

Maciej Pieczyński
Uniwersytet Szczeciński

ТЕКСТ КАК ГЕРОЙ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

TEKST JAKO BOHATER NAJNOWSZEJ DRAMATURGII ROSYJSKIEJ

Ключевые слова: Иван Вырыпаев, Евгений Гришковец, Максим Курочкин, вербатим, интертекстуальность

Новейшая русская драматургия остаётся под влиянием постмодернистской философии и эстетики. Многие пьесы современных авторов своей имманентной поэтикой подтверждают художественный принцип, выраженный констатацией Жака Деррида, будто «ничто не существует вне текста». В постмодернизме вся реальность мыслится как текст, дискурс, повествование. Таким образом, важнейшими понятиями культуры являются «нарратив», «текстуальность», «интертекстуальность». Согласно теории Ролана Барта, субъектом современной литературы становится язык. Как пишет французский философ:

Если о чём-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счёте, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо¹.

Итак, устраняется категория автора. Текст представляет собой многомерное, автономное, самодостаточное пространство, в котором сочетаются и спорят друг с другом разные виды письма, ни один из которых не является исходным². Постмодернистская литература, как

¹ Р. Барт, *Смерть автора*, [online], <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>, [10.10.2015].

² Там же.

правило, уже не отражает реальную действительность, но цитирует саму себя, отсылая к тысячам культурных источников. Тем самым остаётся в мире текста.

Драма, как справедливо отмечает Валентин Хализев, имеет в искусстве как бы две жизни – театральную и собственно литературную³. Ханс-Тис Леман среди особенностей постмодернистского театра перечислил «нетекстуальность», «перформанс» как нечто третье между драмой и театром, молчание⁴. Резюмируя, немецкий театровед констатировал освобождение театра от драматического текста. Однако, постдраматический театр остаётся скорее всего явлением свойственным западной культуре, о чём свидетельствует литературный характер новейшей русской драмы. Сначала на сценических площадках постсоветской России преобладали постановки классических произведений. Как замечает критик Елена Московкина, тогда в качестве эстетических инноваций в театре режиссёры предпочитали использовать пьесы канонизированных уже при жизни новаторов (Беккет, Ионеско), вместо попытки экспериментировать с текстами неизвестных драматургов.

Это вытолкнуло современных авторов на периферию театрального производства. (...) с одной стороны, существовало противостояние двух поколений производителей театральной продукции, выраженное в оппозиции между старыми, заслужившими признание производителями и новичками, с другой стороны, новое поколение драматургов стремилось не только утвердить свои претензии в театральном пространстве, но и выстроить такую систему отношений, в которой драматурги и режиссеры смогли бы действовать как относительно автономные производители на рынке свободной конкуренции производителей театральной продукции. Отличительной чертой этой новой системы отношений можно назвать усиление фигуры драматурга и драматургического текста, появление театральных фестивалей, представляющих не столько спектакли, сколько драматургические тексты, и возникновение литературных конкурсов, присуждающих премии драматургам⁵.

³ В. Хализев, *Теория литературы*, Москва 1999, [online], http://royallib.com/book/halizev_valentin/teoriya_literaturi.html, [10.11.2014].

⁴ Х.-Т. Леман, *Постдраматический театр*, [online], <http://www.colta.ru/articles/theatre/569>, [07.06.2015].

⁵ Е. Московкина, «Новая драма»: изменения мизансцены, «НЛО» 2007, № 85, [online], <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/mo28.html>, [09.09.2015].

В таких условиях постсоветская драматургия по своей эстетике приближалась всё больше к литературе, хотя бы и экспериментальной, чем к постдраматическому перформансу. По вышеуказанным причинам главным героем многих текстов новейшей русской драматургии, также тех, которые в конце концов успешно попали на сценические площадки, является текст (в том числе интертекст) в его постмодернистском понимании. Термином, который описывает данную эстетическую парадигму, может послужить лингводицея, то есть оправдание языка по аналогии с оправданием Бога, понятие, которое Анастасия Глушко употребила по отношению к поэзии Иосифа Бродского⁶.

