереоскопичность“ новейшей драматургии.

Смысловая открытость и внутренняя диалогичность заглавий многих произведений новейшей драмы проявляется также и в том, что их прочтение актуализирует иной смысл, чем слуховое восприятие: *Не про говорённое* М. Покрасса, *Дос.Тор.* (*Записки провинциального врача*) Е. Исаевой, *ОдноврЕмЕнно* Е. Гришковца, *Ю О.* Мухиной и т. п. Ценностная природа таких заглавий, очевидно, может быть различной: от смеховой оценки, явленной в игровом, каламбурном озаглавливании, до инкарнации трагического смысла.

Обратимся к заглавию пьесы М. Покрасса *Не про говорённое*⁹. На слух данное словосочетание воспринимается как одно слово, при этом происходит некоторая корректировка смысла. В устном варианте заглавия („Непроговорённое“) высвечивается предмет изображения – неск~~а~~занное / неск~~а~~занное, то, что не может быть высказано или просто умалчивается. Смысл письменного варианта заглавия (*Не про говорённое*), на наш взгляд, более полемичен. Заголовок содержит в себе р е а к ц и ю, как бы ответ на вопрос („Про что текст? Про то, что сказано?“). „Нет. Не про это! *Не про говорённое*“). В письменном варианте заголовка акцентируется не одна из сторон оппозиции – неск~~а~~занное / неск~~а~~занное, – а само состояние напряжённого в ы б о р а, осуществляемого в пользу того, что по ту сторону слов, того, что не вмещается в границы высказанного. Такая двусмысленность заглавия (притом, что письменный вариант заглавия сам по себе полемичен), на наш взгляд, с самого начала настраивает читателя на восприятие смысла данной пьесы как „открытого“, „мерцающего“, не сводимого к какой либо одной смысловой линии. При этом, как нам представляется, письменный вариант заглавия воспринимается „на фоне“ устного как более неожиданный, „остранённый“.

Характерным примером заглавия с двойным (в зависимости от характера восприятия – устного или визуального) смыслом является *Дос.Тор.* (*Записки провинциального врача*) Е. Исаевой. Как и в заглавии пьесы *Облом off*, в названии текста Е. Исаевой сталкиваются английская и русская языковые стихии. Первая часть заглавия – „doc“ – представляет собой сокращение английского слова „documentary“, которое, в свою очередь, является частью словосочетания „documentary theatre“ (документальный театр). Таким образом, этот элемент заглавия указывает на драматургическое направление, к которому относится пьеса. Следующая часть заглавия – „tor“ – по инерции также читается как английское слово со значением „лучший“, что может быть интерпретировано как довольно претенциозная авторская оценка произведения: что-то вроде „лучшей документальной пьесы“. Однако соотнесение с помещённым в скобки подзаголовком („Записки провинциального врача“) позволяет понять и прочесть заглавие иначе, по-русски, как „доктор“. При этом „английский“ вариант осмысления не может быть отменён, так как согласный „к“ в слове „доктор“ передан на письме английской литерой „с“. Актуальность обоих семантических вариантов подтверждается соотнесением с текстом пьесы. Это произведение действительно о „докторе“, о его профессиональных буднях. Однако текст пьесы построен как „невыдуманная“

⁹ Михаил Покрасс: *Не про говорённое*: http://www.theatre-studio.ru/library/pokrass/pokrass_01.zip. Далее текст пьесы цитируется по этой публикации.

(документальная) история из жизни, рассказанная героем. Подзаголовок, в свою очередь, соотносит произведение с литературной традицией, а именно творчеством М. Булгакова.

Один из своеобразных вариантов заглавия с двойным, „мерцающим“ смыслом – *Развалины* Ю. Клавдиева¹⁰. Развалины – это фамилия главных героев, крестьянской семьи, перебравшейся в Ленинград в первые месяцы войны. Однако совершенно ясно, что автором задействован и другой – прямой – смысл слова „развалины“. Действие пьесы разворачивается в разрушенном бомбёжками и обстрелами блокадном Ленинграде зимой 41-го года. Как видим, различение прямого и „непрямого“ (потаённого) смысла данного заголовка довольно затруднительно. Уже только знакомство со списком действующих лиц и ремаркой, указывающей на место действия, позволяет понять внутреннюю противоречивость названия. В нём сопоставлены противоположные состояния человеческого бытия и бытия вообще: общность (Развалины – „они“ – семья) и разброд, отщепенчество, *дом* (обиталище семьи) как архетипическая модель обустроенного и упорядоченного мира (миро - здания) и развалины как образ „бесприютного“ хаоса. Тема „развалин“ как метафоры общечеловеческого распада реализуется в пьесе Ю. Клавдиева самым радикальным образом: через образы к а н н и б а л и з м а. Клавдиев ставит своих героев, а вслед за ними и читателей, на самые границы человеческого, создаёт ситуации, которые делают эти границы неявными, проблематичными. Наиболее поверхностный уровень *конфликта* – столкновение наивно-природного сознания деревенских жителей Развалиных, не находящих ничего предосудительного в том, чтобы ради спасения жизни есть человеческое мясо, и „книжного“ сознания „интеллигента“ профессора Ниверина, считающего невозможным „человеку разумному“ опускаться до такой „мерзости“. Однако за этим внешним столкновением мировоззрений и опытов (в деревни, из которой ушли Развалины, во время голода, вероятно, ели детей) обнаруживается столкновение двух систем ценностей, двух „правд“: правды малой, сцепленной телесно, человеческой „ячейки“ и общечеловеческой правды.

Показательно, что в мире пьесы последняя правда предстаёт эфемерной и неочевидной. Отказывающийся отступить от норм „разумного человека“ и есть человеческое мясо профессор Ниверин погибает от пули снайпера, принявшего его за вора-трупоеда. Его дочь Анечка охотно принимает каннибальскую практику Развалиных, к финалу пьесы она и Развалины остаются живы и востребованы обществом (под „присмотром“ бойца НКВД Развалины-дети и Анечка тушат на крыше „зажигалки“). Кажется бы, смерть Ниверина раскрывает авторские акценты: общечеловеческие ценности в бесчеловечных условиях войны („развалинах“) обнаруживают свою беспомощность, сгорают как книжки Ниверина в печке, уступая место телесно-природным, естественным правилам выживания.

Однако, как нам представляется, художественность (безусловно – неклассическая) пьесы Ю. Клавдиева проявляется не в монологическом утверждении некой истины, и не в ироническом дистанцировании от всех наличествующих в произведении правд, а в диалогическом вовлечении читателя в ситуацию

¹⁰ Юрий strike Клавдиев: *Развалины*: http://www.volodin-fest.ru/download/6/play_2_klavdiew.doc. Далее текст пьесы цитируется по этой публикации.

предстояния предельным вопросам. Читатель вынужден делать рискованный выбор между „материально-телесной“ системой ценностей Развалиных и точкой зрения Ниверина, готового пожертвовать ради абстрактной человечности жизнью дочери. Он – читатель/зритель – этим самым вводится в состояние „сшибки“ (термин физиолога И. П. Павлова), этического и эстетического кризиса. Сама неочевидность пролегания границ человеческого в человеке демонстрируется пьесой Клавдиева с предельной ясностью. Внутренне противоречивый, „подвижный“ характер заглавия *Развалин*, таким образом, репрезентирует диалогическую художественную природу произведения, смысл которого не сводится к утверждению автором некой единственной „правды“ о жизни.

Итак, при рассмотрении под герменевтическим углом зрения в заглавиях современных отечественных пьес обнаруживается несколько особенностей смыслопорождения. В первую очередь, заглавия многих новейших пьес (*Mutter* и *Голубой вагон* В. Дурненкова, *Юдифь* Е. Исаевой, *Dostoevsky-trip* В. Сорокина, *Смерть Фирса* В. Леванова и др.) задают определённые границы понимания текста через отсылку к культурной и/или литературной традиции. Таким образом, уже в заглавии эксплицируется интерес субъективности смысла. С творческий способ смыслопорождения характерен в той или иной мере для любого художественного произведения, но в наибольшей степени – для произведений „неклассической художественности“ (В. И. Тюпа), в которых сама диалогичность смысла становится предметом творческой рефлексии. Особенностью „интертекстуальных“ заглавий произведений „новой драмы“ является то, что в них наравне с ироническим обыгрыванием, „переворачиванием“ сюжетов и образов классики (*Dostoevsky-trip*) выявляются серьёзные (трагические) смысловые пласты (*Смерть Фирса*). Специфическим вариантом „интертекстуальных“ заглавий в произведениях „новой драмы“ являются заголовки, в которых сочетаются культурный и бытовой элементы (*Облом Off* (*Смерть Ильи Ильича*), *Бедные люди*, *блин*). Заглавия такого рода выводят как на смеховые, так и на серьёзные (трагические или сентиментальные) пласты смысла произведений, в зависимости от того, на каком из компонентов структуры заглавия сосредоточит внимание читатель. Таким образом, уже в самом заглавии эксплицируется открытость произведения различным способам инкарнации своего смысла.

Подчёркнутая диалогичность, характерная для произведений новейшей драматургии, наиболее ярко выражается в заглавиях, смысл которых меняется в зависимости от формы восприятия – устной или письменной (*Не про говорённое* М. Покрасса, *Дос.Тор. (Записки провинциального врача)*, *ОдноврЕмЕнно*, *Ю* и др.). Здесь в самой форме заглавия эксплицирован неопределённый, „мерцающий“ характер художественного смысла: направление понимания может меняться в зависимости от выбранного варианта прочтения. Однако все смыслы заглавий такого рода являются „дополнительными“, отсылают к различным художественным уровням произведения. При этом „мерцающий“ характер заглавия соответствует неопределённому, „несобранному“ образу мира и человека в современных пьесах (*Не про говорённое*). Особый случай, хотя и иллюстрирующий ту же особенность бытия смысла в новейших произведениях, являют собой в чистом виде двусмысленные заглавия (*Развалины* Ю. Клавдиева).

Литература

- Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *Типология конфликтов в произведениях „Новой драмы“*, в: *Новейшая русская драма и культурный контекст. Сборник научных статей*. Кемерово 2010.
- Наталья Веселова. *Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика*. Дис. ... канд. филол. наук. Тверь 1998.
- Сигизмунд Кржижановский: *Пьеса и её заглавие, Поэтика заглавий*, в: *Собрание сочинений* в 5 томах. Том 4. Санкт-Петербург 2006.
- Поэтика заглавия*. Сборник научных трудов. Тверь 2005.
- Валерий Тюпа: *Произведение и его имя*, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. VI / Аспекты теоретической поэтики. К 60-летию Н. Д. Тамарченко. Выпуск 6. Москва, Тверь 2000.
- Умберто Эко: *Заглавие и смысл*, в: *Имя розы*. Москва 1989.

ЕВГЕНИЯ ШЛЕЙНИКОВА
(Санкт-Петербург)

МАРГИНАЛЬНОЕ

Маргинальное (*marginal*; от лат. „margo“ – край, граница). Основные коннотации данного социокультурного и философского понятия связаны с „пребыванием на краю“, „на пределе“; промежуточностью; второстепенностью, незначительностью; положением вне чего-либо (системы, общества, социально-этических, политических и прочих общепринятых установок). Выступает одной из основных примет поэтики современной отечественной драматургии. Понятия маргинальной личности, группы, пространства выступают характерными репрезентантами драматургических текстов рубежа XX–XXI вв.

В сферу широкого употребления в гуманитарных науках понятие пришло из социологии и философии. В 1920-е гг. категория маргинальности была введена американским социологом Р. Парком при исследовании особенностей социально-психологической адаптации мигрантов. Дальнейшее активное употребление как в научном, так и в литературном дискурсе значительно расширило семантическую наполненность данного понятия. С социальной точки зрения, М. связывают с разрушением привычных социально-экономических и духовных связей, нарушением устоявшегося порядка вещей; маргинальные явления позиционируются как противоположность норме, центру. В философском понимании, М. видится неотъемлемой составляющей человеческого бытия, неизбежно аккумулирующего в себе пограничные переходные ситуации. Значительно актуализировалось внимание к М. в работах французских структуралистов, оперировавших понятиями „маргинальный субъект“, „маргинальное пространство“, „маргинальное существование“. В постмодернистских теориях понятие М. существенно изменяется. Объекты маргинального осмысляются как знаки преодоления различных культурных стереотипов, а в игровом взаимодействии „официальных“ и М. элементов видится возможность обновления языка культуры.

Тем не менее, изначально заложенная трактовка рассматриваемого понятия как оппозиционного норме обусловила восприятие объектов М. в качестве чего-либо асоциального и деструктивного. В пьесах авторов конца XX в. М.,

прежде всего, связано с понятием „дна жизни“. В драматургическом творчестве советского периода осмысление явлений М. типа практически отсутствовало. Попытки снятия табу на описание чуждых официозу сторон действительности были предприняты авторами „Новой волны“ уже в предперестроечные годы. Значительная активизация тематики М. происходит после перестройки. Специфика переходной кризисной эпохи спровоцировала появление большого количества пьес на тему нравственности, написанных в стиле „черного натурализма“¹. Местом действия этих пьес становится М. мир свалок (*Свалка* А. Дударева); психиатрических больниц (*Вальпургиева ночь, или Шаги командора* В. Ерофеева); моргов (*Сорри* А. Галина); тюрем (*Мужская зона* Л. Петрушевской), кладбищ (*Кладбищенский ангел* А. Максимова); а действующими лицами выступают герои-маргиналы: некогда успешные, а ныне опустившиеся интеллигенты, проститутки, бомжи и др. В истории развития русской драмы эти тексты продолжали традиции пьесы М. Горького *На дне*. Однако излишняя публицистичность и иллюстративность редко позволяла авторам подняться до уровня социально-философского и – главное – художественного обобщения. Попытка выйти за рамки резкой публицистичности реализовалась в текстах с элементами драмы абсурда, где М. реальность получала фантазмагорическое освещение (*Сны Евгении* А. Казанцева; *Семье уродов* Д. Липскерова).

Таким образом, драматургия конца 1980 – начала 1990 гг., сравниваемая критиками с „шоковой терапией“, актуализирует М. как одну из основных категорий осмысления действительности, что остается востребованным и в текстах авторов текущего периода. Внимание к М. сферам, отличающее тексты многих современных авторов, в значительной степени спровоцировало бытующее в критике излишне обобщенное обманчивое восприятие новой драматургии как антиэстетического, „чернушного“ искусства. Тем не менее, сам переходный характер эпохи обуславливает интерес к пограничным явлениям окружающей реальности, столь богато представленным в нашем настоящем. Особенно активно обращаются к сфере М. драматурги, пишущие в стилистике гипернатурализма (уральское, тольяттинское драматургические „объединения“) и документального театра „Verbatim“. Однако черты М. присутствуют и в текстах авторов иной художественной манеры.

Знаками М. мира отмечены разные уровни современных драматургических текстов – *сюжет*, система персонажей, художественное пространство. На уровне тематики М. воплощается в репрезентации периферийной, далекой от центра действительности; социальной неустроенности; мучительных поисков идентичности современного человека в условиях стремительно меняющейся жизни. В художественной речи М. проявляется не только в снятии стилистических табу и употреблении бранной лексики, но и в обилии языковых экспериментов – современный драматургический текст, как правило, базируется на комбинации различных социальных и историко-культурных кодов.

Герои-маргиналы выступают одними из наиболее востребованных типов в системе действующих лиц современной драмы, в фокусе внимания авторов оказывается „человек обочины“, личность, пребывающая в ситуации перелома,

¹ Маргарита Громова: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва 2005, с. 94.

пограничности, будь то социальной, культурной или духовной. Данных персонажей исследователи относят к особому типу социально-экзистенциального героя. Их

маргинальность трактуется драматургами не столько как статус, сколько как состояние „выброшенности“ из общего хода жизни, как низкое качество существования личности. Они выступают жертвами социальной системы, которая не позволила им утвердиться в жизни².

Мировосприятие этих героев наполнено одиночеством, пустотой, ощущением оторванности от социума.

К числу героев-маргиналов относятся бездомные дети (Л. Разумовская *Домой!*); проститутки (А. Галин *Звезды на утреннем небе*); заключенные (К. Костенко *Клаустрофобия*); нищенствующие одинокие пенсионеры (Н. Коляда *Девушка моей мечты*; О. Богаев *Русская народная почта*) и др. В отдельную группу маргинальных персонажей можно выделить героев-подростков (*Пластилин* В. Сигарева; *Собиратель пуль* Ю. Клавдиева; *Не проговоренное* М. Покрасса). Помимо социальной подоплеки, М. данных персонажей обусловлена психофизическими особенностями героев, сам возраст подразумевает коннотации переходности, неоформленности этих характеров. С введением в действие героя-подростка ощущение маргинальности характера усугубляется, становится тотальным. Так, в пьесе *Собиратель пуль* предстает подросток – ученик обычной школы провинциального городка, который живет в состоянии постоянного *конфликта* с окружающим враждебным ему миром – нет понимания в семье (отец ушел, мать живет с ненавистным отчимом); совсем нет друзей; общение с одноклассниками – вечная борьба за выживание. Автор дает пример тотально-маргинального сознания. Мировосприятие юного героя исполнено исключительно раздражением, злостью и агрессией, исключающих возможность единения с кем-либо: „Он. Никого не жалко, правда? Даже жалко. Совсем никого, кого стоило бы пожалеть. Я бы с удовольствием за кого-нибудь заступился. Правда. Я бы делал только хорошее. Но не для кого“ (*Собиратель пуль* Ю. Клавдиева).

Социальная М. не исчерпывает основного содержания характеров, выступая лишь отправной точкой в их создании. Положение на границе различных общностей вынуждает героев приспосабливаться. Возможность адаптации зачастую реализуется посредством характерных для М. сознания ролевых экспериментов, которые творят герои современных пьес, что иллюстрирует следующая реплика из пьесы *Не проговоренное*:

С отвращением осознает, что никуда не деться, и как бы ни хотел другого воздуха, другого себя придется остаться и быть здесь. [...] Невозможно... быть... так... Но жить в растерянности, не скрывая ее, мальчику кажется недостойным, легче прикинуться, кем угодно, чтобы только не быть неопределенным

Как отмечает Н. Лейдерман, М. проникает вглубь психики человека: „Прежде всего, это проявляется в характере выбранных ролевых масок и индивидуальных мифов. Все они представляют собой расхожие стереотипы и кли-

² Светлана Гончарова-Грабовская: *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*. Москва 2006, с. 24.

ше“³. Так, одинокий пенсионер Жуков из *Русской народной почты* посредством писем самому себе примеряет различные роли – от друзей до английской королевы, – тем самым поддерживая иллюзию жизни. Придумывает для себя роль таинственного отшельника „собирателя пуль“ подросток из одноименной пьесы Ю. Клавдиева. Таким образом, М. становится знаком особой ментальности, определенным типом восприятия окружающей действительности.

Понятие М. применительно к персонажам новейшей драмы оказывается напрямую связано с проблемой кризиса идентичности (см.: *Конфликт драматический*), что существенно расширяет его границы. Печатью М. оказываются отмечены как герои „окраины“, представленные в пьесах „гипернатуралистов“ и документального театра, так и персонажи иных драматургических направлений. По мнению М. Липовецкого, все персонажи

озадачены не столько удручающими обстоятельствами существования, сколько собственной неадекватностью этим обстоятельствам. Эти персонажи не знают себя, не знают, как и почему они оказались в данной ситуации, они не понимают логику собственного существования, они остаются „чужими“, даже если провели в этой среде всю свою жизнь. Но все поголовно!⁴

Место проживания героев-маргиналов часто вынесено на периферию, на окраину или в провинцию. Топосом маргинального пространства избираются провинциальные города в пьесах *Уйди-уйди* Н. Коляды, *Пластинин* В. Сигарева, *Собиратель пуль* Ю. Клавдиева, *Экспонаты* В. Дурненкова; обветшалые квартиры, коммуналки – *Канотье* Н. Коляды, *Русская народная почта* О. Богаева. Основными топографическими приметами городского пространства выступают убогие индустриальные районы, заброшенные парки, кладбища. Городское пространство пронизывается ощущением упадка, умирания. Так, в пьесе В. Сигарева *Божьи коровки возвращаются на землю* пространство города и кладбища сливаются воедино, создавая подчеркнуто гротескный хронотоп:

Вначале не было здесь ничего. Потом пришел человек и построил Город. [...] Стали рождать люди – стали умирать... И стало Кладбище на краю Города. [...] И стало расти Кладбище... Но люди не только умирали, но и рождались. Потому рос и Город. И вот однажды Город и Кладбище встретились. Построили люди дом пятиэтажный у самого Кладбища и стали жить в нем. [...] И даже название своему дому придумали с приколом. „Живые и мертвые“ назвали.

Константным знаком М. мира становится дом, непригодный для жилья. К примеру, так описывает свое жилище героиня пьесы *Уйди-уйди*:

По пунктам: мыши – раз. Ночью пищат – кошмарный фильм. Потолок – два. Глина красная – три. Комары [...] Это не квартира – живопырка [...] Там – потолок может обвалиться... Стенки зелёные. Хоть бы к вечеру заморозок ударил, чтоб ночью не капало нам на бошки... Тут ещё комната одна, там вообще потоп, мы туда вещи – барахло составили и даже не заходим.

³ Наум Лейдерман: *Драматургия Николая Коляды*. Каменск-Уральский 1997, с. 68.

⁴ Марк Липовецкий: *В жанре исторического отходняка*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73, с. 246.

Топонимика М. мира пьес современных авторов зачастую не ограничивается пределами непосредственного места действия пьесы. Так, в текстах уральских авторов маргинализация пространства приобретает тотальный характер. Ремарки пьес Н. Коляды, определяющие внешние координаты действия, буквально уравнивают мир окраины с пространством всей страны: „Вся Рассея“; „От Москвы до самых до окраин“. В пьесе В. Сигарева *Черное молоко* сфера маргинального места действия расширяется за счет иронично-гротескового сведения воедино центра и периферии:

[...] Станция это. Просто станция. Станция где-то посередине Необъятной Родины Моей. Только посередине не значит, что в сердце. Ведь Необъятная Родина Моя – странное существо и сердце у нее, как известно, в голове. Ну да бог с ней. С головой, в смысле. Нам бы, где мы находимся определиться. По моим расчетам, это область поясницы, крестца или даже... Нет, даже не или, а так оно и есть. Именно там мы и находимся. Прямо в самом центре этого. В эпицентре. Уж больно здесь все какое-то не такое...

„Пограничными“ характеристиками отмечены и временные координаты многих современных пьес. Хронотоп зачастую включает в себя пороговые ситуации, сочетающиеся с моментами кризиса или жизненного перелома. Так, пьеса *Пластилин* начинается с описания похорон; в *Канотье* время действия приходится на день рождения героя; в *Русской народной почте* герой одновременно отмечает и день рождения, и новый год.

М. окружающей действительности проявляется не только неустроенностью, но и враждебностью по отношению к населяющим ее персонажам. Выход во внешний мир грозит неизбежной агрессией, насилием – пьяные склоки соседей, нападение, драки. Возникает естественная необходимость преодоления, выхода за рамки гнетущей реальности. В связи с этим „окраинное“, неустроенное пространство современных пьес амбивалентно. Наряду с внешней ущербностью всегда присутствует проекция иного мира, зачастую им становится сфера ирреального, вымышленного субъективного пространства, о котором грезят, к которому стремятся обитатели маргинального мира. Это может быть мир сказки, воспоминаний детства, мечты о будущем. Однако компенсируя пустоту, незавершенность окружающей реальности с помощью вымысла и фантазии, „рубежное“ сознание героев не всегда моделирует более совершенный план существования. Так, герой в *Собирателе пуль* создает мифологическое пространство, исполненное еще большей жестокости и агрессии, нежели окружающая его действительность.

Таким образом, М. выступает в качестве многомерной категории современного драматургического текста. Эффект „социального шока“ за счет обращения к сферам чуждым обыденному восприятию позволяет привлечь особое внимание к проблемным зонам действительности, тем самым актуализировать тематику произведений. Анализ М. на внутреннем субстанциональном уровне образов мира, представленных в новейшей драме, в свою очередь, отражает дисгармоничное мироощущение современного человека в целом.

Литература

- Светлана Гончарова-Грабовская: *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*. Москва 2006.
- Маргарита Громова: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва 2005.
- Наум Лейдерман: *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк*. Каменск-Уральский 1997.
- Марк Липовецкий: *В жанре исторического отходняка*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73.
- Майя Мамаладзе: *Театр катастрофического сознания: о пьесах: философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг „новой драмы“*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73.
- Маргинальное искусство*. Москва 1999.
- Маргинальность в современной России*. Москва 2000.
- Елена Московкина, Ольга Николаева: *Документальный театр: авангардный бунт или неявная коммерциализация?*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73.
- Альмира Усманова: *Магинальность*, в: *Новейший философский словарь*. Минск 1999.

АНДРЕЙ ПАВЛОВ
(Кемерово)

НОМИНАЦИЯ

Номинация (*nomination*; от лат. *nominatio* – [на]именование) – наименование персонажей, обозначение действующих лиц в произведениях современной отечественной драмы. Специфика Н. героя в новейшей пьесе, с одной стороны, обусловлена, как и в предшествующей драматургии, родовыми свойствами драматического произведения, в том числе особенностями драматического текста. С другой – выявляется путем соотнесения с художественными потенциями именования в образцах (классической и неклассической) драматургии XIX-XX вв.

С одной стороны, драматическое произведение в силу „вспомогательности“ и „эпизодичности“ (В. Хализев) в нем „авторской“ речи лишено того спектра возможностей Н., которыми обладает эпика. В последней смена имени в „авторском повествовании“ может служить „знаком смены оценочной точки зрения“, а также быть знаком присутствия чужого слова в повествовательном тексте и свидетельствовать об изменении пространственной и временной точек зрения¹. В драме же как ненарративном литературном роде ведущую роль в номинации персонажей приобретают афиша, в которой герои часто называются максимально полно (особенно в классической драме – указываются имя, фамилия, отчество, социальный статус персонажа, его семейное положение и т. д.), а также ремарки, в том числе ремарки, называющие субъектов речи, предшествующие репликам персонажей (по мнению А. Б. Пеньковского и Б. С. Шварцкопфа, „именование действующего лица непосредственно при принадлежащей ему реплике“ может рассматриваться как „особая разновидность ремарки“²). При этом, в ремарках, как правило, персонаж назван короче, чем в списке действующих лиц. Такое „сокращение“ имени обусловлено одной из функций ремарок, – „отвечать на во-

¹ Дина Магомедова: *Номинация*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 147.

² Александр Пеньковский, Борис Шварцкопф: *Типы и терминология ремарок*, в: *Культура речи на сцене и на экране*. Москва 1986, с. 153-154.

просы: где, когда совершается изображенное событие, кто участвует в нем“³, кто является адресантом высказывания и т. д. Такую „информативную“ функцию ремарка может выполнять при значительной экономии словесных средств, одновременно делающей текст драматического произведения более удобным для восприятия. При этом сам характер „сжатости“ имени в ремарке имеет смыслообразующее значение. Например, в драме Л. Н. Толстого *Живой труп* разные Н. главных героев в ремарках (по именам: Лиза и Федя; и по фамилии: Каренин) могут рассматриваться как формы выражения авторской оценки этих персонажей. Отметим также характерное для драмы и в меньшей степени свойственное эпике единообразие в „авторской“ номинации персонажей.

