

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОЙ
(САМО)ИДЕНТИФИКАЦИИ

БИБЛИОТЕКА ТРАДИЦИИ
№ CLXIII

Наталья Малютина, Анна Маронь

ПРОБЛЕМА
КУЛЬТУРНОЙ (САМО)ИДЕНТИФИКАЦИИ ГЕРОЯ
В НОВЕЙШЕЙ ПОСТСОВЕТСКОЙ ДРАМЕ:
ПЕРЕФОРМАТИРОВКА



Collegium Columbinum
Kraków

Коллекция «Библиотека Традиции» издается с 1966 г.
под научной редакцией Вацлава Валецкого

Рецензенты:
доктор наук Агнешка Матусяк
профессор Вроцлавского университета,
доктор наук Елена Курант
Ягеллонский университет

Редактор Издательства
Ирина Качур
Технический редактор
Марцин Герцог

Издание дофинансировано Университетом в Белостоке

© Наталья Малютина, Białystok 2019
© Анна Маронь, Rzeszów, 2019
© Uniwersytet w Białymstoku, 2019
© Collegium Columbinum, Kraków, 2019
© Temida 2, Białystok 2019

Издательство
Collegium Columbinum
31-831 Kraków, ul. Fatimska 10, tel./fax: (+48) 12 641-42-54
32-720 Nowy Wiśnicz, ul. Zamkowa 10 (*Palais Valdolfo*)
tel./fax: (+48) 14 685-54-65
www.columbinum.com.pl
i-ksiegarnia@columbinum.com.pl
columbinum@columbinum.com.pl



Temida 2
ul. Mickiewicza 1, 15-213
<http://www.temida2.uwb.edu.pl/>

ISSN 1895-6076
ISBN 978-83-7624-182-1

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная статья	7
Раздел I.	
Формы проявления авторского сознания в пьесах Николая Коляды, Олега Богаева, Ирины Васьковской	17
1.1. Принципы реинтерпретации/трансформации героя/персонажа в пьесах Николая Коляды	17
1.2. Интертекст как способ авторской оценки в пьесах Н. Коляды	46
1.3. Языковая картина мира в драматургии Н. Коляды	82
1.4. Смерть как Другой в пространстве речевых симулякров в пьесах Олега Богаева и Ирины Васьковской	102
Раздел II.	
Процессы получения опыта и создания смыслов в пьесах современных русских драматургов	125
2.1. Перформативные аспекты монодрамы в пьесах Ярославы Пулинович и Екатерины Бронниковой	125
2.2. Сюжет как интеллектуальное путешествие: <i>Чайка</i> Бориса Акунина и <i>Лабрум</i> Максима Досько в призме поисков иммерсивного театра	148
2.3. Художественные практики в современной русской пьесе на основе реалити-шоу, кастингов, собеседований	161
2.4. Церемония как перформативный потенциал пьес Павла Арье и Александра Строганова	174
Заключение	195
Сведения о драматургах	197
Библиография	203
Индекс фамилий	217

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Заявленная в теме исследования проблема культурной (само)идентификации, безусловно, предполагает полиаспектный подход к её изучению, включающий философско-антропологические, социально-культурные, театрологические, культурологические, литературоведческие, прагма-лингвистические и другие векторы анализа, использование соответствующего научного аппарата и инструментария целого ряда дисциплин; в связи с чем нелишним будет обратиться к терминологическому аппарату и к теоретико-методологической базе работы.

В философских аспектах термин «идентичность» рассматривается как тождество, совпадение чего-либо с чем-либо (вещи с самой собой или с другой вещью)¹.

По мнению Константина Кеидии, под этим термином можно понимать «...твёрдо усвоенный и личностно принимаемый образ себя, чувство адекватности и стабильного владения личностью собственным «я» вне зависимости от разнообразных несущественных изменений «я» и различных ситуаций, способности личности к полноценному решению задач, возникающих перед ней на каждом этапе её развития»².

Как нам кажется, поставленную проблему стоит рассматривать в парадигме изучения культурных поворотов: интерпретативного и перформативного, убедительно представленной Дорис Бахманн-Медик³ и, в частности, двух узловых вопросов, возникающих в этом контексте: репрезентации художественного мира, образа героя, его сознания (само-сознания), а также презентации или представления этих и других явлений в качестве получения нового опыта в процессе интеракции. Следует сказать, что известный культуролог Елена Шапинская понимает явление репрезентации расширительно. Опираясь на мысль Линды Хатчеон о том, что «...исследование репрезентации становится не анализом

¹ М.Г. Зеленцова, Е.С. Жаркова, *Проблема идентичности: философские аспекты*, «Манускрипт» 2017, № 9 (83), с. 85–89.

² К.З. Кеидия, *Философское понимание самоидентификации в бытийной структуре личности*, «Вестник Оренбургского государственного университета» 2012, № 1 (137), с. 50–51.

³ Д. Бахманн-Медик, *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*, Москва 2017, с. 40.

миметического отражения или субъективной проекции, но изучением того, каким образом нарративы и образы структурируют наше видение самих себя и наши представления о себе в настоящем и будущем»⁴, она, по сути, отмечает возможность проследить динамику культурной (само)идентичности.

Репрезентация, безусловно, привносит в поэтику текста авторский взгляд, авторскую субъективность. Но, вместе с тем, она органично обусловлена глобальным лингвистическим поворотом в культуре. В связи с определённым перемещением фокуса внимания с языка (как системы знаков) на речь (как явление созидания смыслов), а, значит, и картины мира на коммуникативный план высказывания, осваивается конструктивистский потенциал высказывания субъекта. При этом, как отметила Д. Бахманн-Медик, обнаруживается способность культурной репрезентации к созданию реальности, причём больше внимания фокусируется на «недооцениваемой линии языкового события, актуальной речи, коммуникации и перформатива (parole)»⁵.

Д. Бахманн-Медик видит суть интерпретативного поворота в культуре в системном подходе к культуре как к тексту. Ссылаясь на представления Клиффорда Гирца, она усматривает в этом способность «...признавать культурную функцию литературы – как конструирующее реальность средство порождения (а не только оформления) смыслов»⁶. При этом тексты не остаются просто объектами и интерпретациями, но сами становятся средством культурного самотолкования и формирования концептов, ориентированных на действия.

Интерпретативный поворот в культуре, таким образом, позволяет обнаружить процессы построения смысла в тексте, а, значит, и процессы производства репрезентации, шире – процессы конструирования культурного самосознания. Эта способность может рассматриваться как отправной момент для динамизации текстуальных подходов, для перформативного восприятия и опыта переживания действий, ритуалов, различных культурных трансформаций. Продуктивность перформативного поворота состоит в том, что «... внимание здесь смещается с текста и значения на представление (Darstellung) и перформативную практику. Возвращаются не учитываемые концептом «культуры как текста» измерения: материальность, телесность, культурная динамика символиче-

⁴ Е. Шапинская, *Избранные работы по философии культуры*, Москва 2014, с. 18.

⁵ Д. Бахманн-Медик, *Культурные...* op. cit., с. 193.

⁶ Там же, с. 42.

ских действий и кодов, ситуативные условия дискурсивных процессов и их «исполнение», интеракция и диалогические процессы обмена»⁷.

В контексте культурных поворотов (прежде всего, интерпретативного и перформативного, о которых идёт речь) удобно проследить, как изменяется понятие самоидентификации, связанное со смещением культурных функций субъекта.

Как известно, в сфере репрезентации формируется представление о субъекте-авторе, создателе значений (и смыслов), интерпретаторе. Отсюда – и ставший традиционным подход исследователей к поэтике драматических произведений как к форме проявления авторского сознания в пьесе. Несмотря на то, что в современной русской драме категории героя/персонажа приобретают статус языкового конструкта, драматург (например, это можно проследить в пьесах Людмилы Петрушевской, Николая Коляды, Олега Богаева, Ярославы Пулинович) манипулирует ими, в чём и выражается его авторская позиция.

Заметным способом оценки в современных пьесах служат формы (приёмы) отнесения к интертексту. Игра драматурга с языком создаёт внутреннее наполнение действия, а многообразие языковых/речевых процессов становится основой для сюжета пьесы, что, безусловно, отражает культурные ориентиры автора.

В перформативных же практиках субъект воспринимается зачастую как объект по отношению к действию, получаемому опыту.

Не случайно в работах современных исследователей текст рассматривается (например, в работах Линды Хутчеон) как производство репрезентации, то есть способов структурирования нашего видения, представлений о себе.

В этом смысле можно проанализировать явления культурной (само)идентификации при помощи изучения поэтики текстов, в данном случае, современной русской драмы.

При этом мы отходим от категоричной убеждённости в том, что в поэтике текста пьесы всегда заложено большинство кодов, большинство возможностей для интерпретации, которые содержатся, прежде всего, в сюжетной структуре, типах высказывания, способах моделирования картины мира и т.п.

Отметим, что в современной пьесе обнаруживаются динамичные явления презентации культурных представлений: «культуры артикулируют себя сами – посредством того, что они формируют собственные коды

⁷ E. Fisher-Lichter, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, с. 22.

и репрезентации, профилируют их, демонстрируют в виде сверхдетерминированной системы и уверенно внедряют в практику»⁶⁸.

Правила игры (реалити-шоу, КВН и т.п.), отражающие деятельность неких сообществ как нечто функциональное, придуманное, становятся отправными принципами формирования идентичности.

В условно отделённом от мира пространстве (острова, сцены или театральной студии) разворачивается и осознаётся процесс кризиса идентичности героев медиадействия.

При этом можно проследить, как физическое (телесное) присутствие участника шоу обнаруживает, одновременно, черты репрезентации и представления (перформанса). Так, оперируя понятием репрезентации как ментальным образованием, имеющим, прежде всего, социальное происхождение, Эрика Фишер-Лихте отмечает, что репрезентация обнаруживает сходство между явлением и знаком (образом) как на уровне формы, так и на уровне функции⁹. Заменяв отсутствующий предмет «изображённым», способным воскресить оригинал в памяти или «написать» его таким, каким он есть, можно, собственно, представить (инсценировать) процессы (само)идентификации. Отметим, что глиняные тотемы выполняют при этом ту же культурную роль, что и симулякры в массовом популярном искусстве. Речь героев в новейшей русской драме, изобилующая симулякрами, даёт богатейший материал для репрезентации представлений, культурных и социальных (личностных и коллективных) стереотипов, штампов, ментальных конструкций, обращённых в медиаслоганы.

Можно сказать, что процессы репрезентации симулякров являются своеобразной инсценизацией (или перформансом), поскольку замещение знака образом Другого, существующего в чьей-то субъективной реальности, также можно назвать театром или игровыми трансформациями (по принципу, скорее, соположения, чем замещения).

В таком смысле перформирование образов значений в высказываниях персонажей позволяет создать не только некие социально-культурные симулякры, но и представления о внутренних механизмах театрализации.

Анализируя проблему культурной (само)идентификации, трудно обойтись без осмысления некоторых научных подходов к исследованию проявлений человеческой индивидуальности. Принимая ту распространённую позицию, что индивидуальность предзадана человеку, хотя и социально-культурные детерминанты также важны для его формирования,

⁸ Цит. за Д. Бахманн-Медик, *Культурные...*, op. cit., с. 55.

⁹ E. Fisher-Lichter, *Estetyka...*, op. cit., с. 24.

развития, сошлёмся на размышления Джонатана Каллера о свободе проявлений субъекта как актанта и, в то же время, его обусловленности, а, значит, и зависимости от явлений разного рода (психосоциальных, сексуальных, лингвистических)¹⁰.

Важно отметить, что воздействие литературы на наше сознание критик рассматривает как побуждение к самоидентификации, а «... самоидентификация создаёт идентичность: мы становимся теми, кем мы являемся, отождествляя себя с персонажами, о которых читаем»¹¹.

Отвечая на вопрос: воспроизводит ли художественный текст существующие типы идентичности или порождает их, Дж. Каллер скорее склоняется к тому, что в наши дни средства массовой информации (кино, телевидение) утверждают и, в определённом смысле, порождают или суггерируют концепцию идентичности, в особенности, её гендерные аспекты¹².

При этом критик ссылается на концептуальные подходы психоанализа З. Фрейда, согласно которым «... самоидентификация представляет собой психологический процесс, в ходе которого субъект усваивает черты другого субъекта и полностью или частично трансформируется в соответствии с моделью, предоставляемой другим субъектом. Индивидуальность, или личность, является результатом ряда самоидентификаций»¹³.

В своих рассуждениях мы принимаем за основу анализа текстов ту мысль, что процессы самоидентификации осуществляются, прежде всего, посредством обнаружения в себе Другого, его остранения, возможно, дистанцирования.

Процессы самоидентификации, безусловно, связаны с экстраполированным в тексте феноменологическим постижением нашего восприятия, нашей ориентации в пространстве, в связи с чем стоит обратиться к наблюдениям французского культуролога, антрополога Марка Оже над теми фундаментальными категориями, посредством которых люди обозначают свою идентичность и свои отношения¹⁴. Особое значение при этом приобретает осмысление феномена избыточности, которое распространяет антрополог на ситуацию гипермодерна, являющуюся, по его

¹⁰ Дж. Каллер, *Теория литературы: краткое введение*, пер. с англ. А. Георгиева, Москва 2006, с. 129.

¹¹ Там же, с. 36.

¹² Там же.

¹³ Там же, с. 114.

¹⁴ М. Оже, *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна*, пер. с франц. А.Ю. Коннова, Москва 2017.

мнению, обратной стороной постмодерна с его идеей отрицания (деконструкции, отсутствия чего-то – Н.М.)¹⁵.

Речь идёт о трёх аспектах феномена избыточности (воображаемого пространства): избытка времени, пространства и индивидуализации референций. Стоит принять во внимание, что в антропологической визии М. Оже «индивидуальное производство смысла» в современном мире приобретает особенное значение: возможно, это связано не только с недоверием к среднему человеку, человеку вообще, но и с перформативным бумом в сознании, когда создание смыслов, их осуществление напрямую зависят от индивидуальной референции участника действия¹⁶.

Утрата референции к идентичности, как размышляет далее культуролог, ведёт к появлению не-мест, транзитных пространств, в которых пассажир «... получает одновременно опыт вечно длящегося настоящего и встречи с самим собой»¹⁷.

Речь идёт о пространствах и отношениях, выстраиваемых индивидами с этими пространствами, часто существующими лишь благодаря словам, обозначающим их¹⁸. Подобные воображаемые не-места передают экзистенциальное состояние индивида, составляющее неотъемлемую часть действия современной пьесы: можно назвать пространства уединения, самопроявления героя.

Освоение любого пространства (мест и не-мест) предполагает процессы самоидентификации, обуславливаемые определёнными практиками их исследования. При этом М. Оже обращает внимание на состояние «погруженности в себя», погружения в кокон, связанное с пребыванием в не-местах, создающих «уединение по договорённости»¹⁹.

Подобные практики идентификации себя стали сюжетами многих пьес современных русских авторов. Не случайно объектом нашего внимания будут пьесы Николая Коляды и его учеников: Олега Богаева, Екатерины Бронниковой, Ирины Васьковской, Ярославы Пулинович, Юлии Ионушайте, посредством которых так или иначе осуществляется подобная практика (часто как некое перформативное действие).

Кроме того, в центре внимания оказались пьесы и театральные постановки по пьесам тех авторов (не всегда только драматургов!), которые

¹⁵ Там же, с. 47.

¹⁶ Там же, с. 46–47.

¹⁷ Там же, с. 84–85.

¹⁸ Там же, с. 100. Как отмечает М. Оже, «Слово здесь не углубляет пропасть между повседневной функциональностью и потерянным мифом: оно создаёт образ, производит миф и в то же время приводит его в действие» (с. 104).

¹⁹ Там же, с. 103.

работают в сфере массовой популярной культуры: Бориса Акунина, Германа Грекова и Юрия Муравицкого, Юрия Ерёмина.

В нашем исследовании мы опирались на новейшие подходы к речевым действиям, означающим акт самоидентификации героя (З. Агеевой, М. Лаппо), к исследованию гиперреалистической драмы (М. Липовецкого, Б. Боймерс), к категории модальности в современной русской драме (В. Тюпы, Н. Агеевой), драмы вербатим и документальной драмы (Е. Селютиной, И. Болотян), перформативным тенденциям в новейшей драме и её театральных воплощениях (Э. Фишер-Лихте, А. Дуды). Обратим внимание, что некоторые подходы к изучению новейшей русской драмы напрямую связаны с анализом явления культурной (само)идентификации.

Исследуя, как в новейшей русской драме проявляются различные формы (само)идентификации, мы не можем, конечно, обойти вниманием уже сложившуюся в современном драмоведении (в работах С. Бройтмана, Н. Тамарченко, М. Лагоды, А. Павлова) традицию исследования (применительно к поэтике пьесы) понятий «гротескный субъект» (термин Н. Тамарченко) и «драматический неосинкретизм»²⁰.

Основываясь на наблюдениях Н. Тамарченко, исследователи считают, что «субъектный (и в том числе персонажный) неосинкретизм – это предельный вариант «гротескного» субъективного «смещения» вплоть до «неразличимости» между субъектами. Открытие на неклассическом этапе поэтики художественной модальности нового понимания личности (не как монологического единства, а как диалогического двуединства) ведёт к художественно сознательному обыгрыванию не только в лирике и эпике, но и в драме «вновь обретённой дополнительности и единораздельности «я» и «другого» (С. Бройтман), когда драматический субъект оказывается «носителем» многосубъектного высказывания»²¹.

Такой подход позволяет осознать зыбкость субъектной структуры вообще и тех «границ кругозора субъектов, сохранение которых обеспечивало бы их идентичность»²².

Развивая эти мысли, можно вести изучение различных аспектов субъектного проявления в новейшей драме на нескольких структурных уровнях: персонаж и субъект речи (или сознание персонажа и сфера его вы-

²⁰ *Гротескный субъект, Неосинкретизм драматический* [в:] М. Лагода, А. Павлов, *Материалы экспериментального словаря русской драматургии рубежа XX–XXI вв.* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2, ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2011, с. 291–294, 325–327.

²¹ Там же, с. 326.

²² Там же.

сказывания), авторский голос и голос персонажа, персонаж и его маски, сфера компетенции персонажа и читателя/зрителя, персонаж как нарратор, режиссёр и герой одновременно, персонаж и исполнитель ролей, раздробленное сознание «я» и проект «Другого» (экспликации обнаружения в себе «Другого»)²³.

Гротескное множение субъекта в пьесе, безусловно, активирует воображение, проявляющее себя в различных феноменологических проекциях. В свою очередь они предполагают трансформации всех исконно драматических категорий: действия, драматического сюжета, понятий герой/персонаж, форм высказывания в пьесе, авторского (ремарочного) слова и т.п.

Исходя из сказанного, проблема культурной (само)идентификации в новейшей русской драме включает в себя сферу научного интереса и аспект феноменологического представления картины мира, персонажного и авторского (читательского) голоса, референтных отсылок, (само)продуктивности высказывания.

Так, Наталья Агеева в своём диссертационном исследовании рассмотрела три типа модальности в перформативном дискурсе монодрамы (в зависимости от коммуникативных намерений субъекта): побуждение – апеллятивная модальность, сообщение – декларативная, вопрос – медитативная²⁴.

По её мнению, в таких пьесах как: *Голубь мира*, *Детский мир* В. Зуева, *Руки* Д. Богославского, *Смерть Фирса* В. Леванова «герой предпринимает попытки определить свою идентичность, выясняя собственный личностный или социальный статус (медитативная модальность высказываний героя). Обстоятельства, в которых находится герой, провоцируют в его сознании конфликт между его представлением о себе и «социальным Я»²⁵.

Таким образом, сюжетом подобной монодрамы исследовательница называет вербализованный процесс осмысления героями их «статусно-ценностной позиции». В связи с этим монологи героев представляют собой перформатив с субъектной интенцией вопроса «Кто я?», «Какова моя роль в этом мире?» Говорение (высказывание) в таком контексте

²³ Эти проблемы в более уточнённом виде представлены в новом издании словаря современной драматургии: *Словарь современной драматургии*, вступ. ст. и ред. С. Лавлинского, «Миргород», Supplement № 1 (2016), Louisianne – Siedlce, с. 47–50.

²⁴ См. Н. Агеева, *Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Новосибирск 2016.

²⁵ Там же, с. 18.

можно рассматривать как поступок, означающий акт самоидентификации героя²⁶.

Анализируя многочисленные монодрамы (например, Н. Коляды, Я. Пулинович), в которых преобладает апеллятивная модальность высказываний героев, Наталья Агеева отмечает, что, обращаясь к мнимому собеседнику в своём воображаемом мире, герой, по сути, адресует к себе. Его апелляция к себе (одинокому, несостоявшемуся в жизни) должна повлечь за собой изменение всего окружающего мира. При этом противопоставляется кругозор героя, считающего себя уникальной личностью, и автора, в глазах которого «... герои выглядят жалкими, смешными, нелепыми, неспособными к полноценной рефлексии»²⁷.

Наконец, исследовательница рассмотрела некоторые аспекты, связанные с декларативной модальностью в монопьесах Е. Гришковца, в частности отмечая, что они часто сочетаются с проявлениями медитативной модальности. По её мнению, «... герои, решая вопросы самоидентификации, переносят их в сферу коммуникативных отношений с читателем/зрителем, вовлекая его в ментальный процесс осмысления человеческого становления, взросления, соотношения личного и сверхличного и т.п.»²⁸.

При этом акт осознания себя, «ощущения тождественности самому себе», не менее важен, чем «ретрансляция этой ситуации воспринимающему сознанию»²⁹. Читатель/зритель непосредственно втягивается в интеракцию, что характерно для перформативного характера действия (например, в пьесах Е. Гришковца).

Можно вслед за Н. Агеевой рассматривать различные инварианты монодрамы (и, как нам кажется, перенести это на другие виды драмы), исходя из характера (само)идентификации героя. Апеллируя к своему опыту, идеализируя его, герой утверждает свою систему ценностей. Соотнеся свою позицию (опыт) с социально-культурными представлениями, признанными обществом, он совершает поступок, определяющий его выбор. В ходе коммуникации с читателем/зрителем герой «декларирует» свой выбор или получает некий совместный опыт в процессе побуждения или проявления самосознания.

Такое понимание можно использовать с особой результативностью в ходе анализа тех современных российских пьес, в которых особенно ярко представлен перформативный потенциал высказывания.

²⁶ Там же, с. 10.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

По мнению Марка Липовецкого и Биргит Боймерс, «новая драма» представляет наиболее отчётливую реакцию на кризис идентичности, которым отмечена вся постсоветская эпоха³⁰. Речь идёт о кризисе коллективной идентичности на основе общего экзистенциального опыта, ярко представленного, например, в пьесах Евгения Гришковца.

Стремление современного русского театра «сформировать идентичность здесь и теперь» исследователи связывают либо с анализом чётко очерченных социальных групп, либо путём перформативной коммуникации между сценой и залом.

Авторы настоящей книги наблюдают в новейшей русской драматургии (текстах и театральных постановках) как интерпретативные процессы, так и перформативно интерактивные, существующие во взаимном напряжении, взаимном проникновении одних в другие.

Исследованию этих процессов, явлений репрезентации и презентации (разворачивания действия, обретения опыта, взаимодействия, интерпретации значений, обнаружения контекстуальных смыслов и т.д.) и посвящена представляемая благосклонному вниманию читателей монография.

³⁰ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, Москва 2012, с. 14.

РАЗДЕЛ I.

ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ПЬЕСАХ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ, ОЛЕГА БОГАЕВА, ИРИНЫ ВАСЬКОВСКОЙ

1.1. ПРИНЦИПЫ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ/ТРАНСФОРМАЦИИ ГЕРОЯ/ПЕРСОНАЖА В ПЬЕСАХ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ

В драме персонаж, несомненно, является одним из её основных компонентов, более того, без персонажа нет драмы. В то же время, как в русском, так и в мировом литературоведении отмечается недостаточная изученность категории драматического персонажа даже по сравнению с работами, посвящёнными эпическому или лирическому герою. В XX веке именно эта категория драматического текста стала изучаться как самостоятельная проблема³¹. Следовательно, в работах последних десятилетий персонаж уже не воспринимается как производная сюжета, а является самодостаточной категорией, посредством которой в тексте пьесы проявляется сам автор, авторская картина мира и авторское сознание.