Непосредственно текст как герой появляется в тех пьесах, эстетической основой которых является интертекстуальность. Современные русские драматурги часто в своём творчестве ведут диалог с произведениями классиков, отсылают к текстам Фёдора Достоевского (*Кислород* Ивана Вырыпаева, *Убийца* Александра Молчанова), Николая Гоголя (*Башимачкин* Олега Богаева), Льва Толстого (*Анна Каренина II* Олега Шишкина), Антона Чехова (*Русское варенье* Людмилы Улицкой, *Чайка* Бориса Акунина, *Вишнёвый садик* Алексея Слаповского, *Таня-Таня* Оли Мухиной), Максима Горького (*На доньшке* Игоря Шприца)⁷. Они используют разные формы собственно интертекстуального или гипертекстуального диалога – пародию, сиквел, деконструкцию, причём пародия, согласно теории Линды Хутчеон, является скорее иронической трансконтекстуализацией, то есть деформацией уникальной семантики «чужого слова» авторским контекстом, чем попыткой осмеять автора претекста⁸. Новая драма часто пользуется классическим текстом, чтобы с его помощью создать сатиру на образ действительности в современной поп-культуре.

Косвенно текст является героем монодрамы Евгения Гришковца *Как я съел собаку* (1998). Текст уже сначала появился в форме спектакля, исполненный самим автором. Значительно позже монодрама появилась на бумаге, вопреки традиционному движению готовой пьесы к сцене. Монолог напоминает сердечный разговор с публикой:

⁶ А. Глушко, *Лингводицея Иосифа Бродского. Тезисы*, [в:] *Иосиф Бродский. Творчество, личность, судьба*, Санкт Петербург 1998.

⁷ См. А. Щербакова, *Образ Чехова в современной драматургии*, Москва 2005, В.Б. Катаев, *Постигая «Вишнёвый сад»*, Москва 1998, В.Б. Катаев, *Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники*, Москва 2004, В. Макарова, *Чеховский интертекст в современной русской драматургии (1980–2010)*, Москва 2012.

⁸ L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, Warszawa 2007, s. 46.

Помните, лет пятнадцать-семнадцать назад показывали, с большой помпой, а перед этим много говорили, дескать, впервые в кинотеатрах страны настоящий фильм ужасов – „Легенда о динозавре”⁹.

Таким образом, субъект монолога обращается непосредственно к публике. Кроме того, в первой ремарке автор предлагает режиссёру относительную свободу при постановке, подчёркивая: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями». Следовательно, пьеса допускает импровизацию, вписываясь тем самым в эстетику перформанса. Однако, основополагающей чертой поэтики монодрамы является всё-таки текстуальность. Персонаж пьесы назван Рассказчиком. Он представлен в довольно традиционном ключе. В ремарке чётко описывается его, предложенный автором, внешний вид: «молодой человек лет тридцати-сорока, одет в морскую форму, чаще держит бескозырку в руках, иногда надевает ее на голову». Таким образом, Рассказчик внешне уподобляется человеку, о котором рассказывает, однако психологически не воплощается в его роль, так как рассказывает его судьбу со стороны, с перспективы времени.

Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него, я говорю: "Я подумал... или я, там, сказал".... И я все подробно помню, что он делал, как он жил, как думал, помню, почему он делал то или другое, ну, там, хорошее или, чаще, нехорошее.... Мне даже стыдно за него становится, хотя я отчетливо понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле – для всех, кто меня знает и знал, – это был я, но на самом деле тот "я", который сейчас это рассказывает, – это другой человек, а того уже нет и у него уже нет шансов вновь появиться.... Короче, мне пришлось, или довелось, служить три года на тихоокеанском флоте.... Вот какой был человек¹⁰.

Итак, размывается граница между Рассказчиком и героем его рассказа. Монолог приобретает метатекстуальный характер. Рассказчик, чтобы рассказать историю, точно определяет тождественность героя своего рассказа, и хотя утверждает, что будет говорить о себе, одновременно подчёркивает, будто он, описываемый в минувшем уже

⁹ Е. Гришковец, *Как я съел собаку*, [online], <http://www.lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>, [10.08.2015].

¹⁰ Там же.

времени, это уже другой человек. Таким образом, Гришковец создаёт иллюзию отражения действительности, хотя на самом деле миметичность исчезает из-за повествовательного характера текста. Мимесис уступает место диегесису, представление уступает место рассказу.

Маргарита Громова в своей работе под заглавием *Русская драматургия конца XX-начала XXI века* выделяет категорию новейших текстов, так или иначе представляющих тематику «дна»¹¹. Данные пьесы продолжают традицию драматического отражения общественных проблем, отсылая к творчеству Максима Горького. Тему дна указывают, по мнению Громовой, также тексты, написанные в документальной технике верbatim, то есть на основе интервью, которые актёры или режиссёры берут у реальных людей, чтобы потом их воплотить на сцене, без каких-либо изменений. Данная техника заимствована у лондонского театра Ройял Корт, причём собственное изобретение московского Театра.doc это глубокое интервью артиста, то есть погружение в обстоятельства героя, когда актёр присваивает себе документальный материал персонажа и как бы перевоплощается, даёт от его имени интервью публике в театре, отвечает на вопросы зала и т. д.¹². Однако, вопреки документальному характеру текстов, они скорее отражают реальный язык героев, у которых было взято интервью, чем реальные события.