С другой стороны, если говорить об именовании персонажей в „новейших“ отечественных пьесах, то обращают на себя внимание следующие особенности. В целом ряде случаев действующие лица либо вообще лишены собственных имен (*Терроризм* братьев В. и О. Пресняковых, *Люди древнейших профессий* Д. Привалова), либо они даны в слове героя, но не в афише и обозначающих субъектов речи ремарках, в которых герои, наоборот, названы предельно обобщенно, часто с помощью местоимений третьего лица (в пьесе П. Гладилина *Другой человек* Наташей „ее“ называет „он“, сам остающийся безымянным; в *Кисло-роде* И. Вырыпаева то, что говорящих персонажей разного пола зовут Сашами, читатель/зритель узнает из их же собственных реплик; афиша в этой пьесе отсутствует); в драме В. Сигарева *Пластидин* имя героини „Таня“ отсутствует в списке действующих лиц, а „всплывает“ в ремарке лишь после того, как к ней так обращается ее мама и т. д. Во многих произведениях имена персонажей обладают „текучестью“, неустойчивостью, неплотной „прикрепленностью“ к персонажу, способностью изменяться, так что в разных участках текста в ремарках, в том числе ремарках, обозначающих „носителей“ речи, герои могут называться по-разному. У М. Покрасса в пьесе *Не проговоренное* у главных героинь по дватри сценических „имени“: мама в „указаниях на говорящего“ (А. Б. Пеньковский, Б. С. Шварцкопф) именуется еще и Машей, а дочь – „девочкой“ и „девочкой Яной“. Заметим, что такая авторская „игра“ с именем персонажа классической драме и драме XX века не свойственна. Характер номинации персонажей в современных отечественных пьесах, безымянность персонажей, подвижность их имен объясняются, видимо, эстетическим интересом новейшей российской драмы к изображению „кризиса идентичности“ (по мнению немецкого философа В. Хесле, суть этого явления состоит в проблематичности отождествления „я“ и „самости“, то есть „меня со мной“).

Отсутствие собственных имен персонажей в целом ряде произведений современной отечественной драмы, с одной стороны, обусловлено художественной установкой авторов на изображение „разрыва“ между „я“ и социальным „я“ (как одного из вариантов названного кризиса, по В. Хесле). В таких пьесах, как *Дос.Тор. Записки провинциального врача* Е. Исаевой, *Терроризм* бр. Пресняковых, *Люди древнейших профессий* Д. Привалова, „вписанность“ персонажей в сферу социально-профессиональных отношений приводит к редукции в них индивидуально-личного начала. Это выражается в гротескном „клонировании“

³ Людмила Польшикова: *Ремарка, в: Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 206.

речевых портретов персонажей (в названной пьесе Е. Исаевой фразы, которые в начале пьесы произносил один герой, в финале произносит другой) и их взаимозаменяемости на уровне сюжета (например, в пьесе Д. Привалова милиционеры „постреляли“ вместо киллеров бизнесменов, приняв их за киллеров, а киллеры открыли огонь по милиционерам, приняв их за бизнесменов). Отсутствие равновесия между индивидуально-личным и социально-безличным говорит о сатирическом художественном завершении названных произведений. Сравнение, и даже уподобление человека предмету или вещи (прием, характерный для сатиры) в этих пьесах, – знак обезличенности персонажей (как в *Терроризме*: „набор офисных работников“), „узости“, неполноты их присутствия в миропорядке.

С другой стороны, отсутствие имени и возможность его неожиданной смены в целом ряде драматических произведений служат знаками „несобранности“ персонажа, отсутствия у него „устойчивого и естественного образа самого себя“ (А. Ю. Шеманов). В качестве примеров можно привести пьесы *Не проговоренное* М. Покрасса, *Другой человек* П. Гладилина, *Кухня* М. Курочкина. Причем как анонимность героев *Другого человека* (хотя в начале пьесы герой, так и остающийся безымянным, называет героиню Наташей, никаких доказательств того, что это ее настоящее имя, в тексте не приводится), так и изменчивость, „текучесть“ имен персонажей в *Кухне* (уборщица в мире современности одновременно оказывается Кримхильдой в мире средневекового героического эпоса *Песнь о Нибелунгах*; Татьяна Рудольфовна – Брюнхильдой и т. д.), являются еще и маркерами их „реально-виртуального сознания“ (С. П. Лавлинский). Способ Н. персонажей обусловлен характером конфликта в этих пьесах. В *Не проговоренном* М. Покрасса это противоречие между стремлением персонажей, с одной стороны, „собрать“ себя и найти слова, в которые „отливалась“ бы их вечно-подвижная, „текущая“ внутренняя жизнь, и, с другой стороны, – пониманием ее принципиальной невыразимости, отсутствием у слова, имени внутренней убедительности. В *Другом человеке* – между стремлением героев ответственно пробиться к собственному „я“ и множеством постоянно обновляющихся образов этого „я“ в собственных глазах и глазах другого. В *Кухне* конфликт строится на основе несовпадения разных „версий“ реальности, принадлежащих как разным персонажам, так и имеющим разные имена разным „я“ внутри одного персонажа.

В классической и неклассической драматургии XIX–XX вв. случаи разной Н. персонажей и их безымянности в ремарках, обозначающих носителей речи, также встречаются (хотя и очень редко). К примеру, Липочка в пьесе А. Н. Островского *Свои люди – сочтемся* становится в 4 действии Олимпиадой Самсоновной. В данном случае именная „метаморфоза“ обусловлена исключительно фабульными событиями пьесы – сменой жизненного и материального положения героини (она выходит замуж за Лазаря Подхалюзина, становящегося важной особой, с большим достатком). В *Старомодной комедии* А. Арбузова, несмотря на то, что в афише персонажи названы по имени-отчеству, в указаниях на субъектов речи они именуются просто как „Он“ и „Она“. Такой тип Н. обусловлен в данном случае тем, что в пьесе на первый план выходят не столько формализованно-ролевые отношения между героями, сколько духовное сближение двух одиноких пожилых людей и зарождение в них нежных чувств друг к другу. Однако как изменение имени героини в пьесе Островского, так и „безымянность“

героев у Арбузова не разрушают единства их характера, „целостности человека и его судьбы“, его твердой „социальной и характерологической определенности“ (М. М. Бахтин).

В современной же отечественной драматургии „подвижность“ имени персонажа и часто его отсутствие обусловлены, видимо, неклассическим представлением о личности. Имя перестает быть „твердой точкой [...] текучести“ персонажа, вокруг которой „оплотняется“ его внутренняя жизнь (по формулировке П. Флоренского). Поэтому в некоторых пьесах имя персонажа является не более чем версией. См. в *Кухне*: „Вы называете его Хагеном“. Более сложная ситуация – в *Не проговоренном*, когда читателю/зрителю до конца так и не ясно, то ли Маша – это имя живущего в маме другого, то ли имя актрисы, исполняющей маму. Имя персонажа здесь приобретает „модально-вероятностный“ (С. Н. Бройтман) статус.

Как „безымянность“, так и неожиданная смена имени персонажа в „номинативной“ ремарке, таким образом, становятся способом его авторской оценки. Образ человека в произведениях современной отечественной драматургии строится с акцентом не на действительности, а на возможности, предельной открытости его жизненного и ценностно-смыслового горизонта. Не случайно даже в тех пьесах, в которых персонаж обладает плотно прикрепленным к нему именем, последнее перестает быть утешительным гарантом его самости. Так, в герое пьесы А. Строганова *Чайная церемония*, всегда названном „Борис“, гротескно „слиты“ и Борис-взрослый после аварии, и Борис-ребенок, а Нора оказывается одновременно и матерью Бориса Майей, и прислужой женского пола, нанятой Майей после аварии, любовницей Бориса, и его бывшей женой, и китаянкой, проводившей для Бориса-ребенка чайные церемонии в прошлом.

„Мерцательность“ границ между „я“ и „другим“ (вне „я“ и внутри „я“), внешним и внутренним, воображаемым и фактическим приводит к тому, что такого рода драматические произведения не просто „остраивают“ готовые, изначально заданные, инерционно ожидаемые формы восприятия личности, связанные с представлениями о её „наивной цельности“ (М. М. Бахтин) и идентичности, но в сочетании с повышенной перформативностью обуславливают то, что их рецепция становится настоящим экзистенциальным испытанием для читателя/зрителя, требующим от него, с одной стороны, рецептивного самоопределения, с другой – постоянного осознания его неокончателности, возможности другой точки зрения на происходящее (см. разные версии реальности в *Кухне*). Само словосочетание „действующие лица“ (к примеру, в пьесах М. Покрасса – „Мама“ („Маша“) и „Дочь“ („Девочка Яна“) и М. Курочкина – „Уборщица, кримхильда“) расширяет свой смысловой объём и фиксирует, видимо, множество „лиц“ („гроздь лиц“, по определению М. Пруста) названных женских персонажей пьесы, формируя определённую траекторию рецептивных ожиданий читателей-зрителей, связанную с восприятием этих героев не как однородных, а как „вероятностно-множественных“.

Появление персонажа с „нестационарным“ именем можно рассматривать, видимо, как предельный вариант утраты единства драматического характера (процесса, который начался в драме еще на рубеже XIX–XX вв.) и как один из творчески продуктивных способов „построения“ образа гротескного субъекта в современной отечественной драматургии, предполагающего „зыбкость“, мер-

цательность ожидаемых, укладывающихся в представления о правдо-и-жизнеподобии границ между „я“ и „другим“.

„Кризис самоидентификации“ как главный предмет художественного изображения в современной отечественной драме эстетически обыгрывается и в субъектной архитектонике новейших пьес, что также выражается в характере номинации персонажей.

Так, разные имена могут закрепляться за авторской и героиней ипостасями субъекта с гротескно расщепленным сознанием. В пьесе И. Вырыпаева *Бытие № 2* Антонина Великанова, названная в „тексте обращения к зрителям“ „автором“ этой пьесы (действительно, значительная часть сцен, как следует из примечаний, принадлежит ей), одновременно является героиней (видит себя как культурного Другого), названной „Жена Лота“ (известного ветхозаветного персонажа). Отсутствие же имени часто связано с выведением на сцену неосинкретического субъекта, не закрепленного в рамках какого бы то ни было ролевого бытия и судьбы (в том числе готовых ролей либо автора, либо героя). Появление субъектного неосинкретизма в современной отечественной драме можно рассматривать как художнически обыгрываемое доведение до предела „кризиса идентичности“ драматического субъекта, проницаемости границ между „я“ и „другим“. Если в *Я, пулеметчике* Ю. Клавдиева проявляется персонажный неосинкретизм (текст представляет собой высказывание „парня лет 20–30-и“, в котором слиты самосознания бандита, персонажа наших дней, и его деда-фронтовика, участника Великой Отечественной Войны), то в *Дредноутах* Е. Гришковца – синкретизм автора и героя (находящийся на сцене субъект предстает и как герой, который в начальной ремарке увиден со стороны, и как автор собственной истории, рассуждающий о собственном тексте как графоманском, и даже как режиссер, рефлектирующий над сценическим воплощением своего монолога и его музыкальным сопровождением). Необходимость безымянного неосинкретического субъекта обусловлена центральным сюжетным событием в названных пьесах – приобщением находящегося в ситуации нравственного кризиса героя (у Гришковца гротескно „слитого“ с автором), а соответственно, и читателя/зрителя, к жизненным ценностям, выходящим за пределы какой бы то ни было социально-биографической определенности.

Художественные возможности номинации, не характерные для драмы XX-XXI вв., в современных отечественных пьесах связаны еще и с тем, что в ремарки-указания на говорящее лицо часто встраивается точка зрения героя. Так, в *Не проговоренном* М. Покрасса во второй сцене в ремарки, обозначающие субъектов речи („мать“ и „дочь“), встроены точки зрения героев в данный момент друг на друга. В *Пластине* В. Сигарева в „номинативных“ ремарках, как и в афише, передается точка зрения главного героя – Максима. В афише („Действующие лица: Максим – 14 лет. Она. Другие“) четко выстраивается его иерархия жизненных ценностей – особое выделение Ее и характерное для возраста Максима восприятие внешнего мира и людей – „других“ – как чужую, враждебно-безличную, противостоящую себе силу. В дальнейшем героиня в указаниях на „носителя“ реплики в тексте пьесы называется по-разному: „ОНА“ и „Таня“. В подобного рода „указательных ремарках“ (А. Б. Пеньковский, Б. С. Шварцкопф) фиксируются точки зрения на героиню, принадлежащие разным действующим лицам пьесы и отражающие тем самым несходство их цен-

ностных кругозоров. Для Максима „ОНА“ не живет в хаосе агрессивного окружающего мира, в итоге убивающего героя, а предстает словно бы внеземное, идеальное существо („Не идет, а парит. Такая вся легкая, воздушная, неземная. ОНА“). Имя „Таня“ появляется в ремарке лишь после того, как ее так называет мама (ЕЕ в ней мама не видит, в отличие от Максима). Разные наименования героини в „указательных ремарках“ даются в данном случае с целью репрезентации внутри сценического эпизода одного из важнейших смысловых противоречий пьесы – реального (земного – с ним оказываются соотносены все персонажи пьесы) и идеального (в сферу которого имеет выход в своем сознании лишь Максим). Присутствие точки зрения героя в т. наз. „авторском“ тексте драмы может рассматриваться как один из факторов ее эпизации.

Литература

- Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *Типология конфликтов в произведениях „новой драмы“*, в: *Новейшая русская драма и культурный контекст*. Кемерово 2010.
- Самсон Бройтман: *Историческая поэтика*, в: *Теория литературы*. Учеб. пособие в 2 томах. Том 2. Под ред. Натана Тamarченко. Москва 2004.
- Светлана Козлова: *Безличный герой современной драмы*, в: *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Выпуск 10. *Поэтика драмы в литературе XX века*. Томск 2009.
- Дина Магомедова: *Номинация*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.
- Александр Пеньковский, Борис Шварцкопф: *Типы и терминология ремарок*, в: *Культура речи на сцене и на экране*. Москва 1986.
- Людмила Польшикова: *Ремарка*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.
- Борис Успенский: *Семиотика искусства*. Москва 1995.
- Ежи Фарино: *Введение в литературоведение*. Санкт-Петербург 2004.
- Павел Флоренский: *Имена. Метафизика имен в историческом освещении. Имя и личность*, в: Павел Флоренский: *Сочинения* в 4 томах. Том 3 (2). Москва 1999.
- Валентин Хализев: *Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование)*. Москва 1986.
- Витторио Хесле: *Кризис индивидуальной и коллективной идентичности*, „Вопросы философии“ 1994, № 10.
- Алексей Шеманов: *Самоидентификация человека и культура*. Москва 2007.

ЮРИЙ ПОДКОВЫРИН
(Кемерово)

ПРОСТРАНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Пространство художественное (*artistic space*) – один из важнейших (наряду со временем) параметров художественного мира литературного произведения. В драме как роде литературы – „территория“ развития *драматического действия*, возникновения и разрешения *драматического конфликта*.

В современной теории драмы существует несколько подходов к описанию художественного пространства драматического произведения, актуальных для описания особенностей топографии драмы современной. Так, французский театровед П. Пави предлагает разграничивать сценическое и драматическое пространства¹. Если сценическое пространство визуализировано, т. е. непосредственно воспринимается публикой на сцене, то драматическое – выстраивается усилиями читательского воображения под влиянием содержащихся в тексте драмы указаний (ремарок, диалогов и монологов персонажей и т. п.). Такое разграничение представляется нам чрезвычайно убедительным и точным, но всё же недостаточным для прояснения топографических особенностей драмы (в том числе – новейшей).

На наш взгляд, для правильной постановки вопроса о природе драматического пространства необходимо обратиться к тем работам, в которых оно рассматривается в связи с ценностными позициями, с одной стороны, *героев* произведения, с другой стороны – *автора* и *читателя-зрителя*. Именно такой подход к драме осуществляется в книге В. В. Фёдорова *О природе поэтической реальности* (Гл. „Поэтический мир драмы“)². В этой работе пространство драмы не становится специальным предметом рассмотрения, но намечаются два направления развёртывания и интерпретации этого пространства. В. В. Фёдоров, считает, что единое эстетическое событие драмы формируется сочетанием двух событий, разворачивающихся в разных ценностных мирах – события и спол-

¹ Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 1991, с. 258.

² Владимир Фёдоров: *О природе поэтической реальности*. Москва 1984.

няемого и события исполнения. Очевидно (и на это указывает сам В. В. Фёдоров), что его концепция двух событий драмы создаётся по аналогии с бахтинским разграничением „события, о котором рассказывается“ и „события самого рассказывания“ в эпическом произведении. Каждое из этих событий разворачивается в особом пространстве, отделённом от другого чёткой смысловой границей. Продолжая намеченную В. В. Фёдоровым аналогию с бахтинской концепцией фабулы и сюжета в эпическом произведении, мы обозначим пространство, в котором совершается исполняемое событие, как фабульное. Пространство, в котором совершается событие исполнения, мы обозначим как сюжетное. Физически эти пространства могут быть локализованы в одном и том же месте как на сцене, так и в воображении читателя, но в смысловом отношении это именно разные пространства.

Фабульное пространство определяется (размечивается) жизненными интенциями героя: это горизонт его жизненных забот и чаяний. Сюжетное пространство формируется автором и читателем (разными способами). Герой действует и в фабульном и в сюжетном пространствах, но „знает“ (в типичных случаях) только о фабульном. Сюжетное пространство драматического произведения в широком смысле определяется как сцена. При этом под сценой нами понимается, конечно, не сооружение, на котором происходит представление. „Сцена“ – это элемент архитектоники драмы как рода словесного искусства, даже если речь идёт о драмах, никогда „на сцене“ не ставившихся. Подчеркнем ещё раз, что в „нормальных“ (классических) случаях персонаж драмы не знает, что находится на сцене (т. е. фабульное и сюжетное пространства не пересекаются в его сознании). Если же имеет место обратное, как, например, в пьесе современного российского драматурга М. Покрасса *Не про говорённое*, то сюжетное пространство „сцены“ оказывается моментом жизненного кругозора героев, т. е. частью фабульного пространства.

Важнейшей особенностью сцены как специфического типа пространства является его двойственность: оно делится на открытую взорам область и на зону, откуда совершается видение. Таким образом, наличие „зрительного зала“ не является механическим (внешним к художественному целому драмы) моментом, а должно рассматриваться как существенный элемент структуры драматургического пространства. Автор драмы как текста и режиссёр, создавая целое драмы, т. е. особым образом располагая сюжетное пространство относительно фабульного, формирует и „угол зрения“ созерцателя (читателя как „виртуального“ созерцателя) на фабульное простирание жизни героя. Следовательно, то, что с жизненной точки зрения (очень часто) является закрытым, интимным, в пространстве сцены открывается, становится представлением, зрелищем (в том числе, зрелищем может стать и само зрелище). Однако зрелищность сцены отличается от похожих типов организации жизненного пространства. Довольно часто изображаемые в драматических произведениях пространства суда, открытой полемики, „театра в театре“ представляют собой различные варианты простираения житейской заботы героя, т. е. связаны только с частью его жизни. Сцена же представляет собой пространственный образ жизни героя как целого.

Для современной отечественной драмы характерно, как нам представляется, три основных способа соотношения сюжетного и фабульного про-

странств – топосов изображённой жизни и пространства, в котором разворачивается событие изображения. В первом случае (*Танец Дели* И. Вырыпаева, *Город* Е. Гришковца, *Mutter* В. Дурненкова, *Галка Моталко* Н. Ворожбит и многие другие) сюжетное и фабульное пространства „физически“ располагаются в одном месте, в связи с чем возникает „эффект отсутствия“ (В. В. Фёдоров) сюжетного пространства. Такая ситуация является обычной для классической драматургии и определяет её отличие от *эпоса*, где чётко обозначена граница между изображёнными хронотопами и хронотопами изображения. Так, в пьесе П. Гладилина *Другой человек*³ фабульное пространство комнаты (явленное героям) представлено на сцене как изображение комнаты („Комната. Стул, окно, стол. Обыкновенная обстановка, всамой обыкновенной комнате“). Однако об изображении комнаты на сцене (т. е. о комнате как сюжетном пространстве) герои не могут ничего знать. Сюжетное пространство семантически запредельно фабульному, хотя, так сказать, физически они располагаются в одном месте, что порождает иллюзию отсутствия сюжетного пространства. Эта иллюзия непосредственного простиранья жизни героев перед глазами зрителей (разумеется, осознаваемая именно как иллюзия) приводит к тому, что внимание последних фокусируется на изображённых (фабульных) топосах и изображённых же действиях.

Во втором случае (*Бедные люди*, блин С. Решетникова, *Монотеист* Ю. Клавдиева и т. п.) пространство, в котором разворачивается событие изображения-рассказывания, в художественном целом пьесы отделено от топосов изображённой жизни. При этом обе пространственные сферы представлены на сцене, являются элементами „сценического“, а не только „драматического“ пространства (в терминологии П. Пави). Сцена, таким образом, становится местом не только (и не столько) показа некоего действия, но и рассказа о нём, что придаёт драматическому произведению некоторое сходство с эпосом. Такая особенность пространства современной российской драмы указывает на характерное для неклассического этапа поэтики художественной модальности (С. Н. Бройтман) размывание границ между родовыми формами.

Так, две пространственные сферы отчётливо выделяются в пьесе С. Решетникова *Бедные люди*, блин⁴. Во-первых, это пространство, из которого главный герой – Михаил Блинов – ведёт рассказ о своей жизни. В начале пьесы это пространство определяется в ремарке как „Общество анонимных алкоголиков“, членами которого являются не только сам Михаил, его отец, старший брат и друг Виктор, но и Борис Николаевич Ельцин. Однако в дальнейшем это пространство никак не обозначается в пьесе, о нём напоминают только вкраплённые в нескольких местах в текст реплики Ельцина, утверждающего, что он „не пил, а вёл здоровый образ жизни, играл в теннис“. По сути эта первая пространственная сфера пьесы сужается до *точки* – места, из которого звучит „самоотчёт-исповедь“ (Бахтин) Михаила Блинова. Эта исповедь героя-рассказчика по ходу

³ Пётр Гладилин: *Другой человек*: <http://www.gladilin.ru/p/chelovek.pdf>. Далее текст пьесы цитируется по этой публикации.

⁴ Сергей Решетников: *Бедные люди*, блин, в: [Электронная] книга новейшей русской драмы: *От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева* (Составитель: Сергей Лавлинский). Далее текст пьесы цитируется по этому изданию.

пьесы превращается в своеобразный драматизованный дневник, в котором развёрнутые реплики-„записи“ Михаила „иллюстрируются“ мини-сценками. Во-вторых, в пьесе многочисленными локусами представлено пространство изображённой в драматизованной „исповеди“ Михаила Блинова жизни (купе в поезде, на котором сбежавший из армии герой возвращается домой, комната в общежитии, пространства кузбасских городов – Кемерово, Анжерки и т. д.). Судя по всему, оба пространства, как и граница между ними, являются необходимыми элементами целого пьесы. Исповедь героя имеет характер перформанса, проговаривается „здесь и сейчас“. При этом упоминаемые в рассказе героя события являются не просто излагаемыми фактами, но являются самостоятельными перформансами. Такая структура „спектаклей в спектакле“ обусловлена, как нам представляется, особенностью авторской оценки героя пьесы как „самоопределяющейся в собственной «эго-истории» «биографической» личности»⁵. Самоопределение героя в собственной „эго-истории“ осуществляется в пьесе как акт эстетизации (точнее – драматизации) собственной жизни. Если на уровне „исполняемого события“ (фабулы) жизнь героя так и остаётся несобранной, несущей хаотичной (процесс её „собираания“ только начинается), а конфликт героя с самими собой – неразрешённым, то на уровне сюжета („события исполнения“) происходит её эстетическое оформление, превращение в нечто целостное и завершённое, то есть происходит разрешение „доминантного“ (И. М. Болотян) для пьесы конфликта. Акцент на событии и исполнении – рассказывания делает необходимым, с одной стороны, оформление рассказа как представления (перформанса), с другой стороны, нехарактерное для традиционной (классической) драмы подчёркивание границы между сюжетным и фабульным событиями и пространствами.

В пьесе Ю. Клавдиева *Монотеист* диалоги перемежаются с развёрнутыми высказываниями драматического повествователя. Следовательно, в пьесе также выделяются две пространственные сферы: 1) пространство, в котором совершается „событие рассказывания“; 2) пространство, в котором вступают в диалоги и совершают поступки *Corps* (он же – драматический повествователь) и другие действующие лица пьесы. Таким образом, переход в тексте от драматической части (диалогов) к повествовательной обозначает перенос внимания автора и читателей-зрителей от пространства изображённой и оцениваемой жизни героя к пространству (и событию) рассказывания, рефлексии и оценки. Между событием исполнения-рассказывания и событием, о котором рассказывается в этой пьесе, проходит чёткая граница. Как и в случае с пьесой С. Решетникова, подчёркивание границы между сюжетным и фабульным хронотопами и событиями имеет целью привлечь внимание реципиента к событию исполнения-рассказывания. Само же это событие требует пространственного оформления, подаётся как перформанс (а не просто как рассказ). Основным конфликтом *Монотеиста* возникает именно на уровне события рассказывания монопьесы. Он может быть определён как „столкновение героя с самим

⁵ Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *Типология конфликтов в произведениях „Новой драмы“*, в: *Новейшая русская драма и культурный контекст*. Сборник научных статей. Кемерово 2010, с. 57.

собой как культурным Другим⁶. В качестве культурного Другого выступают ролевые маски, которые примеряет герой („звёзды“ трэш-металла, „ангелы ада“ и т. п.). Сами „имена“ Corps’a и его друзей представляют собой маски (полные имена героев в пьесе не упоминаются). Однако граница между „маской“ и „лицом“, „ангелом ада“ и самим героем осознаётся только на уровне события изображения и оценки собственной жизни в слове. На уровне изображаемого события зазор между героем и его культурным двойником отсутствует, поэтому сама по себе изображённая жизнь героя не драматична.

Различия между „драматическими“ и „повествовательными“ сегментами пьесы прослеживаются на нескольких уровнях. На уровне содержания можно заметить, что субъект сознания и речи (Б. О. Корман) в повествовательных вставках гораздо более склонен к рефлексии, чем действующие лица „диалогических“ частей пьесы. Важно, что предметом рефлексии в повествовательных вставках является не только тот или иной фрагмент жизни героя-рассказчика, но и жизнь в целом, на что указывают следующие фразы: „Это моя жизнь“, „[...] Мы смеёмся, мы думаем, мы живём“. На уровне формы бросается в глаза ритмизованность повествовательных сегментов, наличие многочисленных повторов, единоначатий, придающих им сходство с поэтическим текстом: „*Это моя кухня. Это мой друг. Это моя 17-я весна. Это моя плохая погода. Это моё утро. Это моя головная боль. Это мои мысли* [здесь и далее курсив мой. – Ю. П.]“, „Где ответ на мои действия? Где мои враги? Где мои друзья? Где всё, что должно было произойти? [...]“ и т. п. Можно предположить, что в акте словесной рефлексии герой предаёт собственной чудовищно бесформенной и хаотичной (на изображённом уровне) жизни форму (на уровне изображения).

В третьем случае (большинство монопьес, в частности, монопьесы Е. Гришковца *Как я съел собаку*, *Одновре́менно*) пространство, в котором совершается событие изображения-рассказывания, оказывается единственным топосом, изображённым на сцене. Пространства же, в которых совершаются изображённые события, представлены, по-видимости, только в слове героя-рассказчика (то есть, по П. Пави, относятся к „драматическому“, а не „сценическому“ пространству). Однако в этом же случае „территория“ события рассказывания (сцена), как правило, становится своеобразной пространственной развёрткой внутреннего мира героя, с присущими ему содержаниями: воспоминаниями, фантазиями, снами. Топосы изображённой жизни героя, таким образом, всё же присутствуют на сцене, но не образуют собственной топографической сферы, являть перед зрителями в „преломлённом“ и фрагментарном виде – как материализованные содержания сознания драматического героя-рассказчика („морские атрибуты“, сцена-„палуба“ в монопьесе *Как я съел собаку*, „лётчицкий шлем“, „самолётики“ – в *Одновре́менно* и т. п.). В современной российской драматургии существует также множество переходных случаев соотношения сюжетного и фабульного пространств (*Кислород*, *Июль*, *Бытие № 2* И. Вырыпаева, *ДОС.ТОР* Е. Исаевой и т. д.). В целом же прослеживается тенденция к акцентированию внимания на пространстве изображения-рассказывания,

⁶ Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *ibidem*.

так как именно в рамках этого топоса развивается *драматическое действие* (а не просто ряд жизненных – прозаических – происшествий), разрешается драматический *конфликт*. По всей видимости, основным пространством, изображаемым на сцене в современных российских пьесах, становится „территория“ *высказывания и рефлексии* героя, а не топосы изображённой жизни (последние значимы как материал рефлексии).