На протяжении столетий категория персонажа в драматургии рассматривалась по-разному, иногда диаметрально противоположно. В античности персонаж занимал служебное место по отношению к сюжету. Однако, в современной русской драме именно категория персонажа становится её конструктивной доминантой. При этом, как отмечает Л. Менсовска, большинство экспериментов и инновации в творчестве современ-

³¹ См. О.В. Журчева, «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков [в:] *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Новосибирский государственный театральный институт, 4–6 октября 2011 г.) Новосибирск 2011, с. 13–19; Л.Г. Тютелова, *Герой «новой новой драмы» как «герой времени»*, «Вестник СамГУ» 2011, № 4 (85), с. 218–223; Ю. Смеляков, *Современный герой. Кто он?*, «Современная драматургия» 1984, № 1, с. 232–234; T. Pyzik, *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Katowice 1986; G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław 1988; *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, red. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, Kraków 2002; E. Fuchs, *The Death of the Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis 1996; A. Petitjean, *Problématisation du personnage dramatique*, „Pratiques”, 2003 (Décembre), № 119/120, с. 67–90; R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris: Grasset 1978.

ных русских драматургов отражаются именно на способе и характере конструкции персонажа³². Поэтому изучение этой категории поэтики текста пьесы представляется нам интересным и перспективным.

В драматическом произведении, начиная с античности, обнаруживаем разные формы присутствия человека. Категория персонажа уходит корнями в театр древнего Рима, тогда она обозначала маску, которую надевал актёр. В исследованиях, посвящённых драме, функционируют ещё два определения: действующее лицо и герой. Однако необходимо отметить, что оба эти слова несут дополнительную семантическую нагрузку. Итак, слово «герой» подчёркивает позитивную роль, яркость, необычность, исключительность изображаемого человека. Следовательно, определение «действующее лицо» отражает тот факт, что персонаж проявляет себя преимущественно в действии, в совершении поступков.

Действительно, понятие «герой» в литературоведении размыто и в разные эпохи имело различное содержание. По мнению Ю. Борева герой – это, до настоящего времени, «действующее лицо литературного произведения, обладающее положительными качествами, соответствующими идеалу, или положительные качества преобладают в его характере»³³. Н. Тамарченко понятию «герой» придаёт более общий смысл, понимая эту категорию как «действующее лицо в литературном произведении, а также носителя точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей»³⁴. Исследователь также пытается разграничить и уточнить понятия «литературный герой», «персонаж», «характер», ставшие сегодня, по его мнению, почти синонимами³⁵.

В исследованиях, посвящённых собственно драматургии, Т. Журчева предлагает употреблять слово «персонаж», если рассматриваем систему персонажей, «характер», если нас интересует внутренний мир личности, и «герой», когда в центре внимания – способность личности к действию, поступку³⁶. Несомненно, такой подход вполне обоснован, тем не менее, в исследованиях по современной драматургии, согласно Н. Тамарченко, учёные применяют понятия: герой, действующее лицо и персонаж как

³² См. L. Mięowska, *Gra-nie w postmodernizm*, Katowice 2007, с. 169.

³³ Ю.Б. Боров, *Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов*, Москва 2003, с. 96.

³⁴ Н.Д. Тамарченко, *Литературный герой* [в:] *Литературная энциклопедия: термины и понятия* под ред. В.А. Николюкина, Москва 2002, с. 176–177.

³⁵ Там же, с. 176–177.

³⁶ См. Т.В. Журчева, *Герой и среда в современной драматургии: от «Утиной охоты» до «Кислорода» и «Пластилина»* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема героя: материалы IV научно-практического семинара (23–24 апреля 2011 г.)*, Самара 2012, с. 6.

взаимозаменяемые синонимы. Однако, при изучении категории персонажа в современной драме необходимо иметь в виду, что слово «герой» всё ещё сохраняет позитивные коннотации, означающие для реципиента положительные качества изображенной *dramatis persona*. Эту особенность отмечает также С. Мартьянова, для которой само слово «герой» подчеркивает яркость, необычность, исключительность изображаемого человека³⁷. Поэтому, анализируя тексты современной драматургии, предлагаем применять семантически наиболее нейтральное и, по нашему мнению, ёмкое понятие – «персонаж».

В литературоведении рубежа XX–XXI веков проблеме категории персонажа уделяется всё большее внимание. Это связано со многими факторами: с существенными изменениями в представлениях о статусе литературного героя вообще, и в драме, в частности, с изменением роли субъектно-объектных отношений, а затем и статуса персонажа в современной и постмодерной драме, а также с попытками драматургов создать образ человека рубежа веков, который иначе, чем его предшественники, воспринимает окружающую его действительность. Следовательно, современные драматурги путём дезинтеграции, деформации и деконструкции образа персонажа пытаются отразить раздробленность, фрагментарность окружающего их мира.

На две тенденции в конструировании персонажа указывает Л. Менсовска, которая отмечает, что современные русские драматурги, создавая своих персонажей, возвращаются к традициям футуристов и постфутуристов, что проявляется вследствие объединения в образе персонажа реального и ирреального, фантазмагорического планов. Вторая тенденция, на которую указывает исследовательница – это пересоздание или трансформация конструкта клоуна («паяца»), создаваемая при помощи перекодировки, деконструкции ранее существующих категорий и образов. Однако, эта новая постмодерная форма, по её мнению, воспринимается как «паяц паяца»³⁸, то есть как своего рода деформированная форма.

На протяжении последнего века категория персонажа драмы исследовалась то в аспекте миметизма (психологический, социальный, исторический аспект), то – интерпретационного смысла (семантико-семиотический метод) или – возможности образования значений в нарративной структуре (генеративно-трансформационный метод). Также сами исследователи по-разному относились к этой категории текста: В. Пропп рассматривал персонажа в аспекте функции фабулы, Т. Тодоров и Р. Барт

³⁷ См. С.А. Мартьянова, *Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности*, Владимир 1997, с. 10–32.

³⁸ См. L. Mięszowska, *Gra-nie...*, op. cit., с. 170.

воспринимали персонажа как неупорядоченную коллекцию сем, для А. Греймаса персонаж являлся актантом и т.д.³⁹.

В современной драматургии из-за множества и разнообразия форм существования персонажа сложно, а иногда и вообще невозможно применять традиционный теоретико-методологический инструментарий для исследования и анализа этой составляющей поэтики драматического произведения. Как отмечает М. Смоляницкий, «это не только не «характеры», но и не «маски», не «символы», не «аллегии»: любые театроведческие определения персонажа не подходят к этим фантазматическим образованиям»⁴⁰. Возможно, недостаточная исследованность категории персонажа в драме связана именно с многозначностью, неопределённостью модуса его экзистенции.

Несомненно, в пьесах современных русских драматургов обнаруживаем множество неповторимых и разнообразных *dramatis personae*. Однако необходимо подчеркнуть, что именно категория «персонажа» позволяет наиболее полно передать образ целостного существования человека в мире.

В XX веке концепт и структура *dramatis personae* подвергались многим изменениям, модификациям, связанным преимущественно с явлением редукиции. Именно процесс редуцирования и деформирования как внутренней, так и внешней структуры привёл к появлению нового типа персонажей, зачастую определяемых как анти-герой. Ж.-П. Сарразак пишет, что такой персонаж на многих уровнях конструкции ослаблен, из-за чего потерял физические черты, а также укоренение в общественном контексте. У такого персонажа редко бывает какое-нибудь прошлое, или будущее, которое возможно реконструировать⁴¹. Затем исследователь добавляет, что современный драматический персонаж редуцирован до основных функций как следов человеческого характера, которые могут в любой момент исчезнуть. Современный персонаж, по словам Ж.-П. Сарразака, прошёл такой «радикальный режим», что его силуэт стал почти незаметным. Тем не менее, он (персонаж) всё ещё говорит, поэтому, по мнению Сарразака, его присутствие надо рассматривать в отношении к языку⁴².

³⁹ См. более подробно об этом: R. Boroch, *Postać w dramacie*, „Świat tekstów: rocznik Słupski” 2011, № 9, с. 217–218.

⁴⁰ М. Смоляницкий, *Хорошо. Текст и отвращение. «Постмодернизм» Алексея Шипенко*, «Современная драматургия» 1993, № 2, с. 184.

⁴¹ См. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, Kraków 2007, с. 127.

⁴² Там же, с. 129.

По замечаниям И. Зайонц, всё это приводит к анимализации, к механизации персонажа, к уподоблению его марионетке, движениями которой руководит автор, или к редукции, к утрате персонажем черт антропомиметичности. Результатом такой деформации персонажа является атрофия, исчезновение в его образе психологической индивидуальности. Затем исследовательница добавляет, что именно такая форма соответствует метатеатральному компоненту, разоблачающему театральную иллюзию, поскольку, чем более в образе персонажа нарушен принцип антропомиметизма, тем более он приобретает метатеатральный статус, и тем сильнее он функционирует в восприятии как неестественный, искусственный, явно театральный или текстуальный конструкт⁴³.

Современные литературоведы рассмотрели и описали некоторые новые способы моделирования и функционирования персонажа в новейшей драме.

Несколько тенденций современной литературы в представлении этой категории в разных аспектах рассмотрел Э. Касперский, который отметил элиминацию персонажей, выступающих как составляющая фабулы, а, именно, исчезновение актанта (*homo agens*), вместо которого появляется персонаж в роли говорящего человека (*homo loquens*)⁴⁴.

Х. Маркевич, в свою очередь, рассмотрел два, казалось бы, противоположных аспекта персонажа: его антропомиметичность и текстуальность, т.е. отнесение персонажей к реальным лицам и, одновременно, их функционирование в качестве словесных образований, текстовых конструктов⁴⁵.

Э. Вонхоцка отмечает, что персонаж современной драмы – это лишенный антропоморфических черт говорящий субъект, в образе которого отмечается редукция дескриптивных и психологических элементов. В связи с этим сложно воспринимать героев драмы как лица, поскольку они функционируют как языковые (текстовые) явления или конструкты (*byty*)⁴⁶.

Похожее мнение находим в работе Л. Менсовской, которая отмечает, что современные русские драматурги путём редукции и деконструиро-

⁴³ См. J. Zając, „Dynamika zmagañ” w procesie kształtowania się współczesnej postaci scenicznej [в:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, с. 189.

⁴⁴ См. E. Kasperski, *Między poetyką a antropologią postaci. Szkic zagadnień* [в:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, Warszawa 1998, с. 12.

⁴⁵ См. H. Markiewicz, *Postać literacka* [в:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, с. 158–178.

⁴⁶ E. Wąchocka, *Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie*, „Postscriptum polonistyczne” 2011, № 2 (8), Katowice, с. 28.

вания сводят своих персонажей к уровню текста, к уровню языковых схем, в которых они функционируют и которые убивают в них элементы антропомиметизма, лишая их тем самым свойственной им функции репрезентации⁴⁷.

Независимо от своей формы, персонаж (подобно всем иным звеньям художественной формы) «предстает как воплощение писательской концепции, идеи, т.е. как нечто целое, пребывающее, однако, в рамках иной, более широкой, собственно, художественной целостности (произведения как такового)»⁴⁸. Путём осваивания сферы персонажа читатель/исследователь проникает в духовный мир автора.

В связи с этими существенными изменениями в характере его функционирования очень интересным, и, заодно, очень перспективным представляется исследование именно этой категории драмы в творчестве Н. Коляды. Необходимо отметить, что попытки описания, изучения персонажей пьес уральского драматурга предпринимались почти всеми исследователями его драматургии. Большинство учёных выявило маргинальность, как основную черту его персонажей, обнаруживая в них также черты «маленького человека». В научной и критической литературе появились также более системные попытки описания и классификации персонажей пьес Н. Коляды.

Первая и, одновременно, одна из наиболее распространённых классификаций принадлежит Н. Лейдерману, который проанализировал разные модели поведения персонажей Н. Коляды в ситуации обыденного хаоса и выделил три типа: озлобленные, блаженные и артисты⁴⁹.

«Озлобленные» – это те, кто, столкнувшись со злом, царящим в этом мире, противопоставили ему тоже зло. Однако, как уточняет исследователь, у этого зла не существует ни социальной, ни исторической привязки. Это лишь воля случая, жестокость судьбы, роковая неизбежность. Персонажи данного типа, «бунтуя против вездесущего зла, сами оказываются его орудием, впоследствии принося несчастье себе и всем окружающим»⁵⁰.

Согласно мнению учёного, это вполне драматические характеры – люди «с самым настоящим «волением», у которых сознание суверенности своего «я» находится на первом месте. Поэтому они остро реагируют

⁴⁷ См. L. Mięowska, *Gra-nie...*, op. cit., с. 169.

⁴⁸ В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 2002, с. 206.

⁴⁹ См. Н.Л. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды: критический очерк*, Каменск-Уральский 1997, с. 30.

⁵⁰ Там же.

на всё, что так или иначе унижает их достоинство, оскорбляет их чувства, посягает на их свободу, ставит заслоны их свободе»⁵¹.

Другой тип героя у Коляды – «блаженные». «Это тот, кто «выпал из гнезда кукушки». «Кто, оставаясь физически в мире «чернухи», душой с ним порвал, и в противовес серой, уродливой реальности создал в своём воображении иной, праздничный, красивый мир»⁵². Нужно отметить, что к этому типу можно отнести практически всех персонажей пьес уральского драматурга, поскольку все они тем или иным способом пытаются уйти от окружающей действительности в свой мир.

Не случайно Н. Лейдерман именно к этому типу относит также умственно неполноценных персонажей.

Далее исследователь отмечает, что «совсем иначе ведут себя в мире «дурдома» те персонажи Коляды, которых мы называем «артистами». Следуя нормам маскультура, они «стараятся занять верхнюю ступеньку в его иерархии – они сами лицедействуют. Конечно, лицедействуют они самостоятельно, как умеют, но от души. (...) Все они пытаются быть или казаться кем-то иным. Пребывать в какой-то иной роли, чем им досталась. Выбиться через лицедейство в какую-то иную – светлую, красивую, «приличную» (по их представлениям) действительность. Пусть хоть только на те минуты, пока идёт игра, хоть только в воображении»⁵³. Это наиболее яркий и наиболее устойчивый тип персонажей в пьесах Коляды, по мнению исследователя.

Учитывая факт, что созданная Н. Лейдерманом классификация относится к раннему периоду творчества драматурга, а также принимая во внимание мнение самого учёного о том, что между вышеназванными типами нет чёткой, строгой и устойчивой границы, что черты этих типов так или иначе то в большей, то в меньшей степени пересекаются, можно отметить некоторую размытость этой классификации, и, соответственно, опровергнуть её универсальность.

Этой классификации придерживаются и другие исследователи: М. Громова, В. Пилат, С. Гончарова-Грабовская, в целом разделяющие выводы Лейдермана. Однако М. Липовецкий и Б. Боймерс в своей работе *Перформансы насилия* несколько изменили подход к типологии героев уральского драматурга. Итак, кроме «блаженных» – тех, кому присущ сентиментальный мелодраmatизм, в образе жизни которых самым главным является их одиночество, и «клоунов» – актёров по профессии, личности и поведению, превращающих повседневность в игру, исследо-

⁵¹ Там же, с. 30.

⁵² Там же, с. 32.

⁵³ Там же, с. 35–36.

ватели добавляют ещё один тип персонажа Н. Коляды – «пришельца»⁵⁴, или, как называл его А. Соколянский, «прекрасного гостя», поскольку с его приходом в мир «дурдома» возникает шанс на взаимопонимание, любовь, очищение. Но, как отмечает учёный, персонажи-пришельцы не оправдывают ожиданий, связанных с их появлением, они сами оказываются такими же беспомощными, как и остальные⁵⁵.

Иную классификацию персонажей Н. Коляды предложила Н. Северова (Качмазова), разделяя героев уральского драматурга на палачей и жертв. Она отмечает, что героям-палачам присуща «страсть к оголтелому буйству», которая в любой момент может «взвинтить температуру на сцене». Причина для этого им не нужна. Герой-палач, по выражению Северовой, «скотоподобен». Оба типа, по мнению исследовательницы, противопоставлены друг другу.

Герой-жертва, по замечаниям Северовой, рефлексивен, нежен, изыскан в чувствах, у каждого из таких героев своя «куриная слепота» – флёр, отделяющий их от реальной жизни: потребность придумывать что-то, фантазировать. Как только болезнь проходит, герой остаётся один на один с миром палачей. Если героям-палачам достаточно земли для отправления физиологических потребностей и осуществления насилия над ближними, то герои-жертвы, стараясь избежать скотоподобия, стремятся к небу⁵⁶.

Однако, как отмечает Н. Северова, бывает, что и жертвы способны проявлять черты палача, если они не стремятся к «духовному аналогу неба – милосердию»⁵⁷, и наоборот, милосердие, которое генетически присуще жертвам, иногда проявляется и у палачей. Эта способность персонажей принимать на себя то роль жертвы, то роль палача в зависимости от условий, размывает границы между этими типами, делая саму классификацию приблизительной, неотчётливой.

Свою классификацию предложила также Е. Старова (Фомина), сгруппировав персонажей Н. Коляды на основании того способа, с помощью которого они хотят «разрешить свой конфликт». Точнее, критерием систематизации типов персонажей уральского драматурга для исследовательницы стало проявление или отсутствие какой бы ни было, даже ил-

⁵⁴ См. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы...*, *op. cit.*, с. 230–243.

⁵⁵ А. Соколянский, *Шаблоны и склоки любви: о пьесах Н. Коляды*, «Новый мир» 1995, № 9, с. 220.

⁵⁶ См. Н. Северова (Качмазова), *Страстные сказки Николая Коляды*, «Литературная Россия» 2002, № 13, с. 66.

⁵⁷ Там же.

люзорной, активности. Итак, Старова выделяет три следующих аспекта функционирования персонажей Н. Коляды:

- степень социальной активности («пытающиеся изменить свой социальный статус или мир вокруг», «пассивные»);
- желание разрешить свой внутренний конфликт («плывущие по течению», «бунтари»);
- стремление поменять место жительства («провинциалы, мечтающие о столице», «провинциалы, не ставящие цель жить в столице», «вырвавшиеся из провинциального общества»)⁵⁸.

Как отмечает Е. Старова, анализ этих критериев помогает понять, каким образом персонажи Коляды существуют в окружающем мире.

Однако, следует отметить, что и эта классификация вызывает некие сомнения, поскольку той или иной вид активности, выделенный исследовательницей, на самом деле является иллюзорным. Бунт, проявляющийся в том, что персонажи мучаются вопросами бытия, пытаются понять причины такого образа своего существования, не воспринимается как действие, а, скорее всего, как внутренние муки. Также попытки персонажей изменить место жительства не реализуются, остаются в сфере планов, мечты, иллюзий, которыми они питаются, о которых лишь говорят.

Несомненно, все вышеприведённые обобщения и классификации существенны, так как они отражают те или иные аспекты сюжетно-композиционного функционирования персонажей в пьесах Н. Коляды. Тем не менее, они всё же не исчерпывают образную сферу персонажей уральского драматурга. Поэтому в нашем исследовании обратимся к тем чертам персонажа пьес драматурга, которые до сих пор не являлись объектом изучения и анализа, а именно: попытаемся выявить жанровые и функциональные модификации в структуре персонажа. Главное внимание в исследовании будет обращено на формы проявления авторского сознания посредством высказываний персонажей.

В пьесах представителей современной русской драматургии (З. Коляды, О. Богаева, О. Мухиной, А. Шипенко, В. Сигарева, К. Драгунской и других) представлена группа персонажей, которая не столько несёт идею автономного и деятельного существования, сколько отражает авторскую точку зрения, способ авторского восприятия и отношения к тому или иному явлению. Так сконструированный и функционирующий подобным образом персонаж служит средством авторского высказывания о мире. Именно таких персонажей Э. Касперский, как мы уже

⁵⁸ См. Е.А. Фомина, *Классификация персонажей в драматургии Н.В. Коляды*, «Челябинский гуманитарий» 2013, № 1 (22), с. 45–51.

отметили, назвал «производными конструктами, неожиданными фантазмами»⁵⁹, а затем Х. Маркевич – «словесными бытиями и текстовыми творениями»⁶⁰. По мнению Л. Менсовской, подобные персонажи существуют только как языковое бытие, т.е. как дискурсивная практика: вся их драматургическая экзистенция сводится к языковому действию⁶¹. Причём необходимо упомянуть, что исследовательница опирается на понимание А. Юберсфельд «дискурса персонажа как языкового пространства (дискурса как высказывания, организованного согласно определённым правилам, содержащим в себе коммуникативную ситуацию)»⁶².

Пьесы вышеупомянутых драматургов зачастую актуализируют не только авторскую активность, но также и активность реципиента, который участвует в процессе коммуникации, во время которого, по замечаниям Л. Менсовской, персонаж исполняет различные функции высказывания (кода/языка/жанра)⁶³. Не случайно сами драматурги говорят про своих персонажей, что они «пахнут словами»⁶⁴ или «не являются вполне живыми и для жизни пригодными. Все они какие-то дохлые, вялые, слегка (или очень) подванивающие морально и нравственно, да и энергии на жизнь физическую у них тоже маловато»⁶⁵.

Такое литературное явление мы находим также в драматургии одного из самых выдающихся современных драматургов – Н. Коляды, которого театральные критики неоднократно упрекали в том, что в его пьесах – подавляющий речевой поток, или один ор и крик. В ответ драматург в нескольких интервью высказывался, что он и сам очень недоволен постановками своих пьес⁶⁶.

Герои Коляды зачастую не индивидуализированы автором, кроме имени у них отсутствуют черты какой бы ни было антропомиметичности. Бывает и так, что у них не только фамилии, но даже и имени нет, так как драматург именуется своих персонажей, исходя из наиболее общих авторских представлений о коммуникации героев, связанных с порядком

⁵⁹ E. Kasperski, *Między poetyką...*, op. cit., с. 11.

⁶⁰ H. Markiewicz, *Postać literacka...*, op. cit., с. 159.

⁶¹ См. L. Mięśowska, *Dyskurs postaci. Postać dyskursu* [в:] *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*, t. 4, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, с. 359–370.

⁶² A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, Warszawa 2002, с. 106.

⁶³ См. L. Mięśowska, *Dyskurs postaci...*, op. cit., с. 363.

⁶⁴ К. Драгунская, *Путь, неть, плакать*, «Современная драматургия» 2001, № 3, с. 22–34.

⁶⁵ А. Шипенко, *Кризис? Какой кризис?*, «Московский наблюдатель» 1991, № 12, с. 7.

⁶⁶ См. Н. Коляда, *И это всё о нём* (рецензии пьес Н. Коляды), «Современная драматургия» 1997, № 3, с. 86.

высказывания, характером общения: Он, Она, Первый, Второй. Зачастую героями его пьес являются животные. Например, в пьесе *Шерочка с Машерочкой* (1988) героиня «ведёт диалог» с кошкой или в пьесе *Черепаша Маня* (1991) животное, названное в заглавии, включается в ссору супругов, вследствие чего стирается грань между животными и человеком. Встречаются и другие, казалось бы, абсурдные приёмы актуализации персонажа, хотя бы в пьесе *Чайка спела* (1989), в которой драматург даёт голос умёршему персонажу – Валерию.

По нашему мнению, многообразие персонажной сферы пьес Коляды не укладывается ни в одну из известных нам классификаций типов драматургических героев. Все устойчивые признаки драматургического героя, о которых пишут исследователи театра, то есть функция, тип поведения, способность действовать, совершать поступки, социальный статус разрушаются и пародируются драматургом, поскольку персонаж в пьесах уральского драматурга в значительной степени является проявлением его авторской позиции, авторского сознания.

Итак, для выявления особенностей функционирования в поэтике драматического текста подобных персонажей проанализируем те пьесы Н. Коляды, персонажи которых не способны ни к какому действию, а лишь к продуцированию слов.

Одним из самых ярких примеров персонажей, которые функционируют как реплики, как высказывания или как дискурс, является героиня пьесы *Родимое пятно* (1995), в которой она одновременно высказывается от нескольких лиц. Сам драматург следующим образом охарактеризовал своего персонажа:

«АКТРИСА ОНА ЖЕ – ЮЛЯ, ЮЛИЯ, ЮЛИАНА, ЮЛЬКА, ЮЛА, ДЖУЛИ, ДЖУЛИЯ, ЖУЛЬКА, ДЖУЛЬЕТТА, ЖУЛИ»⁶⁷.