Наглядным примером здесь служит пьеса *Бездомные* (2004) Максима Курочкина и Александра Родионова. В первой ремарке данной драмы авторы информируют, что текст собран у московских бомжей в 2001-2003 годах. В пьесе выступает также метатекстуальная фигура Ведущего, который в своих высказываниях описывает творческий процесс, рассказывая анекдоты на тему общения с бездомными. Практически отсутствуют диалоги. Пьеса состоит из самостоятельных монологов, причём персонажи бомжей безымянны. В тексте они обозначены не по именам, но по номерам: Актёр 1, 2, 3. Введение категории Актёра непосредственно указывает на сценичность пьесы, тем самым подчёркивая условность, дистанцию текста по отношению к действительности. Следовательно, исчезает художественная иллюзия. Помимо документального характера творческого процесса пьеса верbatim лишается своего референциального статуса. Хотя основой являются

¹¹ М. Громова, *Русская драматургия конца XX-начала XXI века*, Москва 2009.

¹² *Что такое "verbatim"*, [online], <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>, [10.04.2015].

высказывания реальных людей, в тексте не появляются никакие указания, согласно которым Актёр должен психологически воплотиться в роль своего героя. Персонажи просто рассказывают истории бездомных – притом истории фрагментарные, лишённые чёткой сюжетной линии. Вместо *мимесис* пьеса основана на категории *диэгесис*, действие уступает место словам. В этом контексте пьеса *Бездомные* решительно игнорирует теоретические нормы *Поэтики* Аристотеля, идя по следу эпической драмы Бертольда Брехта. Немецкий драматург в своём эссе *Уличная сцена* (1940) образно пояснил, в чём заключается идея эпического театра. Сравнил сюжет драмы с уличной катастрофой, а персонажа/актёра – со свидетелем такой катастрофы. Этот свидетель, рассказывая о том, что увидел, не должен ни воссоздать увиденного, ни создавать иллюзию, чтобы реалистически представить событие, зато должен просто рассказать о данных событиях¹³. Пьеса *Бездомные* вписывается в эту модель. По своей поэтике она реалистической, конечно, не является. Однако, реалистическим, миметическим кажется язык пьесы. Его достоверность обусловлена творческим методом. Текст переписывает разговорную речь бомжей. Итак, можно сказать, что пьеса отражает не действительность, но язык, на котором эту действительность описывают реальные люди.

Несмотря на документальный характер текст *Бездомных* отсылает также к литературе. Персонажи, обозначенные по номерам, говорят исключительно о том, где можно легко пообедать или принять душ, то есть о своих физиологических нуждах. Зато, когда начинают признаваться в своих чувствах, приобретают имена. О любви они разговаривают, используя литературу.

Саша. Женщину нужно добиться. Нужно добиться умом, словами, эмоциями. Симпатизировать можно только речью. Асадова, Евтушенко, Гейне, Гете.

Нина. Читаю постоянно. Смотрю предисловие, чтобы понять, нравится ли книжка¹⁴.

Важно, что к имени героя не прилагается слово «Актёр». Следовательно, персонажи переходят из мира метатеатра в мир метатекста, вернее – интертекста.

¹³ J.L. Stylan, *Współczesny drammat*, Wrocław 1995, s. 413.

¹⁴ М. Курочкин, А. Родионов, *Бездомные*, [в:] *Документальный театр. Пьесы (Teatr.doc)*, ред.-сост. Е. Гремина, Москва 2004.

«Главный герой этого фильма – текст. Вся наша задача в том, чтобы прозвучал текст. Все остальные элементы этого фильма – актёры, декорации, костюмы, монтаж, это для того, чтобы прозвучал текст. Наша задача в том, чтобы текст попал к зрителю»¹⁵ – так Иван Вырыпаев высказался в одном из интервью на тему экранизации текста своей пьесы *Кислород* (2002). Анализируя творчество драматурга, можем согласиться с его автоинтерпретацией относительно большинства его пьес. В *Кислороде* реплики подписаны двумя героями – «Он» и «Она». „Он” рассказывает историю своего знакомого Саньки, убившего свою жену. „Она” – своей знакомой Сашки, из-за которой было совершено это убийство. Санёк и Саша являются безусловно героями РАССКАЗА, который ведут Он и Она, обращаясь к читателю или к зрителю.