Литература

- Георгий Гачев: *Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр*. Москва 2008. (Глава 5).
- Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *Типология конфликтов в произведениях „Новой драмы“*, в: *Новейшая русская драма и культурный контекст*. Сборник научных статей. Кемерово 2010, с. 51-59.
- Юрий Лотман: *Семиотика сцены*, в: Юрий Лотман: *Об искусстве*. Санкт-Петербург 1998, с. 583-603.
- Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 1991. (Статьи „Пространство (театральное)“, „Пространство внутреннее“, „Пространство драматическое“, „Пространство игровое (жестикულიационное)“, „Пространство сценическое“, „Пространство текстовое“).
- Владимир Фёдоров: *О природе поэтической реальности*. Москва 1984. (Глава 4. Поэтический мир драмы).

ИЛЬЯ КУЗНЕЦОВ
(Новосибирск)

РЕАЛЬНОСТЬ

Реальность (*reality*; от позднелат. *realis* – вещественный, действительный) – существующее в действительности. Одна из основных философских категорий. У Аристотеля соответствует категории „сущности“, или „субстанции“. У Канта входит в состав разряда „качества“; у Гегеля – в составе „действительности“.

В искусстве эпохи гуманизма, особенно в Новое время, понятие Р. по умолчанию имплицировало понятие реализма, то есть правдивого отражения действительности. Распад эстетики традиционализма в конце XVIII века спровоцировал конфликт между этими понятиями. Реализм, особенно начиная с середины XIX столетия, стал регулярно трактоваться не только как правдивость, но и как примитивно-наглядное правдоподобие; тогда как понятие Р. сохраняло глубочайшую философскую окраску.

Во второй половине XX столетия проблема Р. – точнее, субстанциального статуса Р. – сделалась одной из ключевых в философской мысли. Эта проблема обусловлена самой природой постмодерной культуры, которая предполагает дистанцированное отношение к действительности. Видимый мир – мир „симулякров“¹, подобий, и серьезное отношение к нему немислимо. Поэтому для искусства конца XX века характерен специфический статус Р., лежащей в основе создаваемой картины мира. Эта Р. 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 обычен 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

¹ См. напр.: Жан Бодрийяр: *Символический обмен и смерть*. Москва 2000.

еще и самой структурой ремарок: хаотическое нагнетание предметов². Добавим к этому маргинальность персонажей *Полонеза Огиньского* (и других пьес Колляды), их выпадение из социальных связей, неспособность разумно существовать в меняющейся действительности, и образ недо-бытия на грани реальности предстает завершенным.

На недо-субстанциальность жизни указывали многие драматурги младшего поколения. И. Вырыпаев в пьесах *Кислород* и *Валентинов день* прибегает к такому приему остранения изображаемого мира, как указание на его апокалиптическую обреченность. В финале *Кислорода* прямо сообщается, что герои пьесы – это представители „поколения, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит“. В образующейся перспективе все содержание пьесы утрачивает смысл. В *Валентиновом дне* условность, симулякрная вторичность изображенного мира задается уже самой референцией пьесы к прецедентному тексту драмы М. Рощина. При этом персонажи существуют в мире заведомо искаженных воспоминаний, что еще усиливает эффект „недо-рода“³. Р. Социальная действительность в пьесе не проявлена. За исключением Кати, которая всю жизнь работает проводником, 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 выглядит предсказуемым намек на грядущий Апокалипсис в финале: ведь действие происходит в конце активно мистифицируемого массовой культурой 2012 года. Это явное указание на субстанциальную несостоятельность изображенного мира.

„Новая драма“ не просто констатирует ощущение субстанциального кризиса и идею вторичности бытия. Неустойчивость действительности проблематизирована молододраматургами. И такая проблематизация свойственна не только театру. В. Подорога подчеркнул философскую 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 единственной Реальности еще в силе“⁴, – передает философ озабоченность западной гуманитарной мысли, распространившуюся и в российской культуре.

„Новая драма“ попыталась найти выход из тупика недо-субстанциальности в русле документализма. Российский Театр.doc, возникший в конце 1990-х, претендовал на то, чтобы изображать действительность как таковую, помимо навязанных ей концептуализаций. Театр.doc использовал британскую технологию создания пьес „вербатим“, тяготеющую не к художественной деятельности, а к социологическому опросу среди маргинальных групп. Примечательно, что „вербатим“-драматурги не выдержали изначальную объективистскую установку

² Ольга Журчева: *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии*, в: *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы*. Самара 2011, с. 68.

³ См.: Сергей Хоружий: *Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности*, „Вопросы философии“ 1997, № 6.

⁴ Валерий Подорога: *Культура и реальность. Заметки на полях*, в: *Массовая культура: современные западные исследования*. Москва 2005, с. 310.

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:

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 событий⁵.

По-видимому, попытки „восстановить Р.“ средствами реалити-шоу и вербатим-драматургии оказались несостоятельными в силу самой мировоззренческой установки, породившей эти два параллельных явления. Она восходит к европейской философии экзистенциализма, где отношение человека и бытия – это трагическое противостояние, в котором человек испытывает откровенно болезненные симптомы (самый невинный пример – сартровская „тошнота“). Как драма вербатим, так и реалити-шоу исходят из предпосылки о том, что Р. – это нечто ужасное, шокирующее. Отсюда повышенный интерес вербатим-драматургов к представителям маргинальных социальных групп и их жизненным обстоятельствам. Отсюда провоцирование в реалити-шоу пограничных ситуаций, погружающих участников в состояние глубокого стресса: считается, что именно в этих стрессовых, болезненных ситуациях проявляется подлинная природа человека.

Но наивно полагать, будто Р. – это нечто совершенно безобразное. Какой бы ни была Р., она дана в образе, а образ – уже 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 крайне затруднительно.

Однако можно исходить и из другой предпосылки: Р. – это нечто глубоко родственное человеческому бытию. 2000-е годы дали ряд образцов „новой драмы“, авторы которых делают одной из своих задач обращение не к протокольной Р. квази-документализма, а к той реальности, которая сродни человеку, и которую надо найти под слоем симулякров.

При этом источник симулякров в одной из таких пьес, в *Синем слесаре* М. Дурненкова, называется прямо: это масс-медиа. Герой пьесы в первом же действии заявляет, что для него ориентирование в реальности проблематично, он не видит границы между реальным миром и вымышленным. А поскольку Р. мно-

⁵ Элеонора Шестакова: *Проблема реальности в реальном шоу*, „Relga“ 2011, № 1 (219): <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2822&level1=main&level2=articles>.

жественна, 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, навешанных средствами массовой информации: „Все, что ни придумаешь, все, что ни выдумаешь, уже есть. [...] Вот в газете пишут: «девочка-магнит живет в метро с восьми лет» [...] «первый иракский мюзикл *Аллах-суперзвезда*» [...] «Путина положат с Лениным валетом» [...]“.

Реальность, как видно, воспринимается героем мифологизированно. Поэтому в его комнату приходит безмолвная девочка-магнит, фигура которой – наглядная материализация мифа. 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 медийной действительности и вернуться к субстанциальным основаниям жизни, к должному бытию („то, что должно происходить“). Находит он эти основания простейшим путем: поступает рабочим на завод. И этот шаг в 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 образец – пьеса М. Курочкина *Кухня*. Сюжет пьесы демонстративно фантастичен. Герои попеременно оказываются в разных временных планах, первый из которых – средневековье, а второй – стилизованная современность. Периодически проваливаясь из одного времени в другое, они оказываются как бы в другой инкарнации: 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 сегодняшние персонажи.

Парадоксально, однако именно осознание этого смешения временных планов дает Гюнтеру повод делать заключение о Бытии Божиим. Он обращается к своему другу 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 (которым одним только и обеспечивается субстанциальность, то есть Р. мира) провозглашается в пьесе. Но для утверждения этой идеи драматургу приходится сообщить конвенциональной эмпирической реальности демонстративную условность. Смешение времен, связанная с ним проницаемость пластического пространства, фантазмагоричность действия – все это лишает устойчивости 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“.

Гюнтер именно игнорирует обстоятельства. Осознав себя королем, он возводит в современной России средневековый замок, должный послужить „приманкой“ для Зигфрида в его новом воплощении. При этом он уточняет: „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 факторов: стен из гипсокартона и постоянных комнат для туристов. Эмпирика в пьесе утрачивает субстанциальность. Гюнтер говорит: „Я же не виноват, что мой быт – это чья-то сказка“. – Напротив, средневековая „сказка“ оказывается подлинной действительностью.

Пьесы Дурненкова и Курочкина объединяет отказ признавать субстанциальность за конвенциональной действительностью, которая вся сплошь состоит из социокультурных стереотипов, из мифов масс-медиа. 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 имеет прецедент 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, таким, какими они были прежде и должны были бы оставаться.

Как видно, в ряде образцов новой драматургии подлинность статуса Р. обеспечивается так или иначе сообщаемой ей модальностью долженствования. Р. – это д о л ж н о е бытие. Сама проблема Р., онтологическая по сути, получает решение в этической плоскости.

Литература

Жан Бодрийяр: *Символический обмен и смерть*. Москва 2000.

Ольга Журчева: *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии*, в: *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы*. Самара 2011.

Валерий Подорога: *Культура и реальность. Заметки на полях*, в: *Массовая культура: современные западные исследования*. Москва 2005.

Сергей Хоружий: *Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности*, „Вопросы философии“ 1997, № 6.

Элеонора Шестакова: *Проблема реальности в реальном шоу*, „Relga“ 2011, № 1 (219):
[http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/
Main?textid=2822&level1=main&level2=articles](http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2822&level1=main&level2=articles).

ЕВГЕНИЯ ШЛЕЙНИКОВА
(Санкт-Петербург)

РИМЕЙК

Римейк (от англ. „remake“ – переделка) – понятие, пришедшее в литературу из искусства кинематографии и современной теории кино. В русской языковой традиции дублируется определениями „переделка“ или „обработка“. Относится к типу так называемых „вторичных текстов“, созданных на основе переосмысления преимущественно классического культурного наследия.

Римейк является одной из характерных тенденций в развитии русской драматургии рубежа XX–XXI вв. Примеры римейка представлены в творчестве самых разных драматургов: Н. Коляды (*Тройка семерка туз, или Пиковая Дама, Старосветская любовь*); М. Угарова (*Смерть Ильи Ильича*); Г. Горина (... *Чума на оба ваших дома!*, *Кин IV*); О. Богаева (*Черный монах, Башмачкин*); Б. Акунина (*Чайка, Гамлет*); И. Шприца (*На доньшке*); Н. Садур (*Панночка*); И. Вырыпаева (*Валентинов день*); К. Костенко (*Чайка (remix)*) и других.

Значительную актуализацию римейка в современной драматургии, как правило, связывают с эпохой постмодернизма, неотъемлемой частью которого является игровое переосмысление классического наследия. Однако истоки римейка в значении переделки претекста с целью „рассказать историю, которая имела успех“, чтобы „сказать нечто новое“¹, можно найти значительно раньше в позднеантичной, средневековой литературе, а также литературе Новейшего времени. К тому же, не всякий римейк отличается постмодернистским содержанием. В большинстве современных „пьес-переделок“ наличествует четкая ценностная иерархия, а обыгрывание хрестоматийных сюжетов предпринимается скорее для актуализации классики, нежели для ироничной пародии. Более того, классическое наследие избирается в качестве некоего ценностного критерия,

¹ Умберто Эко: *Инновация и повторение*, в: *Философия постмодернизма*. Москва 1996, с. 68.

становится своеобразным „индикатором современности“². Тем не менее, пост-модернизм значительно способствовал массовости римейков, особенно в драматургии.

Отмечая продуктивность римейка в современном художественном творчестве, исследователи подчеркивают национальную специфику отечественных „переделок“. По мнению Г. Нефагиной,

Римейки, произведения вторичные в западной культуре, на русской почве приобретают самостоятельную ценность. [...] Русские переделки – это и не переделки даже, а новые произведения, наследующие на втором плане текста социально-философские проблемы, а не только перипетии сюжета³.

Активные процессы жанрообразования в современной драматургии обуславливают терминологические разночтения в содержании понятия „римейк“. В работах по исследованию отечественной драмы рубежа XX–XXI вв. римейк определяется как жанр, форма и прием создания произведения.

По своей природе римейк напрямую связан с такими понятиями, как интертекстуальность, пародия, пастиш и представляет собой разноуровневые формы деконструкции, как правило, широко известного, ставшего хрестоматийным претекста, отсылка к которому четко атрибутирована. В жанровых определениях пьес-римейков авторы репрезентируют свой текст либо как произведение, основанное на мотивах классического претекста, (*Тройка семерка туз, или Пиковая дама*: драматическая фантазия на темы повести А. С. Пушкина; *Панночка*: пьеса в 2-х действиях по мотивам повести Гоголя *Вий*), либо называют инсценировкой первоисточника (*Черный монах*: инсценировка по рассказу А. П. Чехова в 2-х действиях), либо предлагают индивидуально-авторские (зачастую ироничные) номинации (*Башиначкин*: чудо шинели в одном действии; *Валентинов день*: некое продолжение пьесы М. Рощина *Валентин и Валентина*, а точнее мелодрама с цитатами в направлении Примитивизма).

При трансформации основных художественных составляющих первичного текста (жанра, идеи, проблематики, сюжета, системы образов и др.) связь с классическим образцом несет смыслопорождающую и формообразующую нагрузку, что отличает римейк среди многообразия интертекстуальных подходов. Так, к примеру, в поэтике пьес О. Богаева *Русская народная почта* и *Башиначкин* связь с предшествующей литературной традицией играет структурообразующую роль. В первой пьесе автор апеллирует к рассказу *Ванька* А. П. Чехова, при этом тесно взаимосвязывает этот претекст с интертекстуальными включениями из иных произведений (от русского фольклора до литературы XX века). Несмотря на доминирующий пласт чеховских аллюзий пьесе сложно назвать римейком. Автор не ставит целью реконструировать художественную систему ни одного из претекстов. Обращение к классике необходимо лишь в качестве ценностного кода для осмысления современных реалий. В свою очередь, при создании сотканного из гоголевских интертекстов *Башиначкина* сюжет *Шинели* выступает не просто интертекстуальной доминантой, а неотъемлемой основой всей системы

² Мария Черняк: *С Гоголем на дружеской ноге: юбилейные заметки*, „Знамя“ 2009, № 6, с. 186.

³ Галина Нефагина: *Русская проза конца XX века*. Москва 2005, с. 282.

художественных координат пьесы. Новый формат подачи знакомого сюжета актуализирует звучание хрестоматийных образов, что позволяет видеть в *Башмачкине* характерный пример пьесы-римейка.

Особенности взаимосвязи римейка с первоосновой проявляются в разном уровне прочтения текста-переделки: от поверхностного до более глубокого. Исходя из этого, А. Урицкий выделяет понятия п-римейка и псевдоР. К последнему относятся произведения, которые могут быть прочитаны без знания претекста. Однако единственно настоящим римейком исследователь считает п-римейк, а именно – постмодернистский римейк, в основе которого лежит игровой подход к оригиналу. Это „текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или травестийно“⁴.

Вместе с тем, предпринимаются попытки создания типологии римейка с точки зрения особенностей художественной обработки претекста. Одной из первых подобную попытку предприняла Т. Ротобыльская, на материале современной белорусской драматургии выделив такие типы римейка как репродукция, концептуальная контаминация, адаптация и переработка. Отталкиваясь от предложенной классификации, Е. Таразевич предлагает свой более широкий спектр способов „переделки“ классических произведений. Тексты, в которых сюжет строится на реинтерпретации ведущего мотива первоисточника, определяются как римейк-мотив (*Вишневый садик* А. Слаповского; *Чайка спела* Н. Коляды; *Сахалинская жена* Е. Греминой). Пьесы, продолжающие сюжетную канву оригинала, представляют собой римейк-сиквел (... *Чума на оба ваших дома!* Г. Горина; *Поспели вишни в саду у дяди Вани* В. Забалуева и А. Зензинова). Деконструкция претекста с целью пародии и переосмысления обозначена как римейк-стеб (*Гамлет и Джульетта* Ю. Бархатова; *Гамлет-2* Г. Неболита). Смена жанровой принадлежности, перевод оригинального текста в категории другого вида искусства относятся к типу римейка-репродукции (*Смерть Ильи Ильича* М. Угарова; *Королевские игры* Г. Горина). Объединение нескольких классических сюжетов в рамках „переделки“ названы римейком-контаминацией (*Кин IV* Г. Горина; *На доньшке* И. Шприца)⁵.

Безусловно, классификация, предложенная исследователем, заслуживает внимания как одна из начальных попыток систематизировать сложившийся разнообразный художественный материал, пока не получивший должного теоретического обоснования. Однако данная типология, отличается неравнозначным содержанием составляющих. Так, использование мотивов из текстов-предшественников в пьесах современных авторов не означает воссоздания и реинтерпретации художественной системы первоисточника, представляющихся неотъемлемой чертой пьес-римейков. Пародия и деконструкция идейно-тематического пласта произведения, обозначенные в качестве основных характеристик римейка-стеба, в той или иной мере отличают поэтику большинства „переделок“. В целом, выве-

⁴ Андрей Урицкий: *Дубль второй*, „Дружба народов“ 2002, № 3, с. 193.

⁵ Евгений Таразевич: *Римейк в современной русской драматургии*, в: *Материалы международной научно-практической конференции „Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания“*. Пермский государственный педагогический университет 2005: http://oldwww.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml.

денные в качестве отдельных типов римейк-мотив, стеб, репродукция, контаминация и адаптация тесно взаимосвязаны в художественной системе преобладающего числа рассматриваемых „вторичных текстов“. Подобная вариативность приемов трансформации предшествующих сюжетов естественно обусловлена диффузией не только драматургических, но и иных литературных жанров, одним из знаков которой и выступает римейк – понятие, детальное изучения которого современная филологическая наука только начинает.

Литература

- Марина Загидулина: *Римейки или Экспансия классики*, „Новое литературное обозрение“ 2004, № 69.
- Михаил Золотоносов: *Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры*, „Московские новости“ 2002, №23, 27 августа.
- Галина Нефагина: *Русская проза конца XX века*. Москва 2005.
- Евгений Таразевич: *Римейк в современной русской драматургии* в: *Материалы международной научно-практической конференции „Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания“*. Пермский государственный педагогический университет 2005: http://oldwww.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml.
- Андрей Урицкий: *Дубль второй*, „Дружба народов“ 2002, № 3.
- Мария Черняк: *С Гоголем на дружеской ноге: юбилейные заметки*, „Знамя“ 2009, № 6.
- Умберто Эко: *Инновация и повторение*. в: *Философия постмодернизма*. Москва 1996.

ЮРИЙ ПОДКОВЫРИН
(Кемерово)

СОБЫТИЕ ИСПОЛНЕНИЯ

Событие исполнения (*act of performance*) – присущий драме как роду литературы способ изображения жизни героев (исполняемого события), соответствующий „событию рассказывания“ (Бахтин) в эпосе и „переживанию [...] сюжета лирическим «я»“¹ в лирике; сюжетный план драматического произведения, чье соотнесение с фабульным планом (исполняемым событием) образует художественное целое драмы.

Понятие *С. и.* вводится в литературоведческий обиход в книге В. В. Фёдорова *О природе поэтической реальности* (Москва 1984; глава „Поэтический мир драмы“). Очевидно (и на это указывает сам Фёдоров), что данный термин образован по аналогии с „событием рассказывания“ (Бахтин) в эпическом произведении. Согласно Фёдорову, „драматической (видовой) формой изображения является исполнение [курсив автора. – Ю. П.]“². Осуществляют же данное событие исполнения персонажи-исполнители³, чья роль в драматическом произведении аналогична функции повествователя в произведении эпическом. Событие исполнения (сюжетное) вместе с *исполняемым* жизненным (фабульным) событием образуют, по Фёдорову, художественное событие драмы как целого. Участниками события исполнения, помимо персонажей-исполнителей, являются зрители драмы. Важно отметить, что, с точки зрения Фёдорова, событие исполнения является моментом художественного целого именно драмы, а не спектакля как „осуществления“ драматического произведения на театральной сцене.

По нашему мнению, продуктивность категории „события исполнения“ как для теории драмы в целом, так и для теории неклассической драмы в частности определяется несколькими причинами. Во-первых, понятие „события

¹ Тамара Сильман: *Заметки о лирике*. Ленинград 1977, с. 10.

² Владимир Фёдоров: *О природе поэтической реальности*. Москва 1984, с. 149.

³ Владимир Фёдоров: *ibidem*.

исполнения“, на чём особо акцентирует внимание В. В. Фёдоров, позволяет эстетически обосновать отношения „драмы“ (как рода литературы) и „театра“ (как вида искусства), понять театральное исполнение как момент художественного целого драмы, чья специфика обусловлена природой этого целого. Во-вторых, с помощью данного понятия художественное целое драмы осмысливается стереоскопически (диалогически): как со-бытие (Бахтин), совершающееся на пересечении „реальностей“ (смысловых установок) автора (драматурга, режиссёра, актёров – исполнителей ролей), героев и зрителей. В-третьих, понятие „события исполнения“ позволяет более точно и теоретически внятно соотнести драму с эпосом и лирикой (через сопоставление „события исполнения“ с событиями „рассказывания“ и „переживания“). В-четвёртых, категория „события исполнения“, на наш взгляд, с наибольшей продуктивностью может быть применена именно для изучения неклассической драмы, для которой (как и для неклассической литературы в целом) характерно преобладание „сюжетных“ моментов произведения над „фабульными“, а также размывание родовых границ (т. н. э п и з а ц и я драмы).

Наиболее характерным вариантом соотношения фабульного и сюжетного уровней как в классической, так и в современной – неклассической – драматургии является максимальная „прозрачность“ последнего – то, что В. В. Фёдоров называет „эффектом отсутствия исполнителя“. Этот эффект создаётся прежде всего за счёт того, что исполняемое событие и событие исполнения совершаются как будто бы в одном хронотопе: в большинстве драматических произведениях создаётся иллюзия непосредственного развёртывания жизненных событий перед глазами зрителей. Отмеченная иллюзия обусловлена „родовой“ спецификой организации драмы как эстетического события: особым (организованным автором) отношением мира героев к миру зрителей (читателей).

Действие, разворачивающееся в мире героев, должно восприниматься зрителем как совершающееся „целиком на его глазах – «здесь и сейчас»“⁴. Именно поэтому оно развёртывается в пределах особого хронотопа – сцены (имеется в виду, конечно, не часть театра как сооружения, а особый – специфичный для драмы как рода литературы – тип сюжетного пространства). Развитие действия „здесь и сейчас“ необходимо „для *сопричастия к событию* [курсив Н. Д. Тамарченко. – Ю. П.], то есть для того чтобы реакции на это событие у героя и зрителя была одновременной, хотя и не идентичной“⁵. Иными словами, „помещение“ действия драмы во „вневременное настоящее“⁶ сцены необходимо для возникновения *катарсиса* как целостной эстетической реакции на жизнь героя в момент его *катастрофы*.

Эффект „прозрачности“ *С. и.* и исполняемого события создаётся также отсутствием посредника между мирами героев и зрителей (читателей). Если в эпическом произведении последовательность событий (фабула) дана читателю (слушателю) в изложении и, следовательно, оценке повествователя или рассказчика, то в драме „роль свидетеля [и судьи! – Ю. П.] [...] оставляется

⁴ Натан Тамарченко, Валерий Тюпа, Самсон Бройтман: *Теория литературы* в 2 томах. Том 1. Москва 2004, с. 308.

⁵ Натан Тамарченко, Валерий Тюпа, Самсон Бройтман: *ibidem*, с. 311.

⁶ Натан Тамарченко, Валерий Тюпа, Самсон Бройтман: *ibidem*, с. 309.

читателю"⁷, а также „частично передоверяется актёру“⁸. Однако отсутствие пространственно-временной границы и специфического субъекта речи не свидетельствует о том, что драматическое произведение лишено самого сюжетного уровня художественного целого. Граница между сюжетным и фабульным планами в драме, как правило, смещена в н у т р ь художественного слова: в реплике говорящего человека на сцене совмещаются позиции исполняемого персонажа и персонажа-исполнителя. Слово героя в драме обладает двойной направленностью: с одной стороны, в контексте жизненного – фабульного – события оно обращено к другим персонажам (или к самому себе – в монологах); с другой стороны, оно обращено к „виртуальному“ зрителю как участнику *С. и.* Слово действующего лица, таким образом, является одновременно и з о б р а ж ё н н ы м (предметом оценки) и и з о б р а ж а ю щ и м (средством оценки). Как изображённое оно соотносено с ближайшим жизненным контекстом высказывания, как изображающее – проецируется на целое жизни героя, соотносясь с „трансгредийными“ позициями автора и читателя-зрителя. По справедливому замечанию В. И. Тюпы, „драма [...] предполагает конструктивно значимое рассогласование перформативной [то есть связанной с позицией героя. – Ю. П.] и репрезентативной [присущей исполнителю. – Ю. П.] интенций составляющих её речевых актов“⁹. Следовательно, особенность интерпретации драмы в том, что читатель-зритель должен соотнести друг с другом перформативный и репрезентативный (в терминологии В. И. Тюпы) планы, формируя, таким образом, смысловое целое драмы.

Нарушение отмеченного „эффекта отсутствия“ исполнителя и следовательно акцент на *С. и.* как с ю ж е т н о м плане драмы отмечается и в классических пьесах (от античности до XIX века), но наиболее характерно для неклассической драматургии XX века. Дистанция между изображённой жизненной реальностью и сферой изображения обозначается введением в целое драмы элементов эпоса (прежде всего „повествователя“), а также подчёркиванием театральности, условности происходящего в мире пьесы (эффект „театра в театре“). Так, П. Пави, рассуждая об эпическом театре и явлении эпизации драмы, указывает на имеющие место уже у Шекспира или Гёте варианты усложнения сюжетного плана драмы – события изображения-исполнения: „нарушение иллюзии и переход слова к рассказчику“¹⁰, „открытая смена декораций“¹¹ и т. п.

По сути, уже условные (то есть конвенциональные, определённые соглашением автора и зрителей) пределы сцены („сценического пространства“ – в терминологии П. Пави) и времени театрального действия, уход и появление действующих лиц, феномен „занавеса“¹² устанавливают границы „иллюзии“, обозначают зазор между жизнью и её изображением (исполнением). Семантическая граница сцены как пространства *С. и.* акцентируется как в классических пьесах, так и в современной драме. Так, текст пьесы Ю. Клавдиева *Пойдём, нас ждёт*

⁷ Валерий Тюпа: *Драма как тип высказывания*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*. Вып. 1–2. Сборник научных статей. Кемерово 2011, с. 15.

⁸ Валерий Тюпа: *ibidem*.

⁹ Валерий Тюпа: *ibidem*, с. 17.

¹⁰ Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 1991, с. 433.

¹¹ Патрис Пави: *ibidem*.

¹² См., например: Патрис Пави: *ibidem*, с. 104–105

машина начинается со следующей авторской ремарки: „На сцену буквально выпадают две девушки“. Указанные слова относятся именно к *С. и.*, так как в кругозорах девушек никакой „сцены“ не существует. Вместе с тем „выпадение“ девушек в пределы сценического пространства согласуется с происходящим в пьесе „выпадением“ героинь из привычных жизненных ролей и кризисом самоопределения.

Граница между исполняемым событием и *С. и.* в теории и практике драмы 1-й половины XX века наиболее отчётливо проводится в эпическом театре Б. Брехта. Провозглашаемый Брехтом принцип „остранения“ („очуждения“) на уровне актёрской игры выражается в том, что актёры сохраняют „известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем“¹³, чем вызывают в зрителе не только сопереживание, но и „критическое отношение к персонажу“¹⁴. Так, в примечаниях к пьесе *Мать* (по роману М. Горького) Брехт пишет: „Исполнительница [...] не создавала иллюзии, будто она – это и есть в действительности Власова“¹⁵. Как видим, для Брехта очевидно различие между Власовой (участницей жизненного – исполняемого – события) и „исполнительницей“ (участницей *С. и.*). Художественная продуктивность принципа „остранения“ в эпическом театре, по определению П. Пави, заключается в том, что с помощью него „совершается переход из области эстетики к идеологической ответственности произведения искусства“¹⁶.