У главной героини одновременно несколько виртуальных самоидентификаций, и несколько раздробленных «я», что соответствует шизофреническому дискурсу. Такой приём приводит к тому, что идентифицировать её «самость» невозможно. Итак, на протяжении всей пьесы главная героиня ведёт шизофренический диалог с вымышленными зрителями, в вымышленном зрительном зале театра играет вымышленную роль. Всё время она обращается к маме, которая, по её словам, лежит больная в другой комнате.

«ОНА. Мама, тише. Будут плохо говорить о нас в обществе. Мама?! (...)
ОНА. Мама? Мама, не кричи. Мама, не кричи. Не кричи, мама!!!! (...))»⁶⁸.

⁶⁷ Н. Коляда, *Родимое пятно* [в:] Того же, «*Персидская сирень*» и другие пьесы, Екатеринбург 1997, с. 338.

⁶⁸ Там же, с. 343, 346.

Однако, голос её матери мы ни разу не слышим, героиня неожиданно проговаривается в спонтанном потоке разных сознаний, что мать умерла неделю назад и лежит в соседней комнате мёртвая.

Всё, что мы узнаём про героиню из её случайных и хаотичных высказываний про родимое пятно на лице, про дочку, которая умерла в раннем детстве, про маму, про её кошку, про приближающуюся комету, – в конце-концов, оказывается выдуманным и свидетельствует о постоянном пребывании героини в том или ином образе. Всё это – игра её расколотого сознания, ни детей ни кошки никогда не было, а вместо кометы в развязке, как пародия на вымышленный героиней мир, появляется свет фонаря.

В этой пьесе Н. Коляда прибегает к приёму остранения, который также является показателем шизофренического множения «я» героини. Она повторно рассказывает читателю/зрителю о своей жизни, однако в тот момент героиня перевоплощается в кошку и высказывается от её имени:

«ОНА. У меня идея! Никого в театре нет и я могу делать всё, что хочу, так вот, в этой пьесе нет того, что я вам сейчас буду рассказывать, это моя вставка, я придумала только что кошкин монолог (...)»⁶⁹.

Уже в самом начале этого монолога прослеживается пародия на пафос высказывания чеховской героини. Нина Заречная говорила: «Я чайка», этими словами она хотела передать экзистенциальный трагикомизм своей судьбы. Юлия в пьесе Н. Коляды произносит: «я кошка», однако, эти слова – лишь показатель разрушения её личностного сознания. Такая идентификация содержит в себе авторскую иронию, так как чайка – высокое, свободное животное, которому Коляда противопоставил кошку – земное, зависящее от человека существо, погружённое в пространство дома и быта. Благодаря приёму перевоплощения героини в животное, драматург изобразил гротескность сознания современного человека, трагично переживающего своё одиночество в мире. Персонаж этой пьесы является лишь воплощением сознания одинокого человека, неистово ищущего контакт с другим человеком.

Такие же примеры персонажей, функционирующие как воплощение, отражение разных типов сознания находим в пьесе *Баба Шанель* (2010). Они неспособны ни к какому традиционно понимаемому действию, лишь к продуцированию слов. Это пять старушек, солисток ансамбля «Наитие». Им всем за шестьдесят лет, но им очень хочется быть нужными и любимыми, при этом они все тайно влюблены в молодого руководителя их ансамбля – Сергея. Торжественность и мнимую гармонию

⁶⁹ Там же, с. 349.

праздника по случаю 10-летия существования коллектива нарушает появление Розы – новой солистки и, в то же время, их соперницы. Все старые участницы ансамбля объединяются против новой артистки, однако они не способны к решительному действию. В развязке пьесы из-за неспособности артисток действовать, совершать поступки, новая артистка Роза утверждается в качестве ведущей солистки ансамбля.

В этой пьесе уральским драматургом пародируются и другие черты классических персонажей. Поющие пенсионерки не представляют интереса ни для общества, ни для своих семей, они уже как бы не существуют. Репетиции их музыкального ансамбля проходят в актовом зале Всероссийского Общества Глухих, где некому их слушать. Это ни что иное, как явная ирония автора над своими персонажами, над отсутствием возможности понимания человека в настоящем мире.

В сцене застолья проявляются последствия разрушения канонического образца персонажа, так как для старушек в кокошниках время останавливается. Они сосредоточиваются только на своём отражении в зеркале, весь мир для них перестаёт существовать. Они приготовили лучшие свои блюда только для того, чтобы похвастаться друг перед другом и, конечно, перед молодым руководителем их ансамбля. Всё их существование сводится лишь к внешним ритуальным действиям, поскольку никакой настоящей цели в их жизни нет. Это, действительно, некие конструкты в кокошниках, приобретающие китчевый характер, выявляющий иронию автора над стереотипами массового сознания.

Ещё одним примером пьесы, в которой Н. Коляда разрушает типичные черты персонажей драмы, служит маленькая комедия *Всеобъемлюще* (2008). В основе действия – встреча двух 65-ти летних актрис. Вера и Нина, прослужившие в одном театре более сорока лет, тайком встретились в выходной день на последнем этаже театра, чтобы самостоятельно репетировать новую пьесу. Вере нужно доказать всем в театре, что она в отличной форме, ведь Нину уже перевели в суфлёры. Драма из псевдоиспанской жизни, которую они как бы репетируют, не располагает к осуждению героинями своей прожитой жизни, но, тем не менее, они всё время выясняют свои обиды, непонимание в прошлом.

В этой пьесе персонажи Коляды также не способны к решительным действиям. Обе актрисы всю свою жизнь играли второстепенные, эпизодические роли. Их карьера закончена, они не состоялись на сцене, и никакие репетиции этого не изменят – это только иллюзии Веры. Как и пожилые артистки из ансамбля «Наитие», для общества они уже не существуют, чему соответствуют также их статус суфлёра и актрисы второго плана.

У обеих женщин отсутствует реальное представление об их месте в жизни и в театре, в их сознании нет никакого движения вперёд. Они живут минувшим днём, прежде всего, обидами прошлого.

О разрушении статуса персонажа и пародии на него можно говорить и на примере пьесы *Большая Советская Энциклопедия* (2010), действие которой происходит в квартире умершей пожилой женщины, за которой три последних года её жизни ухаживала работница соцзащиты – Вера. Это она вызвала дальнюю родственницу усопшей – Вику, чтобы та взяла себе вещи, оставшиеся от бабушки. В комнате появляется и Артём, которому Вера сдаёт комнату. Вика всё время спрашивает работницу соцзащиты, где находятся деньги, драгоценности, ведь упоминание о том, что покойница прятала рядом с дверью топор, должно вызвать у читателя/зрителя подозрение, что ей было что беречь. В конце-концов Вика получает своё наследство в виде ювелирных изделий, спрятанных в одном из томов энциклопедии.

Все три персонажа пассивно принимают свою судьбу. Мечтам Веры о муже не суждено было сбыться, она ведь его и не ищет. Встречи Артёма с женщинами в снимаемых на часы комнатах не принесут ему счастья. Драгоценности бабушки, в которых Вика видит своё спасение, также не избавят её от жестокой действительности. Все мечтают о другой жизни, однако вся их деятельность, подобно чеховским персонажам, сводится только к мечтам, так как они не способны что-то изменить в своём мире, даже случайная встреча не является стимулом для этого. Все произносимые ими реплики являются лишь отражением того сознания, которое передаёт авторскую оценку окружающей их действительности.

Н. Коляда не останавливается на разрушении вышеуказанных черт классического драматического персонажа. Наряду с образами людей рубежа веков, одиноких и никем не понятных, в его драматургии встречаем также группу персонажей, которые утрачивают соотнесение с какой-то определённой личностью, их образы совершенно аморфны, а их функционирование сводится лишь к процессу высказывания. Неоднократно полилог пенсионерок в комедии *Баба Шанель* напоминает коллаж, составленный из строк народных, а, точнее, псевдонародных песен, которые входят в репертуар артисток.

«ИРАИДА (снова вдруг громко поет). Ты встаё-ошь, как из тумана! Раздвигая грудью ро-ожь! Ты ему навстречу, Анна, белым лебедем плывё-о-ошь!

КАПИТОЛИНА (поет, стучит по столу кулаком). Пчелочка золотая! Да что же ты жужжишь!»⁷⁰

⁷⁰ Н. Коляда, *Баба Шанель* [в:] Того же, *Баба Шанель*: пьесы и сказки, Екатеринбург 2012, с. 26.

Используется подмена собственной речи персонажей безличными цитатами. Этот приём не случайный: песни артисток воспринимаются как пародия на псевдонародные, часто «советские» песни.

Обмен репликами лишен всякой коммуникативной цели, персонажи имитируют пение русских парафольклорных песен без цели, без смысла, только для того, чтобы продемонстрировать своё существование, которое как раз в тот момент и сводится лишь к продуцированию слов.

Подобные явления мы наблюдаем и в пьесе *Большая Советская Энциклопедия*, которая с самого начала открывается рядом высказываний, не предназначенных для общения.

«ВЕРА (смеется). Трынди-брынди балалайка. Под столом сидит бабайка.

ВИКА. Я помню, у нее были украшения, кольца, бриллианты. Они где?

ВЕРА (смеется). Раз, два, три – сопли подотри! Только не платком, а поганым сапогом!»⁷¹

Такие стереотипные фразы, отражающие мышление «человека толпы» и передающие абсурдность коммуникативной ситуации, в которой невозможно установить какую бы ни было ассоциативную связь между словами, встречаются в тексте всей пьесы.

Абсурдность коммуникации обнаруживаем и тогда, когда персонажи ведут обмен репликами, содержащими в себе готовые фразы, китчевые слоганы советских времён.

«ВЕРА. (...) Всё советское было красивое. Вот написано: Я прославляю каждый дом, где угощают молоком! Чтоб молоко пили. Вот: Заключайте договоры страхования домашнего имущества! Вот еще (...).

ВЕРА. Ага. Если вы пылесос купили, в квартире не станет ни грязи, ни пыли!»⁷².

В пьесе немало также случайных ассоциаций, отражающих примитивизм мышления персонажей. Абсурдным является тот момент, когда Вера во время разговора об усопшей племяннице начинает говорить про свою грудь, которая такая красивая из-за того, что она ест корки хлеба. Она выдумывает истории про свой брак, про своего жениха, что никак логически не соответствует тематике полилога остальных персонажей пьесы.

Высказывания персонажей отражают ритуальность сознания советского человека, переполненного пустыми фразами, китчевыми слоганами. Не случайно в репликах Веры распознаются популярные в 70-х го-

⁷¹ Н. Коляда, *Большая Советская Энциклопедия* [в:] Того же, *Баба Шанель: пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012, с. 64.

⁷² Там же, с. 93, 94.

дах прошлого века детские считалки, отразившие некоторые рефлексыв послевоенного массового сознания.

«ВЕРА. Легла на пол. Бормочет. Во саду ли, в огороде бегало два танка, немец курицу поймал, думал – партизанка (...) Шла машина тёмным лесом за каким-то интересом. Инти-инти-интерес, выходи на букву «С» (...)»⁷³.

Считалка может восприниматься как пародия на регламентированное мышление советского общества, когда примитивные псевдосчиталки, или, например, пионерские речёвки, заменяли способность мыслить самостоятельно.

Процесс обмена репликами персонажей формирует дискурс, в котором установление ассоциативной связи не проясняет смысл высказываний, а, скорее, утверждает его отсутствие. Однако, намного интереснее будет понимание настоящего дискурса в драматургии Н. Коляды как диалога между драматургом и реципиентом.

В пьесе *Большая Советская Энциклопедия* многократно слышен голос самого автора, его позиция по отношению к современной русской действительности, отношениям между людьми в России нашего времени. Примером этого может послужить сцена, когда Вика упрекает Артёма в том, что комнату в квартире её родственницы почасово сдают для встреч, в ответ на что получает основную формулу капитализма о силе денег, отражающую стереотипы сознания 80–90-х и нулевых годов пост-тоталитарного общества.

В реплике Артёма, комментирующей ссору Веры и Вики, распознаётся авторская позиция и мнение самого драматурга про стереотипы и традиции образа жизни русской семьи рубежа XX и XXI веков.

«ВЕРА. Да кого там, нуль. Квартира не ей досталась, вот и злится. Говорю же – аферистка. Не разговаривайте с ней, только со мной надо. Ну вы ведь сами видите – тётя Мотя какая-то.

ВИКА. Помолчи, животное! Сама аферистка! Сама тётя Мотя!

АРТЁМ (смеется). Оля-ля. Ну у вас и взаимоотношения! Как в хорошей русской семье!»⁷⁴.

Позиция автора также отчётливо проявляется в высказываниях Артёма про Родину.

«АРТЁМ. Вообще, человек рожден для мук и в счастье не нуждается. Россия – это огромный концлагерь, девушки. Россия – это страна, облитая кровью эзков и слезами матерей. Вот так. Так я думаю»⁷⁵.

⁷³ Там же, с. 113.

⁷⁴ Там же, с. 76.

⁷⁵ Там же, с. 89.

Все вышеприведённые реплики свидетельствуют о том, что высказывание персонажей функционирует как посттоталитарный дискурс. Они отражают собой способ коммуникации самого драматурга, который, применяя слоганы советских времён, готовые формулы, китчевые фразы, отражает состояние большей части современного русского общества, людей, сформированных эпохой советского посттоталитаризма, к которым и он сам принадлежит. Таким образом, эти персонажи воспринимаются как воплощение авторского сознания.

Особое место в драматургии Н. Коляды занимают пьесы про театр, про актёров и их судьбу. В них наиболее последовательно звучит оценка автора, так как эта тема ближе всех сердцу и душе екатеринбургского драматурга.

Пьеса *Всеобъемлюще* переполнена стереотипными высказываниями об актёрской судьбе, о ситуации старых актёров, их месте в жизни театра, об отношениях между актёрами, а также автоматическими рассуждениями о том, какие пьесы ставят, а какие пьесы могли бы быть интересны зрителям. Реплики персонажей передают особенности массового сознания также посредством критического отношения к театральной классике.

«НИНА СЕРГЕЕВНА (не слушает). Тебе-то – что? Вышла на сцену и придуриваешься. А я который месяц сижу за кулисами с текстом и смотрю, как они своими словами пьесы лабают, наши звезды-раззвезды. Своими словами они пересказывают всех – всех! Для них что Островский, что Чехов, что Шекспир – для них не вопрос! Они всех их своими словами! Ты знаешь, что я болею после каждого спектакля, пластом лежу, подняться не могу!»⁷⁶

Сами названия пьес, которые ставятся в их театре (*Поминальная молитва, Он, она, окно и покойник, Смерть Тарелкина, Всё кончено, Билет в один конец, Пока она умирала, Дальше – тишина, Деревья умирают стоя*)⁷⁷, гротескно передают состояние обреченности, уничтожения, распада человеческих отношений, общества, ведь театр для драматурга – метафора жизни. Все названия – это языковые штампы, клише, стереотипы массового сознания в речи современных людей.

Репетиция новой пьесы служит автору претекстом, чтобы высказать своё мнение о том, какими должны быть пьесы, о том, какие пьесы пишут современные драматурги и чего ожидают читатели/зрители.

В пьесе очень выразительна авторская оценка театральной и общественной жизни. Однако, персонажи не только служат способом трансля-

⁷⁶ Н. Коляда, *Всеобъемлюще* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/vseobjemlushche/> (дата обращения: 22.05.2012).

⁷⁷ Там же.

ции высказывания самого драматурга, они также являются отражением массового сознания людей, сформированных минувшей эпохой.

Персонаж пьесы *Родимое пятно* также функционирует как дискурс, отражающий авторское сознание. Именно такая конструкция *dramatis persona* даёт драматургу возможность передать свою точку зрения, своё мироощущение, что неоднократно наблюдается в настоящей пьесе. Прежде всего, в ней звучат расхожие мнения про состояние современного русского театра:

«У нас в театре жуткая атмосфера. Режиссёр даёт роли только тем артисткам, с которыми спит. А директор – гомосексуалист. Он, естественно, помогает пробиваться сильной половине человечества. Понимаете? А если чуть-чуть постарела, вот-вот пенсия – выкинут и никого не волнует, что главной роли ты ещё не сыграла, что ты хочешь работать, работать, жить! Зарплата крохотная. (...) «Мы, актёры, зависим от подонков, которые нами управляют»⁷⁸.

Речь персонажа пьесы *Родимое пятно* содержит также авторские высказывания про современное русское общество, в репликах передаются стереотипы массового сознания, настойчивое повторение которых является средством авторской оценки.

«ЮЛИЯ. Новое поколение, которое навеки выбрало «пепси» (...), дитя «сникерса»⁷⁹.

Особую форму присутствия авторского голоса находим в тот момент, когда драматург вместо ремарки посредством реплики самого персонажа объявляет читателю/зрителю паузу. Этот приём свидетельствует о сознательном стирании дискурсивной грани между авторским словом и высказыванием персонажа.

«ЮЛИЯ. Я в ванную, мне застирать надо, а я – тарактелка, посидите, посмотрите на комету, она – красивая и подумайте о чём-нибудь... Пауза! Просто – маленькая пауза! Сейчас!»⁸⁰.

Итак, в пьесах Н. Коляды персонаж сводится до текстового конструкта, представляющего собой особого рода дискурс. Псевдогероиня не похожа на реального человека, её высказывания на протяжении всей пьесы лишены черт антропомиметизма. Вследствие такого разрушения привычного образа персонажа пьеса лишается традиционно понимаемого сюжета, акценты переносятся на авторское видение мира.

В пьесах Н. Коляды встречаем и такое явление, когда в качестве традиционного понимаемого персонажа выступает Голос. Такая замена физического присутствия персонажа симптоматична в современной

⁷⁸ Н. Коляда, *Родимое...*, *op. cit.*, с. 345.

⁷⁹ Там же, с. 343.

⁸⁰ Там же, с. 341.

драматургии вообще. Похожие примеры в творчестве уральского драматурга находим в пьесах *Девушка моей мечты* (1995) и *Откуда-куда-зачем* (2003).

Героиня второй из этих пьес после неожиданной смерти своей подруги – одноклассницы, впадает в маразм, ностальгию, предчувствуя и свой конец. Разговаривает только с кошкой и с голосами из автоответчика. Эти голоса разные: мужские, женские, появляется и голос умершей подруги Яны. Как отмечает А. Потапова, «совокупность этих голосов важна для понимания самочувствия героини, но реальным действующим лицом является только Она»⁸¹.

Смерть подруги также составляет сюжетную основу пьесы *Девушка моей мечты*. Она представляет историю двух старушек, которые договорились, что после смерти одной из них, та, которую бог заберёт, позвонит подруге и расскажет обо всём, что ждёт человека на том свете. Не дождавшись телефона, героиня сама набирает номер умершей подруги и неожиданно в трубке слышит её голос. Именно он – Голос – является спасителем от одиночества и уже неважно, о чём будет подруга говорить, важно только, чтобы чувствовать её присутствие, слышать голос знакомого человека.

Введение Голоса в ряд действующих лиц не новый и не оригинальный приём. Как замечает Д. Косиньски, «голос, лишенный тела, часто использовался как сигнал «необычного», он принадлежал духам, богам»⁸². В драматургии Н. Коляды в качестве Голоса не выступают ни боги, ни сверхъестественные существа. В пьесе *Откуда-куда-зачем* – это лишь записи на плёнке автоответчика. Однако, в пьесе *Девушка моей мечты* автор сделал персонажем Голос, у которого уже никакого голоса не может быть, видимо, он звучал в воображении держащей телефонную трубку героини. Введённый таким способом в пределы пьесы Голос является претекстом и обоснованием для высказываний реально существующего персонажа.

Следовательно, Голос в пьесах Н. Коляды употребляется вместо персонажа как знак человеческого существования, как его репрезентация. Однако, Голос – это также символ анонимности, нивелирования индивидуального. Как отмечает Э. Вонхоцка, он (голос) является формой де-

⁸¹ А. Потапова, *О типологии персонажей Николая Коляды (на материале пьес цикла «Кренделя»)* [в:] *Слово – текст – смысл: сборник студенческих научных работ*, Екатеринбург 2006, с. 47.

⁸² D. Kosiński, *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie* [в:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, с. 169.

индивидуализации⁸³, что, по нашему мнению, способствует наполнению или замене его авторским словом.

Персонажи в репликах не раскрывают свой внутренний мир, скорее, их спонтанная речь свидетельствует о возникновении определённой экстралингвистической ситуации, особенности которой порождаются самими высказываниями. Посредством этого особого дискурса, каким является персонаж, в текстах проявляется сам автор, его видение и образ мира, а также многократно сквозь высказывания персонажей в пьесах возникает картина коллективного сознания, присущего вообще русскому человеку и отражающая реалии наших дней.

Современные драматурги, хотя зачастую и выступают против устаревшей театральной системы, стремясь создать новый, оригинальный, свойственный только им театральный язык, всё-таки обращаются к уже существующим жанрам, в том числе и к жанру комедии, обыгрывая его, представляя на сцене новые конфликты и, конечно, новых комедийных героев.

В творчестве Н. Коляды также заметно проявилась эта тенденция. Уральский драматург играет с комедией, воплощая в жизнь новый тип комедийных героев, которые по-своему пытаются найти своё место в современной действительности. При этом важно отметить, что сам драматург назвал комедиями четырнадцать своих пьес. Чтобы выявить, как изменение статуса характера комедийных персонажей повлияло на жанровые характеристики пьес, проанализируем следующие комедии Н. Коляды: *Мы едем, едем в далёкие края* (1995), *Три китайца* (1998), *Тутанхамон* (2000), *Старая зайчиха* (2006).

В комедии *Мы едем, едем в далёкие края* (1995) представлены трое обыкновенных героев, хотя каждый из них по-своему интересен. Миша, работник энергонадзора, за день до Нового года приходит проверить электрический счётчик. Нина, домработница у своей подруги, делает всё, чтобы заставить невзрачного мужчину провести с ней хоть некоторое время. Она осталась одна, так как хозяйка квартиры, Зина, решила встречать праздник в Малайзии. Неожиданное возвращение подруги разрушает идиллическую беседу, во время которой Миша уже успел сделать Нине предложение. Ссору прекращает замечание о том, что сбегала змея, которую Зина несколько дней назад купила как престижный атрибут. В страхе все трое прыгают на кровать, вцепившись друг в друга. Чувство страха не только сблизило и объединило всех персонажей физически, но также уравнило их позиции, а, именно, под влиянием опасе-

⁸³ E. Wąchocka, *Osoba i głos...*, op. cit., с. 30.

ния обнаружилось, что между ними практически нет различий, несмотря на претензии, интересы, статус в обществе, все они оказались равными. Состояние страха из-за возможного укуса змеи раскрывает трагизм их существования. Физическая близость, вызванная сильными эмоциями, составляет параллель к сходству их жизненных путей, и, одновременно, вызывает комический эффект.

Настоящие перипетии не играют характерной для комедии роли недоразумения, а превращают ситуацию в её противоположность, динамизируют её, способствуют переключению внимания читателя/зрителя на состояние героев, поэтому развязка приобретает трагикомедийный характер, что отражается и на образе персонажей.

Среди *dramatis personae* этой пьесы самый большой интерес вызывает небольшой ростом, полысевший работник электростанции – Миша. Во многом он похож на героев Ф. Достоевского – униженных и оскорблённых, представляющих тип «маленького человека». Он – гоголевский Башмачкин или Макар Девушкин конца XX века, незаметный, никому не нужный, живущий в сложной переходной ситуации, желающий лишь уважения и личного счастья. По замечаниям С. Гончаровой-Грабовской, такой тип героя – «маленького человека», присущий современной русской драматургии, «живёт своими идеями, он не стремится вписаться в рыночную экономику, живёт как живётся, хотя не лишён здравого смысла, понимает правила жизни и стремится доказать право на бытие»⁸⁴. Именно таков персонаж Н. Коляды. Ни он, ни женщины не пытаются изменить свою личную жизнь, что подчёркнуто драматургом случайностью их встречи, которая привела к тому, что жизненные пути героев пересеклись. Нина не разрешает Мише уйти проверять электричество у других, поскольку она воспринимает случайно пришедшего мужчину как потенциального жениха. Его смешной, неуклюжий вид для неё не имеет значения. Невыносимое экзистенциональное чувство одиночества, присущее многим героям Коляды, обуславливает поведение персонажей этой комедии, все трое хотят прекратить своё одиночество, найти другого, близкого человека, спутника жизни.