ОН: Вы слышали, что сказано древним: не убивай; кто же убьёт, подлежит суду? А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили, не убей, быть может, потому, что он был в плеере. Он не слышал, не убей, он взял лопату, пошел в огород и убил¹⁶.

Саша и Санёк не высказывают ни одной реплики. Всю их историю узнаём посредством рассказа Его и Её, которые только время от времени входят в диалог.

Текст играет главную роль также в комедии *Иллюзии* (2011). Повествовательный характер данной пьесы Вырыпаева однозначно определяет первая ремарка:

На сцену выходят сначала одна женщина, чуть позже другая, потом выходит один мужчина, чуть позже другой. Они вышли только для того, чтобы рассказать зрителям истории двух супружеских пар¹⁷.

Хотя в списке действующих лиц указаны Первая Женщина, Вторая Женщина, Первый Мужчина и Второй Мужчина, они выполняют скорее всего роли повествователей. Являются исключительно инструментами, с

¹⁵ *Интервью Ивана Вырыпаева*, [online], <http://www.youtube.com/watch?v=fCwqoS-YNU4>, [19.01.2012].

¹⁶ И. Вырыпаев, *Кислород*, [online], <http://www.vyrypaev.ru/piess/11.html>, [10.09.2015].

¹⁷ И. Вырыпаев, *Иллюзии*, [online], <http://veneteater.ee/wp-content/uploads/2013/05/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD-%D0%92%D1%8B%D1%80%D1%8B%D0%BF%D0%B0%D0%B5%D0%B2-%D0%98%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%B8.pdf>, [10.08.2015].

помощью которых конкретный текст должен попасть к читателю, а затем и к зрителю. Это их единственная задача. Действующие лица не представляют, но рассказывают истории, обращаясь не друг к другу, а к воображаемому читателю или зрителю:

ПЕРВАЯ ЖЕНЩИНА. Здравствуйте. Я хочу рассказать вам об одной супружеской паре. Это были потрясающие люди. Они прожили вместе пятьдесят два года. Пятьдесят два года! Все время вместе. Это была очень наполненная жизнь. Полноценная жизнь! Очень красивая любовь. Ее звали Сандра, а его Денни. Когда Денни исполнилось восемьдесят два года, он сильно заболел, он слег в кровать и уже не вставал. И вот в один день, он почувствовал, что он сейчас умирает. Он позвал свою жену Сандру. Она села около его кровати. Денни взял ее за руку и стал ей говорить. Он успел ей сказать, все, что хотел. Все, что было нужно сказать¹⁸.

Как справедливо отмечает Малгожата Сугера, говорящие (не действующие) лица в пьесах Вырыпаева проявляют своё существование только посредством собственных высказываний¹⁹. Следует добавить, что появляется также диалог между ними:

ВТОРОЙ МУЖЧИНА. Я хочу рассказать вам о Денни.

ПЕРВЫЙ МУЖЧИНА. Да! Извини, что я тебя перебиваю, я только хочу сказать, это, очень важная деталь, я хочу только сказать, что Сандра и Денни были родными братом и сестрой²⁰.

Однако, это редкие исключения. В большинстве своём реплики становятся развёрнутыми рассказами со своими сюжетами, совсем похожими на фрагменты романа. Говорящие (действующие) лица рассказывают истории, используя форму прямой речи:

Он сказал:

– Сандра, я хочу тебя поблагодарить. Я хочу тебя поблагодарить.

¹⁸ Там же.

¹⁹ M. Sugiera, *W poszukiwaniu realizmu. Polski dramat ostatniego piętnastolecia w europejskim kontekście*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 229.

²⁰ И. Вырыпаев, *Иллюзии...*

Пауза.

– Я благодарен тебе за ту жизнь, которую я прожил. Благодаря тебе я прожил прекрасную, удивительную, наполненную жизнь. Это все только благодаря тебе.

Сандра хотела возразить, но Денни попросил ее молчать. Ему было важно сказать все это. Сандра поняла, что Денни умирает, она сидела рядом и молчала²¹.

Таким образом, пьеса *Иллюзии*, парадоксально, построена на решительном отказе от иллюзии. Главную роль играет не действующий персонаж, но текст, передаваемый повествователем, причём даже достоверность, миметичность этого рассказа подвергается сомнению, например в нижеуказанном фрагменте:

ВТОРАЯ ЖЕНЩИНА. Да, она была женщина с хорошим чувством юмора.