Эффект „остранения“, однако, достигается не только с помощью особой игры актёра, но также посредством других разрушающих театральную иллюзию средств: например введением в пространство сцены проекций текстов и изображений. Согласно Брехту, „проекции [...] противодействуют его [зрителя. – Ю. П.] полному эмоциональному вживанию, прерывают его механическое следование за действием“¹⁷, то есть позволяют сосредоточиться на запредельном „жизненном“ событии, собственно эстетическом плане пьесы – на *С. и.* В новейших пьесах мы также сталкиваемся с проекциями изображений и текстов на сцену, посредством чего усложняется *С. и.* – сюжетный уровень драмы. При этом в ряде случаев можно говорить о непосредственном развитии концепции „эпического театра“. Так, в современной польской пьесе „Не удивляйся, когда придут поджигать твой дом“¹⁸ (автор – П. Демирский, при участии П. Муравской) на сцену проецируются „лозунги“, с помощью которых события пьесы включаются в широкий контекст общественно-политической жизни (т. е. эпизация происходит именно на уровне *С. и.*): „ДАЁШЬ ХОЛОДИЛЬНИКОВ НА 340 % НОРМЫ!!!“, „МИР ТРУД ХОЛОДИЛЬНИК“, „85 % ПОЛЯКОВ БОЯТСЯ ЗА СВОЁ БУДУЩЕЕ – А ТЫ?“, „ДЬЯВОЛ ПРИТАИЛСЯ В ТВОЕЙ БЫТОВОЙ ТЕХНИКЕ“ и т. п. Тексты лозунгов запредельны кругозорам героев пьесы (участникам исполняемого события), но они обращены к зрителю как непосредственному участнику *С. и.* Именно на уровне *С. и.* пьеса становится политическим высказыванием; противостояние

¹³ Бертольт Брехт: *О театре*. Москва 1960, с. 123.

¹⁴ Бертольт Брехт: *ibidem*.

¹⁵ Бертольт Брехт: *ibidem*, с. 87.

¹⁶ Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 1991, с. 211.

¹⁷ Бертольт Брехт: *О театре*. Москва 1960, с. 81.

¹⁸ Павел Демирский при участии Паулины Муравской: *Не удивляйся, когда придут поджигать твой дом*, в: *Антология современной польской драматургии*. Москва 2010. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию.

же отдельного человека (жены погибшего рабочего, обозначенной в списке действующих лиц как „Она“) и системы трансформируется в конфликт языков и мироотношений – частного (общечеловеческого) и социального (в рамках которого отдельного человека вообще не существует).

В неклассической драме рубежа XX–XXI вв. наблюдаются многообразные варианты нарушения „эффекта отсутствия“ исполнителя и художественно обусловленного высвечивания границы между сюжетным и фабульным уровнями произведения, при этом акцент делается именно на *С. и.* Обозначим основные, на наш взгляд, способы отношения сюжетного события к фабульному, используемые в новейших отечественных и зарубежных пьесах.

1. Текст пьесы состоит из монолога одного действующего лица (монопьеса); в этом случае возникает, так сказать, „эффект отсутствия фабулы“ (исполняемого события). Такова художественная структура пьес Е. Гришковца (*Как я съел собаку, ОдноврЕмЕнно*), И. Вырыпаева (*Июль*) и др. Отсутствие исполняемого (фабульного) события в пьесах такого рода, конечно, является художественно значимой иллюзией: монолог героя, обращенный к виртуальному слушателю, и слово исполнителя, обращенное к зрителям как участникам события исполнения, разделены семантической границей (хотя материально – это одно слово). В ряде случаев акцент на *С. и.* специально подчёркивается в ремарках, как, например, в пьесе И. Вырыпаева *Июль*¹⁹. Перечень действующих лиц пьесы включает в себя одну запись: „Исполнитель текста – женщина“. При этом текст (вернее – большая его часть) представляет собой монолог мужчины – маньяка-убийцы. Данный приём, если рассмотреть его в отрыве от художественного целого пьесы, может показаться простым эпатажем. Однако в тексте пьесы И. Вырыпаева (его следует отличать от исполняемого „текста“) встречаются и другие „странности“. Так, представленные в читаемом женщиной тексте „ремарки“ (они специально обозначены словом „Ремарка“), соотносятся и с сознанием автора самого текста (маньяка-убийцы Петра), и с сознанием „другого“ (в этих ремарках Пётр назван по имени или „он“) – по всей видимости, автора самого текста пьесы. Характерное для классической литературы разграничение авторского и героического планов (*С. и.* и исполняемого события) в данной пьесе разрушается и сменяется их „неосинкретическим“²⁰ слиянием. Если „эффект отсутствия“ исполнителя в классической драме как раз свидетельствует о строгом разграничении сфер исполнения (изображения) и исполняемого (изображаемого), то акцент на исполнителе (вплоть до непосредственного упоминания этого слова в ремарках, как в *Июле* И. Вырыпаева) демонстрирует проблематичность самого разделения этих „миров“. Герой, автор и читатель-зритель являются в современных пьесах не заранее готовыми „ролями“ (с известными правилами поведения и своими „сферами влияния“), а скорее некими ориентирами личностного самоопределения участников эстетического события.

Вариантом описанного способа соотношения *С. и.* и исполняемого события в новейшей драме являются следующие:

¹⁹ Иван Вырыпаев: *Июль*, в: *Кислород; Июль; Танец „Дели“*. Пьесы. Москва 2011. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию.

²⁰ Мария Лагода, Андрей Павлов: *Неосинкретизм драматический*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*. Вып. 1–2. Кемерово 2011, с. 325–328

1 – текст пьесы состоит из нескольких композиционных сегментов, каждый из которых представляет собой монолог одного действующего лица (например, *Рыдания* современного польского драматурга К. Бизё);

2 – текст пьесы представляет собой монолог одного действующего лица с вкраплёнными в него диалогами-сценками (монопьесы, осложнённые диалогическими вставками: *Бедные люди*, *блин* С. Решетникова, *Монотеист* Ю. Клавдиева и т. д.). В данном случае важным моментом самоопределения героя является не только рефлексивное проговаривание, но и своеобразная эстетизация собственной жизни. В *Монотеисте* диалоги противопоставляются ритмизованному, насыщенному словесными и синтаксическими повторами и другими формами ритмизации прозаического текста „ремаркам“ – монологам драматургического повествователя, – как „проза“ жизни её квазипоэтическому „завершению“. При этом на уровне исполняемого жизненного события какого-либо самоопределения героя не происходит: он остаётся один на один с нерешёнными вопросами (главный из которых „Где Бог?“). Однако на уровне *С. и.* – в обращённом читателям-зрителям *слове* героя – происходит квазиэстетическая ритмизация жизненного „материала“. В пьесе *Бедные люди, блин* в монолог героя-рассказчика Михаила Блинова включаются диалоги-„сценки“, иллюстрирующие наиболее значимые события его жизни. Таким образом, самоопределение героя в собственной „эго-истории“ осуществляется как акт эстетизации (точнее – драматизации) собственной жизни. Если на уровне „исполняемого события“ (фабулы) жизнь героя так и остаётся несобранной, несущей хаотичность (процесс её „собирания“ только начинается), а конфликт героя с самими собой – неразрешённым, то на уровне сюжета (*С. и.*) происходит её эстетическое оформление, превращение в нечто целостное и завершённое, то есть происходит разрешение „доминантного“ (И. М. Болотян) для пьесы конфликта;

3 – ремарки в пьесе перестают быть паратекстом, имеющим чисто техническое значение, и выполняют функцию художественного высказывания; как правило, это изменение функции ремарок ведёт к их разрастанию вплоть до превращения в самостоятельные сегменты текста (*Пластилин*, *Фантомные боли* В. Сигарева и т. п.);

4 – композиционная форма пьесы, в целом, напоминает классическую, однако размывается граница между „мирами“ исполнителей и героев – сценой и жизнью, персонажи осознают свою „воображённую“ природу; следовательно, подчёркивается театральность, разыгранность самого исполняемого события (приём „пьесы в пьесе“, „спектакля в спектакле“): *Не про говорённое* М. Покрасса и т. п.

Имеется несколько причин разрушения эффекта „отсутствия исполнителя“ и переноса внимания на *С. и.* в современной неклассической драматургии (далее обозначаются, на наш взгляд, важнейшие). 1. Внимание в современных пьесах акцентируется на взаимодействии „я“ героя и его „самости“ (В. Хесле), то есть конфликт непосредственно связывается с рефлексией героя, осуществляемой в виде „рефлексивно-речевых жестов“²¹. Рассказывая о себе (монопьесы

²¹ Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *Типология конфликтов в произведениях „Новой драмы“*, в: *Новейшая русская драма и культурный контекст*. Сборник научных статей. Кемерово 2010, с. 58.

Е. Гришковца) либо инсценируя собственную жизнь (*Бедные люди*, блин С. Решетникова), герой осуществляет „восстановление и/или пересоздание собственного Я“²². При этом самоопределяющийся, собирающий (или пытающийся собрать) свою личность герой становится своего рода „автором“ и/или „исполнителем“ собственной жизни. „Квазиавторская“ позиция героя выражается в размытии границы между автором и персонажем (расширении ремарок, внедрение в ремарки точки зрения героя и т. п.). 2. Диалогизация драмы (разрушение границы между мирами героев и зрителей – разрушение „четвёртой стены“; актуализация творческого потенциала зрителя-читателя). Границы между „мирами“ жизни и искусства (исполняемого события и *С. и.*) не определены заранее, подобно тому как „неготовым“ (в ситуации кризиса самоопределения) показан сам герой. 3. Эпизация драмы (появление в тексте драмы черт эпического произведения – расширение сферы изображаемого, появление фигуры „повествователя“ и т. п.). Данные особенности обусловлены общей для поэтики художественной модальности тенденцией к возрождению „жанрово-родового синкретизма“²³. Сами же „родовые признаки“ – драмы, эпоса или лирики (при сохранении родовых черт драмы как доминантных) – становятся моментами индивидуально-авторского осмысления и оценки действительности драматургом.

Литература

- Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *Типология конфликтов в произведениях „Новой драмы“*, в: *Новейшая русская драма и культурный контекст*. Сборник научных статей. Кемерово 2010.
- Бертольт Брехт: *О театре*. Москва 1960.
- Иван Вырыпаев: *Июль*, в: *Кислород; Июль; Танец „Дели“*. Пьесы. Москва 2011.
- Павел Демирский при участии Паулины Муравской: *Не удивляйся, когда придут поджигать твой дом*, в: *Антология современной польской драматургии*. Москва 2010.
- Мария Лагода, Андрей Павлов: *Неосинкретизм драматический*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*. Вып. 1–2. Кемерово 2011.
- Виктория Малкина: *Модальности поэтика*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.
- Патрис Пави: *Эпический театр, Эпизация (театра...)*, в: *Словарь театра*. Москва 1991.
- Тамара Сильман: *Заметки о лирике*. Ленинград 1977.
- Натан Тамарченко, Валерий Тюпа, Самсон Бройтман: *Теория литературы в 2 томах*. Том 1. Москва 2004.
- Валерий Тюпа: *Драма как тип высказывания*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*. Вып. 1–2. Сборник научных статей. Кемерово 2011.
- Владимир Фёдоров: *О природе поэтической реальности*. Москва 1984.

²² Ильмира Болотян, Сергей Лавлинский: *ibidem*.

²³ Виктория Малкина: *Модальности поэтика*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 127.

АННА СИНИЦКАЯ
(Самара)

АБСУРД

Абсурд (*absurd*) – одна из важнейших категорий художественного языка XX века. Для характеристики драмы выражение А. как самостоятельной темы важно, прежде всего, как обозначение темы разрушения связей человека и мира, гибели языка¹. Стоит вспомнить, что одна из этимологических расшифровок латинского выражения *absurdum* буквально означает „от глухого“. Таким образом, непонимание, „глухота“ как распад коммуникативных связей оказывается в А. принципиальной характеристикой, а в драме, в которой „говорить“ – это и означает „действовать“, А. приводит к кардинальным изменениям художественной формы.

Оформление А. как специфического театрально-драматического явления и осознанного художественного принципа в истории культуры происходит, как известно, во Франции в 50-х гг. XX века (Э. Ионеско, С. Беккет). По словам Ж.-П. Сарразака², в драме XX века трагедия оказывается „укоренена в повседневности“, и языковые клише, обнаруживающие бессмысленность обыденного существования, и становятся собственно драматическим материалом. Проявление абсурдистской концепции в российской драматургии обнаруживает своеобразный, хотя исторически объяснимый парадокс. Предпосылки абсурда исследователи справедливо находят в творчестве А. П. Чехова, который дал импульс многим драматургическим экспериментам на Западе, свою оригинальную версию абсурдизма, во многом предвосхищающую открытия послевоенного европейского театра, представили русские обэриуты (Д. Хармс. *Елизавета Бам*, А. Введенский. *Елка у Ивановых*). Однако эта традиция была прервана, ее предстояло заново открыть значительно позже, уже в конце XX века. Все попытки освоения метафорического языка абсурда в российской драматургии советского времени были неоднозначными, эпизодическими и в большей, если не в полной,

¹ Pierre Brunel: *Où va la littérature française aujourd'hui?* Paris 1997.

² Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame: Ecritures dramatiques contemporaines*. Paris 1999.

мере были ориентированы на опыт французских абсурдистов, благодаря скудным переводам. И в *Плохой квартире* С. Славкина (1966), и в пьесах Н. Садур *Чудная баба* (1981), *Ехай!* (1984) и др. используется, скорее, формальная отсылка к западноевропейскому абсурду: есть нелепо-фантастическая ситуация, которая воспринимается персонажами как нечто обыденное. В постсоветское время, в практике современной драмы, у той же Н. Садур, как и у М. Волохова, абсурдистская проблематика становится выраженной более ярко, и сегодня творчество именно этих авторов воспринимается как пример, близкий к стилистике абсурдизма.

Но несмотря на признание на Западе (для творческой биографии М. Волохова и успешной реализации творческих проектов, например, важна его личная встреча с Э. Ионеско), „вписанность“ многих сюжетов новейшей драмы в мировой контекст для современного российского зрителя и читателя далеко не всегда очевидна, и образность классического абсурдизма беккетовского типа в каком-то смысле переоткрывается и переосмысливается. При этом метафизика „больного“ языка и тщетное ожидание некоего События – основной нерв художественной философии театра Ионеско и Беккета – здесь приобретает иные координаты. В некоторых случаях это может быть отсылка к внешней форме, иногда – тематически, иногда – на уровне воспроизведения конкретных приемов *Лысой певички* Э. Ионеско и *В ожидании Годо* С. Беккета, иногда – на уровне более общих структурных элементов абсурдистских „антипес“. Так, например, в творчестве А. Строганова, можно выделить целые группы произведений с отчетливой и последовательной стратегией осмысления абсурда именно как театрального явления: А. в форме фарса и клоунады (*Четверо на самом верху Вавилонской башни*), деконструкция форм монолога и диалога, циклическая композиция (*Шахматы шута*), аллюзия на пост-абсурдистский сюжет Т. Стоппарда о Розенкранце и Гильденстерне и даже своеобразный эксперимент по „выращиванию“ абсурда уже XX–XXI века внутри чеховского сюжета (*Иерихон*).

Вероятно, проекции на абсурдистские принципы построения следует оценивать в контексте общей притчевости, фантасмагории современного драматического сюжета: драматическим событием становится сам процесс поиска смысла. Ожидание метафизических изменений может воплощаться в натуралистическо-эпатажных диалогах (М. Волохов. *Палач его Величества*, в эпических элементах мистериальной структуры (А. Строганов. *Лисицы в развалинах*, *Шахматы шута*, Н. Садур. *Морокоб*, *Доктор Сада*), в проигрывании библейских мотивов в современных декорациях (И. Вырыпаев. *Кислород*) или в лирической концентрации пространства языка – воспоминания в ситуации смерти (Е. Гришковец. *Зима*).

Абсурд оказывается включен в осмысление общего *кризиса художественного высказывания*³. Конструирование границ общения и понимания, которое в драме является категориальной характеристикой (ибо „сам язык вызывает действие“, по выражению В. Кайзера), обозначают „разломы“ коммуникации между сценой и зрительным залом. Проблематизация языка в Новой драме выражается, в том числе, и в „брутальности“ сюжетов, в стремлении расширить пространство пьесы за счет включения маргинальных, „запретных“ или просто

³ Ольга Зырянова: *Поэтика абсурда в русской драме второй половине XX – начала XXI века*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Красноярск 2010.

принципиально нетеатральных языковых пластов, будь то мат, рэп, „нарезки“ интервью или новостные форматы. Эпатажная форма здесь призвана помочь „докричаться“ сквозь массовые стереотипы до реципиента, который остается глух к экзистенциальным вопросам. В этом случае близкими к категории А. Окажутся жанры „черного юмора“, трэша – как язык, наиболее адекватный современному сознанию, в котором сдвигаются привычные границы между смехом и ужасом (М. Волохов. *Игра в жмурики, Вышка Чикатило*, Н. Коляда. *Мурлин Мурло*, В. Сигарев. *Пластилин, Волчок* и др).

Любопытно, впрочем, что художественная практика российских драматургов демонстрирует гораздо большую зависимость образов абсурда от просветительских идеалов (тот же М. Волохов, говоря об исследовании образа Смерти в своем творчестве, подчеркивает связи своего творчества с интонацией „подпольного человека“ Достоевского и с идеями Театра-Храма, вплоть до прямых проповеднических тезисов).

Литература

Ольга Буренина: *Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина*, в: *Абсурд и вокруг*. Сб. статей. Отв. ред. О. Буренина. Москва 2004, с. 7-72.

Диалог: Михаил Волохов, Никита Струве – „Театр Кайроса по сути“. Эссе Михаила Волохова о теории театра и искусства:

http://volokhov.ru/site/?page_id=388.

Ольга Зырянова: *Поэтика абсурда в русской драме второй половине XX – начала XXI века*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2010.

Эжен Ионеско: *Есть ли будущее у театра абсурда?* Выступление на коллоквиуме „Конец абсурда?“, в: *Театр абсурда*. Сб. статей и публикаций. Санкт-Петербург 2005, с. 191-195.

Мартин Эсслин: *Театр абсурда*. Пер. с англ. Г. Коваленко. Санкт-Петербург 2010.

Pierre Brunel: *Où va la littérature française aujourd'hui?* Paris 1997.

Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame: Ecritures dramatiques contemporaines*. Paris 1999.

**ОЛЬГА СЕМЕНИЦКАЯ,
АННА СИНИЦКАЯ**
(Самара)

УЛИКА

Улика (*the dramatic proof*; „след“, „знак“, „симптом“, „примета“) – термин, пришедший из зарубежной методики микроанализа истории и подразумевающий особую роль деталей-следов в текстах культуры. Автор концепции, Карло Гинзбург, выдвигает идею „уликовой парадигмы“¹, в рамках которой историк (любой ученый-гуманитарий) оказывается в роли изыскателя-следопыта/детектива/врача-диагноста. Познавательная стратегия „уликовой парадигмы“, проблематизируя претензии семиотики, предполагает внимание к малозначительным деталям, из которых скрупулезно выстраивается более честная, но неизбежно фрагментарная картина: через необязательные детали „проговариваются“ „культурные сдвиги и трансформации“, которые надо реконструировать.

В театроведческом дискурсе понятие У. актуализируется в ряде зарубежных работ, например, в статье Ж.-П. Сарразака, где приведен подобный анализ влияния позитивизма на конструирование мизансцены и художественную философию драмы в целом. В контексте истории драмы и режиссерских исканий начала XX века, эпохи, когда театр оказался на перекрестке символизма и натурализма, Ж.-П. Сарразак обнаруживает немало близкого между практикой постановщика, романиста и следователя. Важную роль приобретает и детективная интрига, и предметное окружение: оформление среды в театре – это внимание к деталям и следам человеческого присутствия, и развернутость ремарок, которые „романизируют“ драму, и рождение метадрамы („по примеру того же детектива, структура театрального произведения также разделяется на две части: на драму и постановку“). Драматург, как и постановщик, как и романист на рубеже XIX–XX века – это сыщик, медик-диагност, ключевая фигура эпохи позитивизма. Но установка на предельно точную фиксацию социального „досье“ то

¹ Карло Гинзбург: *Приметы: Уликовая парадигма и ее корни*, „Новое литературное обозрение“ 1994, № 8, с. 27–61.

и дело превращается в прямую свою противоположность: документальность становится театральным зрелищем.

Любопытна цитата, которую приводит Ж.-П. Сарразак из работы В. Бенямина *Париж, столица XIX века*: „Интерьер – не только целый универсум, но также футляр частного человека. «Жить» означает «оставлять следы». В интерьере они подчеркнуты. Изображается совокупность чехлов и наволочек, обочек и футляров, в которых предметы повседневного обихода оставляют свои отпечатки“²).

Поэтика зрелища строится как движение „гипертрофированного глаза“, сближение позиции драматурга с точкой зрения романиста, с нарративной фокализацией в ремарках и кинематографической сценарностью. с другой, отчетливо напоминает о философии позитивизма. Обнаруживаются любопытные параллели с ролью, например, чеховской детали, истоками ее видения в позитивистском „поле“. Перспективным выглядит и анализ поэтики Чехова в детективно-медицинской парадигме, как своеобразного „семиотического театра“ малозначительных деталей, которые правильно/неправильно дешифруют персонажи, читатели и сам автор-повествователь³. Эксперимент Б. Акунина по превращению *Чайки* в детективную модель, как и многие другие „деконструкции“ чеховских сюжетов в новейшей драме, выглядят в этом смысле далеко не случайными и должны прочитываться не только как попытки „скрещивания“ сюжета высокой классики и массовой беллетристики, но как переосмысление образа детали как знака и разворачивания детективной (или уголовной, мелодраматической) интриги как визуального восстановления целостного смысла (Д. Бавильский. *Чтение карты на ощупь*, Е. Гремина. *Сахалинская жена*, Н. Коляда. *Чайка спела*, В. Леванов. *Смерть Фирса*, В. Забалуев, В. Зензинов. *Поспели вишни в саду дяди Вани* и др.).

Особого внимания требует реализация модели детективного сюжета в пьесах Н. Садур и А. Строганова – драматургов, занимающих специфическое место в современном литературном процессе и к „новой новой драме“ относимых условно, лишь на основании общности драматургического, культурного контекста. Так, в пьесе Н. Садур *Уличенная ласточка* мелодраматический и бытовой сюжет организуются по законам своеобразного „метафизического детектива“ (в центре фабулы – история „вспоминания“ главной героини, Аллы, своего „я“ через образ некоего убийства, которое якобы произошло (?) в прошлом). Все предметы и вещи, с которыми, так или иначе, связана в пьесе Алла, проецируются на пространство памяти о страшном событии: и на космическую бездну, и на быт, обнаруживают особую причастность/непричастность персонажей к тому или иному типу пространства, становятся своего рода „символическими уликами“ („Ты сшила мне несколько платьев... Особенно одно, зеленое из очень красивой шерсти. Ты его замечательно сшила. К сожалению, оно оказалось слишком нарядным для жизни“). Другие персонажи живут в квартире, где все

²Jean-Pierre Sarrazac: *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*: <http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=200> (дата обращения: 29.11.2011).

³Светлана Евдокимова: *Чехов: поэтика улики*: http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1/svetlana-evdokimova.-chekhov-poetika-ulik/view?searchterm=Евдокимова (дата обращения: 29.04.2012).

пространство забито вещами, антикварными „безделушками“, „прелестными подарками“. Специфически воплощена древняя схема узнавания персонажа по примете (шрам): „неподлинность“ героини разоблачается через ряд „мерцающих“ признаков детали как познания истины, отсылающий читателя/зрителя к трагедии рока и мелодраме⁴. У. как поиск неуловимого признака реального организует сюжет и концентрирует символическую характеристику героини („Ты уличена в том, что тебя нет“ – вплоть до фоносемантической игры: „уличенная ласточка“ без лица).

Своеобразно „вещизм“ реализуется и в драмах А. Строганова, насыщенных развернутыми ремарками, которые, по сути, представляют собой самостоятельные тексты и посвящены, как правило, описаниям интерьера. У. как предмет выступает *знаком театральности*, механизмом метадрамы и сценографической игры (так, в пьесе *Кода* это освещение, в пьесе *Ломбард* – обилие ненужных вещей, гигантская кунсткамера, в которой действующие лица – и предметы и персонажи-маски, в *Интерьерах*, вполне в соответствии с названием, стержень событий – это движение зрительского взгляда. Главное в пьесе – интерьер и появление требующих расшифровки деталей. Сюжет организуется как „визуальное приключение“ персонажа/читателя/зрителя, который должен следить за нужными линиями описания (фотографиями, моментальными снимками реальности). Иногда из детали разворачивается цепочка неких мнимых событий, иногда формируется игровое пространство (в пьесе *Карманный хаос* герой рассказывает историю о закатившемся под стол кусочке сахара. Далее выясняется, что „роль“ сахара выполнял мел, с помощью которого „рисуются“ новый облик интерьера). В некоторых случаях в пьесах А. Строганова улика выступает и в своей буквальной функции, усиливая „узнавание“ детективного сюжета (*Реализм, или нечто принадлежащее нам*: сюжет выстраивается как игра в документальный детектив, убийство, которое должно фиксироваться репортером) и вместе с тем обнаруживая бутафорскую, „пограничную“ – между миром зрителей и миром театра – природу предметного мира („Вот видите эти разбросанные тут и там предметы? Флакончики, тюбики, тряпки?[...] Это я, это мои частички...“). У. здесь сигнализирует о почти барочно-маньеристской виньеточности, нарративном „разбухании“ ремарок, которые „перетекают“ в предметные описания в речи персонажей.

Во многих текстах новейшей драмы художественное пространство оказывается статичным, битком забитым вещами: или как характеристика распадающегося на фрагменты пространства героя (в пьесе Н. Коляды *Мы едем, едем, едем* персонаж собирает „мелочи повседневности“: старые зонты, шпильки, зажигалки и устраивает у себя в квартире музей старых вещей), или как ремарочные описания, которые расслаивают, тормозят действие, становятся „уликами“ авторской игры и апеллируют к читательскому опыту классики при всей заявленной ориентации на социальный пафос. Например, в некоторых текстах М. Угарова, при всей заявленной авторской ориентации на социальный пафос, хрестоматийные сюжеты наполнены „неактуальными“, избыточными деталями XIX века, анахронизмами, которые выполняют не драматургическую, а сугубо нарративную функцию: „Из этих вещей и словесной ворожбы Угаров строит

⁴ Нина Ищук-Фадеева: *Текст в тексте и жанр в жанре* („Лысая певица“ Э. Ионеско), в: *Драма и театр*. Сборник научных трудов. Тверь 2002, с. 28–35.

собственные пьесы – антикварные лавки“⁵. У. в новейшей драме является, помимо всего прочего, симптомом нарративной трансформации драматургической ткани и метаморфозы предметной детали, изменения символических координат детали-вещи.

Предельное внимание к внешнему, к накоплению вещей кардинально меняет роль интерьерера, скрупулезное исследование среды как точной „копии реальности“ на сцене превращает персонажей в часть натюрморта или урбанистического пейзажа. Так, в пьесе В. и М. Дурненковых *Культурный слой* специфическая коллизия заключена в выборе персонажей своего состояния („органоминеральный субстрат или артефакт?“), в названии пьесы Ю. Клавдиева *Развалины* почти в традициях классического натурализма уравнивается предметная среда и персонажи: „Развалины“ – это не только указание места действия, блокадный Ленинград, но и фамилия героев). Похожий метафорический прием представлен в пьесе М. Дурненкова *Хлам*: место действия – магазин распродаж.

Категория „улики“ в современной и новейшей драме приобретает особую функцию и характеризует самые разные, подчас далекие друг от друга театральнo-драматургические явления. С одной стороны, вновь, как и более ста лет назад в натуралистическом театре, насыщенность сценического пространства интерьерными знаками, гипертрофия внешнего претендует на изображение „правды жизни“, „правды вещей“. С другой, „новый документализм“, построение сюжета на внеэстетическом материале, в условиях современной культуры оказывается оборотной стороной виртуализации: предельная конкретика детали дается в игровом переосмыслении, допускает множество интерпретаций, встраивается в фантазмагорический сюжет и в очередной раз заостряет проблему взаимоотношения реальности и искусства.

Литература

Карло Гинзбург: *Приметы: Уликовая парадигма и ее корни*. „Новое литературное обозрение“ 1994, № 8.