По сравнению с этой парой Зина, хозяйка квартиры, кажется более предприимчивой и в жизни, и в любви. Однако, вся жизненная энергия героини направлена только на её быт. Она приобретает змею, чтобы похвастаться экзотическим животным, которое должно подчеркнуть её статус успешной, эпатирующей необычностью женщины. Тем не менее, все

⁸⁴ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва 2006, с. 30.

её попытки найти будущего мужа не увенчались успехом, ведь они носят только внешний характер. Итак, активность, воплощенная в женских образах этой пьесы, традиционно присущая комедийным героям, иллюзорна и эфемерна. Настоящей цели в жизни нет ни у Миши, ни у женщин. Все действия имеют только поверхностный характер, поэтому они не меняют судьбу персонажей, не обеспечивают достижения результатов, успеха.

Миша и Нина представлены как более романтические натуры. Нина возвращается в детство, играя бумажными куклами в театр теней. Мужчина собирает потерянные людьми на улицах вещи, зачастую сломанные, выброшенные в мусор. Каждый вечер он просматривает их, обожествляя эти обычные предметы, придавая им духовный, сверхчувствительный смысл. Как замечает Н. Лейдерман, «функция у этой и других вещичек, которые собирает Миша, та же, что у религиозных святынь – концентрировать в себе духовное содержание, спасать от забвения, передавать эстафету нравственного опыта»⁸⁵.

Эти ритуалы персонажей Коляды переносят их в мир иллюзий и мифов, поскольку они не в состоянии переносить действительность. Они питаются мечтами об идеализированном мире, однако и эти мечты бывают горькими.

«МИША. Какую, что вы, ах! Не был, не состоял, не участвовал. Иногда во сне вижу мою свадьбу: жена – в платье белом, в фате, а я рядом – на табуретке стою, маленький, в костюме, и все хохочут, а мне стыдно-стыдно. (...) Один, старость»⁸⁶.

Хотя эти герои живут среди людей, для общества они незаметны. Нина прячется от жизни в квартире подруги, кроме неё она никому не нужна. Мишу также не замечают, не уважают, даже прогоняют, пугают собаками, не открывают двери. Этот художественный приём Н. Коляды разрушает традиционный образ классического комедийного героя, который являлся частью полиса, частью общества, в единении с которым герой черпал силу и уверенность в своих поступках.

Пьеса *Мы едем...* по определению драматурга, комедия, и, действительно, она заставляет многократно смеяться, тем не менее, наряду с этим, фигуры, представленные драматургом, вызывают одновременно, сочувствие, ностальгию и жалость. Как в традиционной мелодраме, герои Коляды – обыкновенные люди, что помогает читателю/зрителю

⁸⁵ Н.Л. Лейдерман, *Маргиналы Вечности или Между «чернухой» и светом*, «Современная драматургия» 1999, № 1, с. 169.

⁸⁶ Н. Коляда, *Мы едем, едем, едем в далёкие края* [в:] Того же, «Персидская сирень» и другие пьесы, Екатеринбург 1997, с. 143.

соотнести их судьбы, их состояние со своим. Этот мелодраматизм сближает пьесу Н. Коляды с трагикомедией, в которой трагическое оборачивается смешным. Развязка пьесы, в которой персонажи, прячась втроём на кровати Зины от змеи, даёт им возможность сблизиться и открыть свою душу друг другу, высказать свои истинные мечты, что свидетельствует о трагикомической модальности.

Трое совсем некомедийных героев представлены в комедии *Три китаяца* (1998), в основе сюжета которой история возвращения 20-ти летнего Тимофея после службы в армии на Дальнем Севере, в маленький родной городок. Парадоксально, но возвращение домой единственного сына не приносит ему чувства счастья, так как дома никто его не ждёт. Отец, после смерти жены, пригласил к себе жить двух беженок из Узбекистана. С 17-ти летней Лилией живёт как муж с женой, тайком от её матери, с которой на рынке продаёт бумажные цветы. Действие передаёт прозаичность, обыденность трагизма существования героев, в основе которого осознаётся чувство непонимания и невыносимого одиночества человека в обстоятельствах современного мира.

Возвращение домой вызывает у молодого мужчины лишь отчаяние, злость, ощущение бессилия. Тимофей сердится, увидев, что Лилия жжёт вырезки из старых календарей, оставшиеся от его матери, но он не в состоянии остановить процесс уничтожения единственных воспоминаний прошлого, поскольку для этого нужны активность, действенность, которых у него нет.

Во многом Тимофей похож на чеховских героев. Он также мысленно устремляется в будущее, в мечты о хорошем, счастливом будущем. Однако, в отличие от героев Чехова, его мечты не связаны с будущим всей страны, они касаются лишь его личного счастья. Он мечтает о счастливой семье, о хорошей жене, детях, доме, спокойной жизни. Но его мечты так и останутся только мечтами, так как Тимофей не способен изменить свою судьбу. Он вернулся домой, чтобы взять оставшуюся после смерти матери часть своего имущества, завести семью. Оказавшись в неожиданной ситуации, Тимофей, подобно героям трагедий, остаётся пассивным перед новой действительностью, и в конце-концов уезжает. Показательно, что он не находит себе место в новом укладе жизни дома и ведёт себя как маргинальная личность.

В пьесе представлены два женских образа. Бывшая знакомая Тимофея – Дагмар, которая, как и он, мечтает о семье, муже, личном счастье. Лилия, которая уже отказалась от поисков собственного счастья, испытывает, подобно «маленькому человеку», удовлетворение от того, что в её жизни есть какое-то подобие счастья, даже если это противоестественно.

но и не приносит истинного благополучия. В этом состоит обостренный трагизм существования героини, подчинившейся аномальному порядку вещей.

«ЛИЛИЯ. Не сказать, чтоб люблю его, а привыкла. Да и спас он нас с мамкой, взял жить. Беженки мы из Узбекистана. Было б хорошо с молодым жить, а найди его? Как война прошла»⁸⁷.

Все они выброшены из общества, или, точнее, они и сами из него выпадают. Лилия – беженка, прячется от мира в домике на окраине городка, делает искусственные бумажные цветы и консервирует солёные огурцы. Проститутка Дагмар после отказа Тимофея сообщает о решении снова уехать за границу, там никто её не знает, там она – одна из толпы. Тимофей, не дождавшись отца, перед отъездом просит передать информацию о том, что его сын погиб в армии, то есть сообщает о своей смерти и тем самым он перестает существовать как для своего отца, для себя, так и для общества. Развязка пьесы не возвращает героев в фазу равновесия, как принято в традиционной комедии: вместо возрождения человека, свойственного комедии, наблюдаем полное разрушение и уничтожение личности.

В поэтике пьесы немало словесного комизма. Однако, даже реплики 17-ти летней Лилии про сексуальный возбудитель, который она прячет от матери, не вызывают настоящего комического эффекта, а, скорее всего, жалость и сочувствие к героине, поскольку этот словесный комизм возникает из-за её необразованности, вследствие чего он приобретает трагикомичный характер. Более того, в образе Лилии доводится до абсурда обыденность существования обывателей.

Несмотря на всё это, Н. Коляда назвал эту пьесу комедией, нарушая тем самым классические нормы комедийного жанра и образа комедийного героя. Драматург создал картину жизни, в основе которой – нарушение норм современной жизни, которые вроде бы не могут удивить читателя, поскольку для героев – это их привычное состояние. Всё это свидетельствует об отходе драматурга от классической комедийной модели в сторону трагикомедии и экзистенциальной драмы.

Сюжет следующей пьесы – *Тутанхамон* (2000), названной драматургом комедией, посвящён истории подруг, которые встретились за день до брака одной из них, чтобы подготовиться к празднику, которому так и не суждено было состояться, поскольку на репетицию брака жених пришёл с другой своей невестой, занимавшейся оккультными науками, по советам которой и устраивается этот брак.

⁸⁷ Н. Коляда, *Три китайца* [в:] Того же, *Уйди-уйди: пьесы*, Екатеринбург 2000, с. 307.

Самая замечательная фигура среди персонажей – будущий жених. Драматург наделил его всеми признаками комического персонажа: несовпадением имени и клички, комической внешностью и характером. И, действительно, всё в нём вызывает смех: его наружность, одежда, поведение. Он – неуклюжий, толстенький, полысевший мужчина, которому за сорок лет. Парадоксально, но невесты видят в нём бизнесмена, хотя, на самом деле, Вадик – скромный продавец, торгующий запчастями на рынке. Он одет в свитер с надписью «найн». Именно этот свитер замещает личность мужчины, поскольку он не состоятелен в отношениях с женщинами. Это они, две его невесты, – Ольга и Ася – до сих пор организовывали и устраивали его жизнь. Сам Вадик – пассивен, недеятелен. Типичные для комического героя активность и деятельность ему не присущи. Лишь в развязке выпитый алкоголь придаёт ему мужества, чтобы оставить обеих женщин. Однако, и эта активность иллюзорна, поскольку он ничего не решает, а, скорее всего, он убегает от жизни, от ответственности за другого человека. Это не действие, не поступок, а отказ от него.

Комический эффект придают персонажу его клички: Тиграк, Христос, Вадик Тутанхамонович. Все они подобраны по принципу противоположности. Ведь он не является сильным, могучим, опасным и страшным как тигр. Он ни одну из женщин не избавит от одиночества и не будет страдать за человечество (в данном случае, за мужской род). И с египетским фараоном персонаж Коляды также ничего общего не имеет, ведь он нерешителен – за него всё решали женщины и его свитер. Все эти клички ничто иное, как явная авторская ирония над своим персонажем, доведённая до абсурда. Его судьба, подобно героям античных трагедий, предопределена Богами, в данном случае, египетским и христианским. В этой пьесе Н. Коляда деформирует образ героя своей комедии до той степени, что распознаём в нём черты «антигероя», а именно: отсутствие активности, неспособность совершать поступки, логически действовать.

Необычны для комедийных персонажей и женские образы в этой пьесе. Каждая из героинь по-своему пытается устроить свою личную жизнь. Ася на всё готова для своего жениха, для него она подчиняет свою жизнь законам эзотерики. Её первоначальная активность, свойственная классическим комедийным героям, вместе с развитием сюжета утрачивается, чтобы в развязке полностью превратиться в пассивность, бездейственность.

Соперницей Аси оказывается мать Феофания, а в настоящей жизни – Ольга, к которой повёл Асю её будущий жених. Однако Ольга готова бороться за своего избранника. Тем не менее, и её активность, как и у Аси, наблюдается лишь в начале пьесы. В этой комедии Н. Коляды есть и тре-

тъя героиня – Тамара – подруга Аси, которая, на первый взгляд, кажется более рассудочной, чем остальные женщины. Это проявляется в том, что уже с самого начала пьесы драматург ставит Тамару в оппозицию по отношению к остальным двум женским образам, наделяя её образ трагическим началом. История смерти всех членов её семьи, её одиночество вызывают у читателя/зрителя величайшее сочувствие. Она также не хочет жить одна и пытается сблизиться с соседом Глебом, с которым они когда-то обменялись квартирами. Однако, и Тамаре не суждено найти личное счастье, поскольку и Глеб ей отказывает. Этот бывший алкоголик бежит от настоящей жизни, чтобы спрятаться в монастыре. Подобно Вадиду, Глеб не проявляет свойственной комическому герою активности, так как побег – это, скорее всего, отказ от действия, от ответственности за свою, и, тем более, за чужую судьбу.

В развязке мужчины уезжают вместе, оставляя всех трёх женщин у подъезда. Все они начинают неистово молиться Богу Тутанхамону, чтобы тот послал им мужчин и прекратил их одиночество. В этот момент наблюдаем игру драматурга с классической моделью античной трагедии, в которой «завязка и развязка (...) происходили по воле богов»⁸⁸.

В этой пьесе также развязка не подчинена законам традиционной комедии, так как она не возвращает героев в исходное положение, в ней отсутствует «заключительная фаза обретения исходного равновесия»⁸⁹. Она не предполагает возрождение персонажей, а, напротив, все герои, подобно трагедийным, оказываются намного несчастливее, чем они были в начале пьесы. Именно о таком сближении комедии и трагикомедии пишет С. Гончарова-Грабовская, отмечая, что, в новейшей русской драматургии «грусть сменяется трагической тональностью», а «комический герой вызывает сочувствие и заставляет не смеяться, а грустить»⁹⁰.

Комедия *Старая зайчиха* (2006) написана Н. Колядой всего для двух актёров: Валентина Гафта и Лии Ахеджаковой. Сам драматург её определил следующим образом: «Хотя название этой пьесы звучит как название детской театральной сказки, на самом деле, это – комедия для взрослых, а, точнее, – очень смешная современная комедия. Только зачастую смеяться зрители будут сквозь слезы, узнавая самих себя»⁹¹. И, действительно

⁸⁸ Н.И. Фадеева, *Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии*, «Филологические науки» 1984, № 4, с. 12.

⁸⁹ П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991, с. 146–147.

⁹⁰ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Комедия...*, *op. cit.*, с. 79.

⁹¹ Н. Коляда, *Старая зайчиха* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kolyada-theatre.ru/ru/old-doe-hare> (дата обращения: 22.05.2012).

но, как обещал автор, комедия совмещает в себе и смешные, и трагические элементы, так как это бывает в настоящей жизни.

Сюжет пьесы основан на двойном обмане, связанном с приёмом «театра в театре», «сцены в сцене». Московские артистки приезжают на гастроли в далёкий северный город, чтобы, намазавшись чёрным гримом, выдать себя за африканскую рок группу, заработать большие деньги и уехать, оставив зрителей в уверенности, что к ним приехали настоящие африканцы, а не московские артисты второго сорта. В этом северном, захолустном городе главную героиню неожиданно встречает её бывший муж, который и организовал этот концерт столичного ансамбля. В течение многих лет он составлял режиссёрский план, и сам разыграл спектакль, в котором героиня играет отведённую ей роль: женщина думает, что именно она – инициатор гастролей и является активным субъектом действия, на самом же деле, – это не так, это только иллюзия. Она оказывается марионеткой в руках бывшего мужа, объектом воздействия, как и положено быть трагическому или, если учесть характер обстоятельств, трагикомическому герою.

В этой комедии Н. Коляда представляет два образа героев – рядовых актёров, пути которых много лет тому назад разошлись, чтобы, накопив багаж жизненных провалов, снова встретиться. Этот поворот судьбы придаёт действию характер движения по кругу, присущий сюжету классической комедии. С одной стороны, ситуация переносит героев в прошлое, напоминая им грустные, горькие моменты как их личной, так и актёрской жизни, но, с другой стороны, даёт им также возможность изменить, исправить хотя бы их взаимные отношения.

До этого момента герой принимал свою судьбу пассивно, без малейшего проблеска активности. Возможно, только сейчас, впервые в своей жизни, он оказался активным, срежиссировав их встречу, исполнив, возможно, мечту своей жизни. В поведении героини отсутствует какая бы ни было действенность, активность превращается в иллюзии. Все прошедшие годы она жила изо дня на день, не предпринимая никаких действий, чтобы изменить свою пустую жизнь. Единственной её заботой являлись деньги, чтобы любимым кошкам купить еду и вести спокойную жизнь московской артистки.

«ОНА. (...) Не жди нечего. Дни пролетают со свистом пули. Или еще быстрее. У меня дома три кошки. Каждый день я бегаю со свадьбы на свадьбу, с концерта на концерт, чтоб заработать денег на пропитание, на унитаз, зараза!»⁹².

⁹² Н. Коляда, *Старая зайчиха* [в:] Того же, *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы*, Екатеринбург 2007, с. 30.

На первый взгляд, это пьеса про двух одиноких людей, которые так и останутся одинокими. Однако, при всём своём одиночестве персонажи этой пьесы одновременно и несчастны, и смешны, так как утратили статус героя как субъекта действия. Трагикомизм этой ситуации влияет на персонажей таким образом, что реципиент, а также и сами герои ощущают невыносимую горесть своей судьбы.

Итак, в жанре комедии и, прежде всего, в образе комедийного персонажа совмещаются разные жанровые начала, среди которых одним из важнейших стала абсурдность бытия. Это, несомненно, является характерной чертой русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Именно она, по замечанию Н. Махиной, «становится источником комедийности и в тех пьесах 90-х годов, которые в жанровом отношении к комедийным отнести никак нельзя»⁹³. Затем исследовательница добавляет, что и «во многих комедиях отсутствует традиционная комедийная интрига. В сущности, трудно говорить и о комедийных характерах, создаваемых драматургами»⁹⁴.

Настоящее явление свойственно и драматургии Н. Коляды. Во всех рассмотренных пьесах драматург создаёт абсурдные ситуации, в которых его персонажи теряются. Они, в отличие от представителей традиционной комедии, отказываются от всякого действия, от всякой активности и инициативы, во-первых, потому, что никакой определённой цели в их жизни нет, а, во-вторых, потому, что поступок несёт ответственность за него.

Персонажи пьес, названных Н. Колядой комедиями, подобно героям чеховских трагикомедий, предаются воспоминаниям о счастливом, беззаботном детстве, переносятся в мир мечтаний о настоящем доме, идиллической жизни. Как отмечает Т. Шахматова, «каким-то свыше данным иррациональным зрением герои видят, какой должна быть настоящая жизнь»⁹⁵, а настоящее действие совершается как-бы помимо их воли, подобно тому, как это происходит по отношению к классическому трагедийному герою.

В то время, как традиционный комедийный герой явился неотъемлемой частью полиса, обеспечивая тем самым свой успех, герои комедий Н. Коляды для общества незаметны, а, бывает, что они и сами из него себя исключают.

⁹³ Н.Г. Махина, *Специфика комедийности в современной драме (к постановке проблемы)* [в:] *Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27–29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 41–42.

⁹⁴ Там же, с. 42.

⁹⁵ Т.С. Шахматова, *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX–начала XXI веков: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Казань 2009, с. 158.

В созданных Н. Колядой образах мало что сохранилось от героев античной комедии. Персонажи комедий уральского драматурга отражают реалии современной действительности. Это – обыкновенные люди, такие же, как и зрители в зале. Незаметные, негероические, недеятельные субъекты.

Все исследованные выше пьесы драматург назвал комедиями, предполагая тем самым, что они должны провоцировать у зрителей смех, тем не менее в каждой из них найдём моменты, вызывающие то в большей, то в меньшей степени ностальгию, сочувствие, жалость. Комедии Коляды, как правило, не сохраняют канонических черт данного жанра. Вообще, жанровый статус комедии каждой из них можно оспорить, а иногда и полностью опровергнуть. Конфликт в этих пьесах Н. Коляды приобретает экзистенциальную окраску: бездеятельный субъект не в силах противиться фатуму, в чём комедии уральского драматурга близки по настроению чеховским комедиям рока. Всё это заставляет думать, что комедия понимается автором как трагикомедия, в которой ощутим гоголевский элемент эстетики – «смех сквозь слёзы».

Следовательно, комедийный персонаж пьес уральского драматурга потерял присущую ему действенность, стремление достичь своей цели. Посредством так функционирующего персонажа выражается авторская позиция по отношению к современной действительности.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что персонажи Н. Коляды являются пародией на классического персонажа пьесы, они не воплощают в себе никаких идеалов, ценностей, моделей или антимodelей поведения. Они также не являются двигателями драматического действия. Эти персонажи лишены черт индивидуальности, личности и даже антропомиметизма. Они существуют как языковые механизмы, о которых можно сказать, что их функционирование в рамках пьесы сводится лишь к высказыванию, к продукции слов. Именно поэтому подобные персонажи напоминают дискурс, который, в свою очередь, отражает образ культурного пространства. Все они являются воплощением того или иного взгляда на окружающую их действительность. Таким образом сконструированные и функционирующие персонажи служат средством коммуникации автора с читателем/зрителем, передающим посредством иронии и пародии авторскую картину мира.

В контексте пьес уральского драматурга следует говорить о том, что М. Гловинский называет конструктивной пародией, которая представляет собой способ создания авторской картины мира⁹⁶.

⁹⁶ См. М. Głowiński, *Parodia konstruktywna* [В:] Того же, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, с. 282.

1.2. ИНТЕРТЕКСТ КАК СПОСОБ АВТОРСКОЙ ОЦЕНКИ В ПЬЕСАХ Н. КОЛЯДЫ

Понятие интертекстуальности, предложенное и осмысленное Ю. Кристевой на основе бахтинской концепции диалогичности высказываний⁹⁷, стало одной из основных теоретических литературоведческих категорий, но, одновременно, наиболее неоднозначных. Это связано с тем, что одни исследователи рассматривали интертекстуальность слишком узко, как восприятие читателем взаимоотношений между конкретным произведением и предшествующими или последующими ему произведениями, в которых содержатся интертекстуальные отсылки к первому произведению (М. Риффатер)⁹⁸, в то время как другие понимали его чересчур широко, как способ формирования и осознания (реактивации) особым образом понимаемого историзма. Речь идёт о культурно-познавательном опыте субъектно-объектного характера, в котором отразились подвижные отношения между текстовыми стратегиями и ожиданиями реципиента (Р. Ныч)⁹⁹. Третьи, в свою очередь, пытались уточнить характер отношений между текстами (смыслами текстов), применяя дополнительные термины: интерконтекстуальность, транстекстуальность, прототекст, метатекст, архитекткст и т.д. (Ж. Женетт)¹⁰⁰, субтекст, ипотекст, ипертекст, анатекст, паратекст, транстекст, автотекст и тп. (Р. Лахманн)¹⁰¹.

Ю. Кристева определяла интертекстуальность как интеракцию внутри определённого текста, Л. Женни – как новый способ чтения, в котором фиксируется характер отношения реципиента к разным формам адаптации главным текстом первичных. Р. Барт утверждал, что «каждый текст является интертекстом по отношению к какому-то другому тексту»¹⁰². Затем учёный добавлял, что эти «другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах. (...) Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»¹⁰³. М. Риффатер воспринимает интертекстуальность как читательскую пер-

⁹⁷ См. Ю. Кристева, *Бахтин, слово, диалог и роман* [в:] *Французская семиотика от структурализма к постструктурализму*, пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова, Москва 2000, с. 429.

⁹⁸ См. M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, „La Pensée” 1980, № 215 (Octobre), с. 4–18.

⁹⁹ См. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

¹⁰⁰ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

¹⁰¹ См. R. Lachmann, *Plaszczyzny pojęcia intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1991, LXXXII, z. 4, с. 209–215.

¹⁰² Р. Барт, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва 1989, с. 417.

¹⁰³ Там же.

цепцию отношений между произведением и другими произведениями¹⁰⁴. В свою очередь Р. Ныч пишет о трёх типах интертекстуальности, отмечая, что интертекстуальность может рассматриваться как внеисторическая, т.е. универсальная теория литературы или как форма «внутренней» поэтики модерной и постмодерной литературы. Третий способ исследователь связывает с тем, что интертекстуальная поэтика рассматривается как историзированная теория, ограниченная историческими принципами, принятыми в данной литературно-культурной эпохе, охватывающая как литературные, так и нелитературные дискурсы культурной действительности¹⁰⁵.

Для наших исследований важным является истолкование понятия интертекстуальности Н. Фатеевой, для которой «интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственно авторского «Я» через сложную систему отношений, оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов»¹⁰⁶.

Несомненно, интертекстуальность является не только одной из важнейших, но и одновременно одной из ведущих тенденций современной русской литературы вообще и драматургии в частности, вследствие того, что поэтика современной российской драматургии во многом определяется переосмыслением литературной традиции. Создано немало пьес, тем или иным образом вступающих в диалог с текстами классиков как русской, так и мировой литературы, что нашло отражение также в ряде литературоведческих исследований, посвящённых проблеме интертекстуальности в современной русской драме, среди которых работы М. Громовой, С. Васильевой, Г. Вербицкой, Е. Сергеевой, Н. Масленковой, Т. Мищенко Л. Тютеловой и многих других¹⁰⁷.