ПЕРВЫЙ МУЖЧИНА. И это при том, что у нее был рак! Когда ей исполнилось шестьдесят лет у нее обнаружили рак груди, ей сделали операцию, отрезали одну грудь и она... Шутка. У нее не было рака, и грудь ее была на месте. Она вообще почти ни чем не болела. Она была очень здоровой женщиной с хорошим чувством юмора²².

Вот так осмеивается, пародируется инстанция всезнающего повествователя. Он свободно играет текстом своего рассказа, не претендуя на правдоподобие, лишаясь своего традиционного авторитета. Очевидно, категория иллюзии появляется здесь также в психологическом смысле. Иллюзией оказывается любовь, доверие, вообще всякое возвышенное чувство, так как все герои рассказа, передаваемого повествователями, страдают от измен, романов, сомнений. Когда последний, оставшийся в живых герой повторяет, пытаясь убедиться, что «Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе? И в эту самую секунду его сердце остановилось. Вот, так умер Альберт». Таким же правилам подвергается также современная драматургия. Единственным постоянством оказывается текст, которого центральный статус означает,

²¹ Там же.

²² Там же.

парафразируя Барта, смерть игры, мимесис, сценического действия. Таким образом, новейшая драма пока не вписывается в постдраматический театр в его нетекстуальном, перформативном облике.

Список литературы:

1. Барт Р., *Смерть автора*, [online], <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>, [10.10.2015].
2. Вырыпаев И., *Иллюзии*, [online], <http://veneteater.ee/wp-content/uploads/2013/05/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD-%D0%92%D1%8B%D1%80%D1%8B%D0%BF%D0%B0%D0%B5%D0%B2-%D0%98%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%B8.pdf>, [10.08.2015].
3. Вырыпаев И., *Кислород*, [online], <http://www.vyrypaev.ru/piess/11.html>, [10.09.2015].
4. Глушко А., *Лингводицея Иосифа Бродского. Тезисы*, [в:] *Иосиф Бродский. Творчество, личность, судьба*, Санкт Петербург 1998.
5. Гришковец Е., *Как я съел собаку*, [online], <http://www.lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>, [10.08.2015].
6. Громова М., *Русская драматургия конца XX-начала XXI века*, Москва 2009.
7. *Интервью Ивана Вырыпаева*, [online], <http://www.youtube.com/watch?v=fCwqoS-YNU4>, [19.01.2012].
8. Курочкин М., Родионов А., *Бездомные*, [в:] *Документальный театр. Пьесы (Театр.doc)*, ред.-сост. Е. Гремина, Москва 2004.
9. Леман Х.-Г., *Постдраматический театр*, [online], <http://www.colta.ru/articles/theatre/569>, [07.06.2015].
10. Московкина Е., «Новая драма»: изменения мизансцены, «НЛЮ» 2007, № 85, [online], <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/mo28.html>, [09.09.2015].
11. Хализев В., *Теория литературы*, Москва 1999, [online], http://royallib.com/book/halizev_valentin/teoriya_literaturi.html, [10.11.2014].
12. *Что такое "verbatim"*, [online], <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>, [10.04.2015].
13. Hutcheon L., *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, Warszawa 2007.
14. Stylan J.L., *Współczesny dramat*, Wrocław 1995.
15. Sugiera M., *W poszukiwaniu realizmu. Polski dramat ostatniego piętnastolecia w europejskim kontekście*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005.

TEXT AS A HERO OF CONTEMPORARY RUSSIAN DRAMA

Summary

According to the postmodern philosophy of Roland Barthes, the language is the subject of contemporary Russian literature. Instead of an author and character the text talks by itself. The artistic works of the representatives of Russian latest drama: Yevgeny Grishkovetz, Ivan Vyrypaev, as well as those authors who create the verbatim documentary technique fit in this concept.

Grizkowiec's monodrama *How I Ate a Dog* is like a "cordial conversation with the audience". The main character tells the story of his life from outside, in retrospect, not playing the role of "old self". "The hero of my art is the text" - says Ivan Vyrypayev. In his drama *Illusions* all events from the character's life are stories told by four narrators. The text also plays a major role in Maxim Kuroczkin and Alexander Rodionov's play *Homeless*. Characters – The First and The Second - just narrate the true stories of the homeless which were recorded on a dictaphone during the interview by the authors of verbatim documentary technique.

In all the above-discussed dramas stage directions do not indicate any stage action. Everything takes place at the level of the text. Characters do not have any psychological properties, they are often also deprived even of names. Instead of playing the role they only narrate the text. Therefore, in the latest drama and also in its staging, the principle of mimesis gives way to the principle of diegesis.

Keywords: Ivan Vyrypaev, Yevgeny Grishkovetz, Maxim Kurochkin, verbatim, intertekxtuality