Светлана Евдокимова: *Чехов: поэтика улик*: http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1/svetlana-evdokimova.-chekhov-poetika-ulik/view?searchterm= Евдокимова (дата обращения: 29.04.2012).

Нина Ищук-Фадеева: *Текст в тексте и жанр в жанре* („Лысая певица“ Э. Ионеско), в: *Драма и театр*. Сборник научных трудов. Тверь 2002.

Елена Ковальская: Михаил Угаров: http://www.newdrama.ru/authors/ugarov/art_7006/ (дата обращения: 16.05.2012).

Jean-Pierre Sarrazac: *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*: <http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=200> (дата обращения: 29.11.2011).

⁵ Елена Ковальская: Михаил Угаров: http://www.newdrama.ru/authors/ugarov/art_7006/ (дата обращения: 16.05.2012).

**ОЛЬГА СЕМЕНИЦКАЯ,
АННА СИНИЦКАЯ**
(Самара)

ИНТРИГА

Интрига (*intrigue*) традиционно определяется как способ организации действия, в большей степени характерный для драматических произведений, обозначающая *конфликтность*, противоборство сторон. И. предполагает активную линию поведения персонажей, каждый из которых стремится достичь своих целей. Развитие И. организует определенную *систему отношений* между действующими лицами и выражает *концепцию событий* драматических произведений особого типа. И. определяет характер действия, движение произведения, заканчивающегося победой одной из борющихся сторон, разрешением данного противоречия, развязкой. Исследование генезиса И. как одного из базовых элементов художественного языка, по сути, заставляет отразить понятие *события* в драме как такового.

С одной стороны, И. может быть рассмотрена на фоне таких содержательно-композиционных элементов драмы с архаической семантикой, как *перипетия* (*поворот*) и *узнавание*, или *анагноризис* (*ἀναγνώρισις*) – то есть того, чем трагедия, по Аристотелю, может увлечь зрителя. Как трагическое, так и комическое узнавание (например, встреча близнецов) движет действие к развязке, способно создать ощущение тайны¹.

С другой стороны, формирование И. свидетельствует о новом качественном осмыслении судьбы героя, уже не совпадающего с ритуально-мифологическим значением:

интрига и миф – понятия взаимоисключающие. Мифологизм „доксы“ (общепринятого мнения) не предполагает никакой интриги в том, что общеизвестно. Когда же в изложении первобытного мифологического предания мы все-таки усматриваем интригу, то только потому, что проецируем на донарративный текст наш современный нарративный опыт².

¹ Herman Northrop Frye: *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York City 1963.

² Валерий Тюпа: *Интрига. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*. Тверь 2001, с. 27–36.

Оформление И. как конкретного композиционного принципа соотносится с конкретным историко-культурным контекстом: концептуальное осмысление всевластия Случая произошло в эллинистическую эпоху (сочинение Деметрия Фалерского *О Случае*), в новой аттической комедии: творчество Менандра содержит художественную формулу всей европейской комедии интриги. Вновь понятие И. активизируется в эпоху Возрождения, когда понятия Судьбы, Случая, Фортуны выражают личностную активность, предприимчивость героя, действие из мистериальной, вечностной „вертикали“ перемещается в „горизонталь“ земной жизни. И. – характеристика авантюрного сюжета – свидетельствует о возможностях ценности Приключения как самоосуществления героя.

Современное искусство обращается к И. в рамках определенных жанров, главным образом – приключенческой литературы. Любопытно, что в современной трактовке разновидности И. становятся своеобразной типологией *ситуаций узнавания*, прозрения героя в сегодняшней мировой приключенческой литературе и кинематографе. Так, внутри детективной сюжетики (в том числе и кинематографической) выделяются такие ситуации, как: расследование убийства прерывается появлением предполагаемой жертвы; совершивший преступление понимает, что сам стал его жертвой и т. д. Фантастические сюжеты характеризуются радикальным, или шокирующим узнаванием-анагноризисом: ключевой герой повествования оказывается плодом чужого воображения; главный герой осознаёт свою принадлежность к числу тех, с кем давно и упорно боролся; главный герой обнаруживает, что он (или весь окружающий мир) не существует.

Нетрудно увидеть, что уже в современной практике авантюрного сюжетосложения И. подвергается трансформации: это не просто цепочка неожиданных событий, которая приводит реципиента к раскрытию тайны и счастливому концу, свидетельствуя о победе протагониста – напротив, И. ведет к парадоксу – узнаванию бессилия героя перед некоей манипулирующей силой.

Справедливо замечено, что мир драмы и мир авантюрно-исторического и криминального сюжета, вообще говоря, очень близки друг другу³: в обоих случаях наблюдается предельная концентрация действия, конфликт, в котором герои утверждают свою позицию. Однако выясняется, что традиционные, казалось бы, для авантюрных произведений элементы переосмысляются: герой не действует и не побеждает, он становится игрушкой непознанных сил – современным инвариантом рока. Такое разрушение И. сопоставимо с утратой героем самостоятельности в драме абсурда, авантюрный конфликт превращается в экзистенциальный, мир обнаруживает фантомность.

В практике отечественной „новейшей“ драматургии использование И. как раз предполагает, прежде всего, эксперимент с конкретными жанровыми и сюжетными моделями: воспроизводится авантюрная, детективная, любовная, мелодраматическая история. Однако на деле происходит не повторение схемы, а или включение И. как элемента нового художественного целого или как взаимная деконструкция „классического“ сюжета и „беллетристического“, включаясь

³ Натан Тамарченко, Валерий Тюпа, Сергей Бройтман: *Теория литературы* в 2 томах. Том 1. *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*. Москва 2004, с. 260-261.

в русло постмодернистских тенденций, техники римейка, который „сюжетной стороной обращен к массовой культуре, иронической – к элитарной“⁴.

Такова *Чайка* Б. Акунина: пьеса строится как „перевертыш“–продолжение чеховской *Чайки*: Треплев не застрелился, его убили, расследование проводит Дорн, при этом возможных финалов – разрешений загадки – целых восемь. И форма детектива оказывается разрушенной, и текст классика предстает „разобраным“ на ряд тривиальных ситуаций. Однако детективная интрига, предполагающая цепочку логических закономерностей, строится на чеховской неопределенности. Случайность и детерминированность отражаются друг в друге, а герой как был в ситуации неопределенности, так и остался.

Следует отметить, что именно чеховские пьесы с их „бессобытийностью“ чаще всего провоцируют современных авторов на имплантацию И.: у Д. Бавильского в *Чтении карты наощупь* ироническая игра с миром Чехова во многом основана на буквализации „пошлых“ мелодраматических моментов. Сходные приемы обнаруживаются у В. Сорокина в его *Юбилее* и *Dostoevsky-trip* (последний текст эксплуатирует элементы конспирологической и фантастической сюжетики).

Кроме названных примеров, когда детективная или мелодраматическая И. включается в механизм иронического „конструктора“ классических сюжетов, можно назвать и такие пьесы, когда заявка, например, на криминальную И. не реализуется и обнаруживает невозможность логически развить и завершить сюжет „испытания героя“: в *Уличенной ласточке* Н. Садур взаимоотношения всех персонажей развиваются под знаком давнего убийства, но читательское/зрительское ожидание разоблачения не оправдывается, и даже „агрессивные“ герои, по сути, марионеточны. Традиционная формула криминальной тайны не воплощается, хотя для этого есть все предпосылки. У А. Строганова в пьесе *Терракотовая армия* „зародыши“ И. остаются принадлежностью внефабульного материала, „мерцают“ только в речевых сюжетах персонажей, а основная возможность узнавания (главный герой, бывший знаменитый актер, маскируется в бомжа) иллюзорна, поскольку вместо личности обнаруживается целый веер социальных масок героя, одинаково неподлинных.

В целом использование И. встраивается в общую для „новодраматургов“ художественную стратегию переосмысления конфликта, проблематизации поступка и ответственности героя. Даже в тех группах пьес, где выбор самой фигуры персонажа, казалось бы, ориентирует на историческую или социальную экзотику – изображение жизни „низов“ (наркоманов, проституток, заключенных и т. д.), актуализирует ожидание мелодраматизма и должен потенциально предполагать отсылку к конфликтности, но этого не происходит – и там, где нарратив явно преобладает над зрелищностью (М. Угаров в *Газете „Русский инвалид“ за 18 июля...* предлагает иллюзию любовной истории: „роковая“ женщина, побег, возвращение и т. д. Однако сама эта героиня так и не появляется на сцене – фабульное развитие мнимое так же, как и дореволюционный быт), и в тех произведениях, где внешне действие вполне динамично и кажется реанимацией социально-психологических сюжетов (например, у В. Дурненкова в пьесе *Супро-*

⁴ Галина Нефагина: *Русская проза конца XX века*. Москва 2003, с. 277.

тив человека, у В. Сигарева *Семья вурдалака* или в *Терроризме* бр. Пресняковых).

Интрига как *сопряжение событий*, вызывающих удовлетворение реципиента динамизмом сюжета (П. Рикер, В. Изер), деформируется, переносится в контекст гротескно-философского драматургического высказывания.

Литература

Галина Нефагина: *Русская проза конца XX века*. Москва 2003.

Натан Тамарченко, Валерий Тюпа, Сергей Бройтман: *Теория литературы* в 2 томах. Том 1. *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*. Москва 2004.

Валерий Тюпа: *Интрига. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*. Тверь 2001, с. 27–36.

Anagnorisis, in: *Encyclopædia Britannica*: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/22338/anagnorisis>.

Herman Northrop Frye: *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York City 1963.

**ОЛЬГА СЕМЕНИЦКАЯ,
АННА СИНИЦКАЯ**
(Самара)

КАТАСТРОФА

Катастрофа (*catastrophe*; греч. катастроφή) – в аристотелевском понимании – буквально „поворот вниз, гибель“. Базовое значение корня *στροφή* связано с двумя семантическими рядами: 1) „повязка“, „путы“; 2) „ловкач“, „хитрец“. Исходное толкование, вероятно, означает „тенета судьбы“, в которые попадает человек, не желающий или не умеющий „видеть“ сразу в нескольких регистрах, прочитывать „трагическую коллизию“. Эта „слепота“ с неизбежностью ведет протагониста к гибели (собственно, „запутавшийся“ – в архаическом понимании – и есть *мертвый*). В последний момент путы „развязываются“, становятся прозрачны – и для персонажа это момент осознания/гибели, а для зрителя – момент катарсиса.

В толковании А. Лосева значение катастрофа как части трагического мифа соотносится с понятием *пафоса*: „Всякое сильное душевное волнение, приводящее к катастрофе [...] есть пафос, патетический момент мифа“¹ (который понимается ни как *страсть*, ни как *страдание*, ни как *эмоция* в чистом виде, но как „*узрение трагической тайны*“: „максимальную возбужденность, граничащую с самозабвением, так и серьезность того предмета, который эту возбужденность вызывает“).

То есть К. оказывается в контексте эстетико-философской трактовки не только характеристикой сюжета трагедии, но и неожиданно – неким возможным „ключом“ к понятию *экстатического* – едва ли не основной для искусства XX–XXI веков художественной категории, чрезвычайно важной для понимания очень широкого спектра явлений: от лирических и смеховых жанров тдо философских, иррациональных исканий, выражений „внутреннего опыта“, по Ж. Батаю. „Экстатическое переживание должно обладать некоей потрясающей человека силой,

¹ Алексей Лосев: *Внутренние особенности трагического мифа*: <http://psylib.org.ua/books/lose000/index.htm> (дата обращения: 23.08.2014).

выводящей его за пределы всякой устойчивости и определенности, повергающее его душу в хаос². Это – выражение дистанции по отношению к фундаментальным смысловым моделям и ценностям культуры. Герой литературы XX века, живущий в ситуации экстатической ситуации, переживает „чувство абсурда“, которое обозначает постоянный выход за границы.

„Экстатичность“, „катастрофичность“ сюжета, в том числе драматического, может быть увидена и в историко-литературной перспективе. Сам по себе драматический род литературы изначально, исторически предрасположен к обостренному вниманию к напряженным, переломным ситуациям: „драматургия становится главным действующим лицом в литературе именно тогда, когда после бурных передрыг, революций, потрясений и сдвигов происходит стабилизация (застой, депрессия)“, поэтому „именно драма начинает биться головой о стену новой социальности“³. „Новейшая“, „новая новая драма“ не противоречит этой главной установке драматического рода. Однако современные драматурги в своем интересе к пограничным человеческим состояниям явно и в большей степени следуют, пусть и в опосредованном культурном влиянии, через зарубежную практику *new writing* и опыт отечественных предшественников – драме абсурда, где принципиально ожидание потрясения, которое так и *не происходит*, а действие разворачивается в метафизической пустоте.

Первооткрывательницей этой темы – не на уровне личной судьбы героя, а почти в архаико-космогоническом смысле – в отечественной драматургической практике не без оснований считают Н. Садур: в ее творчестве изображается сознание, пережившее катастрофу/травму, драматический сюжет может выстраиваться вокруг предчувствия не просто катастрофы, а катаклизма, „конца света“ (пьеса *Морокоб*: рыбаки Агрим и Имант вылавливают огромную рыбу, которая проглатывает весь мир – герои оказываются поглощены древним мраком, без всякой надежды на освобождение. Борис – персонаж, претендующий на роль демиурга и трикстера одновременно – не реализует никакой миромоделирующей функции). Немаловажную роль в выстраивании такого специфической эсхатологии у Н. Садур играют парафразы гоголевских сюжетов.

Специфика же заключается в ракурсе современной разработки темы. Катастрофа в „аристотелевском“ понимании, как и античный Рок – это проявление космической закономерности, циклическое действие „перво-энергии всеобщей умной Сущности“⁴. Во французской абсурдистской драме рок – это слепая сила, которая запускает механизм семантической анархии и повторения (именно поэтому у А. Арто, Э. Ионеско и С. Беккета так важны фигуры повтора, возврата к началу сюжета, дурной бесконечности), драматический сюжет – это нагромождение персонажей, жестов, слов, опустошение языка. „Циклическая структура в *Лысой певичке* и в *Ожидании Годо* остается безнадежно закрытой“⁵.

² Николай Рымарь: *Смех и поэтика экстатического*, в: *Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность*. Самара 2004, с. 3, 4-18.

³ Марк Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73, с. 245.

⁴ Алексей Лосев: *Внутренние особенности трагического мифа*: <http://psylib.org.ua/books/lose000/index.htm> (дата обращения: 23.08.2014).

⁵ Pierre Brunel: *Où va la littérature française aujourd'hui?* Paris 2002, p. 109-201.

И у „новодраматистов“, и у представителей более старшего поколения драматургов (Н. Садур, А. Строганов), катастрофа представлена как центральная категория, как сюжетно-образная „ось“ – если не на уровне фабулы, то на уровне темы. Проблематизация языка, *языковая катастрофа* хотя и не в радикальном варианте Ионеско, так или иначе актуализируются на разных уровнях художественной стратегии. Основное качество нового катастрофизма – неопознаваемая, пугающая метаморфоза: „Времени у нас мало, но в любую минуту кто-нибудь, кого мы не знаем, может опередить нас и объявить мат. Не что иное, как предполагаемый конец света“ (А. Строганов. *Шахматы шута*).

Так, у А. Строганова в пьесе *Четверо на самом верху Вавилонской башни* изображены персонажи, которые развлекаются клоунскими репризами и эскападами, а тема вселенского катаклизма остается лишь на уровне высказывания: „метафизическое“ потрясение оказывается слишком неуловимым. В сюжете *Лисиц в развалинах* герои оказываются в ситуации *отложенного конца света*: они находятся в странном поезде, который врос в землю и никуда не движется, хотя все напряженно ждут его отправления, образ мира складывается из фантастических осколков в сознании персонажей.

Творческие, магические потенции слова могут вырваться на свободу, но героям по-прежнему угрожают марионеточность и условность. Языковые клише вступают в открытую игру (пьесы бр. Пресняковых), приобретают не узнанное персонажами метафизическое значение (А. Строганов, *Шахматы шута*, М. Дурненков, *Красная чашка*), включаются в цитатную игру (Е. Рубина, *Прогулка в Лю-Бле*). Тема ожидания катастрофы реализуется через актуализацию культурных мифологем эсхатологии (Н. Садур, *Замерзли, Морокоб*, Н. Коляда, *Нелюдимо наше море, или Корабль дураков*) или через включение „текста-в-тексте“ с мистическим сюжетом, специфической организации „рамки“ (ремарка с описанием тибетских монахов у В. Дурненкова в *Трех действиях по четырем картинам*). Даже внешне социальный конфликт оборачивается „карнавально-экзистенциальным действием“, быт грозит провалами в иррациональное, но Апокалипсис становится вариативным, условным (финал пьесы *Кислород* И. Вырыпаева).

Исследование феномена смерти, в том числе и „мнимой“, пограничных состояний, которые подводят героя к черте небытия, но не дают возможности творческого высказывания, изменения и самоосуществления, реализуются в особой организации хронотопа: у А. Строганова в пьесе *Черный, белый, акценты красного, оранжевый* переключение Хаоса и Космоса воплощено в визуальных переходах театрального освещения, весь сюжет – это картины „состояний“, а свет (в театре!) понят как медиатор между разными бытийными уровнями; у Е. Гришковца в тексте *Зима* образ рассыпающегося прошлого фиксируется на уровне „лирического“ речевого сюжета замерзающих персонажей, время рождественской сказки – прощания с прежним и рождения нового – обозначает мгновенные, пугающие трансформации мира. Но „катастрофа“ – включение таинственного опасного рубильника – оказывается игрушечной: зажигается елка, взрываются хлопушки, а герои „упрыгивают“ в темноту.

В „новой“ драме катастрофическое – это нередко случайное, которое „выстраивается в современном произведении как основная опора реальности“, динамика, которая может обернуться статикой. „Катастрофа вторгается в жизненное пространство и время отдельного человека. Принося ужас и страдание,

она, между тем, не окрашена светом роковой необходимости. Катастрофа могла быть, но могла и не быть“⁶. Поэтому мифологическая образность не свидетельствует о целостности мира, бытие предстает фрагментарным, а поиски сакрального начала вырождаются в серию бытовых, бессмысленных ритуалов (Н. Коляда, А. Строганов, бр. Пресняковы). Так фиксируются мгновения экстатического, которое „не возвращает в мир, не сменяется благополучным разрешением противоречия между мирами“ и оставляет некий „след зияния“.

Литература

Марк Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73

Алексей Лосев: *Внутренние особенности трагического мифа*:

<http://psylib.org.ua/books/lose000/index.htm> (дата обращения: 23.08.2014).

Николай Рымарь: *Смех и поэтика экстатического*, в: *Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность*. Самара 2004.

Н. Н. Суворов: *Катастрофа как эстетическая категория*, в: *Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века*. Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Серия „Symposium“. Выпуск 16. Санкт-Петербург 2001.

Pierre Brunel: *Où va la littérature française aujourd'hui?* Paris 2002.

⁶ Николай Рымарь: *Смех и поэтика экстатического*, в: *Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность*. Самара 2004, с. 3, 4–18.

АННА СИНИЦКАЯ
(Самара)

КАТАРСИС

Катарсис (*catharsis*; греч. κάθαρσις – „очищение“) – ключевое понятие для понимания специфики драматического искусства в контексте европейской культуры, предполагающее облегчение и очищение реципиента от своих аффектов через переживание. Театр постоянно развивался под знаком этого понятия. К. в буквальном смысле – идея фикс, которая всегда воспринималась как квинтэссенция сценического зрелища и с пересмотра которой всегда начинали все экспериментаторы в области театральнo-драматического искусства.

Любопытно, что исходный исторический контекст, в котором и сформировалось понятие катарсиса – античная культура – высвечивает его неуловимость. Оформление К. как эстетической категории принято связывать с учением Аристотеля, который, однако, указывал воспитательное, очистительное и развлекательное значение музыки как „безвредной радости“¹, что и позволило позже придать К. значение общеэстетической категории. Собственно „драматическая“ природа этого явления – указание на то, что трагедия предполагает очищение от аффектов – охарактеризована в VI главе *Поэтики*, но это рассуждение, по словам А. Лосева, „ввиду полного отсутствия всяких разъяснений со стороны Аристотеля, вызвало появление литературы о том, как понимать здесь катарсис“².

Интересен и факт, который обычно ускользает от пристального внимания исследователей литературы и эстетики: Аристотель разрабатывал свою концепцию в то время, когда драма как явление древнегреческого полиса уже пережила свой расцвет. Иначе говоря, попытки определить, как именно катарсическое потрясение может быть „запрограммировано“ в структуре драмы и театра как зрелища – предмет нескончаемых многовековых споров не только потому, что перед нами – „темный“ теоретический конструкт, но и потому, что исходное,

¹ Аристотель: *Политика*. Сочинения в 4 томах. Том 4. Москва 1983, VIII 7, 1341 b 36 – 1342 a 8.

² Алексей Лосев: *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва 1993, с. 90.

„родное“ словоупотребление уже в самом первоисточнике трактует то, что с историко-литературной реальностью никак не соотносится.

Надо признать, что эта проблема в отечественной научной традиции не отрефлексирована, хотя в зарубежном, например, во французском научном обиходе обсуждалась еще с 60-х годов XX века. Так, Ж.-П. Вернан пишет:

Трагедия возникла в Греции в конце шестого века. За сто лет трагедийный пласт истощился, и когда в четвертом веке Аристотель в *Поэтике* взялся изложить теоретические основы трагедии, он уже не имел представления о том, что есть трагический человек, который уже, в каком-то смысле, успел стать чужестранцем. Трагедия пришла на смену эпосу и лирике и сошла на нет в то время, когда триумф свой праздновала философия. Судя по всему, трагедия как литературный жанр дала выражение вполне определенной разновидности человеческого опыта, связанного со вполне конкретными социальными и психологическими условиями³.

Современные исследователи, расширяя трактовку Ж.-П. Вернана с точки зрения исторической антропологии, отмечают, что этот специфический опыт предполагал, видимо, „удовольствие“ от дилеммы – глубинного противоречия, столкновения между разными уровнями кодирования „публичного“ и „семейного“. И ни для Платона, ни для Аристотеля – мыслителей уже другой эпохи, – эта функция трагедийного жанра и возможность переключения коммуникативных регистров не обладали ценностью и очевидностью, так как входили в противоречие с философской стратегией поиска *одной, целостной* истины. Поэтому трагедийная дилемма должна быть переосмыслена, преодолена, и Аристотель предлагает свою формулу преодоления. Величайшая ирония истории в том, что для последующих поколений европейцев именно Аристотель стал авторитетом в драматургической, трагедийной практике – той сфере, которая исторически (как эпоха, когда афиняне, собственно, понимали, что такое их трагедия) была от него отдалена⁴.

Общепринятая – со всеми оговорками – трактовка, что К. – это „очищение от страстей“ через наблюдение со стороны коллизии, которая персонифицирована в протагонисте и приводит его к гибели, то есть идея эстетической дистанции, – явно результат культурного опыта уже последующих столетий.

Можно, конечно, признать, что в становлении литературной теории в принципе неизбежно возникновение таких терминов-фантомов, которые, тем не менее, являются фундаментальными категориями культурной рефлексии. Каждая эпоха, каждая культура обращается к понятию К. и перетолковывает его по-своему, и благодаря такому толкованию вновь и вновь подвергает инвентаризации свои ценности и выстраивает свои координаты.

Если говорить о том, какое значение К. имеет в структуре трагедии, то здесь нельзя не вспомнить общий принцип греческой культуры: мера, соразмерность частей должна являть себя и в сюжетно-композиционном „теле“ трагедии: борьба противоположностей должна приводить к равновесию.

³ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet: *Myth and tragedy in Ancient Greece*. New York 1988, p. 23-28 и 29-48 (в нашей статье фрагмент на англ. яз. дан в переводе В. Михайлина – А. С.).

⁴ Вадим Михайлин: *Материалы семинаров ЛИСКА* (Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии). Саратов 2010.

Но в так называемой „неаристотелевской“ драме, например, в „эпическом“ театре Брехта, тем более в явлениях театра „постдраматического“, где литературно-драматическая основа или отсутствует, или сильно редуцирована, действие построено на массовом зрелище, „соразмерность частей“ проблематизируется или намеренно отрицается. В современной документальной, „вербатимной“ практике логика в драматическом сюжете нарушена, текст намеренно фрагментарен, финал вариативен.

В отношении современной драмы в целом, как и по отношению к драме „новейшей“, использование понятия К. как основополагающего обнаруживает откровенную провокативность. С одной стороны, в так называемом „вербатимном театре“ (М. Угаров), наблюдается активный поиск брутальных сюжетов, которые могли бы шокировать зрителя: обращенность к маргинальным социальным слоям, изображение пограничных, переломных состояний и т. д. Достаточно вспомнить нашумевшую постановку *Час 18* по дневникам Сергея Магнитского, чья гибель в тюрьме вызвала мощный общественный резонанс.

С другой стороны, – шоковое потрясение вряд ли может быть описано сегодня в категориях преобразующего воздействия. Стоит учитывать и то обстоятельство, что все эти сюжеты вписаны в весьма специфическую современную реальность, в которой, как считают некоторые исследователи, в принципе подлинное переживание ужаса и сострадания невозможны: чем больше „ужастики“ предлагают СМИ, а „катастрофизм массового сознания спонтанно обнаруживает бесцельность и неценность человека толпы“⁵, тем ниже становится порог чувствительности у реципиента.

Документализм, пафос достоверности в практике некоторых представителей „новейшей драмы“ (И. Вырыпаев, М. Угаров, бр. Пресняковы) вряд ли могут быть однозначно сопоставлены с натурализмом XIX века или футуристическими проектами начала века XX. Скорее, это определенная неоднозначная компенсация чрезмерной „виртуальности“ современной жизни, особая – альтернативная телевидению – коммуникативная модель осмысления общественной проблематики. О восприятии общества как зрелища пишет, например, М. Липовецкий, вспоминая концепцию Ги Дебора и характеризуя героя современной драмы так: „перед нами – Гамлет «общества спектакля – спектакля», идущего на языке насилия“⁶. Не случайно среди практиков „вербатимного“ театра есть и те, кто (как М. Угаров) в недавнем прошлом были сценаристами различных телевизионных циклов.

Роль К. в осмыслении современного литературно-театрального процесса понимается как часть общей социокультурной проблемы: какова роль театра в современной информационной, визуально-медийной среде?

Стремление „новодраматургов“ прорваться к „голосам реальности“, актуализировать момент причастности к чужой боли, скорее, свидетельствует о невозможности воскресить былую роль катартического потрясения, но современная

⁵ Николай Суворов: *Катастрофа как эстетическая категория*, в: *Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века*. Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Серия „Symposium“. Выпуск 16. Санкт-Петербург 2001, с. 62.

⁶ Марк Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля*, „Новое литературное обозрение“ 2005, №73, с. 270–278.

драма, безусловно, „помнит“ об этой установке. Не случайно сами представители „новой драмы“ вполне серьезно относятся к сострадательной реакции зрителя и бичеванию социальных пороков. Так, к предисловию к спектаклю *Час 18 М. Угаров* подчеркнул, что „театр – это не только эстетическое явление, но и социальный институт. Не *Трех сестер* же играть день и ночь“. И далее: „Мне близка идея искусства как возмездия“. По словам участников, в начале работы две занятые в спектакле артистки вообще не слышали, кто такой Магнитский. Остальные знали, потому что пользуются интернетом, то есть, по сути, виртуальный образ трагедии неожиданно стал пронзительно правдоподобен. Возникшая зрительская реакция сопереживания была спонтанной, вполне искренней, хотя и быстро оказавшейся под угрозой явных спекуляций⁷.

Таким образом, понятие К. в отношении современной драмы может быть проблематизировано в нескольких плоскостях.

Во-первых, как особенность сюжетно-композиционной структуры, как целостность противостояния сил: постепенное разворачивание драматических ситуаций выводит конфликт на событийный уровень; переживание зрителя „запрограммировано“ развитием конфликта и его логическим завершением – в соответствии с аристотелевским представлением о „мире как трагическом целом“⁸ (А. Ф. Лосев). Здесь можно говорить о различных художественных стратегиях „новой драмы“: намеренная разорванность структуры, фрагментарность, делающие невозможным целостность сюжета, сюжетное равновесие. Такова техника „вербатимного“ театра (И. Вырыпаев, Е. Гремина, В. Леванов, М. Угаров); ориентир на „хорошо сделанную“ – почти в классическом смысле – пьесу, иногда иронически обыгрывающую последовательное развитие конфликта (некоторые пьесы Н. Садур, Н. Коляды, бр. Дурненковых, А. Строганова). Учитывая общую тенденцию „децентрализации“ героя, следует признать невозможность единства противоречий, их разворачивание через структуру событий и целостное завершение в „новой драме“.