¹⁰⁴ J. Kristeva, *Problemy strukturowania tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 233–250; L. Jenny, *Strategia formy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 265–295; M. Riffaterre, *La trace...*, op. cit., s. 4–18.

¹⁰⁵ См. R. Nycz, *Poetyka...*, op. cit., s. 36.

¹⁰⁶ Н.А. Фатеева, *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи*, «Известия Академии наук». Серия литературы и языка 1988, т. 57, № 5, с. 30.

¹⁰⁷ См. М.И. Громова, *Чеховские традиции в театре А. Вампилова*, «Литература в школе» 1997, № 2, с. 46–56; С.С. Васильева, *Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета)*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Волгоград 2002; Г.Я. Вербицкая, *Традиции поэтики А.П. Чехова в современной отечественной драматургии 80–90-х гг.* (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте): очерк, Уфа 2002; Е. Сергеева, Н. Масленкова, *Диалог с классикой как средство выстраивания конфликта в современной драматургии* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема конфликта*: материалы научно-практического семинара (12–13 апреля 2008 г.), сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2009, с. 42–58; Т.А. Мищенко, *Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии*: дис-

Важно отметить, что всё-таки круг авторов, являющихся центрами интертекстуального отнесения, как в литературе вообще, так и в драматургии в частности, не очень широк. Как отмечает Н. Фатеева, он сводится к «школьной программе» и наиболее известным именам: Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Толстому, Достоевскому, Чехову. Этот феномен объясняется пониманием художником того факта, что «адекватность восприятия порождаемых им текстов зависит от «объёма общей памяти» между ним и его читателями¹⁰⁸. Видимо, Н. Коляда также учитывает это обстоятельство, что и повлияло на заполненность пространства его пьес интертекстом, прежде всего, классиков, фундаторов русской культуры и русского сознания.

Следовательно, как отмечает И. Скоропанова, обращение современных писателей к классике XIX века, деканонизирует её, одновременно отвергая стереотипы её восприятия массовым сознанием, сформировавшимся в период вульгаризации и догматизма, которым подвергалась классика в советском литературоведении¹⁰⁹.

Т. Карпеева в свою очередь оправдывает диалог с классикой тем, что русская литература XIX века в лучших своих образцах содержит то, что созвучно внутреннему миру современных авторов¹¹⁰.

Исследователи современной русской драматургии относят интертекстуальные явления в драматургическом тексте к продуктивной или креативной рецепции. Как отмечает О. Журчева, «творческие механизмы креативной рецепции неразрывно связаны с особенностями художественного и, в данном случае, театрального мышления всего XX в., когда обращение к «чужому слову» и к «чужому материалу» давало драматургу возможность включить нравственный и культурный опыт своего времени в диахронный исторический и вечностный контекст¹¹¹.

сертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Астрахань 2009; Л.Г. Тютелова, *Чеховская традиция в отечественной драме XX века и пьеса Л. Улицкой «РУССКОЕ ВАРЕНИЕ, ИЛИ AFTERCHEKHOV»* [в:] *Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27–29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 160–166.

¹⁰⁸ См. Н.А. Фатеева, *Интертекст...*, *op. cit.*, с. 35.

¹⁰⁹ См. И.С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2001, с. 78.

¹¹⁰ См. Т.А. Карпеева, *Интерпретация классических образов и мотивов в пьесе М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» («ОБЛОМ OFF»)* [в:] *Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27–29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 167.

¹¹¹ См. О.В. Журчева, *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь*

Проблему креативной рецепции в драме самарская исследовательница предлагает рассматривать в двух основных аспектах:

- 1) автор – произведение – автор;
- 2) автор – произведение – автор – читатель.

При таком подходе к исследованию интертекстуальных связей первый аспект представляется О. Журчевой собственно креативным, т.е. предполагающим выявление механизмов работы драматурга с чужим словом, а второй – коммуникативным, т.е. предполагающим проблему включения в осмысление чужого слова реципиента¹¹².

Следует отметить, что примеры и формы креативной рецепции в современной русской драматургии неоднородны и неравномерны. Они подчинены разным художественным задачам, тем не менее драматурги самых разных творческих направлений и возрастов широко и активно пользуются ими. Известны новые интерпретации произведений А.С. Пушкина (З. Коляда *Dreisiebenas* или *Пиковая дама*), М.Ю. Лермонтова (З. Садур *Памяти Печёрина*), Н.В. Гоголя (О. Богаев *Баимачкин*, В. Сигарев *Вий*), Л.Н. Толстого (О. Шикшин *Анна Каренина-2*), А.П. Чехова (В. Леванов *Смерть Фирса*, Е. Гремина, *Сахалинская жена*), И.А. Гончарова (М. Угаров *Облом off*, В. Сигарев, *Смерть Ильи Ильича*).

Интертекстуальные связи стали неотъемлемым элементом драматургии Н. Коляды. Освоение «чужого слова» в пьесах уральского драматурга разнообразно и происходит на нескольких уровнях в зависимости от соотношения интертекстуальных связей с литературной традицией или со словесным массивом культурно-знаковых систем.

В драмах екатеринбургского драматурга наблюдается своего рода коллаж «чужого» (цитатного) и «своего» (авторского) слова. Как отмечает Е. Дьякова, в пьесах Коляды на одном пространстве уживаются «лоскутья Чехова, песни советских композиторов, надрывный сантехнический экзистенциализм Петрушевской, все припевы, хором воспроизводимые от Смоленска до Находки. Желаете – найдете рассуждения Бердяева из книги *Судьба России* (...). Желаете – вспомните *Generation II* Пелевина»¹¹³. Действительно, пьесы Н. Коляды богаты прямыми или опосредо-

новой драмы: материалы научно-практических семинаров (26–27 апреля 2009 г. и 14–16 мая 2010 г.), сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2011, с. 63–64.

¹¹² См. О.В. Журчева, *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии: инвариант или вариативность* [в:] *Современная российская и немецкая драма и театр*: сборник статей и материалов международной научной конференции (7–9 октября 2010 г.), ред. Т.Г. Прохорова, Е.Н. Шевченко, Казань 2011, с. 139.

¹¹³ Е. Дьякова, *Россия в фибровом чемодане* [в:] Персональная страница Н. Коляды. Рецензии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru> (дата обращения: 11.05.2011).

ванными, неявными цитатами из произведений классиков как русской, так и мировой литературы. В них многократно обнаруживаем аллюзии и реминисценции к произведениям А.П. Чехова, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, М. Горького, Ф.И. Тютчева, А.В. Вампилова, а также У. Шекспира, Т. Уильямса, Э. Ажара, Г. Уэллса, Ф. де Рохаса и нескольких других.

На присутствии аллюзий и реминисценций к текстам Ф.М. Достоевского указывают М. Громова и Х. Мазурек. Русская исследовательница обнаруживает обращение к стилю и манере классика в авторских описаниях места действия, которые, по её мнению, во многом напоминают «петербургские декорации Достоевского», а также обстановку горьковских ночлежек и «марусовок»¹¹⁴. Недаром «столичная штучка» Лариса из *Куриной слепоты*, брезгливо оглядываясь, изрекает: «Я вдруг подумала, что Достоевский был ерунда себе... Ничего особенного... Вот это, куда я попала – дно, вот это жизнь, тут страшно... тут достоевщина настоящая»¹¹⁵. Х. Мазурек, с свою очередь, обнаруживает аллюзии к произведениям Ф.М. Достоевского в страданиях персонажей Н. Коляды, отмечая их сходство с героями из *Записок из подполья*, польская исследовательница видит в них униженных и оскорбленных, маленьких людей Достоевского. Обращение Н. Коляды к Достоевскому вызвано сходством проблематики, связанной со страданием, поисками правды о смысле жизни, желанием быть выслушанным. Близость к Достоевскому Мазурек отмечает также в способе создания образа персонажа, отражающего концепцию двойственной природы: в человеке идёт борьба двух сил – добра и зла, любви и ненависти¹¹⁶. Прямые аллюзии к наследию русского классика так или иначе проявляются на протяжении всего творчества уральского драматурга. Бывает, что в одном персонаже совмещаются черты характера как Раскольникова, так и маленького человека, как, например, в пьесе *Клуб брошенных жён, или Звени бубен!* (2015), что отражает авторское видение мира.

Аллюзии к произведениям М. Горького исследователи драматургии Н. Коляды обнаруживают особенно на уровне персонажей, которые во многом напоминают жителей ночлежек из драмы *На дне*. Подобно М. Горькому, уральский драматург показывает социальное «дно», поте-

¹¹⁴ См. М.И. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие*, Москва 2009, с. 184–185.

¹¹⁵ Н. Коляда, *Куриная слепота* [в:] Того же, *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 23.

¹¹⁶ См. Н. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kola- dy*, Katowice 2002, с. 115.

рянность жизненных ориентиров, маргинальное существование на краю бездны – между жизнью и смертью. Как отмечает О. Наумова, пьесы Горького и Коляды сближает активная авторская позиция, выражающаяся в сострадании, стремлении «достучаться» до сознания читателя, продемонстрировав жуткую картину беспросветной жизни и в социальном, и в духовном плане. Как утверждает исследовательница, посредством нравственного потрясения, шока, и Горький, и Коляда заставляют задуматься не столько об изменении нравов, сколько об онтологических проблемах: предназначении человека, его жизни и смерти¹¹⁷.

В драматургии Н. Коляды можно отметить также связь с творчеством Н.В. Гоголя, которую Х. Мазурек обнаруживает в стиле повествования, в подобном гоголевскому стилю наррации, а именно во внимании к деталям места действия, в подробностях описания интерьера, а также в присутствующих в пьесах Коляды элементах фантастики¹¹⁸. Польская исследовательница, а вслед за ней О. Журчева рассматривают парафраз *Старосветских помещиков* Н. Коляды, как особую студию смерти¹¹⁹.

Т. Давыдова и И. Сушилина соотносят художественный мир пьес Н. Коляды с арбузовской драматургией, указывая на родство типов творческой личности и типологических схождений художественных парадигм у А. Арбузова и Н. Коляды¹²⁰.

В свою очередь С. Моторин в диссертации, посвященной вампиловским традициям в драматургии 1980–90-х годов, относит пьесы Коляды к «позитивно-новаторскому» направлению в современной драматургии¹²¹. В то время как Н. Нерезко коды вампиловской драматургии обнаруживает в общности места действия, в образах героев, а также в исследовании обоими драматургами ситуации «порога»¹²².

¹¹⁷ См. О.В. Наумова, *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришкова)*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2009, с. 112.

¹¹⁸ См. H. Mazurek, *Teatr...*, op. cit., с. 116–118.

¹¹⁹ Там же, с. 117–118; О.В. Журчева, *Искусство преодоления страха: мотив смерти в «гоголевской трилогии» Николая Коляды* [в:] *Русская литература конца XIX–XXI века: диалог с традицией*, pod red. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi, Rzeszów 2014. с. 100–127.

¹²⁰ См. Т.Т. Давыдова, И.К. Сушилина, *Театр Николая Коляды: топос провинции* [в:] *Их же, Современный литературный процесс в России*, Москва 2007, с. 285–310.

¹²¹ С.Н. Моторин, *Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80–90-х годов XX века*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2002, с. 16.

¹²² Н.А. Нерезко, А. *Вампилов и Н. Коляда: провинциальные анекдоты в XX веке* [в:] *Традиции русской классики XX века и современность: материалы Международной научной конференции (14–15 ноября 2002 г.)*, Издательство Московского университета 2002, с. 299–308.

Об интертекстуальности своей драматургии высказывался и сам Н. Коляда: «Я считаю себя учеником и продолжателем традиций А. Чехова, А. Вампилова, В. Розова (я даже получил «Хрустальную розу» – театральную премию В. Розова, чем очень горжусь), и выражается это в том, что я, как и они, пишу о маленьком человеке, что восходит, естественно, ещё к гоголевской традиции. То есть я ощущаю себя в парадигме русской культуры, выводя в своих пьесах простого русского человека, обывателя советского и постсоветского времени»¹²³.

Панорамный взгляд на пьесы Н. Коляды позволяет увидеть аллюзии к мировой литературе, особенно, к его любимому американскому драматургу Теннесси Уильямсу, про влияние которого так высказывался сам Коляда: «Тень Уильямса есть и в *Землемере*: Лаура – это та самая Лаура, из *Стеклянного зверинца*, и моя свеча, её свеча»¹²⁴.

Отмеченные О. Наумовой и Х. Мазурек художественные сближения с поэтикой текстов американского драматурга проявляются в способах создания персонажей, одиноких, ищущих контакта, никому не нужных. Польская исследовательница указывает на особое сходство женских образов среднего возраста в пьесах обоих драматургов¹²⁵.

В драматургии Н. Коляды также отчётливо заметны интертекстуальные отношения к творчеству М. Булгакова, которые, тем не менее, до настоящего времени никем не исследованы. Они проявляются, как можно заметить, на разных уровнях поэтики его пьес. Например, в пьесе *Курица* фамилия булгаковского персонажа функционирует как культурный код, когда актриса Алла несколько раз обращалась к главному режиссёру, Фёдору, называя его Швондер.

Аллюзии к *Собачьему сердцу* заметны также во вступительной ремарке пьесы *«Америка России продала пароход...»*:

«В темноте особняк. Спят пролетарии, которых заселили сюда после революции и которые как тараканы расплодились с тех пор во всех углах дома: где туалет был – там спальня, где была спальня – там зал, где зал был – там кухня, а где кухня была – теперь туалет... Перегородили, перестроили все по своему изысканному вкусу: мы наш, мы новый мир построим (...)»¹²⁶.

¹²³ Н. Коляда, *«Ощущаю себя в парадигме русской культуры»*. Два интервью с Николаем Колядой, «Известия Уральского государственного университета» 2008, № 55, с. 318.

¹²⁴ Н. Коляда, *«Ответы и вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города N»*, «Театральная жизнь» 2000, № 5, с. 21.

¹²⁵ Н. Mazurek, *Teatr...*, op. cit., с. 132–136; О.С. Наумова, *Формы...*, op. cit., с. 110–112.

¹²⁶ Н. Коляда, *Америка России продала пароход* [в:] Того же, *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы*, Екатеринбург 2007, с. 169.

В этом ремарочном тексте, описывающем обстановку действия пьесы, звучат в унисон авторский голос и высказывание профессора Преображенского. При помощи этого приёма Н. Коляда передаёт ощущение разрушения дома и жизни вообще.

Интересны также аллюзии к *Мастеру и Маргарите*, которые обнаруживаем в финальной ремарке пьесы *Сказка о мёртвой царевне*, в которой героиня после смерти уходит по лунной дороге вместе со своей собакой Ланкой, точно так же, как Понтий Пилат со своей верной Бангой.

Однако, самым распространённым в драматургии Коляды является пушкинский, гоголевский и чеховский интертекст. Многочисленные аллюзии и реминисценции к творчеству классиков русской литературы в пьесах уральского драматурга разнообразны по своей форме. Они обнаруживаются на уровне сюжета, художественных приёмов и целых структурных блоков. При этом мы учитываем как неосознанное, спонтанное речевое использование интертекста, так и вполне сознательный авторский художественный приём.

На рубеже XX–XXI веков в русской драматургии одной из отчётливых тенденций стал поворот к классическим произведениям в форме ремейка¹²⁷. Следует отметить, что понятие ремейка (от английского *remake* – переделывать, делать заново) пришло в литературу из искусства кинематографии и современной теории кино и относится к типу так называемых «вторичных текстов», созданных на основе переосмысления преимущественно классического культурного наследия¹²⁸. В литературоведении эти тексты исследователи называют по-разному: «*artistic recycling*» (П. Рабинович)¹²⁹, «тексты вторичного типа» (Ю. Лотман)¹³⁰, встречаются также определения: переделка, переработка, переложение.

Независимо от того, что само явление ремейка в литературоведении довольно новое, уже имеется несколько попыток его толкования. Как отметил Л. Урицкий, ремейк – это «текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, по-

¹²⁷ В литературоведении встречаем разные варианты написания этого термина: римейк, римэйк и ремейк. Учитывая факт, что префикс *re-* означает повторную акцию, в нашей работе будем применять именно форму *ремейк*, которая, по нашему мнению, является самой оправданной.

¹²⁸ См. Е.Е. Шлейникова, *Римейк*, «Новый филологический вестник» 2011, № 2, с. 139.

¹²⁹ P.J. Rabinowitz, „*What’s Hekuba to us?* ”: *The audience’s experience of literary borrowing* [в:] *The reader in the text*, eds. S.R. Suleiman and I. Crosman, Princeton 1980, с. 241.

¹³⁰ Ю.М. Лотман, *Текст в тексте* [в:] Того же, *Избранные статьи*, т. 1: *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Таллин 1992, с. 153.

стоянно цитирующий первоисточник, прямо или травестийно»¹³¹. Таким образом, ремейк является переосмысленной цитатой.

На существенную особенность ремейков обратила внимание Г. Нефагина, отмечая, что ремейк не пародирует первичное произведение и не цитирует его, а наполняет новым актуальным содержанием. Затем исследовательница добавляет, что «ремейк имеет различное смысловое наполнение и противоположный пафос: сюжетной стороной он обращен к массовой культуре, иронической – к элитарной»¹³².

В современном литературоведении теоретические аспекты ремейков всё-таки мало разработаны, тем не менее попытки охарактеризовать и классифицировать это явление встречаются у Т. Ротобильской, предлагающей классификацию на материале белорусской драматургии. В её основе – представление о ремейках трёх типов, а именно: «перевод» на язык другого рода литературы, но без непосредственной переработки художественной системы оригинала, «концептуальная контаминация» – соединение в драматическом произведении нескольких известных произведений, сюжетов, и «адаптация» – переработка классики, когда старые авторы «подгоняются» под современное клиповое мышление¹³³.

Наблюдения Т. Ротобильской дополняет и уточняет белорусский литературовед Е. Таразевич, которая выделила «пять способов «переделки» классических произведений: ремейк-мотив, ремейк-сиквел, ремейк-контаминация, ремейк-стёб и ремейк-репродукция»¹³⁴.

Феномен ремейка, характерный для современной русской драматургии, особенно показателен для творчества Н. Коляды. Самым ярким примером может послужить пьеса *Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама* (1998). По определению автора, «это драматургическая фантазия на темы повести Александра Сергеевича Пушкина»¹³⁵. При этом необходимо упомянуть, что Коляда не только сам написал свою интерпретацию произведения классика, но также побудил своих учеников написать вариации на темы пушкинских сюжетов, которые потом вошли в сборник *Метель* (1999).

¹³¹ А. Урицкий, *Дубль второй*, «Дружба народов» 2003, № 3, с. 193.

¹³² Г.Л. Нефагина, *Русская проза конца XX века: учебное пособие*, Москва 2003, с. 277.

¹³³ Т. Ротобильская, *Гермеутыка і сучасная драматургія* [в:] *Спыніся, імгненне. Станокі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х г.*, Минск 2000, с. 190–195.

¹³⁴ Е.Г. Таразевич, *Римейк в современной русской драматургии* [в:] *Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: сборник статей*, Пермь 2005, с. 318–322.

¹³⁵ Н. Коляда, *Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама* [в:] *Того же, Уйди-уйди: пьесы*, Екатеринбург 2000, с. 367.

Н. Коляда, подобно классику, начинает свою пьесу с эпиграфа о пиковой даме, означающей тайную недоброжелательность, дополняя его отрывком из пушкинского текста:

«(...) она побежала в свою комнату, вынула из-за перчатки письмо: оно было не запечатано. Лизавета Ивановна его прочитала. Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа. Но Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна (...)»¹³⁶.

Этим эпиграфом уральский драматург не только заявляет о намеренной игре с пушкинским текстом, но, выбирая отрывок про Лизавету Ивановну, одновременно указывает на переакцентировку позиции этой героини в его пьесе: из положения второстепенного персонажа в повести А.С. Пушкина, в пьесе Коляды она практически поставлена рядом с Германом.

В пьесе *Dreisiebenass* (*Тройкасемеркатуз*), или *Пиковая дама* уже с самого заглавия видно намерение драматурга играть с немецким языком, и, действительно, в произведении Коляды насчитываем 169 высказываний на немецком языке¹³⁷, в то время как в пушкинском тексте они отсутствуют. Использование немецкого языка, с одной стороны, объясняется дружбой с Александром Калом – немецким переводчиком современной русской драматургии, с которым драматург познакомился во время пребывания на стипендии в Германии. С другой стороны, немецкий язык служит драматургу особым приёмом, при помощи которого передаются абсурдность и невозможность коммуникации, а также – некоторые стереотипные культурные клише, соотносимые с этим языком и его носителями.

Итак, пародийным акцентом служит немецкая фраза в конце пьесы, сознательно написанная по-русски, когда Герман произносит: «Их бин Руссе»¹³⁸ (хотя в самом начале пьесы те же самые слова Германа записывались латиницей – «Ich bin Russe»). Предполагаем, что этот приём служит ироническим указанием на стереотипное представление о Германии, как о стране буржуа и филистеров, что является традиционным для русской литературы. Возможно, именно эти черты Коляда посредством немецкой речи хотел подчеркнуть в образе Германа.

Следует отметить, что на протяжении всей пьесы обнаруживаем довольно много расхожих стереотипных представлений о немцах и Герма-

¹³⁶ Там же, с. 367.

¹³⁷ Все высказывания на немецком языке отмечены самым Н. Колядой.

¹³⁸ Н. Коляда, *Dreisiebenass...*, op. cit., с. 367.

нии, которые так или иначе вписаны драматургом в высказывания персонажей. Они относятся к немецкой валюте:

«ПЕРВЫЙ ИГРОК. (Второму Игроку.) Кошмаг, опять деньги эти силы не имеют. В Гегмании деньги твегды, они ходют по тгиста лет, замасленные, а действующие, а у нас – фу!»¹³⁹.

Встречаются и замечания об употреблении немцами алкогольных напитков:

«ПЕРВЫЙ ИГРОК. Пгямо что! Пьют, как собаки, видел сам, больше нас. Пьют кошмагно, sozusagen!»¹⁴⁰.

Несомненно, все эти стереотипные, клишированные представления о немцах связаны с пребыванием Коляды в Германии и возможностью познакомиться ближе с этим народом и его культурой. Тем не менее в данной пьесе они воспринимаются как пародийный элемент, служащий как ироническому остранению фигуры Германа, так и абсурдности использования стереотипов в несвойственном им контексте.

Абсурдным является и то, что на протяжении действия пьесы Коляда манипулирует сознанием персонажей, а, точнее, их представлением о том, какая страна на данный момент лучшая. В начале такой страной действительно является Германия, в момент, когда Герман решил сыграть в карты, это почётное место заняла Франция, чтобы в конце пьесы уступить его Италии. При помощи этого особого приёма автор иронически указывает на стремление русского народа подражать иностранным модам.

Автор ведёт своего рода диалог с классиком, несколько раз цитируя прямые фрагменты из пушкинского произведения в составе авторских ремарок.

Сценическое пространство в данной пьесе, за небольшим исключением, организовано согласно пушкинскому первоисточнику (дом конногвардейца Нарумова, комната Лизы, спальня графини, монастырь, в котором происходит её отпевание и т.д.). Однако, и в этом элементе драматического произведения проявляется особый приём авторской игры: представлена ситуация карточной игры, в которой принимает участие Герман, в том самом монастыре, в котором тремя днями раньше отпевали графиню. Абсурдность этой ситуации придаёт факт, что сразу после проигрыша Германа в этом же месте состоится свадьба Лизы.

Однако самое главное расхождение с текстом оригинала заключается в том, что драматург полностью изменяет мистичную условность

¹³⁹ Там же, с. 372.

¹⁴⁰ Там же, с. 374.

пушкинского текста. У Коляды нет никакой таинственности: три карты известны всем с самого начала пьесы, в конце которой фраза «тройка, семёрка, туз – dreisiebenass» превращается лишь в маниакально навязчивую мысль сумасшедшего Германа.

Пушкинский Герман полон таинственности, его участие в игре стало большим событием, даже сенсацией. Он верит в роль провидения, счастливого случая, является своего рода фаталистом. Его постигает наказание – рок из-за совершенного им преступления против свободы человеческой воли. Источник наказания – его фетиш – игра. Герман Коляды этого полностью лишен, он, как и другие герои Коляды, одинокий, потерянный в мире, не понятый никем человек. Никто не хочет с ним общаться, даже просто узнать, какой он человек, чего ждёт от жизни. Его унижают, оскорбляют, он становится объектом насмешки. Эту ситуацию невозможности понимания другим человеком драматург усиливает при помощи особого приёма, даже если Герман высказывается на русском языке, ему говорят, что его не понимают:

«ГЕРМАНН. Нет, я сейчас еду. Мне нужно ехать. Берлин, Германия.
ВТОРОЙ ИГРОК. Что-с? Говори по-русски!»¹⁴¹.

Герман в пьесе Коляды убегает в свою маленькую квартиру – единственное место, где он чувствует себя в безопасности. Здесь его немецкое происхождение не является проблемой, и русский язык уже не создаёт трудностей. У пушкинского Германа все замечают исключительный профиль Наполеона, так как он также эгоцентрист и презирует человеческое достоинство. В пьесе Коляды это замечает только Лиза, с которой связана другая главная сюжетная линия, поскольку она, наравне с Германом, выступает главной героиней. Это намерение драматурга подчёркивает также интерпретированный пушкинский эпиграф о свежести камеристок.

Н. Коляда лишает романтичности всех остальных героев. Его графиня ни в чём не напоминает великую даму. Лиза зовёт её «драйзибенас», придавая этим образу пожилой женщины гротескный характер, так как графиня в пьесе Н. Коляды лишена всякого уважения общества. Все герои Коляды – это обыкновенные люди, которые живут повседневной жизнью: Лиза хочет выйти замуж, Томский – получить наследство после смерти своей тётушки графини. Однако в пьесе Коляды тема богатства отходит на второй план, она не так важна, как у Пушкина – символом этого является повторяющийся жест, когда герои уральского драматурга выбрасывают деньги на улицу. В конце пьесы такой пародийный жест

¹⁴¹ Там же, с. 429.

демонстрирует также сам Герман. Посредством этого приёма Коляда изображает аморальность сознания нового общества, в котором межчеловеческие отношения формируются на основе личной выгоды.

Н. Коляда в своей пьесе сознательно опускает некоторые пушкинские темы и переносит акценты на изображение пустой жизни Томского и его друзей. Главной темой драмы современный драматург сделал одиночество Германа, которого сломали непонятость обществом, изолированность от него и невозможность найти понимание.

В этой пьесе Н. Коляда раскрывает также конфликт столкновения двух культур, двух цивилизаций, и, как следствие этого, непонимание, вражду между героями.

Совсем по-другому Н. Коляда ведёт диалог с пушкинской традицией в пьесе *Моцарт и Сальери* (2002), напоминающей ремейк-мотив, в которой современный драматург даёт свою художественную интерпретацию темы «гения и злодейства». Интерес к настоящей «маленькой трагедии» А.С. Пушкина объясняется также актуальностью проблемы несовместности гуманизма искусства с греховной завистью к гению. Обращение к пушкинскому тексту начинается с самого заглавия: имена пушкинских героев-композиторов широко известны, однако герои Н. Коляды безымянны, они обозначены драматургом как Первый и Второй. Далее, в ремарке, начинающей пьесу и являющейся своего рода авторским предисловием, уральский драматург следующим образом характеризует своё произведение:

«Эта пьеса для двоих.

Когда-то Первый писал киносценарии, а Второй был кинорежиссёром. Первый пришёл к нему в гости без носков, босиком, за что был выгнан из дому Второго. Прошли годы. Первый стал богатым человеком, бизнесменом, а Второй так и не вписался в «новую ситуацию» – не может снимать фильмы. Они снова встретились. И Первый решает отомстить Второму. Хотя, наверное, он мстит самому себе, ставшему Другим»¹⁴².

Настоящий авторский паратекст снова отсылает нас к пьесе Пушкина. Этому впечатлению способствуют и другие приёмы: небольшой объём обеих пьес (всего три сцены у Пушкина и только одно действие у Коляды), включение пушкинского произведения по принципу «текста в тексте», прямые цитаты из текста оригинала, а также и сама композиция пьесы – завязка конфликта вынесена в претекст (прошлое героев). Следовательно, действие происходит в квартире Второго, которого Первый иронически зовёт «Солнцем», «светилом» – это может отсылать, по на-

¹⁴² Н. Коляда, *Моцарт и Сальери* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/mozart/> (дата обращения: 22.05.2011).

шему мнению, к стереотипному восприятию образа Пушкина – «солнца русской поэзии».

Н. Коляда переводит высокий пафос трагедии на язык трагикомедии, придавая пушкинскому слову релятивистский характер. Смещение трагического и комического прослеживается на всех структурных уровнях пьесы: в характерах персонажей и в самой конфликтной ситуации. Её травестирование обозначено с самого начала, когда Коляда переносит действие в постсоветскую действительность, а в авторской ремарке следующим образом подчёркивается банальность современной жизни:

«Двухкомнатная квартира. Стенка с хрустальными вазами, диван, два кресла, советский полированный журнальный столик, балкон, шторы беленькие. На стене портрет какого-то человека с чёрной лентой в углу. (...) Ничего особого. Всё банально и типично, как-то совсем по-советски»¹⁴³.

Кажется, что именно такой организацией фона действия Н. Коляда сталкивает мещанское, китчевое сознание, которое ориентировано на вещи, предметы, с творческим сознанием, с воодушевлением. Герои Коляды также сами говорят о безликости и банальности квартиры бывшего кинорежиссёра.

«ПЕРВЫЙ. (...) У вас квартира похожа на какую-то декорацию.
ВТОРОЙ (*смеётся*). Да, да, из какого-то фильма про западную жизнь...»¹⁴⁴.

Благодаря этому приёму Коляда подчёркивает также ущербность современных «гениев», обнаруживает их театральное поведение и ставит вопрос о подлинности «гениальной натуры».

Пушкинские Моцарт и Сальери – герои из мира творчества, высокого искусства, герои Коляды трагикомичны – они балансируют между позицией гения и клоуна. Второй сравнивается с Моцартом, однако, в отличие от великого композитора, он – кинорежиссёр – алкаш, способный унизиться ради денег для съёмки очередного бездарного фильма. Первый – подобно Сальери – прагматичен, жесток и деспотичен, желает отомстить за унижение, пережитое им в молодости.

«ПЕРВЫЙ. (...) О, месть! Именно тебе я хочу отомстить, понимаешь? Никого не запомнил из того пьяного детства моего, но вот то, что ты, ты, ты, мерзавец, негодяй, подлюга, мерзапакостина, ты выгнал меня босиком на мороз, в надежде, что я сяду у твоего порога и буду ныть, хныкать, просить прощения, выгнал – это не забуду никогда!!!»¹⁴⁵.

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Там же.

Однако Коляда в своём герое раскрывает также и игровое сознание, например в сцене, когда Первый вспоминает книгу из детства *Остров погибших кораблей* с оторванными финальными страницами. Читая её, он каждый раз придумывал всё новую развязку. Таким образом, игровое отношение к миру проявляется на глубинных уровнях поэтики произведения.

Вся пьеса Коляды построена на диссонансе классических цитат, реминисценций и сниженно-бытовой лексики. В речи героев смешивается высокое и низкое, таким образом уральский драматург снижает и обесценивает образ современного гения. Известную фразу о несовместности «гения и злодейства» герои Коляды опошляют, делают тривиальной. Вот в этом и проявляется китчевое сознание: всё оценивается с точки зрения предметного («вещного») мира.

«ПЕРВЫЙ. Я Моцарт, потому что у меня деньги. Хорошо сказал! Афоризм прямо. (...)

ПЕРВЫЙ. О, учитель, не ошибись, дорогой! Гений и злодейство – две вещи несовместные. Только что ты говорил, что я гений в своём деле, но как же я могу быть свиньёй при этом? Что-то ты напутал, учитель, Сальери дорогой. (...)

ПЕРВЫЙ. Если выпить триста грамм, то всё кажется гениальным»¹⁴⁶.

В конце пьесы Коляда приводит своих героев к комической ситуации, в которой они не способны к самоидентификации, действительность не оправдывает претензий на гениальность ни одного, ни другого. Этому способствует приём театра в театре, который, в свою очередь, придаёт конфликту гротескный оттенок.

«ПЕРВЫЙ. (...) Это прекрасное место действия. Единство места, времени и действия. Классицизм, да? Сейчас мы с тобой разыграем пьеску. Знаешь, как будет называться? *Моцарт и Сальери*»¹⁴⁷.

Предметом игры уральского драматурга являются разные типы сознания. Например, регламентированное сознание, характерное для способа мышления эпохи классицизма, и сознание, свободное от всяких нормативов. В квартире, похожей на декорацию, герои Коляды разыгрывают сцену, напоминающую пьесу Пушкина, а в кульминационный момент меняются местами, так как в настоящей жизни судьба также даёт людям возможность играть разные роли.

«ПЕРВЫЙ. (...) Впрочем, а почему ты Сальери? Хорошо, если тебе так нравится – ты будешь Моцарт, а я Сальери. О, я люблю все тёмное, отрицательное, ладно, я буду гад, а ты стой в красивой позе. Итак!!»¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Там же.

Таким образом, Коляда подчёркивает неоднозначность реального мира, его несоответствие литературной действительности. Коляда переосмысливает пушкинскую проблему «гения и злодейства», а также ставит вопрос о неоднозначности выбора жизненного пути. В пьесе *Моцарт и Сальери* уральского драматурга связь с прецедентным текстом несколько ослаблена, так как в её основу положен не вечный конфликт гения и злодейства, а тема мести. Однако, путём наложения пушкинской маленькой трагедии на свою картину мира и на своё понимание жизни Коляда расширяет план художественного сознания, благодаря чему читатель/зритель осмысливает ситуацию развязки путём сопоставления ситуации с философией маленькой трагедии А.С. Пушкина.

Особое место в драматургии Н. Коляды занимают переделки и вариации на темы произведений Н.В. Гоголя. На протяжении своей творческой деятельности уральский драматург четыре раза обращался к текстам классика, создав следующие пьесы: *Старосветские помещики* Фантазия на темы Николая Гоголя (1998), *Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка* Пьеса Николая Коляды по мотивам произведений Николая Васильевича Гоголя (2008), *Коробочка* Пьеса в двух картинах по мотивам произведений Н.В. Гоголя (2009) и *Мёртвые души* Пьеса Н. Коляды в двух действиях по мотивам Н.В. Гоголя (2013).

Для анализа явления ремейка послужит пьеса *Старосветские помещики*, ремейк-стёб одноименной повести Гоголя. Своё обращение к этому тексту Коляда объясняет тем, что его попросили написать пьесу к юбилею актрисы Лии Ахеджаковой, которой очень нравилась именно эта повесть Н.В. Гоголя. Более того, своё обращение к гоголевской повести Коляда объяснил в одном из интервью так:

«Старосветские помещики появились потому, что я почувствовал, что в тот период мне надо было себя сломать, отойти на время от своих «колядок», написать что-то другое»¹⁴⁹.

О своём подходе к этому произведению и о своём творческом замысле уральский драматург высказывался в нескольких своих интервью:

«Взял в руки повесть, стал листать – 14 страниц. Чего писать-то? Потом вспомнил афоризм Евтушенко: «Литература – это исповедь самому себе» – и решил написать пьесу о своих маме и папе. Тогда это будет мне интересно. Мои родители точно так же всю жизнь занимались соленьями, варениями, и в этом и заключается их жизнь: чтобы дети были сыты, чтобы всё было заготовлено впрок. Живут они в своей деревне спокойно, счастливо и дай Бог им и дальше здоровья на много-много лет»¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Н. Коляда, *Ответы...*, *op. cit.*, с. 22.

¹⁵⁰ П. Руднев, *В неравной борьбе с критикой*, «Независимая газета» 2000, 16 февраля, с. 7.

К своей пьесе Н. Коляда предпослал эпиграф из гоголевской *Ночи перед рождеством*, полагаем, что, прежде всего, драматург рассчитывал на эффект словесной игры, вызываемый общностью основы глагола «колядовать» с его фамилией. Более того, в одном из интервью, вспоминая детство, драматург рассказал о своём знакомстве с творчеством Гоголя и, точнее, с этим фрагментом:

«Я был очень удивлён, увидев свою фамилию. Отец у меня украинец, и фамилия украинская, красивая, но тогда мне казалось, что она придуманная, смешная. И вдруг неожиданно встретил её у Гоголя. (...) с тех пор очень нежно к нему отношусь (...) всегда любил его и люблю до сих пор, потому, что это невероятный писатель»¹⁵¹.

Несомненно, этот эпиграф даёт Коляде возможность идентифицировать себя с миром классика, и, одновременно, с самого начала пьесы помогает драматургу ввести реципиента в мир Гоголя, который в дальнейшем будет просвечивать сквозь призму мира автора пьесы.

«... Колядовать у нас называется петь под окнами накануне Рождества песни, которые называются колядками. Тому, кто колядует, всегда кинет в мешок хозяйка или хозяин или кто остаётся дома, колбасу или медный грош, чем кто богат. Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за Бога, и что будто оттого пошли и колядки. Кто его знает? Не нам, простым людям, об этом толковать. Прошлый год отец Осип запретил было колядовать по хуторам, говоря, что будто сим народ угождает сатане. Однако ж, если сказать правду, то в колядках и слова нет про Коляду. Поют часто про рождество Христа; а при конце желают здоровья хозяину, хозяйке, детям и всему дому...»¹⁵².

Несмотря на приведённую нами раньше цитату, выражающую желание драматурга отойти от своих «колядок», введение именно этого отрывка в качестве эпиграфа воспринимается как игра с читателем/зрителем. Особенно, отрывок про Коляду – языческого Бога, связанного с началом весеннего солнечного цикла, звучит многозначно, метафорически. Этот приём также подчёркивает особую роль автора в пьесах Коляды, автора, который способен манипулировать сознанием.

Время действия у Гоголя неопределено: «это уже было очень давно, уже прошло»¹⁵³. Коляда следует за классиком, убирая из текста пьесы точное определение времени, вместо этого пишет: «Век прошлый или

¹⁵¹ О.Ю. Багдасарян, А.В. Титова, «У Гоголя бесконечно смешно, а потом над кем смеетесь?» (Интервью с драматургом Николаем Колядой), «Филологический класс» 2009, № 22, с. 14.

¹⁵² Н.В. Гоголь, *Ночь перед рождеством* [в:] Того же, *Вечера на хуторе близ Диканьки*. Миргород, Москва 1984, с. 97.

¹⁵³ Н.В. Гоголь, *Старосветские помещики* [в:] Того же, *Вечера на хуторе близ Диканьки*. Миргород, Москва 1984, с. 211.

позапрошлый. А может – и век нынешний, кто знает?»¹⁵⁴. Это позволяет предположить, что Коляда имел в виду и наше время. При этом необходимо отметить, что в произведении Н.В. Гоголя отражено цикличное время, которое движется как бы по кругу, однако в пьесе Коляды – время изображено линейно, а, точнее, как движение к смерти. Это сопоставление цикличности природы и ощущения приближающегося конца жизни подчеркнуто с самого начала. Как отмечает О. Журчева, «эпиграф и пьеса, которой он предшествует, создают своего рода оппозицию: эпиграф о Коляде и колядках, святочных праздниках тесно связан с языческими представлениями об обратимости календарного времени, а, значит, и всей человеческой и природной жизни. В пьесе же человеческая жизнь не просто линейна, она с самого начала ведет героев к бездне небытия»¹⁵⁵.

Важно отметить, что в пьесе Коляды воссоздаётся тот хронотоп идиллии, который, по мнению А. Слюсаря, присущ повести Гоголя:

«Идиллия – такая жанровая разновидность, которая выступает в качестве художественного аналога жизни и, следовательно, воссоздаёт определённый хронотоп. Одной из его вариаций можно считать те пространственно-временные отношения, которые отражены в *Старосветских помещиках*»¹⁵⁶.

Особое внимание в пьесе акцентируется на персонаже Гоголя-Гостя. С одной стороны – это прямая отсылка к автору прецедентного текста, с другой, Гоголь, как действующее лицо данной пьесы, является средством остранения текста исходного произведения, которое отделяется от своего создателя, приобретая новые смыслы.

Следует также отметить, что героям Коляды, подобно гоголевским, не суждено участвовать в великих событиях, они довольны своей повседневной жизнью, своими повседневными заботами, живут в замкнутом мире, в изоляции от исторического бытия. Со стороны их жизнь кажется бессмысленной вегетацией, однако для них – это идеал, идиллия, которую может нарушить только смерть. В пьесе Коляды переходность конкретизирована: от жизни к смерти. Действие представлено как движение к смерти, о чём свидетельствует горизонтальное существование персонажей, «не сходя с кровати», что уже есть предвестием смерти. Как отмечают в своих работах Х. Мазурек и О. Журчева, пьеса Н. Коляды –

¹⁵⁴ Н. Коляда, *Старосветские помещики* [в:] Того же, *Уйди-уйди: пьесы*, Екатеринбург 2000, с. 72.

¹⁵⁵ О.В. Журчева, *Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме: «гоголевская трилогия» Николая Коляды*, «Самарский научный вестник» 2013, № 4(5), с. 68.

¹⁵⁶ А.А. Слюсарь, *Жанровые особенности «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя*, «Вопросы русской литературы» 1990, вып. 1 (55), с. 22.

это студия, анализ умирания и предчувствия приближающейся смерти¹⁵⁷, а также чувства горести, одиночества мужа после смерти супруги. Именно это чувство приближавшейся смерти передаётся с самого начала пьесы, появляясь во снах супругов, в предчувствиях трагических событий на фоне их медленной, спокойной, полной любви друг к другу жизни.

В своей повести Н. Гоголь представляет патриархальную картину жизни, о чём свидетельствуют портреты на стенах. В пьесе Коляды также ощущается патриархальность, однако, вводя фигуру самого Гоголя в женском платье, в том самом, в котором Пульхерия Ивановна велела себя похоронить, драматург идеализирует женское начало, поскольку оно ближе к природе, именно оно является началом жизни. Не случайно героиня противопоставлена всеобщему чувству умирания. Возможно, появление фигуры Гоголя, одетого именно в это платье, заранее предвещает приближающуюся и неизбежную смерть Пульхерии Ивановны.

Товстогубы Коляды живут в мире, в котором уже нет стремления к устойчивости, гармонии, о которой мечтал Гоголь. Одной из главных черт Пульхерии Ивановны является бережливость, запасливость. Эту её черту Коляда доводит до абсурда, представляя её как маниакальную огородницу, увлеченную своим делом.

Н.В. Гоголь в своём произведении передал состояние катастрофы, которое воплощает чувство голода, и которому автор противопоставит еду – символ жизни. В пьесе Коляды разговоры помещиков про питание напоминают диалог тех, кто пережил время голода, кризиса, дефицита:

«А вдруг голод? А мор? А град побьет урожай? А нападёт тля, плодоярка или долгоносик? Тогда что? Как мы тогда потом? Ложись и помирай» (...) «Их всех надо куриным пометом поливать, а иначе – пойдём по миру! И бахчевая тля его не любит, и паутинный клещ, и проволочники-шелкуны, и луковая муха, и белокрылка, и слизни голые... Все это – наши вредители, они жрут все, как больные, и их пометом надо, пометом!...»¹⁵⁸.

Мы имеем дело с иронией над стереотипами современного обывательского мышления о возможных катастрофах, с одной стороны, и представлением гротескной картины мира, которая абсолютизируется в пьесе Н. Коляды. Еда поглощает всё, именно она – еда – является подлинной, всё собой заполняющей в пьесе.

Характерной чертой произведения Н.В. Гоголя является практически полное отсутствие диалогов. Те ситуации, в которых автор применяет диалогические структуры, посвящены, в сущности, одной теме еды.

¹⁵⁷ См. Н. Mazurek, *Teatr...*, op. cit., с. 118–119; О.В. Журчева, *Искусство...*, op. cit., с. 100–127.

¹⁵⁸ Н. Коляда, *Старосветские...*, op. cit., с. 74–75.

Лишь иногда Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна говорят о чём-то другом. Вместо героев у Гоголя говорят вещи, материальные объекты, например:

«(...) каждая дверь имела свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: «батюшки, я зябну!»¹⁵⁹.

В противовес этому сам жанр комедии в пьесе Коляды заставляет Товстогубов вести диалог, однако их способность к нему многократно подвергается сомнению. На реплики своей жены Афанасий Иванович зачастую отвечает криками: «Афанасий Иванович (вскинулся, шесть раз сказал). А? А? А? А? А? А?», (...) «Афанасий Иванович (сел, смотрит вперед, на голове перья). А?! А?! А?! А?! А?! А?!»¹⁶⁰, или повторяет, независимо от ситуации одну и ту же шутку: «Нэма на свитэ краще пытци, як жарэна копчена ковбаса!»¹⁶¹.

В этом превосходит его супруга, бессмысленно перечисляя по алфавиту названия своих средств от всяких болезней:

«Пульхерия Ивановна какие-то веники облезлые достает и бормочет-поет про травы, прямо по алфавиту: Адонис, горицвет весенний, аир болотный, алтей лекарственный, арония черноплодная, белена черная, береза повислая, береза пушистая, бессмертник песчаный (...)»¹⁶².

Невозможность коммуникации между героями пьесы отмечает также Е. Селютина, которая указывает, что «у Гоголя героям нет необходимости вести содержательный диалог, за них это делает пространство. Персонажи Коляды говорят все время, но их диалог подчинен логике абсурда»¹⁶³.

В обоих произведениях замечаем особую языковую игру. С одной стороны, в пьесе Н. Коляды отчётливо распознаётся манера письма Гоголя, которую М. Цыпуштанова объясняет самой природой художественного мышления уральского драматурга, проявляющейся в тяге к карнавальной культуре, к особому синтезу серьёзного и смешного¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Н.В. Гоголь, *Старосветские...*, *op. cit.*, с. 212.

¹⁶⁰ Н. Коляда, *Старосветские...*, *op. cit.*, с. 73, 79.

¹⁶¹ Там же, с. 94.

¹⁶² Там же, с. 87.

¹⁶³ Е.А. Селютина, *Диалог с классической традицией (на примере творчества Н. Коляды)* [в:] *Челябинская государственная академия культуры и искусств: сборник научных статей*, Челябинск 2010, с. 146.

¹⁶⁴ См. М.А. Цыпуштанова, *Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь»)*, «Вестник Удмуртского университета» 2012, № 5, с. 45.

С другой стороны, благодаря особенной языковой манере письма Коляды ремейк переносит восприятие реципиента с гоголевского сюжета на игру екатеринбургского драматурга с кодами произведения классика. Н.В. Гоголь описывает в своей повести комнату Пульхерии Ивановны по принципу градации: там стояли сундуки, ящики, ящички, сундучечки. Эти определения использованы, чтобы передать ощущение наполненности, а даже тесноты пространства, о чём подробнее пишет А. Слюсарь¹⁶⁵. В пьесе Коляды языковая игра другого рода и направлена на иной предмет. Драматург вводит много авторских неологизмов, например «кушинькать», «поплямкотеть» или, следуя тому же художественному принципу литоты, что и классик, именуется кошку: «Кошечка. Манюрочка. Манюрусенька»¹⁶⁶. Этот приём передаёт авторскую картину мира, а также при его помощи создаётся пародия на приёмы создания гоголевской картины мира.

Обратим внимание на то, что на сцене пьеса Коляды ставилась под заглавием *Старосветская любовь*, именно это слово вбирает в себя весь смысл пьесы, Коляда переносит акцент на отношения между субъектами, на неоднозначность понимания самой любви, хотя в традиционном романтическом смысле здесь любовь найти нельзя. У Коляды любовь не спасает от смерти, наоборот, предчувствие приближающегося конца определяет поступки людей, лишает их жизнь радости. Пульхерия Ивановна, несомненно, принимает свою судьбу, зато её муж, подобно героям Коляды, задумывается над своей жизнью, ставит вопросы о смерти, которая здесь преобладает над всем. Однако для Коляды, в отличие от Гоголя, это не прекрасная цикличность бытия, а трагическая бессмысленность линейного существования, вегетации. При этом их жизнь неразрывно связана с существованием их мира, т.е. пока они живы, их мир держится, но вместе с их смертью мир безповоротно рушится.