Во-вторых, как проекция событий в пространство личности зрителя и наоборот, как психолого-эстетический эффект „очищения от страстей“, как эмоциональное потрясение и преобразование зрителей. К. как метод прочно занимает свое место среди психотерапевтических методов. Стоит отметить, что важность катартического потрясения (в „аристотелевском смысле“) постоянно артикулировалось теоретиками „спонтанного театра“ XX–XXI века (Н. Евреинов, Я. Морено, Е. Грозовский). Заявлялось, что классический театр если и предлагает К., то в редуцированном виде, „упакованный“, по выражению Якоба Морено, в „культурные консервы“. Сегодня возникает множество паратеатральных явлений, субкультурных проектов (психодрама, ролевые игры, психотренинги), в которых эксплуатируется катартическое потрясение уже с позиций опыта XX века:

Активное вовлечение, идея игры присутствует, но акцент перенесен с интеллектуальной деятельности на эмоциональную. Вместо подведения итогов – хорошо продуманный финал, разгружающий эмоциональную напряженность и не-

⁷ Олег Герасименко: *Магнитского инсценировали*, „Газета. РУ“: <http://www.gazeta.ru/social/2010/03/13/3337997.shtml> (дата обращения: 5.08.2014).

⁸ Алексей Лосев: *История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика*. Москва 1975.

сущий положительный же заряд эмоций, который, собственно, и является тем, что выносят с игры ее участники –

так говорится, например, в описании ролевых игр⁹. В отличие от современных драматических процессов, в такой практике традиционные установки вполне жизнеспособны: реабилитируется момент отождествления с персонажем, переживания вместе с ним событий – завязки действия, его развития, кульминации и развязки как преодоления препятствий.

Литература

- Аристотель: *Политика*. Сочинения в 4 томах. Том 4. Москва 1983.
- Михаил Гаспаров: *Сюжетосложение в греческой трагедии*, в: *Новое в современной классической филологии*. Москва 1978.
- Олег Герасименко: *Магнитского инсценировали*, „Газета. РУ“:
<http://www.gazeta.ru/social/2010/03/13/3337997.shtml>.
- Николай Гринцер, Павел Гринцер: *Становление литературной теории в Древней Греции и Древней Индии*. Москва 2000.
- Антон Карелин: *Ролевые игры живого действия: основные аспекты*:
http://igrology.ru/larp_intro.
- Марк Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73.
- Алексей Лосев: *История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика*. Москва 1975.
- Алексей Лосев: *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва 1993.
- Татьяна Миллер: *Аристотель и античная литературная теория*, в: *Аристотель и античная литература*. Москва 1978.
- Вадим Михайлин: *Материалы семинаров ЛИСКА* (Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии). Саратов 2010.
- Якоб Морено: *Психодрама*. Москва 2001.
- Елена Рабинович: „Безвредная радость“: о трагическом катарсисе у Аристотеля, в: *Mathesis. Из истории античной науки и философии*. Москва 1991.
- Николай Суворов: *Катастрофа как эстетическая категория*, в: *Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века*. Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Серия „Symposium“. Выпуск 16. Санкт-Петербург 2001.
- Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris 1972.
- Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet: *Myth and tragedy in Ancient Greece*. New York 1988.

⁹ Антон Карелин: *Ролевые игры живого действия: основные аспекты*: http://igrology.ru/larp_intro [13.08.2011].

**ОЛЬГА СЕМЕНИЦКАЯ,
АННА СИНИЦКАЯ**
(Самара)

МОНОЛОГ

Монолог (*monologue*) – „далеко не простая каноническая форма и не единое понятие: оно оказывается изменчивым, парадоксальным, неопределимым, постоянно переходящим границы. М. как художественная форма предстает экспериментальным пространством презентации актера в его единстве с персонажем, точкой творческого превращения и тревоги“¹. М. традиционно определяется как развернутое высказывание персонажа, „выключенное“ из диалогической ткани драмы, и вместе с тем – как кризисная точка драматического действия. Внутри общей условности театрально-драматического действия М. выражает условность, так сказать, „во второй степени“. Претерпевая различные изменения в разных пропорциях по сравнению с диалогом на протяжении всей истории драмы, в XX веке М. испытывает наиболее серьезные трансформации. Однако следует учитывать как исторические, и типологические разновидности монолога, которые тесно связаны с разницей в самой драматической конструкции.

Следует отличать монолог от солилоквия лат. *solus* – „один“, *loqui* – „говорю“, –высказывание героя, которое не предполагает слушателей и исторически, видимо, тесно связана с исповедью, в том числе, и эстетически оформленной, а также с жанром философских размышлений и бесед. За солилоквием закреплено значение „речи, высказанные одиноким персонажем на сцене, который испытывает душевные терзания, и, следовательно, безразличен к другому“; понятие „монолог“ следует отнести к развернутой реплике (чаще всего непрерывной) говорящего, который обращается к сознанию слушающего. Различие в самой природе этих явлений очевидно: в одном случае речь обращена к присут-

¹ Françoise Dubor, Christophe Triau: *Monologuer: pratiques du discours solitaire au theatre: Avant-propos études réunies et présentées*, „Presses universitaires de Rennes“ 2009, vol. 1, p. 7.

ствующим на сцене, в другом – ни к кому”². От солилоквия следует также отличать риторически выстроенные обращения к публике или „реплики в сторону“.

В отечественном научном словоупотреблении, в отличие от зарубежного, термин „солилоквий“ оказывается гораздо менее употребительным (это заметно и по переводам текстов о современной зарубежной театральной практике, например, французской: название „Театр Солилоквия“, *Le Théâtre du Soliloque*, переводится как „Театр Монолог“). Хотя неоправданное смешение этих форм приводит к неразличению важных смысловых нюансов, следует, вероятно, признать, что четкое функциональное различие между солилоквием и монологом возможно лишь в традиционной драме. Сдвиг границы между этими понятиями и обнаруживает колебание самой театрально-драматической условности и ее эволюцию в современном искусстве.

Между тем границы между „речью себе“ и „речью к другим“ проблематизируются в XX веке, испытывая на себе влияние экспериментальной прозы – интериоризацию в формах „потока сознания“. Важнейший рубеж в трансформации монолога традиционного типа обозначился в театре абсурда, у Э. Ионеско и в особенности у С. Беккета (*В ожидании Годо*, *Конец игры*, *О, счастливые дни!*). Беккетовский солилоквий обнаруживает не столько „я“ персонажей, сколько специфический сюжет „говорения“ (в какой-то степени отсылающий к чеховскому „диалогу глухих“), при этом внешне монологические формы содержат множество голосов персонажей. Собственно, различие между традиционным диалогом и монологом замещается общим солилоквием, который диалогизируется. „Присутствие *другого*, даже немое, будет утверждаться, и это присутствие всегда опосредовано, хотя может иметь и формы внешнего проявления“³. В результате слово, обращенное к другим, не услышано и чаще всего говорится самому себе, а „внутренний монолог“ расщепляется множеством голосов.

В современной отечественной практике новейшей драмы М., который „притворяется“ солилоквием и наоборот, явно доминирует над диалогическими формами. Симптомы трансформации традиционной драматической ткани выражаются в многочисленных формах монодрамы, отсылках к исповеди и дневнику, автобиографическому высказыванию (*Дневник шахиды* А. Молчанова, *Как я съел собаку* Е. Гришкова, *Город ждет* А. Абрамова и другие), акцентирующему эпатажность авторского самовыражения. Но даже, казалось бы, очевидная импровизация по принципу „пришел и говорю“ (Е. Гришковец, И. Вырыпаев), предполагающая отказ от четко фиксированного письменного текста драмы, имеет на самом деле довольно сложную конструкцию. В результате классическое восприятие позиции автора, который в драме не имеет прямого слова, существенно изменяется: любые ретроспекции, микросюжеты событий оформляются в некую целостность авторского видения, которое разыгрывается здесь и сейчас, создает, благодаря непосредственному участию в рассказывании/представлении автора-персонажа. Разделение на „Я“ – не Я – Другой“ условно, М. служит эффекту

² Michael Issacharoff: *Vox clamantis: l'espace de l'interlocution*, „Poétique“ 1991, sept., № 87, p. 315-326.

³ Michael Issacharoff: *ibidem*, p. 320.

спонтанности и „абсолютизации внутреннего „я“⁴, а также к качественным изменениям ремарки, которая может принять вид лиризованного фрагмента (Н. Коляда. *Канотье, Сказка о мертвой царевне*). Все эти изменения заставляют искать иные исследовательские приемы и приводят, например, к использованию понятия „лирического отступления“⁵, казалось бы, для анализа драмы неприемлемого и неудачного, но высвечивающего сложность организации „авторских“ (?) вкраплений, например, в творчестве Н. Коляды (вступление, предваряющее пьесу *Полонез Огинского*, или обширные рассуждения в речи персонажей). Поскольку эта речь оказывается ни к кому не обращенной, но включает в себя некий поиск метафизического Другого, то обычным М. подобные формы назвать нельзя, однако, видимо, стоило акцентировать здесь не „лирический“ элемент, а процесс „карнавализации солилоква“⁶. Отдельного внимания заслуживает проблема автора-персонажа и персонажного „многоголосия“ в рамках „вербатимного театра“.

Тотальная „монологизация“ выявляет специфику конфликта в новейшей драме: вновь, как когда-то на рубеже XIX–XX веков, вместо „межчеловеческого события“, подчеркивается противостояние не героев, а героя и мира (например, выморочного городского пространства, как в пьесах Ю. Клавдиева или В. Леванова).

Современные исследователи признают, что сегодня „объектом в драме становится единичный субъект, то есть стирается родовое отличие драмы от лирических и повествовательных жанров“⁷. Говорится о варианте расчленения традиционной драматической модели, в которой „монолог представлен как разработка внутреннего мира, как слово рождающейся мысли, которое принципиально разнородно и лабиринтообразно и ускользает от саморефлексии: монологическая речь более не способна представить зрителю мнимое единство, позволяющее через узнавание войти в воображаемый мир, но, напротив, постоянно манифестирует разрушение целостности и, следовательно, самого понятия персонажа“⁸.

Литература

Елена Фомина: *Лирические отступления в ранней драматургии Н. В. Коляды (на материале сборника „Пьесы для любимого театра“)*, в: *Литература и театр*. Сборник статей. Самара 2011.

Елена Четина: „Новая драма“ 2000 годов: проблемы и стратегии развития, в: *Новейшая драма рубежа XX–XXI века: проблема конфликта*. Самара 2009.

⁴ Елена Четина: „Новая драма“ 2000 годов: проблемы и стратегии развития, в: *Новейшая драма рубежа XX–XXI века: проблема конфликта*. Самара 2009, с. 80–88.

⁵ Елена Фомина: *Лирические отступления в ранней драматургии Н. В. Коляды (на материале сборника „Пьесы для любимого театра“)*, в: *Литература и театр*. Сборник статей. Самара 2011, с. 119.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Paris 1999, p. 130.

⁷ Елена Четина: „Новая драма“ 2000 годов: проблемы и стратегии развития, в: *Новейшая драма рубежа XX–XXI века: проблема конфликта*. Самара 2009, с. 83.

⁸ Françoise Dubor, Christophe Triau: *Monologuer: pratiques du discours solitaire au theatre: Avant-propos études réunies et présentées*, „Presses universitaires de Rennes“ 2009, vol. 1, p. 14–15.

Françoise Dubor, Christophe Triaud: *Monologuer: pratiques du discours solitaire au theatre: Avant-propos études réunies et présentées*, „Presses universitaires de Rennes“ 2009, vol. 1.

Michael Issacharoff: *Vox clamantis: l'espace de l'interlocution*, „Poétique“ 1991, sept., № 87.

Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Paris 1999.

**ОЛЬГА СЕМЕНИЦКАЯ,
АННА СИНИЦКАЯ**
(Самара)

МИСТЕРИАЛЬНОСТЬ

Мистерияльность (*mysteria*) – понятие, используемое в отношении современной „новой новой драмы“ не в строго жанровом смысле, а как указание на совокупность неких свойств. Аллюзия на жанр западноевропейского религиозного театра эпохи позднего средневековья ни в коем случае не буквальна – это, скорее, определение общего культурно-ассоциативного поля, в котором существует современная театральная-драматургическая практика. Понятие мистерияльности, тем не менее, очень точно выражает специфику драматического сюжета, который выстраивается как ситуация катастрофы, ожидание трансцендентного события. В основе пьес совмещаются узнаваемо-быденное и архетипическое, универсальные формулы мировой культуры прорастают изнутри бытовых ситуаций. Рецепт, известный в мифопоэтической практике символистского театра, в современных сюжетах приобретает новый смысл.

Это понятие актуализируется не только в текстах, но и в самих постановках, становится важным для режиссеров, которые, не повторяя напрямую ни А. Арто, ни Е. Гротовского, обращаются к мистической, ритуальной составляющей. Попытки воскресить архаические формы кого-то приводят к гоголевским, кого-то – к античным сюжетам, а иногда – и к совмещению и того и другого. Наибольшей популярностью пользуется, естественно, сюжет *Эдипа*: „для нас *Эдип* – это логический синтез цикла „новой драмы“ [...] попытка дойти до первоисточка, до первоосновы: что такое трагедия? что такое хор? что такое площадное искусство?“ – так комментирует свою задачу современный режиссер, подчеркивая, что древний сюжет позволяет говорить об эсхатологической теме: о гибели

цивилизации потребления, когда „при видимости изобилия есть чувство чумы, чувство голода“¹.

Эта художественная стратегия является общей для всей сферы современных театрално-драматургических экспериментов и влияет на характеристики сюжетно-композиционной и жанровой природы. Характер творчества „новодрамовцев“ не поддается точному жанровому определению, подтверждая выводы о кардинальном изменении художественного языка драмы XX–XXI веков. Следует, видимо, согласиться с В. Головчинер в том, что „для понимания творческого потенциала произведений „другого“ направления исканий классическая жанровая теория дает немного“². Однако и на уровне авторских определений, и в высказываниях критиков обнаруживается настойчивый поиск адекватного определения, и отсылка к мистерии, мираклю оказывается весьма важной: возникают понятия „приватизированной мистерии“, „фарсово-философского театра“, „катастрофического театра“, „драматической клоунады“, „карнавально-мистериального сюжета“ т. д.

Интерес к иррациональному – как скрытому, так и явному – обозначена уже в творчестве Н. Садур, напрямую актуализирующей мистику и „чудеса“ в духе миракля (*Панночка, Брат Чичиков, Морокоб*).

В целом М. можно охарактеризовать через несколько приоритетных тенденций.

1. Даже социально-бытовой конфликт вписывается в контекст глобальной катастрофы, по замечанию М. Липовецкого, „реалии постсоветского быта оказываются максимально воплощением онтологического хаоса“³. Так, строки авторского вступления к пьесе В. Сигарева *Семья вурдалака* („Чума, чума пришла в мой город“) обозначают апокалиптическую „рамку“ действия, напоминающего газетную заметку из раздела о криминальных происшествиях. Однако быт вполне по-гоголевски расплзается, и напряженная фабула приобретает фантастическую реализацию, гротесковость в духе „черного юмора“. М. выражается и как проблематизация границ живого и мертвого в (*Цуриков/Трансфер* М. Курочкина, *Дембельский поезд* А. Архипова, *Божьи коровки, Пластилин* В. Сигарева). У М. Дурненкова в *Красной чашке* два персонажа – полярники, „запертые“ в сюжет рекламного ролика, как Розенкранц и Гильденстерн у Стоппарда – в шекспировский сюжет, осознают, что „через неравные промежутки времени мы выполняем совершенно бессмысленные вещи. А могли бы...молитву“.

2. И в „документальном“ („Театр.doc“ Е. Греминой, М. Угарова, „нарративные“ драмы В. Леванова, И. Вырыпаев), и в „лирическом“ театре (Е. Гришковец), при всем различии установок, очевиден общий знаменатель: поиск/утрата универсального смысла, „раздробление“ авторской личности. Крайности сходятся, и предельная натуралистичность превращается в свою противополож-

¹ Мария Ясинская: *Художественный руководитель ЦСИ „Дах“ Влад Троцкий о пророчествах и новой драме*: <http://obozrevatel.com/news/2008/12/23/276214.htm> (дата обращения: 9.09.2014).

² Валентина Головчинер: *Неклассическая драма в русской литературе*, в: *Литература и театр*. Самара 2006, с. 59.

³ Наум Лейдерман, Марк Липовецкий: *Современная русская литература: 1950–1990-е годы* в 2 томах. Том 2: 1968–1990. Москва 2003, с. 27.

ность. Поэтому приходится говорить не столько о „моментальных снимках“, а как раз о предельной статичности, обобщенности драматического сюжета. Попытка трактовать пьесы „новодраматургов“ как новые „физиологические очерки“ мало что объясняет, поскольку действие не призвано анализировать реальность.

3. Максимально укрупненное изображение распадается на фрагменты, фабула (которая, кстати, во многих пьесах вполне опознается и поддается пересказу) – на каскад агрессивных трюков, телесных и коммуникативных трансформаций персонажей, которые превращаются в *перформанс насилия*, приобретающего характер *псевдоритуала*, котором все оказываются жертвами (*Терроризм, Изображая жертву* бр. Пресняковых, *Мерлин Мурло, Рогатка, Нелюдимо наше море, или Корабль дураков* Н. Коляды, *Шахматы шута, Четверо на самом верху Вавилонской башни, Чайная церемония* А. Строганова).

4. Экзистенциальная проблематика существенно меняет хронотоп пьес, расслаивает действие, которое начинает балансировать на грани бытового и философского или вообще помещается в пространство „нигде и никогда“. Изображение социальной трагедии, эпизодов из „жизни маргиналов“ превращаются в представление „пограничных состояний“, которые проецируются на жизнь общества вообще. В результате спектакль М. Угарова *Час 18*, созданный по материалам дневников умершего в тюрьме Сергея Магнитского, рассказывает не о конкретной судьбе (главный герой, кстати, так и не появляется на сцене), а об аллегории беззакония, и „сырой материал“ из репортажа превращается в „жизнь мученика“, а персонажи начинают напоминать фигуры моралите. И это подтверждается сознательной дидактической установкой автора, который заявляет, что „зритель реагирует на историю, но требует и оценки ситуации“ (Угаров).

5. Перипетия и интрига как традиционные механизмы драмы, как реализация судьбы центрального героя в „мистерийном“ хронотопе (который отсылает к архаической симультанности) современных пьес в принципе невозможна. Основа сюжета – неосуществленность персонажей не только в поступке, но и в слове, нарушенные механизмы коммуникации. Отсюда – явное наследство абсурдистской драмы – интерес к бунту речевых клише, к образу мира как языковой катастрофе (*Кислород* И. Вырыпаева, *Зима* Е. Гришковца, *Шахматы шута* и *Эрмитаж* А. Строганова др.).

Литература

- Валентина Головчинер: *Неклассическая драма в русской литературе*, в: *Литература и театр*. Материалы международной научно-практической конференции. Отв. ред. Э. Л. Финк, Л. Г. Тютелова. Самара 2006, с. 46–59.
- Наум Лейдерман: *Драматургия Николая Коляды. Критический очерк*. Каменск-Уральский 1997.
- Наум Лейдерман, Марк Липовецкий: *Современная русская литература: 1950–1990-е годы* в 2 томах. Том 2: 1968–1990. Москва 2003.
- Марк Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73, с. 244–278.
- Майя Мамаладзе: *Театр катастрофического сознания*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73, с. 279–302.

Михаил Угаров: *Писать пьесы – безнравственно*, „Дружба народов“ 1999, № 2:
<http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/2/ugarov.html>.

Мария Ясинская: *Художественный руководитель ЦСИ „Дах“ Влад Троицкий о пророчествах и новой драме:*
<http://obozrevatel.com/news/2008/12/23/276214.htm>.

**ОЛЬГА СЕМЕНИЦКАЯ,
АННА СИНИЦКАЯ**
(Самара)

РОМАНИЗАЦИЯ

Романизация (*novelization*) драмы – процесс проявления романских структур в драматическом сюжете. Категория романизации активно обсуждается как в отечественном, так и в западном литературоведении XX века, главным образом во французском, во многом благодаря актуализации идей М. М. Бахтина о роли романа в истории литературы. Приоритетным оказывается тезис о том, что „романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм“¹.

Однако вопрос о взаимном влиянии и проникновении романских и драматических структур принадлежит далеко не только XX веку и имеет очень давнюю историю в эстетике: и в теории, и в художественной практике постоянно обсуждалось соотношение эпической и драматической поэзии, начиная с Аристотеля и далее – в европейской поэтике (опыты Д. Дидро и П. Бомарше, полемика И.-В. Гете и Ф. Шиллера, работы Г. Шеллинга, Г. Лессинга, использование романских топосов в европейской драматургии и т. д.). Роман и Р. – та плоскость, на которую, начиная с Нового времени, всегда проецируются драматические эксперименты: так, требование натурализма кардинального обновления театрального языка, например, для Э. Золя, выражается в „идее спасительного романного «заражения» драмы, и в структуре, и в теме“² (Ж.-П. Сарразак). Г. Лукач, автор концепции, коррелирующей с бахтинской формулой романа, негативно оценивал романизацию, точнее, гипертрофию нарративных элементов в драматическом письме, мотивируя это тем, что интерес натурализма к изображению среды приводит к распаду драматического действия: персонаж становится частью предмет-

¹ Михаил Бахтин: *Эпос и роман*. Санкт-Петербург 2000.

² Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Paris 1999.

ного окружения, его деталью, манифестируется „трансформация человека во фрагмент натюрморта“, в такой описательности утрачивается антропоцентризм³.

Спор о взаимоотношении собственно драматического и нарративного начала, о соотношении понятий эпизации и романизации необычайно актуален и в отношении художественных экспериментов драмы конца XX века. Так, Ж.-П. Сарразак, историк, теоретик и практик французского театра, выдвинул идею о *рапсодическом импульсе* в современной драматургии (концепция уточнялась и дорабатывалась начиная с 80-х годов XX века и вплоть до сегодняшнего дня). Отталкиваясь терминологически от наблюдений в переписке Гете и Шиллера о противопоставлении рапсода и мима как двух типов творчества, драматического и эпического („эпический поэт воплощает свое событие как абсолютно законченное, а трагический поэт как абсолютно сопереживаемое“ – именно эта позиция была переосмыслена Б. Брехтом в концепции „эпического театра“), Ж.-П. Сарразак предлагает заново отрефлексировать понятие автора-рапсода – как смешивающего, „сшивающего“ разные фрагменты, создающего „лоскутное одеяло“ драматической ткани: ракурсы представленной/рассказанной истории и постоянно меняются, границы родов и жанров смешиваются в свободной композиции. Опираясь на идею П. Зонди и М. Бахтина, Ж.-П. Сарразак развивает идею П. Зонди о смешении лирического, эпического и драматического, о невозможности следования аристотелевской схеме и „кризисе драмы“, при этом отмечает, что „бахтинская оппозиция драматического монологизма и романного диалогизма, тем не менее, слишком тезисная и спорная“⁴. Термин „рапсодичность“ предлагается как альтернатива понятиям эпизации и романизации, вернее, как их развитие, погружение в актуальный контекст современной драматургической практики. Обозначается ситуация „кризиса без конца“, кризиса как продуктивного поиска: „становление рапсодического театра проявляет себя как возражение-ответ, присвоение раздробленности мира“⁵.

Отсюда интерес к монтажу форм (и не только брехтовскому), стилей, к приемам фрагментации, деконструкции и реконструкции, соединению романа, новеллы, эссе, эпистолярного жанра, газеты, рассказа жизненной истории – концепция рапсодичности, таким образом, отвечает идее проблематизации границ, заложенной в бахтинской формуле Р. как непрерывного становления, с одной стороны, с другой – не противоречит пониманию у П. Зонди эпического сюжета в драме как рефлексивного и во многом совпадает с трактовками некоторых отечественных исследователей (например, у В. Е. Головчинер „эпическая драма“, по сути, является синонимом понятия „неклассичности“ как усиления интеллектуализирующего начала в драме XX–XXI веков)⁶. Важно, однако, подчеркнуть, что Р. и все близкие понятия вовсе не означают полной утраты категорий драмы как таковой, „ни отрицания, ни нейтрализации драматического (ибо невозможно

³ Георг Лукач: *Рассказ или описание*, „Литературный критик“ 1936, № 8.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Paris 1999, p. 194.

⁵ Jean-Pierre Sarrazac: *ibidem*, p. 195.

⁶ Валентина Головчинер: *Эпическая драма в русской литературе XX века*. Томск 2001.

отменить непосредственные отношения между мной и Другим, встречу с Другим, которая всегда катастрофична и которая является привилегией театра⁷.

Продуктивным представляется оценить в таком ракурсе и эксперименты новейшей российской драматургии: „вдвинутые“ в мировой культурный драматургический контекст, многие явления перестают восприниматься как маргинальные или „неправильные“. О процессах Р. и близких к ней напоминают несколько существенных характеристик.

Во-первых, это *экспансия ремарки* как нарративного элемента, позволяющего постоянно сдвигать разные точки зрения и разрастающегося в самостоятельные микроистории. При этом наблюдается как классическая по форме ремарка, так и зарисовки, близкие к сценарию (Н. Садур *Уличенная ласточка*, *Любовные люди*, почти все пьесы А. Строганова), представляющие наложение многочисленных „рамочек“ авторского текста и речи героев. Во-вторых, это усиление *монтажной композиции*, „лоскутности“, когда весь текст рассыпается на разножанровые элементы. Такая мозаичность воссоздает, в какой-то степени, средневеково-барочную симультанность, совмещение разнородных пространственно-временных пластов. При этом, впрочем, драматический герой здесь оказывается не частью огромного космоса, как это было в даже в барочной картине мира, при всех ее диссонансах, в ситуации конструирования собственного мира, образа себя и других.

В некоторых случаях автор решает подобные задачи благодаря совмещению ценностной вертикали и горизонтали через контрастные формы: так, пьеса В. Леванова *Святая блаженная Ксения Петербургская в житии* композиционно строится как „клейма“ на иконе и ориентирована одновременно на новеллистичность, лубок и житие; пьеса И. Вырыпаева *Кислород* манифестирует жизнь притчи в современных ритмах рэпа и почти макаронически смешивает язык Библии, чернушного анекдота и криминальной и гламурной хроники. Многие произведения современных драматургов построены на стилистике клипа. Собственно, „клиповость“, которая часто служит предметом обвинения для критиков новейшей драмы, на самом деле и свидетельствует о присвоении той самой „раздробленности мира“, которая осмысляется через распад действия на некие сцены, картины, зарисовки с поправкой на современные визуальные искусства (*Выглядки* В. Леванова, несмотря на то, что персонажей всего двое, строятся как зарисовки ассоциаций, *Собиратель пуль* Ю. Клавдиева „ветвится“ разными версиями событий в соответствии со сценарной ракадровкой, которая, впрочем, почти поабсурдистски закольцовывается начальной и финальной сценами).

В современных исследованиях, посвященных новодраматизму, иногда отсылки к романному началу и эпизации уравниваются. Вероятно, не без оснований, поскольку четкое терминологическое разграничение этих процессов следует признать проблематичным: так, по мнению И. Болотян, глумление, юродство как структурный принцип остранения в новейшей драме отсылает к традиции мениппеи, „которая хоть и была разработана Бахтиным по отношению к роману,

⁷ Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Paris 1999, p. 198.

равно приложима и к драматургии НД, в частности, к текстам И. Вырыпаева, тяготение которых к эпичности очевидно⁸.