Неотъемлемой чертой этой пьесы является сильно осязаемое двойное авторское присутствие (Коляды и Гоголя). Образ автора удваивается, становится почти символическим, самым ярким проявлением чего становятся развернутые ремарки, в которых драматург передаёт умиление жизнью стариков и страх перед разрушением этой идиллии, что особенно пронзительно звучит в ремарке, являющейся прямым обращением автора к своей матери:

¹⁶⁵ А.А. Слюсарь, *Жанровые...*, op. cit., с. 22.

¹⁶⁶ Н. Коляда, *Старосветские...*, op. cit., с. 81.

«Мама моя, не умирай!!!!!!! Никогда не умирай, мама!!!! Если ты умрешь, то умрёт всё, всё, всё, что было у меня, умрёт моё детство, умрёт наш старенький дом, не умирай, мама, не умирай, прошу тебя, не умирай, мама, не умирай никогда...!!!!!!!»¹⁶⁷.

Игру Коляды с текстом Н.В. Гоголя так характеризует Е. Селютина:

«В данном случае Коляда выбирает наиболее сложный вариант игры с классическим текстом, показывая, как смысл, вложенный в произведение в оригинальном варианте, трансплантируется в иную родовую и временную среду – современную драму, и какие смысловые вариации обретает классический сюжет. Таким образом, (...) переводит пьесу в разряд своеобразной абсурдной буколки наших дней: счастье однообразия, бессмысленность коммуникации»¹⁶⁸.

Итак, убеждаемся, что изначальное намерение драматурга написать что-то другое, не реализовано. Более того, Коляда создал пьесу именно о том, о чём он пишет и в других своих произведениях – об ущербности жизни, одиночестве, неизбежности смерти. Ему никак не избежать своих «колядок».

Н. Коляда не стремится спародировать творчество Пушкина и Гоголя. Наоборот, он чувствует к ним особую близость посредством универсальных, вневременных ценностей, обращаясь к которым создаёт собственный мир, интерпретируя темы, к которым обращаются великие классики. При этом цель ремейков Коляды не просто обыграть классику, а сказать нечто новое, используя её код. Как замечает Г. Нефагина, «ремейки, 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 сюжета»¹⁶⁹.

Таким образом, ремейки Коляды в результате художественного переосмысления, «насыщения» авторской субъектностью драматурга, предстают оригинальными драматическими текстами. В этих «переделках» классики текст первоисточника является кодом, при помощи которого Коляда не только подчёркивает вневременное звучание пушкинской и гоголевской проблематики, актуализирует их темы, сюжеты, но, прежде всего, передаёт свою авторскую позицию, своё видение мира.

Диалог с творчеством А.П. Чехова в современной русской драматургии представлен значительным числом произведений. При этом важно отметить, что игра с чеховским интертекстом свидетельствует не о мифе следования чеховской традиции, а, скорее всего, о попытке вырваться

¹⁶⁷ Там же, с. 115.

¹⁶⁸ Е.А. Селютина, *Диалог...*, *op. cit.*, с. 148.

¹⁶⁹ Г.Л. Нефагина, *Русская...*, *op. cit.*, с. 282.

за пределы указанного Чеховым пути¹⁷⁰. Итак, аллюзии и реминесценции только к одной *Чайке* можно найти в пьесах Н. Коляды *Чайка спела*, Б. Акунина *Чайка*, К. Костенко «*Чайка*» А.П. Чехова (*remix*), Ю. Кувалдина *Ворона* и многих других. Конечно, это не единственная пьеса классика серебряного века, вдохновляющая современных драматургов. По мотивам других произведений Чехова пишут почти все, например: Л. Петрушевская *Дама с собаками*, *Три девушки в голубом*, О. Богаев *Вишневый ад Станиславского*, В. Леванов *Смерь Фирса*, *Фирсиада*, А. Слаповский *Мой вишневый садик*, Л. Улицкая *Русское варенье*, Е. Гремина *Сахалинская жена* и многие другие.

Творчество А.П. Чехова нашло яркое отражение также в драматургии Н. Коляды, которого некоторые критики театра даже стали звать Чеховым рубежа XX–XXI веков. Сам Коляда высказывался скромнее, считая Чехова своим неуловимым мастером, а про свои инспирации в одном из интервью он так высказывался:

«Любимые мои драматурги – Антон Чехов и Теннесси Уильямс. Они не просто классики, которые вот стоят на полке – они рядом со мной и никто при мне не смеет говорить о них плохо»¹⁷¹.

Близость к классику проявляется как в творческом, так и в личном аспектах. Подобно Чехову, в жизни Н. Коляды был период, когда драматург пребывал в Германии. Именно в это время Коляда прочитал все произведения классика и так высказывался о своих впечатлениях:

«Там, в академии, в тишине и сытом спокойствии, я прочитал всего Чехова, всего-все-го, от корочки до корочки, все письма, все-все – все двадцать томов, которые (случайно или нет) оказались в городской шпугартской библиотеке. И это было – прекрасно. Смешно сказать, но это было, наверное, вообще самое большое потрясение в моей жизни: я разговаривал с Чеховым, я видел сны по сюжетам его рассказов. Какой он поразительный писатель, какое счастье читать Чехова, какая гордость, извините за пафос, да, гордость вдруг в душе появляется, когда там, на Западе, читаешь Чехова»¹⁷².

Существенным фактором, объединяющим творчество обоих драматургов, является жизнь на рубеже веков. Именно чувство рубежности эпохи, переходного времени, объединяет художественные миры Чехова и Коляды.

¹⁷⁰ См. Л.Е. Бушканец, *Чехов как источник раздражения для современной драмы* [в:] *Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27–29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 20.

¹⁷¹ Н. Коляда: *По сценарию судьбы* [Интервью], «Областная газета» 1994, 24 ноября, Екатеринбург. Цит. по: Н. Mazurek, *Teatr...*, op. cit., с. 132.

¹⁷² Н. Коляда, *На Сахалин*, «Урал» 2000, № 7, [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/prose/2003/04/na-sahalin/> (дата обращения: 11.03.2011).

Аллюзии к чеховскому творчеству, присущие пьесам Коляды, частотны, и при этом неоднородны, разнообразны по характеру, так как уральский драматург не только вводит прямые цитаты из пьес Чехова, при этом почти всегда цитируются самые известные, можно сказать, «визитные карточки» чеховских произведений, а также сознательно травестирует фрагменты текстов классика, «пропуская» их сквозь свою визию мира, сквозь своё сознание.

Коляда использует многие художественные приёмы, присущие классику серебряного века. Черты чеховской поэтики отчётливо заметны в других элементах пьес екатеринбургского драматурга, а именно на уровне сюжета, тематики, структуры пьес, а, также, в образах персонажей, в постоянной балансировке между комическим и трагическим, анекдотическим и драматическим.

По мнению Е. Лазаревой, «при внешней несхожести художественных миров связь Н. Коляды с А.П. Чеховым обнаруживается не только на уровне ассоциаций, парафраз, мотивов или стилизации. Чеховская традиция в творчестве Н. Коляды ощущается глубинно, на уровне духовной преемственности, как следование общим нравственным заповедям, исповедование сходных этических ценностей»¹⁷³.

Творчество Чехова особенно сильно повлияло на Коляду во время его пребывания в Германии на стипендии в 1992 году. Именно тогда, под влиянием только что прочитанных пьес классика Коляда пишет *Полонез Огинского* (1993), одну из наиболее «чеховских» пьес, рассматриваемую как парафраз или даже пародия *Вишневого сада*. Следует отметить парадоксальность этого факта, поскольку пьеса заранее не была задумана Колядой как чеховский интертекст. Сам драматург в одном из интервью утверждал, что *Полонез Огинского* был им написан на сюжет пьесы *Трамвай «Желание»* Т. Уильямса¹⁷⁴. Видимо, подсознательное влияние только что прочитанных произведений Чехова, а также духовное и художественное сходство с классиком оказалось непреодолимым. Хотя, действительно, в *Полонезе Огинского* заметны многие аллюзии и реминисценции к пьесе американского драматурга.

В композиционном отношении *Полонез Огинского* близок поэтике чеховской пьесы. Сюжет строится на межчеловеческих отношениях, на связях людей, а, скорее всего, на их отсутствии. В центре пьесы – внутренний мир героев, так как событий в традиционном понимании нет.

¹⁷³ Е.Ю. Лазарева, *Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте искааний драматургии 1980–1990-х гг.*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2010, с. 129.

¹⁷⁴ Н. Коляда: *Ответы...*, op. cit., с. 21.

В духе чеховской стилистики и модальности, в пьесе Н. Коляды прочитывается желание найти цель в жизни, ощущение невыносимого одиночества и скуки героев, в которых они сами виноваты из-за своей ограниченности, монотонности их существования и неумения понять другого человека.

Таня – главная героиня – возвращается из Америки, желая найти убежище в оставленной ею несколько лет тому назад московской квартире. Однако её мечтам не было суждено сбыться. Бывшие слуги родителей превратили место её счастливого детства в грязную «коммуналку». Вместо спокойного дома Таня попадает в ещё больший хаос, в «дурдом». Героиня пытается вернуть к жизни прошлое, воссоздать сказочный мир детства, в котором – новогодняя ёлка, мальчик, играющий на скрипке, и девочка в балетной пачке. Однако, прошлое невозвратимо.

Важно отметить, что само заглавие пьесы екатеринбургского драматурга не случайно, так как полное название знаменитого полонеза польского композитора князя Михаила Клеофаса Огинского, исполняемого Димой в переходе метро, – это *Прощание с родиной*. Таким образом приезд Тани в Москву можно интерпретировать как прощание с Россией, с родным местом, прощание навсегда.

Хотя пьесы Чехова и Коляды разделяет почти век, в обеих пьесах можно найти схожую систему персонажей, которая, по словам Т. Давыдовой и И. Сушилиной, «в сниженном, почти гротескном виде, повторяет в своей сути чеховский *Вишневый сад*»¹⁷⁵. Более того, у классика уральский драматург унаследовал также чувство прощания и мотив жизненных поворотов, чувство потери, которые помогают автору передать образ кризисного состояния современного мира.

Образ Тани Н. Коляда наполнил теми чертами, которые присущи чеховским героиням *Вишневого сада*. Героиню уральского драматурга с Раневской сближает сентиментальность, привязанность к прошлому счастливому родному дому, а с Аней – радость от встречи с Димой, мальчиком, с которым Таня воспитывалась, с которым провела счастливые детские годы в этой московской квартире, в которую так сильно желала вернуться. Однако, Дима из-за обстоятельств времени, в котором ему пришлось жить в России, ни в чём не похож на Петю Трофимова. Он оказался ответственным квартиросъёмщиком, о чём старается всем напоминать. В образе Димы, скорее всего, можно проследить некоторое сходство с Лопахиным, долгие годы прятая в себе чувство к Раневской, которая представлялась ему, как иной мир – светлый, прекрасный,

¹⁷⁵ Т.Т. Давыдова И.К. Сушилиная, *Театр...* op. cit., с. 304.

недостижимый для него. Дима, подобно чеховскому персонажу, ждал возвращения любимой девушки, но его романтические чувства «раздавил» его знакомый, сказав, что Таня работает в Америке проституткой. Если Лопухин был растерян от встречи с Раневской, у Димы этого нет, он равнодушен к женщине, которая разрушила его мир. Таким образом юношеские мечты о любви, о счастливой семье разбились о прошлую жизнь, приводя к утрате веры в другого человека и в самого себя.

Таня, подобно героине *Вишневого сада*, возвращается в свой дом не одна. Однако, также Дэвид ни в чём не похож на любовника Раневской. Он, как и Таня, беспомощный, потерянный в чужом ему, непонятном мире. Конечно, также в образах второстепенных персонажей пьесы Коляды можно найти некоторое сходство с чеховскими прототипами.

Важно также отметить, что и московская «коммуналка» ни в чём не напоминает имение Раневской. Здесь никто не слышит «шагов счастья», Россия не стала вишневым садом, хотя, правда, прошло только сто, а не двести, триста лет. Тем не менее, в пьесе Коляды мотив расставания с домом, с прошлой жизнью принимает более жесткую форму. Уральский драматург достигает этого при помощи усиления экспрессивности высказываний персонажей, которые наполняет грубой, нецензурной лексикой, звучащей в высказываниях теперешних обитателей квартиры. Диалоги персонажей изобилуют бессмысленными, лишёнными пафосного содержания оптимистическими клише советских песен, повторяемыми Таней, чтобы «заговорить» невыносимую тоску по ушедшему навсегда, прошлому счастливому миру.

Лейтмотивом ощущения приближающегося расставания, даже конца, служит звучащая на протяжении всей пьесы строчка стихотворения М.Ю. Лермонтова *Прощай, немытая Россия*. Однако, прежде всего, символом разрушения, утраты жизненных ориентиров служит обращение к тексту классика. Как отмечает Т. Журчева, «Чехов и чеховский художественный мир стали восприниматься как воплощение утраченной гармонии, как «Россия, которую мы потеряли»¹⁷⁶. Именно эти чувства тоски, ностальгии по уходящей России объединяют художественные миры обоих авторов. Более того, Коляда использовал тематику чеховской пьесы и переосмыслил её в новой действительности, которая, по сути дела, прошла определённый цикл развития, так как на рубеже XX–XXI веков Россия вновь оказалась перед выбором своего пути, когда прежний мир с его жизненными опорами разрушается, а будущее неизвестно, неопределённо.

¹⁷⁶ Т.В. Журчева, *Перечитывание...*, op. cit., с. 72.

В *Полонезе Огинского* автор передаёт ощущение абсурдности, катастрофичности бытия. Таня никому не нужна. Мир прошлого, мир светлого детства уже не существует, настоящая жизнь разрушена и будущего у персонажей Коляды нет. Таким образом, можно констатировать, что прощание героини с квартирой, с родиной, это, по сути дела, и прощание с жизнью, а десять строчек *Полонеза Огинского*, которые Дима постоянно играет в подземном переходе метро, звучат как реквием по ушедшему, навсегда разрушенному миру.

В творчестве Н. Коляды весьма ощутимо и отнесение к чеховской *Чайке*. Кроме упомянутой в начале нынешнего раздела пьесы *Чайка слепа* исследователи драматургии находят прямые аллюзии, реминесценции к чеховскому произведению и в других пьесах екатеринбургского драматурга, рассматривая их как иронию над чеховским миром, чеховскими персонажами. Таким образом могут восприниматься высказывания героинь, например, в пьесах *Канотье* и *Куриная слепота*, в которых Коляда играет с текстом чеховской *Чайки*.

В пьесе *Канотье* (1992) Катя произносит:

«КАТЯ. *Ходит по коридору, кричит:* Люди, львы, орлы и куропатки! Мохнорылые олени! Все жизни умерли! Я одна, как мировая душа! Дятел, идиот! Прощает! Прощайте, прощайте, дураки!»¹⁷⁷.

А в пьесе *Куриная слепота* (1996) Лариса говорит:

«ЛАРИСА. Вот я читаю монолог... (Поднимает и опускает руки.) Люди, львы, орлы и куропатки. Молчаливые рыбы, словом все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угадли...»¹⁷⁸.

Аллюзии к *Чайке* можно также найти и в пьесе Н. Коляды *Птица Феникс* (2003). Подобно Чехову, уральский драматург в своей комедии использует тот же приём театра в театре. У Чехова молодая Нина Заречная выступает на сцене летнего театра перед признанной актрисой Аркадиной. Герои Коляды – это две супружеские пары провинциальных актёров, к которым присоединился их знакомый немец, также актёр. Они приехали заработать на дачу нового русского для развлечения детей. В ожидании публики на только что построенной сцене летнего театра молодая артистка Маша заставляет немца сыграть с ней отрывок именно из чеховской *Чайки*, при этом выбор фрагмента не случаен. Русская актриса, которую явно привлекает иностранное происхождение,

¹⁷⁷ Н. Коляда, *Канотье* [в:] Того же, *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 163.

¹⁷⁸ Н. Коляда, *Куриная слепота* [в:] Того же, *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1997, с. 55.

инокультурность Мартина Штарка, предлагает немцу сыграть ту сцену, в которой чеховские герои целуются. Важно отметить, что женщину ни в чём не останавливает присутствие её мужа. На восприятие сцены накладывается оценка 60-ти летней актрисы Розы, которая с презрением комментирует игру молодой актрисы.

Персонажи Коляды ни в чём не похожи ни на Аркадину, ни на Заречную, так как обстоятельства «наших дней» изменили актёрскую судьбу. Роза Жемчугова и остальные актёры переодеваются в клоунов, поздравляя с днём рождения пятилетнего мальчика – сына хозяина дачи. В этой пьесе уральский драматург также деформирует известный чеховский сюжет – нанятые артисты, которые поменяли высокое искусство на материальную выгоду. Эту авторскую мысль отмечаем в словах молодой русской актрисы, объяснявшей немцу причину пребывания на даче нового русского.

«МАША. (...) громко, улыбаясь Мартину: Мартин, прикиньте, у нас в России появилось много богатых-пребогатых, которые покупают вишнёвые сады, так сказать»¹⁷⁹.

Важно отметить, что мир, в котором изображены персонажи, т.е. новый, богатый дом с прислугой, с охраной – это не их мир, но своего у персонажей Коляды нет, и поэтому они живут в призрачном, выдуманном мире театра.

Также, сопоставляя подмостки старой сцены, на которой Треплев поставил свою пьесу, и место действия пьесы Коляды, логично заметить, что в пьесе уральского драматурга прослеживается авторская позиция по отношению к актёрской профессии, к театру. В *Чайке* Чехова оборудование летнего театра не важно, так как на первом плане – искусство. У Коляды важна внешняя сторона: всё роскошно, даже чайка на занавесе вышита золотыми нитками, при этом всё построено для пятилетнего сына нового русского.

«Всё как положено в хорошем Театре: тяжелый из красного бархата занавес, на котором вышита золотыми нитками чайка, сцена полметра высотой, лавки-ряды со спинками – десять рядов, а над ними полиэтиленовая плёнка на случай дождя натянута. Человек сто пятьдесят зрителей в этот роскошный, на один день сделанный, Театр войдут. И фонари есть сбоку и сверху, и кулисы, и задник, и арлекин, и занавес открывается механически. Везде валяется стружка – совсем недавно Театр прикончили строить плотники. Сцена сделана из чистых – не крашенных и не струганных – досок. Лавки-ряды тоже из досок, только они выкрашены в ярко-ярко голубой цвет»¹⁸⁰.

У Чехова изображены поиски в сфере высокого искусства, в то время как у Коляды – клоунада. Такой переакцентировкой уральский драматург

¹⁷⁹ Н. Коляда, *Птица Феникс*, «Современная драматургия» 2004, № 2, с. 54.

¹⁸⁰ Там же, с. 49.

передаёт изменившуюся художественную действительность, с которой он не согласен.

Следовательно, название пьесы Коляды, как и у Чехова, приобретает символический характер. Птица Феникс – символ возрождения, в этой пьесе – возрождения театра, о чём так говорит персонаж Коляды:

«КЕША. Не плачь, Мартин, всё, конец. Хорош, заканчиваем, ставим точку. Пора. Потому не дадут проститься. Пора. Пошли все со мной. (*Встал на колени, целует сцену*). Миленькая моя, проклятая моя, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, завтра тебя не будет, не станет, тебя сломают, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, сценочка моя, деточка моя, любовь моя, радость моя, ничего, пусть ломают, пусть убивают, я знаю, ты как птица Феникс – ты на пепле возродишься, возродишься, проклятая моя, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, солнышко моё, сценочка моя...»¹⁸¹.

Подобно Чехову, Коляда воспринимает театр как смысл жизни человека, он важен для автора пьесы не только как для драматурга, но и как для актёра, режиссёра, человека. Обращение к творчеству классика позволяет уральскому драматургу передать свою позицию, свои мечты, свои ожидания того, что всё-таки придёт время, когда настоящий театр возродится, когда актёр будет артистом, а не клоуном.

Центром творчества Н. Коляды, как и А.П. Чехова, неизменно остаётся человек. Пьесы Чехова передают атмосферу ожидания перемен, для его героев важно будущее России. Герои Чехова наполнены оптимизмом, верой в будущее, они мечтают о лучшей жизни, которую можно достичь благодаря работе, о чём говорят Ирина и Тузенбах в *Трёх сестрах* или Соня и Войницкий в *Дяде Ване*. Важно отметить, что все герои, риторически рассуждающие о необходимости работать, несчастливы, а ведь счастье для Чехова являлось главным критерием человеческих устремлений. У Коляды этого нет, его герои уже потеряли надежду. Единственное счастье в их жизни – это воспоминания детства, молодости. На рубеже XX и XXI веков люди уже утомлены ожиданием, они находятся на перекрёстке жизни, не знают, чем руководствоваться, выбирая свой путь. Более того, в отличие от чеховских, персонажи Коляды боятся будущего. Это люди одинокие, ищущие контакта с другим человеком, ищущие любви, своего места в жизни. В таких образах персонажей екатеринбургского драматурга, заблудившихся в современной действительности, проявляется авторское видение мира и восприятие окружающей действительности.

Н. Коляда заставляет своих персонажей произносить реплики чеховских героев: «хочется жить», «будем жить», «вся жизнь впереди» и т.д.

¹⁸¹ Там же, с. 71.

Такие примеры зачастую обнаруживаем в финальных высказываниях персонажей Н. Коляды, например, Фёдор в пьесе *Курица* (1989) практически повторяет слова Сони из пьесы *Дядя Ваня*:

«ФЕДОР. (Тихо.) Надо жить... Мы еще увидим небо в алмазах... Мы увидим, как все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка... Мы увидим небо в алмазах...»¹⁸².

Известный чеховский текст многократно слышен в репликах персонажей Н. Коляды. Однако в изображенной уральским драматургом действительности эти слова приобретают другой оттенок, в них уже нет малейшего проблеска оптимизма, а чеховская ирония отражает трагическую модальность. Вписывая в тексты своих пьес фирменные строчки из пьес Чехова, уральский драматург не только передаёт состояние своих персонажей, для которых цитата является маской, за которой можно спрятать настоящие чувства, но, прежде всего, эти фрагменты, «восстановливая» чеховский мир, служат Н. Коляде неким художественным кодом, средством передачи авторской картины мира и авторского сознания.

Персонажи Коляды мечтают о настоящей любви. Она, героиня пьесы *Персидская сирень* (1995), так же, как Ольга из *Трёх сестёр*, хочет найти того, кого она полюбит, но этим мечтам не суждено сбыться. Она, как и Ольга, жестоко разочаровывается, что такой любви, как в романах, в настоящей жизни нет. Также в этой пьесе Коляда следует чеховским приёмам, синтезируя комическое и драматическое и в сюжете пьесы, и в образе персонажей.

Он и Она встретились в почтовом отделении во время перерыва, как выясняется не случайно, так как их столкновение заранее было спланировано героиней, придумавшей сюжет отправки письма и получения ответа на брачное объявление. Однако, не всё удалось предусмотреть, поскольку Он не оказался настоящим адресатом её письма, и абонентский ящик принадлежал другому. Тем не менее, эта внешне комическая ситуация позволяет раскрыть драму двух одиноких людей.

С самого начала создаётся впечатление некой абсурдности ситуации, что автор передаёт при помощи хаотичных, казалось бы, иррациональных высказываний персонажей. Более того, каждый из них до той степени погружен в себя, в свой внутренний мир, что не слышит собеседника. Здесь каждый говорит о своём, каждый оказывается как будто равнодушным к другому и всё же за каждым стоит своя человеческая правда.

¹⁸² Н. Коляда, *Курица* [в:] Того же, «*Персидская сирень*» и другие пьесы, Екатеринбург 1997, с. 412.

Этот приём унаследован из чеховских пьес, в которых разрушается традиционная структура диалога: вопрос-ответ. Реплики персонажей, как правило, ни к кому не адресуются. Более того, персонажи часто не слышат и не слушают друг друга. Поэтому неоднократно, после высокопарных, пафосных слов героев часто звучит нелепая фарсовая реплика. Однако стоит учесть, что смысл подтекста проявляется именно на таких «нестыковках» реплик и дискурсов.

«ЛОПАХИН. Да время идет.
 ГАЕВ. Кого?
 ЛОПАХИН. Время, говорю идет.
 ГАЕВ. А здесь пачулями пахнет»¹⁸³.

Такие нестыковки планов находим также и у Коляды, например в *Персидской сирени*, где герои говорят, но не слушают друг друга.