В-третьих, это *совмещение различных ретроспекций*, построение драматического текста как воспоминания или сновидческого состояния (ретроспекции в пьесе Ю. Клавдиева *Пойдем, нас ждет машина*, сны героев в *Валентиновом дне* И. Вырыпаева, наслоение воспоминаний в свободном композиционном нанизывании (поистине „рапсодическом“) личных историй в *Как я съел собаку* Е. Гришковца), а также проекция сюжетов на прецедентный текст классики как культурный миф (пьеса *Облом-off* М. Угарова, *Старосветские помещики* Н. Коляды, *Смерть Фирса* В. Леванова, *Баумачкин* О. Богаева и др.). В результате романский или новеллистический сюжет теряет хрестоматийный глянец, рассыпается на иронически переосмысленные детали-стереотипы и включается в некую игру взаимных отражений. Р., таким образом, реализует в современной драматургии своеобразный полифонизм, проблематизирующий для читателя/зрителя саму возможность реализации судьбы, жизненной истории, по-человечески интересной и личностно осмысленной. При этом известные романские „классические“ сюжеты, сближаются с массовыми и „сворачиваются“ в микроистории, обнажая стереотипы восприятия жанра и постоянно сдвигая границы между внутренним и внешним пространством. Из них и требуется собрать новую целостность.

Литература

Михаил Бахтин: *Эпос и роман*. Санкт-Петербург 2000.

Ильмира Болотян: *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания*, в: *Новейшая драма рубежа XX–XXI века: проблема конфликта*. Самара 2009, с. 98–106.

Валентина Головчинер: *Эпическая драма в русской литературе XX века*. Томск 2001.

Георг Лукач: *Рассказ или описание*, „Литературный критик“ 1936, № 8: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/rasskazopisanie.htm>.

Лариса Тютелова: „*Кислород*“ *Ивана Вырыпаева и основные особенности „новой драмы“*, в: *Новейшая драма рубежа XX–XXI века: проблема конфликта*. Самара 2009, с. 59–64.

Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Paris 1999.

Peter Szondi: *Théorie du drame moderne*. Paris 2006.

⁸ Ильмира Болотян: *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания*, в: *Новейшая драма рубежа XX–XXI века: проблема конфликта*. Самара 2009, с. 98–106.

**ОЛЬГА СЕМЕНИЦКАЯ,
АННА СИНИЦКАЯ**
(Самара)

ПЕРИПЕТИЯ

Перипетія (*peripety*; греч. περιπέτεια „внезапный поворот“) – внезапная перемена в жизни, неожиданное осложнение, трудно преодолимое обстоятельство, один из существенных элементов драматургии, обозначающий всякий неожиданный поворот в развитии сюжета и усложняющий фабулу. Перипетия рождается как противоречие сюжетной логики, которая в греческой трагедии, очевидно, развивалась в нескольких плоскостях: один из уровней демонстративен и внятен для протагониста, другой внятен для зрителя, а на оркестре – для богов и пророков, которые интерситуативны и „выходят за рамки“. Общепринятое в классической эстетике определение, наследующее Аристотелю, П. – это „высший пункт внутреннего строения (часто находящегося в среднем акте)“, после поворота переходит в „падающее действие и наконец в катастрофу“, точка высшего напряжения, „поворотный пункт трагического действия“, начало развязки и т. д. П. возможна и в комических произведениях – как недоразумение, путаница, которые приводят к изменению действия.

П. может, как и остальные категории аристотелевской поэтики, трактоваться сколь угодно широко – от „внутреннего момента трагического мифа“¹ до „абсолютной власти случая“², но всегда является принципиальной характеристикой судьбы героя и событийной основы. В пока немногочисленных исследованиях по поэтике „новейшей драмы“ принято отмечать разрушение драматического сюжета, кардинальное изменение событийной схемы и образа героя. Однако было бы неверным считать, что категория события и принцип перипетии к „новейшей драме“ неприменимы – скорее, изменяется их смысл. Понятие П. оказывается неразрывно связано с воплощением конфликта и судьбы героя в драматическом сюжете.

¹ Алексей Лосев: *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва 1993.

² Валентин Хализев *Драма как явление искусства*. Москва 1978, с. 109–106.

Безусловно, в разных сюжетах современной драматургии (и здесь приходится выйти за хронологические и тематические границы, поскольку на „новейшую драму“ влияет творчество и Л. Петрушевской, и Н. Садур, и А. Строганова, которые собственно к этому течению себя не только не причисляют, но могут от него и резко отмежевываться, как А. Строганов, но при этом обнаруживать и скрытое родство, и общий „чеховский“ и/или „абсурдистский“ код, и позицию „учителей“) очевидна различная по своей идеологии модель П. (или – отрицания П.). Несмотря на упреки критиков в адрес некоторых современных драматургов по поводу их культурной безграмотности и неумения овладеть языком драматургического высказывания, проблематизация действия и героя осуществляется на разных уровнях и вбирает в себя художественные стратегии драматургии всего XX века, как русской, так и зарубежной.

Главное, что было воспринято из театра абсурда – это, если воспользоваться выражением современного французского драматурга В. Новарина, „пониженный порог языковой терпимости“, кризис высказывания. Не копируя грамматическую анархию *Лысой певички* Ионеско, почти все представители современной драмы моделируют – в разных регистрах – ситуацию, когда слова именно коммуникативные возможности персонажей становятся главным предметом изображения. Сюжеты по-прежнему выстраиваются вокруг основополагающих моментов драматической структуры: герой, его выбор, его судьба. Однако инициатива героя определяется теперь жизнью слова, и если даже автор ориентируется на почти классическое понимание механизма П., событийные „повороты“ перемещаются в плоскость языка.

Собственно, и в пьесах классиков-абсурдистов П. не отрицается полностью. Так, по наблюдению французского исследователя Пьера Брюнеля, *Калигула* А. Камю вполне может считаться драмой „с узлом, центром сюжета, с различными перипетиями, создающих развитие действия до его развязки“³. Прямого разрушения языка в пьесе Камю нет, но есть проблематизация риторической стихии. Традиционные формулы драмы активно использовались также Ионеско (тетралогия о Беранже). Таким образом, отрицание событийной основы в современной драме – это „доказательство от противного“, отказ от П. является ее же поиском. И здесь российские драматурги часто идут уже проторенным путем.

Например, в творчестве Н. Садур (пьесы которой уже давно принято соотносить с „западным контекстом“, с абсурдистской драмой) судьба героя – это судьба его Слова, вполне в духе Э. Ионеско и С. Беккета. В качестве важного сюжетно-драматического механизма выступает своеобразная „пытка языком“ – вербальная агрессия одного персонажа по отношению к жизненному пространству другого. Подобная функция коммуникации представлена в пьесе Н. Садур *Уличенная ласточка*: речевой сюжет героя разрастается, создает параллельный хронотоп, „расслаивает“ действие. П. как открытие тайны здесь осуществляется не в заявленной детективной схеме, а в этих речевых трансформациях.

Язык, который и есть сам – событие и герой, является „двигателем“ драматической структуры и в пьесах А. Строганова. Наиболее яркий пример – пьеса *Шахматы шута*, текст которой построен на игровом отражении традиционных элементов классической драмы: антагонизм, парность и противостояние персона-

³ Pierre Brunel: *Où va la littérature française aujourd'hui?* Paris 2002, p. 145.

жей, напоминающую расстановку шахматных фигур, интрига, перипетия, конфликтность и т. д. – вплоть до ружья, которое должно обязательно выстрелить. Образы действующих лиц построены на мнимом антагонизме и мнимой же парности, произнесенное слово оказывается двойственным и опасным: оно одновременно являет себя как банальные речевые клише и при этом инициирует метаморфозы мира и героев.

В современной драматургической практике наблюдается единство и парадоксальное сочетание двух художественных характеристик, статики и динамики: 1) действие не развивается, традиционный конфликт невозможен, потому что и характер героя, и обстоятельства „состоят из одного материала“⁴, 2) при отсутствии *трагического события* сюжетное пространство пьес может быть заполнено огромным количеством весьма *динамичных, напряженных ситуаций и микроситуаций*, которые принципиально ничего не меняют и представляют осколки языка (*Мужская зона* Л. Петрушеской, *Шахматы шута*, *Лисицы в развалинах* А. Строганова, *Mutter*, *Красная чашка*, *Культурный слой* бр. Дурненковых).

Ряд пьес новейшей русской драмы демонстрирует модель, которую можно было бы назвать *анти-перипетией*, поскольку архитектоника пьесы „зеркально“ выстраивается на отрицании П. и основана на поиске целостности мира. Если помнить, что П. – не просто „техническая“, композиционная характеристика действия, неожиданный поворот событий, движение к развязке и т. д., но, прежде всего, – философия, проявление космической закономерности, то становится понятно, почему даже в тех пьесах, которые кажутся добротной „сделанными“, драматургически цельными и вполне сценичными, П. или сдвинута в комическую сферу (*Кто-то такой счастливый*, *Супротив человека* бр. Дурненковых) или сама как элемент драматургического языка и становится предметом рефлексии, встраиваясь в инфернальную конструкцию „философского фарса“, новой „чернушной“ мистерии или несвершившейся трагедии рока (*Морокоб*, *Панночка* Н. Садур, *Приход тела*, *Пленные духи*, *Изображая жертву* бр. Пресняковых, *Ручейник*, *Три действия по четырем картинам*, *В черном-черном городе*, *Голубой вагон* бр. Дурненковых, *Облом-off* М. Угарова).

Современная драма не предлагает изображения „существенных связей бытия“⁵, поэтому возможна и другая модель, к которой более применимо определение „смерти драматического сюжета“: игра языковыми, коммуникативными практиками обнажена до предела, драматический текст приближается к нарративу. Перипетийный механизм невозможен, вернее, может быть осмыслен в хализевской трактовке П. как *абсолютной власти случая*, только далеко не в ренессансном, а в прямо противоположном смысле – как масса неосуществленных возможностей, вариантов нереализованных судеб или коммуникативных ситуаций, которые проговаривает автор-герой или в лирической (Е. Гришковец), или в „документальной“ импровизации на грани перформанса (И. Вырыпаев, Е. Исаева, Ю. Клавдиев, В. Леванов).

⁴ Наум Лейдерман, Марк Лейдерман: *Современная русская литература: 1950–1990-е годы* в 2 томах. Том 2: 1968–1990. Москва 2003, с. 511.

⁵ Евгений Яковлев: *Перипетия Аристотеля и современное искусство*, „Вестник Московского университета“ 1999, серия 7 (Философия), № 3, с. 84–90.

Литература

- Наум Лейдерман, Марк Липовецкий: *Современная русская литература: 1950–1990-е годы* в 2 томах. Том 2: 1968-1990. Москва 2003.
- Марк Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73, с. 244-278.
- Алексей Лосев: *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва 1993.
- Валер Новарина: *Луи де Фюнесу*, в: Валер Новарина: *Сады признания*. Москва 2001, с.131-180.
- Валер Новарина – Михаил Габович: *Театр может нас научить не только языку, но и сущности...*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73, с. 303-316.
- Теоретическая поэтика: понятия и определения*. Хрестоматия. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Москва 2002.
- Валентин Хализев: *Драма как явление искусства*. Москва 1978.
- Евгений Яковлев: *Перипетия Аристотеля и современное искусство*, „Вестник Московского университета“ 1999, серия 7 (Философия), № 3, с. 84-90.
- Pierre Brunel: *Où va la littérature française aujourd'hui?* Paris 2002.

АННА СИНИЦКАЯ
(Самара)

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Точка зрения (*point of view*) – характеристика положения наблюдателя (повествователя, рассказчика, персонажа) в произведении. Наиболее плодотворно понятие разработано на материале эпических текстов. Хотя термин „точка зрения“ используется и по отношению к драме, например, в семиотических трактовках (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский о пространственно-фразеологическом, идеологическом ракурсах), специфика драмы как рода в определенном смысле противится интерпретации Т. з. Принято считать, что для эпики актуальна дистанция между самим событием и временем рассказывания о нем (позиция вненаходимости), в драме же „изображающего субъекта нет“¹. Однако это утверждение нельзя считать абсолютным. Как видно из истории вопроса, эпическое повествование, особенно в романе, может включать в себя так называемое „сценическое изображение“, в котором читатель оказывается слово включен в момент события (теория „повествовательных ситуаций“ Ф. Штанцеля), а драматическое произведение, в свою очередь, может включать в себя эпизирующие элементы.

Драматургическая практика XX–XXI веков содержит множество примеров, когда представление и рассказывание могут перетекать друг в друга: в драме появляется намек на обрамляющее слово повествователя, а само действие неожиданно дается через восприятие персонажа. Такое изменение отражается, *во-первых*, на категории персонажа, в сфере его слова, *во-вторых*, на категории ремарки.

Подобные изменения могут быть зафиксированы и с помощью оптики субъект-объектной теории повествования, опирающейся на бахтинскую концепцию автора. Особенно благодатный материал – пьесы А. Чехова, в которых ремарка, некогда претендующая на авторскую демиургическую осведомленность,

¹ Натан Тамарченко: *Драма*, в: *Теория литературы*. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений в 2 томах. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Том 1: *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*. Москва 2004, с. 302.

обнаруживает ограниченность пространственно-идеологической Т. з. В чеховской драме рождается импрессионистичность и действия, и образа персонажа: герой, как и мир, неопределен и неопределим: „Направо терраса дома; здесь на столе бутылки и стаканы; видно, что только что пили шампанское“ (*Три сестры*). Создается впечатление, пишет современный исследователь, что автор помещает самого себя в то же пространство, где находятся герои, и „пытается разобраться в нем вместе со зрителями“, объединяясь с ними в переживании некоей эмоции, настроения².

Традиционно „авторскому слову отводилась скромная роль комментатора сценического действия, где авторская позиция ввиду сценического предназначения пьесы должна была совпасть, прежде всего, с Т. з. зрительской“³.

Иная перестройка традиционной драматической структуры представлена в пьесе В. Набокова *Изобретение Вальса* (1938 г.): организация действия такова, что событие предстает виртуальным, все происходящее – плод больного воображения протагониста. Соответственно, и его взаимодействие с остальными персонажами, которые приобретают фантомность, обнажает многоуровневую авторскую игру. И если при постановке эти фигуры должны были бы быть объективированы, то как текст набоковская пьеса демонстрирует расслоение авторской, читательской и персонажной Т. з. Поэтому голос героя и якобы объективный „голос“ ремарки включаются друг в друга, „происходит перенос описательных элементов из вспомогательного текста в реплики главного героя: читатель формирует представление о визуальном ряде исходя из восприятия Вальса“⁴.

В „новейшей“ драме, генетически наследующей и традиции чеховской драматургии, и экспериментальные наработки западной драматургии, ремарка полностью меняет свою природу. Причем, в отличие от чеховской поэтики, герой, напротив, может оказаться слишком „определен“ авторским словом. Такая перестройка важнейших структурных компонентов пьесы приводит к явлению сценарности: активизируется специфическая характеристика, „завершающая“ мир героя: „Сейчас в квартире одна Аллочка. Окно не завешено. Аллочка сидит на стуле, хотя тут же стоит диван. Она маленькая, хрупкая брюнетка с очень синими глазами, волосы очень короткие, надо лбом растут уголком. У Аллочки есть манера при разговоре слегка клонить голову к плечу, словно плечо ей что-то нашептывает“ (Н. Садур. *Уличенная ласточка*). Ремарочная часть становится полноправным нарративом.

Т. з. постоянно меняется, выстраивая действие в ретроспекции и проспекции, предугадывая мнимые пути развития (пьесы М. Угарова, О. Мухиной, Е. Гришковца, Вяч. Дурненкова, В. Сигарева).

Указанные особенности способствуют, в свою очередь, появлению симультанности по отношению к некоторым фрагментам текста, а именно интерференции времен, картин, сцен, разработки ретроспективного образа персонажа.

² Лариса Тютелова: *Особенности субъектной сферы „новой драмы“: А. П. Чехов*, „Вестник Самарского государственного университета“ 2009 (гуманитарная серия), № 3, с. 147.

³ Татьяна Ивлева: *Автор в драматургии А. П. Чехова*. Тверь 2001.

⁴ Инесса Коржова: *Виток вдохновения: автореминисценции в пьесах В. В. Набокова*, „Вестник Московского университета“ 2007 (сер. 7, Философия), № 1, с. 104-112.

Ремарки могут становиться реализацией авторской внутренней точки зрения, совпадающей с ощущением событий персонажами, маркирующей их пространственно-временной континуум, атмосферу хронотопа персонажей (*Чайная церемония, Дивертисмент, Крысолов, Нравы цветов* А. Строганова, *Полонез Огинского* Н. Коляды). Ремарка может фиксировать и внешнюю точку зрения, находящуюся вне пространства-времени персонажей, из краткого обозначения места действия может оформиться в самостоятельный нарративный пласт. При этом авторская Т. з. дается как взгляд с позиции вне мира персонажей, точка зрения „всезнающего“ автора, совпадающая при этом с Т. з. персонажей. Например, у Н. Садур: „Конец зимы. Снег еще не сошел, но уже налился влагой, природа затаилась, ожидая лишь первого птичьего звонка, чтобы сбросить с себя тягостный сон, залепетать, завозиться, завести болтовню на все лето. Комнаты дачи залиты солнцем. Солнца так много, что оно пьянит сами комнаты, не говоря уже об их жильцах“ (*Любовные люди*).

Трансформация Т. з. в современной драматургии выражается не только в сценарности, но и в преобладании описательных элементов, в эпизации временной структуры. Например, в пьесе В. Сигарева *Пластелин* на фоне диалога персонажей проходит будничная, хаотичная в своем сплошном потоке жизнь. И текст авторских ремарок фиксирует эти отдельные сцены, образы, ситуации, которые происходят „тем временем“, т. е. пока беседуют герои, фиксируя не только объективный ход времени в пьесе – день, вечер, ночь, утро, но и субъективное психологическое переживание героями происходящих во времени событий (вдруг, внезапно, неожиданно). При этом авторская Т. з. отражает в большей мере процессуальность происходящего, открывая „второй“, параллельный, фоновый сюжетный план.

„Новейшая“ драма активно экспериментирует с образом персонифицированного автора. Наиболее радикальный пример – пьесы Е. Гришковца, в которых, по сути, нарратив превращается в перформатив: автор-герой оформляет свое „я“, свое переживание „здесь и сейчас“, строя свою импровизацию из узнаваемых для зрителя, но глубоко личных ассоциаций, рассчитывая на определенную реакцию зрительного зала. Эта реакция – часть представления, она ситуативна, поэтому нет зафиксированного текста, он создается каждый раз заново. Здесь Т. з. оказывается текучей проблематизирует образ автора.

Формой авторской персонификации в пьесах „новейшей“ драмы является формирование точки зрения, указывающей на общность знаний или переживаний вместе с читательской и зрительской аудиторией или претендующей на такое знание и право. Ремарка объединяет авторский и читательский/зрительский контекст (у А. Строганова в *Лисицах в развалинах*: „Как, однако, хорошо родиться в России. Рожденный и выросший здесь человек необыкновенно крепок перед любыми поворотами бытия. Здесь, кажется, не может случиться ничего ужасного и непоправимого, – все уже было. Все мы знаем, обо всем упреждены, или, что немаловажно, обо всем догадываемся. Чудеса для нас – обыкновенное дело“).

Современные монодрамы и одноактные пьесы сочетают в себе камерное и общественное начало, проблематизируют личную идентичность (пьесы Е. Гришковца, И. Вырыпаева *Кислород*, Е. Исаева *Про мою маму и меня*, С. Решетников *Мои проститутки*). По замечанию М. Липовецкого, монологи в таких пьесах строятся на столкновении двух позиций. С одной стороны, и у автора,

и у зрителей один и тот же экзистенциальный опыт, „одна и та же память вкусов, радостей, огорчений, бытовых ситуаций“⁵. С другой стороны, обнаруживается пресловутый кризис идентичности: зритель вместе с автором-героем постоянно отвечает на вопрос: „кто я?“.

Литература

Татьяна Ивлева: *Автор в драматургии А. П. Чехова*. Тверь 2001.

Нина Ишук-Фадеева: *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы*, в: *Драма и театр II*. Тверь 2001, с. 5-16.

Иннеса Коржова: *Виток вдохновения: автореминисценции в пьесах В. В. Набокова*, „Вестник Московского университета“ 2007 (сер. 7, Философия), № 1, с. 104-112.

Инесса Коржова: *Реализация субъективной структуры в пьесе В. В. Набокова „Изобретение Вальса“*. Доклад на конференции „День науки“ в МГУ 13 апреля 2007 г.

Борис Корман: *Избранные труды по теории и истории литературы*. Ижевск 1992.

Марк Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля*, „Новое литературное обозрение“ 2005, №73, с. 244-278.

Натан Тамарченко: *Драма*, в: *Теория литературы*. Учеб. пособие для студ. Филол. фак. высш. учеб. заведений в 2 томах. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Том 1: *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*. Москва 2004, с. 305-332.

Лариса Тютелова: *Особенности субъектной сферы „новой драмы“: А. П. Чехов*, „Вестник Самарского государственного университета“ (гуманитарная серия) 2009, № 3, с. 143-149.

Борис Успенский: *Поэтика композиции*. Москва 1970.

⁵ Марк Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля*, „Новое литературное обозрение“ 2005, № 73, с. 244–278.

**ОЛЬГА СЕМЕНИЦКАЯ,
АННА СИНИЦКАЯ**
(Самара)

РИМЕЙК

Римейк (англ. *remake*, букв. переделка) – новая версия известного произведения. Исходное значение и сфера словоупотребления, по крайней мере, в англоязычной традиции, ориентирует читателя и исследователя прежде всего на жанры кинематографа или мюзикла, хотя и к музыкально-драматическим работам. В современных научно-критических работах Р. нередко предстает, с одной стороны, едва ли не универсальным понятием, которое легко применимо понятию интерпретации вообще, с другой – выполняет функцию своеобразного ярлыка, обозначающего постмодернистские тенденции „впечатывания“ нового в старое, сознательную установку на вторичность, „симулякрность“ сюжета.

Представляется, что использование этого термина наиболее адекватно будет именно как раз в том случае, когда сохраняется понятийная связь с визуальным искусством: „старый“, известный, классический сюжет воспроизводится по-другому *зрительно*. Возможно, именно в этом случае уточнение термина Р. будет более эффективным, а сам термин – более инструментальным.

Сам принцип „проигрывания“ узнаваемой, классической событийной схемы в новых декорациях неизбежно оказывается в широком терминологическом контексте: интерпретация, интертекст, симулякр, парафраза, аллюзия, стилизация, пародия и т. д. – все эти понятия заставляют вспомнить условия существования текста в культуре вообще, в бахтинском „большом времени“, а потому неизбежно выводят на осмысление проблемы оригинальности авторских решений и диалога – и с традицией в целом, с образцами для подражания, и с языковым материалом „исходника“. Однако многочисленные литературные, кинематографические и даже архитектурные проекты последнего времени (будь то „портреты“ современных медийных персонажей в облике Пушкина, храм Христа Спасителя или серия „Новый русский роман“), попадающие в поле притяжения „постмодерности“, демонстрируют некое новое качество, которое и можно обозначить как Р.: игра с трафаретностью становится сознательным приемом, а имитация –

идеологией. При этом, по словам Г. Нефагиной, Р. „имеет различное смысловое наполнение и противоположный пафос: сюжетной стороной он обращен к массовой культуре, иронической – к элитарной“¹. Примечательно, что подобные литературно-драматургические эксперименты и воспринимаются в одном ряду с визуальными, трактуются как „болезнь мимикрии“ современной культуры, проявление историко-культурной афазии – невозможности сказать что-либо новое, говорение готовыми, чужими текстами.

Выявление признаков „римейковости“ по отношению к драматургическому материалу сталкивается с особыми трудностями.

С одной стороны, сама фигура „драматического автора“, в отличие от автора лирического или эпического произведения, оформилась в культуре значительно позже, и закрепление канонического текста в авторской редакции – осознание границ „своего“ и „чужого“ в бытовании этого рода литературы – шло своими, особыми путями. Драматический текст, тем более в силу синтетичности самого театрального зрелища, всегда обладал повышенным „градусом“ импровизации и изначально создавался по модели полуфольклорных вариаций, по крайней мере, в определенные эпохи. Поэтому отсылка к факту, что Шекспир переделывал старые сюжеты на новый лад, скорее, обозначает вечную для истории искусства проблему соотношения инновации и обработки „прекрасного образца“, нежели чем что-либо принципиально объясняет в тенденциях современной драматургии.

С другой стороны, сценическое воплощение драматического текста, в особенности классического, неизбежно провокативно, может вызывать отторжение, вступать в противоречие с привычным, узнаваемым образом классической пьесы. Поэтому следует, вероятно, отличать от „Р.-пьесы“ „Р.-постановку“ – ситуации, когда режиссер театра обращается к некогда знаменитой постановке, но в другой аранжировке и с другими актерами. Такова, например, новая любимовская постановка Театра на Таганке *Доброго человека из Сезуана*, или новый *Голый король* на сцене „Современника“ в постановке молодого М. Ефремова (правда, здесь надо учитывать и функцию филатовского текста – как вариации и отсылки к тексту Е. Шварца), *Учитель танцев* Ю. Еремина, *Давным-давно* А. Морозова – на сцене все того Театра Российской армии, и т. д. – все эти явления неизбежно воспринимаются на фоне „театральной легенды“, и любая сценическая интерпретация известного драматического текста, выстроенная на переключках с прежней триумфальной постановкой, будет прочитываться как римейк – повтор старого в отсутствии новых идей, как попытка использовать классику, хотя, казалось бы, никто не обладает монополией на сценическую версию. Здесь, скорее, приходится говорить о своеобразном механизме читательского/зрительского восприятия, постоянно проецирующего любые вариации на старый контекст.

Многие эксперименты „новейшей“ драмы конца XX в. находятся на грани между интерпретацией в широком смысле и собственно Р. Однако если тексты *Еще раз о голом короле*, *Любовь к трем апельсинам*, *Пышка* Л. Филатова, так же, как и пьесы А. Володина, Г. Горина и Л. Петрушевской можно причислить, скорее, к вариациям „вечных тем“ русской и мировой классики, то пьесы Н. Садур *Панночка* и *Памяти Печорина*, *Поспели вишни в саду у дяди Вани* В. За-

¹ Галина Нефагина: *Русская проза конца XX века*. Москва 2003, с. 277.

балуева и А. Зензинова, *Нет повести печальнее на свете* О. Богаева, С. Кузнецова, *Гамлет и Джульетта* Ю. Бархатова, *На донышке* И. Шприца, *Чайка* Б. Акунина, *Тройкасемеркатуз* Н. Коляды, и пьеса О. Шишкина *Анна Каренина – 2*, *Гамлет-2* Г. Неболита, *Имаго* М. Курочкина, *Золушка до и после*, *Моцарт и Сальери*, *Смерть Ильи Ильича (Облом-off)* М. Угарова предполагают более агрессивную работу со старым сюжетом, активную контаминацию и включение целых сюжетных пластов известного текста или его „дописывание“: например, пьеса И. Вырыпаева *Валентинов день* строится как „продолжение“ пьесы М. Рождина, при этом в действие вплетены непосредственно рождинские цитаты в ироническом обрамлении авторского слова: „приход Катерины прошлого века за маслом прошлого века, в сцене из пьесы *Валентин и Валентина* второй половины прошлого века“. В то же время, например, *Полонез Огинского* Н. Коляды – это, по наблюдению современного исследователя, „в своем роде *Вишневый сад* сегодня“², хотя никаких буквальных текстовых трансплантаций из чеховской пьесы здесь нет.

Если оценивать Р. изнутри *теории открытого произведения, поэтики серийного мышления*, в терминологии У. Эко, то следует констатировать, что это понятие может быть отнесено не к любым „проигрываниям“ старого сюжета – как механизму воспроизведения и повторения в культуре, а к наиболее ярким проявлениям постмодернистских тенденций в „новейшей“ драме, подразумевающим запрограммированную реакцию реципиента на узнаваемый сюжет: или отторжение („наивное“ восприятие) или удовольствие от самой идеи бесконечных вариаций („критическое“ чтение), способ создания произведения оказывается важнее, чем его содержание.

Поэтому, вероятно, пьеса Е. Шварца *Тень*, полностью построенная на „матрице“ андерсеновского сюжета, никак не провоцирует на использование термина Р., как и *Щелкунчик мистера Дроссельмейстера* А. Строганова (парафраза сказки Гофмана), а вот *Брат Чичиков*, *Нос*, *Панночка* Н. Садур или *Облом-off* М. Угарова в исследовательской литературе нередко именуются именно как Р. – именно в силу повышенной конфликтности по отношению к старой сюжетной модели.

Таким образом, р. в современной драме может быть определен как переложение, пересказ, который превращается из элемента текста в основной принцип его конструкции и ориентирует читателя на узнавание/неприятие классического сюжета в новых декорациях, представляет особый тип радикального, провоцирующего замещения: в старую форму культурной памяти (узнаваемую почти „зрительно“, даже если сюжет литературный) привносится новое содержание: „новоделы и копии демонстрируют то, как определенный смысловой эффект достигается исключительно в процессе присвоения узнаваемых форм прошлого“³. И тогда, в отличие от всех возможных „вариаций на заданную тему“ в истории мировой литературы и от парафразы, Р. в „новейшей“ драме – это,

² Татьяна Журчева. *Перечитывание и переписывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Антону Чехову*, в: *Литература и театр*. Сборник научных статей. Самара 2006, с. 70-80.

³ Сергей Ушакин. *Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии*, „Новое литературное обозрение“ 2009, № 100 (6), с. 760-792.

прежде всего – констатация „смерти“ классического сюжета, невозможности существования классической картины мира в новых условиях.

Литература

- Татьяна Журчева: *Перечитывание и переписывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Антону Чехову*, в: *Литература и театр*. Сборник научных статей. Самара 2006, с. 70-80.
- Наталья Казьмина: „Добрый человек из Сезуана“ и проблема римейка в современном российском театре: <http://taganka.theatre.ru/press/articles/7067/>.
- Галина Нефагина: *Русская проза конца XX века*. Москва 2003.
- Сергей Смирнов: *Римейк (парафраза) в новой русской драме*: http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/6_2.html.
- Сергей Ушакин: *Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии*, „Новое литературное обозрение“ 2009, № 100 (6), с. 760-792.
- Мария Черняк: „Новый русский“ князь Мышкин: к вопросу об адаптации классики в современных условиях, в: *Российская массовая культура конца XX века*. Санкт-Петербург 2001, с. 178-199.
- Умберто Эко: *Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна*, в: *Философия эпохи постмодерна*. Под ред. А. Р. Усмановой. Минск 1996.
- Умберто Эко: *Отсутствующая структура: Введение в семиологию*. Санкт-Петербург 2004.

ЕВГЕНИЯ РОГОВА
(Кемерово)

ГЕРОИЧЕСКОЕ

Героическое (*the heroic*)— эстетическая категория, определяющая „созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое“¹. Героическое в литературе связано с изображением и воспеванием мужества, самопожертвования, проявляемых ради достижения высоких целей. Героические мотивы: „борьба против социальной несправедливости“, „защита родины“, „верность долгу“, „поиски правды“, „рыцарское чувство любви и дружбы“, „покорение природы“ и другие. Для героической личности характерно выдвижение на первый план родовых, общественных ценностей, она „горда своей славой и честью как формами причастности к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности“².

Героические мотивы наряду с сатирическими и юмористическими присутствуют в рамках иронической целостности трагедии В. Ерофеева *Вальпургиева ночь, или шаги командора*. Темы долга, любви к родине, самопожертвования в пьесе В. Ерофеева приобретают фарсовое звучание, героика подвергается снижению, карнавализации. В пафосных по форме репликах главного героя драмы (Гуревича) и других персонажей происходит развенчание образа свободной России и ценностей официального мира. Способы снижения высокого в пьесе разнообразны: объединение книжной лексики с нецензурной бранью; языковая игра, балагурство; травестия высокого жанра трагедии и трагического сюжета о дон Жуане и Командоре; пародирование текстов с патриотической тематикой (произведений Н. А. Некрасова, советских песен); сатиризация героев и образов, мотивов, связанных с государственным началом (советское государство, психиатрия, милиция, советская пропаганда и т. д.); использование карнавальных моти-

¹ Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Эстетика* в 4 томах. Том 1. Москва 1968-1973, с. 265.

² Валерий Тюпа: *Героическое*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 42.

вов (избиения, разъятия тела, гротескных образов питья и еды), способствующих формированию особого мира, противопоставленного миру „неживому“, нечеловеческому, мертвому, застывшему. Насилие по отношению к отдельной личности, ограниченность представителей власти, стандартизированность мышления, несвобода социума, прикрываемые лицемерными лозунгами, изображенные в пьесе В. Ерофеева *Вальпургиева ночь, или шаги командора*, делают невозможным героическое „созвучие внутреннего мира героя и внешней среды“, служение героическим ценностям.

Героическое может быть рассмотрено в пьесе В. Ерофеева *Вальпургиева ночь, или шаги командора*, а также в новейшей драматургии в целом в рамках жанровой категории трагикомического. Трагикомическое³ трактуется как вид драматического произведения, обладающего комическими и трагическими чертами, смешением комического и трагического начал, высокого и низкого стилей. Герой драмы В. Ерофеева *Вальпургиева ночь, или шаги командора* лишен возвышенности и цельности как героического, так и трагического образа, ему уготована роль шута в „перевернутом“, „изнаночном“ хронотопе психиатрической больницы, „проводника“ в мир свободы-смерти и, одновременно, роль жертвы социального мира. Гуревич выступает спасателем и героем для сумасшедших, дегероизация образа происходит в рамках традиций карнавального смеха: персонажи объединяются в ночь возлияний (алкогольных), дарующих им свободу. Коллективная смерть во время веселого питья, с точки зрения карнавальной традиции, знаменует победу над официальным миром: все „спасаются“ от избиений, унижений санитар-садиста, запретов официального мира. Свобода оказывается краткой, иллюзорной для реального мира, так как оборачивается истреблением всех больных, смертью, изображенной гротескно (автор последовательно формирует ассоциации с образом вальпургиевой ночи, вынесенным в название драмы). Гуревич решает судьбу всех персонажей, одновременно являясь жертвой обстоятельств. Избиение героя в конце драмы трагично, с точки зрения обыденного сознания, но иронично в рамках преобладающей иронической художественной целостности произведения.

Трагикомический эффект⁴ вызывается в новейшей драме иронией, коренящейся на одновременном утверждении антиномических начал, исключающей возможность предпочтительности противоположных интерпретаций художественной целостности произведения.

Героическое развенчивается, оборачивается трагикомизмом в драме *Вычитание земли* Вяч. и Мих. Дурненковых. Тема героического в пьесе „разоблачается“, доводится до абсурда. Герои пьесы *Вычитание земли*, рабочие „механосборочного производства“, спасают самоотверженными действиями цех от пожара. Официальная точка зрения на персонажей контрастирует с неофициальной: бригадир дает „снижающую“ характеристику героям, которые нарушают технику безопасности; взрыв производится сознательно из ревности одним из них и является результатом аномальной тяги к саморазрушению. То, что выдается за

³ Игорь Рацкий: *Трагикомедия*, в: *Краткая литературная энциклопедия*. Том 7. Москва 1972, с. 594.

⁴ Нина Ишук-Фадеева: *Трагикомедия*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 270.

подвиг, вызвано целой цепью случайностей, в частности, следствием равнодушия окружающих к действиям новичков. Сатиризации подвергается официальная идеология, разрушается важная составляющая героической картины мира, образ трудового коллектива, высшей ценностью для которого является умение играть в домино. Отчуждение человека в окружающем мире показано в драме *Вычитание земли* Вяч. и Мих. Дурненковых гротескно в рамках иронической художественной целостности.

Снижение героического (предается дружба, нарушается клятва погибшему другу) осуществляется в пьесе П. Пряжко *Трусы*. Главную героиню пьесы, подобно народной героине Жанне д'Арк, приговаривают к сжиганию на костре. При доминирующей иронии наряду с героической субдоминантой в тексте драмы присутствует и драматизм: героиня одинока в окружающем мире людей, ее никто не понимает. Трагикомический эффект возникает из несоответствия высокой темы личной свободы и способа ее реализации (Нина коллекционирует трусы). Ирония реализуется на уровне сюжетном („счастливый“ финал, возвращение героине украденных трусов, представляет собой абсурд, демонстрирующий отсутствие смысла и разъятие связей в мире), языковом (герои и их речь гротескны, отчуждены).

В пьесе О. Мухиной *Ю* последовательно формируются и одновременно разрушаются оппозиции: социальное и природное; интимное и официальное; индивидуальное и патриотическое. Автор драмы *Ю* создает стиль, вызывающий ассоциации с творчеством Чехова, Хармса и содержащий аллюзии на драматические и иронические тенденции их творчества. Бессмысленность человеческих отношений сопрягается с бессмысленным в контексте произведения героическим решением уйти на фронт и умереть. В пьесе О. Мухиной деконструкции подвергаются традиции русской классической драмы, индивидуально-авторский стиль, традиционная художественная целостность. Можно говорить об иронии, формирующей языковой и метафизический абсурд в данном произведении.

Героическое является важной составляющей художественного мира пьес Е. Гришковца *Дредноуты* и *Как я съел собаку*. Главный герой пьесы *Дредноуты* рассказывает о героической гибели экипажей боевых кораблей, восхищается мужеством капитанов и матросов. Самоопределение героя не соответствует героическому мироощущению: для него нет страны, ради флага которой он мог бы умереть не задумываясь. Между тем, возможность умереть героической смертью рассматривается им как гарантия необходимой внутренней свободы. На протяжении всей пьесы герой *Дредноутов* демонстрирует потенциальные возможности личности, не осуществимые в реальных обстоятельствах („всем этим кораблям в семье не место“). Герой пьесы Е. Гришковца *Дредноуты* уверен, что он тоже смог бы погибнуть („они же смогли“), если бы оказался в героическом хронотопе. Внутренний потенциал героя не может быть реализован: нет флага, дредноута, есть ограничивающая идеалы и мечты обыденность, в конце концов, высшее образование, не позволяющее, не анализируя, умереть. Центральным в *Дредноутах* является мотив непонимания героя окружающим миром, в частности, женщинами, читающими книги о мужской психологии, но не интересующимися литературой, раскрывающей по-настоящему, с точки зрения героя, мужские идеалы и амбиции. Героическая художественность присутствует в пьесе Е. Гриш-

ковца *Дредноуты* вместе с фрагментами элегического, идиллического, юмористического характера при преобладающей иронии.

В драме Е. Гришковца *Как я съел собаку* героика связана с темой гибели кораблей. Героическое подвергается комическому снижению в рассказе героя пьесы о том, как он защитил Родину и победил японского летчика, показывая ему непристойный жест („хрена тебе“). Героический пафос выступает в субдоминантном качестве наряду с драматизмом: протагонисту в *Дредноутах* и в пьесе *Как я съел собаку* не суждено освободиться от мыслей о матросах и капитанах погибших кораблей, что противопоставляет его окружающим и возвышает над обыденностью; элегизмом: нет уже прежнего героя, никогда уже не повторятся в его жизни служба в морфлоте, детство и ощущения дома; иронией: невозможно объяснить, как годы унижения и нивелирования личности в армии обернулись чувством гордости от осознания принадлежности к Российскому флоту.

В драмах Ю. Клавдиева *Собиратель пуль*, *Я, пулеметчик* также присутствует героика при доминирующей иронической художественной целостности. В *Собирателе пуль* ирония проявляется в разобщенности между миром и человеком. Герой пьесы одинок, живет в чуждом ему мире, определяющей характеристикой которого является насилие по отношению к личности. Связи главного героя с другими „я“ в пьесе драматичны: его никто не понимает, не слышит. Реальному миру герой противопоставляет мир вымышленный, напоминающий реальность фэнтези, в которой он героически борется с силами зла. Социальная действительность в пьесе описана с натуралистическими подробностями. Бесстрашие, рожденное из отчаяния, по иронической логике не только не возвышает героя, но делает марионеткой, не человеком, но „собирателем пуль“, обреченным выполнять свою „фэнтезийную“ миссию. Герой драмы *Собиратель пуль* одиночеством, разобщенностью с миром, несвободой напоминает героя-романтика. Сознание героя иронически раздвоено: он связан и с миром реальным, и с миром вымышленным. Границы между этими мирами взаимопроникаемы: зло социальное соприкасается со злом метафизическим. Друг оказывается двойником, достойным игры-смерти, и погибает от руки героя. Мифологический уровень драматического произведения Ю. Клавдиева *Собиратель пуль* содержит мотивы испытания, посвящения, жертвы. Финал пьесы демонстрирует ироническое слияние миров: герой кладет на могилу друга случайно найденную пулю. Героизм подростка в драме Ю. Клавдиева не ведет к победе, зло не уничтожено, оно остается в социуме и в самом герое.

В драме Ю. Клавдиева *Я, пулеметчик* героическая тема войны переводится в ироническое и драматическое русло. Иронически соприкасаются события Великой Отечественной войны и войны, которую герой пьесы ведет с реальным миром. О войне прошедшей герою когда-то рассказывал дед, она уже мифологизирована, но преломленная через сознание героя, становится более реальной, чем современные события. Героическая война в пьесе *Я, пулеметчик* в контексте произведения оборачивается войной „за себя“, „за собственную жизнь“ в мире, в котором ценность отдельного „я“ нивелирована. Героика требует отказа от всего личного во имя сверхличного, „равнодушна к собственной самобытности“⁵,

⁵ Валерий Тюпа: *Героическое*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 42.

герой пьесы Ю. Клавдиева дорожит своим видением мира, противопоставленным несвободному социуму.

Анализ произведений показывает актуальность героического типа художественного оцельнения мира для современной драматургии. Героика подвергается в текстах новейшей драмы переосмыслению, и, как правило, используется в качестве субдоминанты при преобладающей иронии.

Литература

Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Эстетика* в 4 томах. Том 1. Москва 1968–1973.

Нина Ищук-Фадеева: *Трагикомедия*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.

Игорь Рацкий: *Трагикомедия*, в: *Краткая литературная энциклопедия*. Том 7. Москва 1972.

Валерий Тюпа: *Героическое*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.

ЕВГЕНИЯ РОГОВА

(Кемерово)

ЭЛЕГИЗМ

Элегизм (*elegism*) как тип художественной целостности¹ формируется в 60-е гг. XVIII в. на базе жанра элегии и прозы элегического характера в результате трансформации идиллической целостности. Отражая процесс эмансипации личности рубежа XVIII–XIX вв., элегическая художественность проявляется в противопоставлении невечного человека и вечного природного бытия, вызывающем у элегического субъекта чувство печали. Элегическая эмоция „тиха“, в отличие от напряженного драматического переживания, „исходит слезами“, так как между событием воспоминания и настоящим героя пролегает временная дистанция². При всей необходимости чистоты элегической грусти элегическое переживание носит противоречивый характер: печаль от осознания собственной смертности объединяется в сознании элегического героя с радостью страдания, подтверждающего его человечность. Элегический хронотоп характеризует пограничное положение элегического субъекта между жизнью и смертью и формируется кратким временем и „сжатым“, уединенным пространством. Элегический герой является героем рефлексирующим, направляющим свою мысль на „расчленение“ целостной картины мира. Он воссоздает жизненные впечатления, воскрешает события прошедшей жизни, этапы внутренних переживаний. К архетипическим элегическим относятся следующие мотивы³: пограничного существования между жизнью и смертью; исключительного положения элегического героя, его отстраненности, созерцательности; оживления прошедшей жизни посредством искусства, воспоминания.

В новейшей драме элегизм присутствует в качестве субдоминантного при доминирующей иронии. В пьесе О. Мухиной *Ю* элегическое начало проявляется

¹ Валерий Тюпа: *Элегическое*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 302-303.

² Всеволод Грехнев: *Мир пушкинской лирики*. Ленинград 1994, с. 150-151.

³ Евгения Рогова: *Элегизм в литературном произведении*. Кемерово 2007, с. 34.

в репликах персонажей, в мотиве воспоминания, идеализации событий прошедшей жизни и любви, риторических вопросах и восклицаниях героев („А помнишь, как ты ко мне приезжала? Как было хорошо. [...] Было так легко, просто. Потом вдруг куда-то пропало. Куда?“). В результате последовательной стратегии автора формируется особый тип целостности, манифестирующий отсутствие центра, привычной связанности, реплики героев ассоциативно расширяются, что способствует формированию абсурда, разрушению цельности элегической эмоции („Помнишь, как мы с тобой по Кремлю гуляли? Чистота кругом, цветы, ели, фруктовые деревья на газонах? [...] И четыре улья с пчелами для опыления“). Тема воспоминания связана с идеализацией прошлого, темой изобилия в сфере чувств и идиллического изобилия в природе. Ассоциативная связь элегической и идиллической образности объясняет появление в тематическом ряду прошлого фруктовых деревьев на газонах Кремля и восьми ульев с пчелами для опыления. Деконструкция элегизма, идиллики осуществляется автором пьесы со знанием законов данных стратегий художественности, способствует формированию у читателя аллюзий на драмы Чехова, содержащие элегические мотивы.

Элегизм свойственен исповедальной по характеру драматургии Е. Гришковца, в которой присутствует герой, носитель элегического переживания, ощущающий мимолетность времени, безвозвратность идиллического детства. Элегический мотив „мизерности“ человеческого бытия реализуется в *Записках русского путешественника* в многочисленных образах, подробностях прошлого героя, словах с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Например, воспоминания о путешествии на поезде, связанные с деталями вагонного быта, сахаром: („Вспомни! Такая твердая, **маленькая**, приятная **пачечка**, в ней два **кусочка**. А на **бу-мажке** нарисован локомотив и вагоны, а небо какое-то красное...“); рыбными тефтелями („у них была **бумажка** розовая“). „Малое“ в контексте элегических ценностей является показателем неповторимости, бесценности индивидуального человеческого существования. Персонаж *Записок русского путешественника*, именуемый в пьесе „вторым“, завидует герою, мироощущение которого, по преимуществу, элегическое: „Тебе хорошо! Ты как-то можешь ... за какую-нибудь **мелочь** зацепиться, и тебе хорошо“. Герой, „первый“, носитель элегической *точки зрения*, в своей „заурядности“ близок к жизни всех людей и поэтому обладает элегическим идеалом приобщенности всеобщему бытию: „Просто соскучился по своей обычной, скучной ... даже несчастной, понимаешь, жизни“. Путешествие в пьесе не связано с описанием чужих мест, далеких стран, в символическом плане речь идет о жизненном пути, элегическом и драматическом восприятии мира.

В пьесе *Город* Е. Гришковца в „ее монологе“ элегический мотив мизерности человеческого бытия формируется многочисленными образами-деталями (маленькие ракушки, мельхиоровая ложечка...), являющимися приметами индивидуальной, неповторимой жизни героини: „Маленькие ракушки я сама собирала на море, лет семь назад... Я сидела и выбирала... Но когда они высыхали, то переставали быть красивыми и яркими. Некоторые из них лежат в шкафу за стеклом. Я с них раз в год стираю пыль...“. Ракушки связаны с ушедшими навсегда мгновениями жизни героини, чувствами, которые в настоящее время поблекли, „высохли“ подобно воде на ракушках. В пьесе *Город* в названном монологе присутствует элегический мотив неизбежности повторения основных этапов человеческого пути: „У нас в шкафу есть ракушки... И есть одна... Ее мой отец привез

когда-то мне откуда-то... Она сохранилась, и я уже своему сыну давала ее слушать. И говорила то, что все говорят ... говорила, что так шумит море“. Шум ракушки возрождает воспоминания, ассоциирующиеся с напряженными, яркими переживаниями детства героини, которые теперь открыты ее сыну. Элегический мотив повторяемости „малых“ радостей, запечатленных на видеокамере, приобщающий людей к всеобщему человеческому бытию звучит и в пьесе Е. Гришковца *Сейчас*: „И у всех в рюкзаках и сумках лежат видеокамеры, на которые было записано, в общем-то, одно и то же: вот ваш гостиничный номер, здесь мы отдыхаем, вот наш бассейн, здесь мы плаваем...“.

Элегический мотив воскрешения прошлого с помощью искусства, фотографии, фиксации мгновения быстротекущей жизни присутствует в пьесе Е. Гришковца *Одновременно*. На фотографии элегический субъект „лучше“, моложе себя настоящего, еще полон надежд и иллюзий: „Вот смотришь на фотографию пятнадцатилетней давности, там люди, которые просто стали старше на пятнадцать лет ... сейчас. Там же, внутри фотографии, обычный момент жизни... Но за эти пятнадцать лет там все стало значительнее. На фотографии“. Значительность связана с приобщением к вечности, к неизменному, что стало фактом всеобщей жизни. Связь фотографии с вечностью наиболее отчетливо звучит в той же пьесе в рассуждениях героя о том, что любая фотография может стать последней для человека: „Допустим, вы приходите на работу ... а там висит фотография в траурной рамке и подпись, дескать, вчера на таком-то году жизни... Вот мы фотографируемся... в компании или где-нибудь в путешествии... И каждая фотография может стать той самой, которую вот так повесят“.

В пьесе Е. Гришковца *Сейчас* появляется и классический элегический образ слез, который говорит о чувствительности элегического субъекта, оплакивающего свою невечную и потому такую дорогую жизнь: „И еще ты прищурил глаза, и от этого фонари дают такие длинные-длинные лучи, а между ресниц застряла слеза. А эта слеза – это же самая лучшая линза..., для того, чтобы увидеть всю свою жизнь насквозь“. В приведенном заключительном фрагменте пьесы *Сейчас* в единый элегический комплекс объединены мотивы кратковременности человеческой жизни, странствия, элегической печали. В этой драме герой понимает невозможность повторения прошедшей жизни, в которой все тебя любили, и испытывает элегическую печаль по безвозвратно утерянным дням: „... хочется той самой картошки с мясом и золотистым луком, которую жарила бабушка на большой тяжелой сковороде. Но бабушка умерла, а таких сковородок не делают и не продают. И рецепт утрачен“. Последнее высказывание приведенного фрагмента („рецепт утрачен“) очень точно выражает элегическое ощущение героем невозможности возвращения детства, юности.

В пьесе Е. Гришковца *Как я съел собаку* элегизм используется наряду с драматической субдоминантой в рамках иронической целостности. В пьесе много рассуждений героя о мире, который остался в прошлом, мире, в котором он был любимым и любовь эта давала ему ощущение собственной значимости, неповторимости и красоты. В армии индивидуальность героя уничтожается, и бабочек (традиционный элегический образ, символизирующий невечность и красоту человеческой жизни), больших махаонов, он давит („Я задавил трех штук“), потому что они становятся частью регламентированной отчужденной жизни: „И нам говорили офицеры...громко: – Не дай боже, какая падла этих ба-

бочек...Эти бабочки ... они...занесены в «Красную книгу»“. В пьесе Е. Гришковца *Как я съел собаку* элегически звучит сопоставление между настоящим и прошлым героя („меня нет, [...] их сына нет, а есть кто-то другой“): „личность героя оказывается существенно уже любого события своей жизни, остающегося в прошлом“⁴.

Обращение к образу элегического героя в произведениях Е. Гришковца вызывает у массового читателя эстетическую эмоцию сопереживания, вовлекает его в активный процесс восприятия драмы. Можно говорить о наличии двойного кода в современной драматургии, к которой и принадлежат пьесы Е. Гришковца: названные элегические мотивы традиционны (очевидна связь с творчеством В. А. Жуковского, И. А. Бунина, И. С. Тургенева, Б. Окуджавы, С. Есенина и т. д.). Одновременно, черты элегической поэтики, обращенные к понятному каждому читателю миру безыскусной, но такой неповторимой жизни, способствуют популяризации произведений.

Элегически развивается тема воспоминания в пьесе Е. Исaeвой *Про мою маму и про меня* („Да, хорошо там было. И мы маленькие, и матери молодые. Сады цвели, сирень“). Прошлое героев, их любовь, надежды молодости противопоставлены настоящему, открытому ходу времени, смерти, болезням, старости.

В новейшей драме элегизм присутствует в качестве субдоминанты при доминирующей иронической художественной целостности, что является характерным для произведения постмодернистского периода литературного развития.

Литература

Всеволод Грехнев: *Мир пушкинской лирики*. Ленинград 1994.

Евгения Рогова: *Элегизм в литературном произведении*. Кемерово 2007.

Валерий Тюпа: Элегическое, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.

⁴ Валерий Тюпа: *Элегическое*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 302.

НАШИ АВТОРЫ

Наталья Агеева – Новосибирский государственный педагогический университет (НГПУ), Новосибирск, Россия

Ильмира Болотян – Московский государственный педагогический университет (МГПУ), Москва, Россия

Илья Кузнецов – Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирск, Россия

Мария Лагода – Кемеровский государственный университет (КемГУ), Кемерово, Россия

Андрей Павлов – Кемеровский государственный университет (КемГУ), Кемерово, Россия

Юрий Подковырин – Кемеровский государственный университет (КемГУ), Кемерово, Россия

Евгения Рогова – Кемеровский государственный университет (КемГУ), Кемерово, Россия

Ольга Рощина – Новосибирский государственный педагогический университет (НГПУ), Новосибирск, Россия

Ольга Семеницкая – Самарский государственный университет, Самара, Россия

Анна Синицкая – Самарский областной институт повышения квалификации и переподготовки работников образования, Самара, Россия

Евгения Шлейникова – Санкт-Петербургская государственная педиатрическая медицинская академия (СПбГПМА), Санкт-Петербург, Россия

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT NEOFILOLOGII I BADAŃ INTERDYSCYPLINARNYCH
UPH W SIEDLCACH

«МИРГОРОД»

Господи Боже! Какая бездна тонкости бывает у человека!
(Николай Гоголь, *Миргород*)

Это всё дрянь, чем набивают головы ваши;
и академия, и все те книжки, буквари, и философия, всё это *ка зна що!*..
(тот же Н. Гоголь, и тот же *Миргород*)

*Международный филологический журнал, посвященный истории и эпистемологии
современного литературоведения, а также возможным ответам на вопрос о том,
как сделана и делается сегодня наука о литературе*

Основной профиль журнала:

- эпистемология современного литературоведения, обсуждение и анализ литературоведческих концепций как в контексте других гуманитарных наук, так и на фоне обиходных представлений о литературе, литературоведении, науке и гуманитарности;
- пути развития теории литературы в прошлом, настоящем и будущем;
- поиски совместного языка и вопросы терминологии современного литературоведения.

МИРГОРОД предполагает также публиковать тематические рубрики материалов, диалоги с известными литературоведами, литературоведческие дискуссии и информации о книгах.

Технические требования к публикации
(тексты высылать по адресу: mirgorod.inibi@gmail.com)

Текст

- 12 кеглем Times New Roman
- интервал 1,5
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0
- поля - 2,5

Ссылки

- автоматические внизу каждой страницы
- 10 кеглем
- интервал 1,0

К статье прилагаем:

- **резюме на английском языке** (3-5 предложений);
- **ключевые слова**;
- **англоязычный вариант заглавия статьи.**

Сноски

А) ПРИ ЦИТИРОВАНИИ КНИГ И МОНОГРАФИЙ В СНОСКАХ УКАЗЫВАЕМ:

1) имя и фамилию автора (ов), после двоеточия – название публикации полностью курсивом, место и год издания, а после запятой – страницу для цитаты или же страницы для статьи;

2) если работа является частью сборника или монографии, то после запятой пишем «в:» (для латиноязычных изданий «in:», «w:» или «v:» в соответствии с языком книги) и курсивом указываем название книги, имя и фамилию редактора (ов);

3) если работа указана в предыдущем примечании, пишем данные автора и «ibidem».

Примеры:

- 1) Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.
- 2) Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с.49-80.
- 3) Maria Kłańska: *Odyseusz*, w: *Mit – człowiek – literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp Stanisław Stabryła, Warszawa 1992, s.245-276.

Б) ПРИ ЦИТИРОВАНИИ СТАТЕЙ ИЗ НАУЧНОЙ ПЕРИОДИКИ (ЕЖЕГОДНИКОВ, ЖУРНАЛОВ) В СНОСКАХ УКАЗЫВАЕМ:

1) имя, фамилию автора, название публикации полностью (курсивом),

2) название периодического издания в кавычках (обычным шрифтом), год, том, номера страниц.

Примеры:

1) Илья Серман: *Пути и судьбы Григория Гуковского*, "Новое литературное обозрение" 2002, № 3 (55), с.54-65.

2) Kathrin Rosenfield: *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, „Poetica“. Band 33 (2001), Heft 3-4, S.465-502.

* * *

Материалы и статьи ожидаем от авторов **по адресу: mirgorod.inibi@gmail.com**