«ОНА. Состоянье – страшное. Просто, я вам скажу, страшное. Голова – трескает. Такие дни! Магнитный день. Бури, бури, бури!!!

МОЛЧАНИЕ.

Он пробует открыть ящик.

И именно в такие дни мне нагрузки. Мне нельзя катастрофически. Категорически. Абсолютно. А я вот так вот колочусь именно в такие дни. Бури! Магнитный день! Такие нагрузки!

ОН. (*Бормочет.*) Такие нагрузки. А всё без закуски.

ОНА. Бури, бури, бури!»¹⁸⁴.

Н. Коляда в своих пьесах таким нестыковкам плана также придаёт существенную роль. Они служат драматургу средством выражения экзистенциальной пустоты существования его персонажей, которых всеохватывающее желание высказаться, выговорить свои обиды, свои мечты приводит к тому, что они неспособны слушать друг друга. И так, посредством этого чеховского художественного приёма Н. Коляда передаёт свою авторскую позицию по отношению к бессмысленности современной действительности.

Важно также упомянуть, что персонажи *Персидской сирени* практически лишены собственного языка, так как в их высказываниях звучат штампы речи, готовые формулы, цитаты Горького, Пушкина, строки песен советского времени, но также фразы из кино- и мультфильмов.

Неустроенность жизни людей, присущая персонажам пьес Чехова, прослеживается и у Коляды. Их внутреннее состояние уральский драматург передаёт во внешнем виде персонажей, языке и поведении. В их

¹⁸³ А.П. Чехов, *Вишневый сад* [в:] Того же, *Пьесы*, с. 216.

¹⁸⁴ Н. Коляда, *Персидская сирень* [в:] Того же, «*Персидская сирень*» и другие пьесы, Екатеринбург 1997, с. 357.

образах, в их высказываниях драматург отразил противоречие между мечтами, надеждами, и действительностью, в которой они живут.

Тема человеческого одиночества – одна из доминирующих в драматургии Чехова – переосмысливается Колядой. Екатеринбургский драматург, используя чеховские коды, изображает трагическую разорванность связей между людьми, потерянность в окружающей их действительности, их несостоятельность, ненужность, незаметность.

Персонажи пьес стремятся преодолеть пошлость повседневности жизни, или, как Таня из *Полонеза Огинского*, хотят найти своё место на земле. Посредством чеховских приёмов, чеховского интертекста, Коляда ищет новые способы понять человеческую душу, сказать правду о современном человеке, передать его истинное состояние, хотя оно и не всегда приятно.

Место действия чеховских пьес – это дом, дача, имение или сад. У Коляды – это коммунальные квартиры, «хрущёвки», квартирки – «вагончики», комнаты, похожие на гроб, реже – дачи новых русских или публичные места вроде почтового отделения. Драматург всегда очень детально описывает место обитания своих героев, которое кажется маргинальным, провинциальным. Однако, по мнению Е. Лазаревой, «в контексте пьесы *Полонез Огинского* феномен маргинальности обнаруживает свою парадоксальность, будучи характеристикой провинциальной узости, зашоренности людей, несмотря на то, что персонажи *Полонеза...* живут в центре Москвы»¹⁸⁵. Думается, что маргинальность у Коляды не определяет просто географическое пространство, а, скорее всего, является метафорой состояния современной России.

Как известно, определённой художественной семантикой Чехов наделял звуковую палитру текста¹⁸⁶. Акустические эффекты весьма значимы для восприятия пьесы. Характерен «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный, который становится в пьесе *Вишневый сад* материализацией неподвластного воздействию человека хода жизни»¹⁸⁷. Аналогичную роль Чехов придает звуку набата в пьесе *Три сестры*, именно этот звук становится символом жизни, происходящей вне замкнутого мира Ольги, Маши и Ирины.

¹⁸⁵ См. Е.Ю. Лазарева, *Особенности...*, *op. cit.*, с. 71.

¹⁸⁶ См. Т.Г. Ивлева, *Постмодернистическая драма А.П. Чехова (или ещё раз об авторском слове в драме)* [в:] *Драма и театр*: сборник научных трудов, Тверь 1999, вып. 1, с. 3–8.

¹⁸⁷ Т.Г. Ивлева, *Звуковая ремарка в драматургии А.П. Чехова* [в:] *Художественный текст и культура*, Владимир 1997, с. 67–68.

Этот приём широко используется с иронической модальностью в драматургии Н. Коляды. В *Полонезе Огинского* каждую четверть часа кричит кукушка, которой отвечает гусь. Звук сломанных часов – это символ сломанной жизни героев, непонятный диалог кукушки и гуся отражает ситуацию «дурдома», в котором проживают персонажи этой пьесы.

«Чеховский язык» является неотъемлемым элементом пьес Н. Коляды. Это игра, маска, скрывающая подтекст. Аллюзии, реминисценции, включение прямых цитат из произведений Чехова являются творческой манифестацией свободы екатеринбургского драматурга, его независимости, свидетельством многоплановости драматургического мышления. «Чеховское слово» становится средством соединения смешного и серьёзного, высокого и низкого. Цитированные персонажами чеховские фрагменты передают их внутренние переживания, богатство их духовного мира. Именно такой цитатой из Чехова заканчивается пьеса *Персидская сирень*.

«ОЛЬГА. Если бы знать, если бы знать»¹⁸⁸ (*Три сестры*, А.П. Чехов).

«ОНА. (...) Дурно, правда. Если бы знать. Если бы. День магнитный сегодня. Всё в голове дыбом»¹⁸⁹ (*Персидская сирень*, Н. Коляда).

Похожие интертекстуальные знаки авторской иронической оценки можно найти в пьесе *Полонез Огинского*. Чеховский Петя Трофимов говорил о счастье, которое придет, о том, что вся Россия станет вишневым садом. Таня из пьесы Н. Коляды практически повторяет его слова, но, если риторика Трофимова удаляет его от земных бытовых дел, то высказывание Тани наполнено самоиронией и пародийными жестами по отношению к пьесе *Вишневый сад* Чехова:

«ТАНЯ. (...) придет большая любовь на земле, и все будут счастливы. Я верю. Вся Россия станет садом – вишневым, яблочным садом»¹⁹⁰.

Эти слова лишь парафраз реплики из пьесы Чехова, так как они произносятся без энтузиазма, без истинной веры в лучшее будущее. При помощи аллюзий, мотивов или цитат из классики удаётся выявить раскол, деформацию между действительностью «наших дней» и мечтами, иллюзиями героев. Так, переосмысленный чеховский интертекст в пьесах уральского драматурга служит общеизвестным культурным кодом, при помощи которого современный автор передаёт своё видение мира.

¹⁸⁸ А.П. Чехов, *Три сестры* [в:] Того же, *Пьесы*, с. 206.

¹⁸⁹ Н. Коляда: *Персидская...*, *op. cit.*, с. 376.

¹⁹⁰ Н. Коляда: *Полонез Огинского* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/polonez/> (дата обращения: 11.07.2011).

При этом необходимо вспомнить, что также характер развязок пьес обоих авторов позволяет судить о пародийных жестах уральского драматурга. У Чехова развязки внешне оптимистичны: Ольга (*Три сестры*) «хочется жить», «наша жизнь еще не закончена», «будем жить» или Соня (*Дядя Ваня*) «будем работать для других», «будем жить». Но за этим показным оптимизмом скрывается трагикомическое отношение к настоящему и к будущему. В пьесах Коляды развязки передают ощущение экзистенциальной пустоты, безнадежности существования, так как практически каждая из пьес уральского драматурга заканчивается своеобразной мольбой, персонажи то зывают к Богу, то сокрушаются, пытаются смириться. Показательно также то, что бытийные планы в финалах пьес Чехова оборачиваются пустотой никому не нужного существования.

Оба драматурга в своих пьесах часто используют приём ретроспекции. Так, у Чехова, как и у Коляды, обращение к прошлому усиливает конфликт драмы. Хотя следует подчеркнуть, что действие пьес происходит лишь в настоящем, а ретроспекции появляются только в монологических высказываниях героев для объяснения мотивации их поступков. Этот приём даёт возможность расширить рамки пьесы, не нарушая линейности действия. Такой же ретроспекцией начинается пьеса *Три сестры*:

«ОЛЬГА. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет»¹⁹¹.

У Коляды ретроспекция, как правило, означает мысленное возвращение героев к дням счастья, радости. Подобное значение мы находим в воспоминаниях Тани из *Полонеза Огинского*, поскольку счастливые детские годы противопоставлены жестокости «наших дней». Похожую ситуацию наблюдаем в *Персидской Сирени*, когда запах духов переносит утомленных от одинокой жизни героев пьесы в беззаботное, счастливое прошлое, в годы их молодости. Все эти приёмы возвращения в прошлое имеют ключевое значение для понимания поведения персонажей в настоящем.

В своих пьесах Н. Коляда применяет один из основных художественных приёмов чеховского творчества – особый тип ремарки, которая, как и в драматургии классика, подвергается трансформации. Она уже не является фоном действия и комментарием к нему, а выполняет функцию передачи авторского понимания жизни. Как отмечает Т. Ивлева, у Чехо-

¹⁹¹ А.П. Чехов, *Три сестры...*, *op. cit.*, с. 137.

ва «ремарка становится фактически главным средством характеристики персонажа, важнейшим способом создания эмоциональной «атмосферы» (...) сцены действия, пьесы в целом»¹⁹². Чеховская ремарка, как неоднократно отмечалось, могла заменять драматическое действие, что повлекло за собой изменения речи героев: высказывания персонажей стали факультативными и с информационной точки зрения не значимыми как, например, в пьесе *Дядя Ваня*.

«АСТРОВ. Говорите же, говорите, где мы завтра увидимся? (Берет ее за талию.)

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться. (Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. (не видя Войницкого). Пошадите... оставьте меня... (Кладет Астрову голову на грудь.) Нет! (Хочет уйти.)

АСТРОВ. (удерживая ее за талию). Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. (увидев Войницкого). Пустите! (В сильном смущении отходит к окну.) Это ужасно. Войницкий (кладет букет на стул; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником). Ничего... Да... Ничего...»¹⁹³.

Важно также отметить, что посредством вписанных в паратекст лирических отступлений, при помощи авторской ремарки, совмещающей внесценическое повествование, в пьесах Н. Коляды формируется психологический рисунок действия. Иногда авторское вмешательство способствует разрешению конфликтов, неоднократно также случается, что авторская ремарка диссоциирует с поведением персонажей. Благодаря этому приёму смысл текста расширяется и получает новые оттенки. Прямое авторское присутствие, с одной стороны, расширяет художественное пространство – это «весь мир» в *Полонезе Огинского* или «вся Расея» в *Персидской сирени*, но, с другой стороны, делает его узким, личностным, авторским. Бывает, что Коляда отказывается от высказываний героев и выражает собственную позицию в пьесе. Самое исключительное выражение авторского присутствия – вступительная ремарка в пьесе *Полонез Огинского*.

Н. Коляда также активно включает свой голос в текст пьес, в диалоги персонажей, в чём драматург сам признавался: «Когда у меня был свободный день – я писал пьесу *Полонез Огинского*. И все монологи главной героини про Россию, вся моя ностальгия, слезы мои – все в этой пьесе»¹⁹⁴.

¹⁹² Т.Г. Ивлева, *Постмодернистическая...*, *op. cit.*, с. 6.

¹⁹³ А.П. Чехов, *Дядя Ваня* [в:] *Того же, Пьесы*, с. 117.

¹⁹⁴ Н. Коляда, *На Сахалин...*, *op. cit.*

Однако, авторский голос проявляется не только в высказываниях героини *Полонеза Огинского* про родину. Особо переплетаются воспоминания Тани об её прошлом, ушедшем навсегда мире и мире самого автора:

«ТАНЯ. (...) в улице, есть щель – нет, не щель, а маленький переулок, ведущий к моему дому, к моему миру, моей жизни, и вот там-то есть щель: крохотная дверца из жести и дерева, и там, за этой дверью, живет моя мама, сестры и братья, живу я, и я бегу домой, открываю эту скрипучую дверь, там в углу лежат мои старые, грязные и пыльные, самодельные игрушки, тут – мой пыльный и колочий мир, а мать стоит у огня, посередине комнаты и готовит ужин, я сажусь в угол, беру игрушки и жду ужин, хочу есть, баюкаю куклу из соломки, я сижу и знаю, что скоро из своей лавочки придет сюда ко мне мой отец, он придет ужинать, а лавочка его напротив нашего дома, отец сидит злой, считает деньги и хмурится, рядом с лавочкой на противне или на чем-то таком железном – раскаленные угли, и на этом железе грязный рабочий, стуча молотком, делает украшения: какие-то восточные длинные серьги или браслет – очень грубо и неумело делает он, и пот бежит по его лицу, но – скоро домой, он думает о доме, о том, что день кончился и наступили серые сумерки, он сделает украшение и отдаст его детям, а дети будут продавать это украшение глупым туристам... (Пауза)»¹⁹⁵.

Этим особым приёмом Коляда демонстрирует, что мир его персонажей – это его мир, что он разделяет их надежды, мечты, ожидания, а также ностальгию и тоску по уходящему миру.

Следующей художественной особенностью драматургии классика, которую Н. Коляда использует в своих произведениях, является открытая форма пьесы. Уральский драматург, подобно Чехову, отказывается от разрешения конфликта и выносит его за рамки произведения. Как подчёркивает Г. Вербицкая, «„Новая драма” сосредоточена на конфликте человека с самим собой, на экзистенциальном противостоянии человека и судьбы. Субстанциональный конфликт неразрешим в пределах одной жизни, одной пьесы и типологически восходит к драме рубежа XIX–XX веков, к творчеству (...) Чехова»¹⁹⁶.

Уральский драматург возвращается к творчеству Чехова без пафоса, поддаёт сомнению мечты чеховских персонажей о лучшем будущем. Коляду сближает с Чеховым также отражение эмоционального состояния, ощущения перелома веков, хотя у современного драматурга совсем другие взгляды на будущее России. Чехов привлекает Коляду не только мастерством своего творчества, но и влиянием на современную драматургию. Чеховский текст для драматурга становится средством пародирования вечных проблем жизни, некоторых трансформаций смысла,

¹⁹⁵ Н. Коляда, *Полонез...*, op. cit.

¹⁹⁶ Г.Я Вербицкая, *Отечественная драматургия 70–90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики*: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва 2008, с. 4.

закрепившегося за чеховской поэтикой драмы в сознании читателей/зрителей.

Чеховские приёмы в драматургии Н. Коляды приобретают иной характер, иную модальность. Пропуская сквозь призму своего мировоззрения, драматург использует чеховский интертекст как всеобщие узнаваемый код, при помощи которого передаёт свою авторскую позицию по отношению к окружающей действительности, к происходящим переменам.

Его пьесы отражают ситуацию психологического и нравственного кризиса: неустроенность человека в мире, абсурдность существования, а также деформацию психологического состояния человека, свойственную переходному периоду. В драматургии Н. Коляды не наблюдаем высокого пафоса, сентиментальности, однако, в его пьесах можно распознать истинный гуманизм. Создавая «свой мир», Н. Коляда обращается к миру классика, чтобы посредством этого межэпохального диалога выразить своё мировоззрение, своё авторское сознание.

1.3. Языковая картина мира в драматургии Н. Коляды

Драматургия – исключительный род литературы, в котором, как ни в одном другом, речь персонажей играет ключевую роль, поскольку художественная природа драматургического текста заключена в языке. Именно он является основным способом выражения героев, а также формой присутствия самого автора в тексте пьесы, который, по мнению М. Голованевой, представляет собой «оречевлённый концептуальный мир авторского сознания»¹⁹⁷. Вследствие этого именно в высказываниях героев непосредственно раскрывается авторская позиция и проявляется авторский способ создания художественного образа мира в пьесе.

Особым примером речевой организации драматургического текста, в котором отчётливо заметен эффект авторского присутствия, является драматургия Н. Коляды, языковое оформление которой до сих пор вызывает крайне противоречивые отзывы, реакции, как среди исследователей и критиков театра, так и среди читателей/зрителей.

Важность языкового оформления своих пьес признаёт также сам драматург: «Главное не текст, а – действие». Бред, бред, бред полный то. Текст, его музыка – самое главное»¹⁹⁸.

С одной стороны, подчёркивается особое мастерство владения языком Н. Коляды, которое проявляется в умении создать живые, ярко инди-

¹⁹⁷ М.А. Голованёва, *Слово в коммуникативно-когнитивном пространстве русской драмы конца XX века: монография*, Астрахань 2011, с. 5.

¹⁹⁸ Н. Коляда, *Ответы...*, *op. cit.*, с. 20.

видуализированные человеческие характеры¹⁹⁹. Именно благодаря этим виртуозным языковым партитурам пьесы уральского драматурга представляют блестящую возможность для «бенефисных» ролей. И, действительно, как отмечает О. Игнатьюк: «Тут следишь не столько за развитием диалогов, сколько за инструментовкой, виртуозной разработкой и самим полётом этой языковой стихии»²⁰⁰. Подчёркивается особая индивидуальность речевой манеры Н. Коляды: «В почерке драматурга есть своего рода мрачный импрессионизм и безбоязненное чутьё, заставляющее сохранять ту «правду жизни», которая необходима для создания правды художественной, для выражения именно того драматизма, который чувствует автор»²⁰¹.

С другой же стороны, далеко не все принимают обилие обсценной лексики в пьесах Н. Коляды, упрекая екатеринбургского драматурга в желании шокировать излишним употреблением нецензурных слов. Обширный пласт ненормативной лексики вызвал резкую реакцию критиков: «Веет легкий матерок», «пространство русского сквернословия», «лексикон хамского остроумия», «помойный поток»²⁰².

Сам Н. Коляда не оставался равнодушным и неоднократно жаловался на неестественные рецензии на постановки его пьес, в одной из которых написали, что, мол, «гореть в аду этому Коляде».²⁰³ Однако, со временем увеличилось число исследователей, литературоведов, а также критиков театра, отстаивающих право драматурга на нецензурную лексику, которые за этим приёмом стали видеть больше, чем только желание эпатировать вульгарным языком, возбуждать чувство шока.

Так Е. Сальникова отмечает: «На мой, сугубо субъективный взгляд, ненормативных выражений у Коляды не так уж много, они по-своему изящны и остроумны, образуя, скорее, часть народного фольклора, чем грубой непристойной ругани. В языке, на котором говорят герои, больше артистизма, чем вульгарности. Для них и в контексте сюжетов и ситуаций пьес такой язык вполне нормативен – он адекватен миру и внутренним

¹⁹⁹ См. Н. Малыгина, *Откуда придёт спасение? (Явление Николая Коляды)* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ug.ru> (дата обращения: 17.06.2011).

²⁰⁰ О. Игнатьюк, *В русском стиле? Молитва и слухи вокруг спектакля «Сказка о мёртвой царевне»*, «Литературная газета» 1993, 17 марта, с. 8.

²⁰¹ Е.В. Сальникова, *В отсутствие несвободы и свободы*, «Современная драматургия» 1995, №. 1–2, с. 203.

²⁰² О. Горгома, «Сегодня» 1996, 17 июля; О. Игнатьюк, «Культура» 1996, 27 июля; А. Соколянский, «Общая газета» 1996, 18–24 июля; А. Злобина, *Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом*, «Новый мир» 1998, № 3, с. 194.

²⁰³ П. Руднев, *В неравной борьбе с критикой* (интервью с Николаем Колядой), «Независимая газета» 2000, 16 февраля, с. 7.

состояниям действующих лиц. Это стилистика человеческих реакций на свою рассыпающуюся жизнь, неполное и безумное бытие, в котором всё не так, как надо. И люди имеют право изъясняться, как душа велит»²⁰⁴.

Интересно и мнение самого драматурга по поводу присутствия бранной лексики в его пьесах. В интервью журналу «Современная драматургия» в 1991 году о своём отношении к нецензурным выражениям он отвечал: «У меня последняя пьеса *Сказка о мёртвой царевне*. В Министерстве культуры меня спрашивают: «Пьеса у вас написана стихами?» Отвечаю честно – «матом». Наверное, во времена Чехова, Толстого можно было писать без мата. Сейчас время иное. – Я пишу с матом. Если в моих пьесах появляется то или иное нецензуральное слово, значит, оно было наиболее точным в этом месте. И другого такого найти не мог»²⁰⁵.

Однако со временем Коляда меняет своё отношение к обценной лексике, о чём так высказывался в интервью журналу «Театральная жизнь»: «...Сейчас все стараются как можно хлестче выразиться, как можно ярче ругнуться и сейчас это стало общим местом. (...) Но все пишут матом, который я сам терпеть ненавижу. (...) У меня в пьесах мата нет – пусть кто угодно меня к стенке ставит и требует признать обратное. Нету! У меня есть какие-то словечки для связки слов, но они не главное. Главное в пьесах, в театре, я думаю, то, с какой искренностью автор раскрывает своих персонажей, а стало быть, и раскрывается сам»²⁰⁶.

Несколько лет спустя, в интервью с П. Рудневым, Коляда выразил своё отношение к ненормативной лексике в современной драматургии: «Я не люблю матерные слова не по делу. Как говорил покойный генерал Лебедь: «Мы матом не ругаемся. Мы на нём разговариваем». Вот когда «на нём» разговаривают – замечательно, люблю. А когда просто ругаются – противно»²⁰⁷. На таком языке разговаривают персонажи многочисленных пьес екатеринбургского драматурга, поскольку, как отмечал сам автор: «неблагозвучие современного сценического языка – поиск правды о человеке, о его потаенном «я»»²⁰⁸.

Именно при помощи такого неблагозвучного языка Н. Коляда пытается раскрыть внутренний мир многих героев его пьес. Обценная речь

²⁰⁴ Е.В. Сальникова, *В отсутствии...*, *op. cit.*, с. 203.

²⁰⁵ Н. Коляда, *Сижу за столом, пишу и сам отвечаю за всё. Я ни от кого не завишу*, «Современная драматургия» 1996, № 1, с. 212.

²⁰⁶ Н. Коляда: *Ответы...*, *op. cit.*, с. 22.

²⁰⁷ П. Руднев, *Интервью Николая Коляды о современном драматургическом языке 1 мая 2006 года* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/interview/2006/05/intervyu-nikolaya-kolyadyi-o-sovremennom-dramaturgicheskom-yazyike/> (дата обращения: 11.07.2013).

²⁰⁸ Н. Коляда, *Сижу...*, *op. cit.*, с. 212.

звучит в высказываниях персонажа на протяжении всей пьесы *Вовка-марковка (Лебединая песня)* (1989):

«ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ. (Снова кричит.) Костюмеры?! (Выглянул за дверь, во всю плотку:) Суки грязные, придет ко мне кто-нибудь или нет?! Я кому говорю это, Пушкину, ага? (Тихо.) Падлы, у народных там медом намазано, с первого на четвертый ко мне не придет никто... (Кричит.) Да?! Блядь, я кому это говорю?! Слышите?!»²⁰⁹.

Актёр-алкоголик, занимавший гримуборную в самой отдалённой части театра, при помощи вульгаризмов скрывает свои настоящие чувства, т.е. ощущение выброшенности, отсутствие уважения со стороны людей, с которыми работает. Нецензурная лексика позволяет ему излить свои обиды, изречь своё горе. Грубые, ненормативные слова, произносимые Владимиром Сергеевичем, а также и героями многих других пьес – это способ спрятать страх перед одиночеством, это маска, скрывающая их настоящее состояние, это также способ обратить на себя внимание, вызвать какие бы то ни было чувства к себе.

К этому приёму прибегают практически все персонажи Н. Коляды, однако самым поразительным примером брани, ненормативного языка является ссора разводящихся супругов из пьесы *Черепаша Маня* (1991). Это ничто иное как реакция на пустоту существования, самый выразительный способ привлечения внимания к нищете духовного бытия, к отсутствию понимания другим человеком.

«Вдруг начинается дикий ор, крик, визг, ругань:
ИРА. (*Она стоит посредине комнаты, волосы у неё на голове торчат в разные стороны.*) Дерьмо собачье!
СЛАВА. (*Рвёт волосы у себя на голове.*) Чмошница!
ИРА. Дятел долбаный!
СЛАВА. Свинья!
ИРА. Козёл!
СЛАВА. Дура!
ИРА. Дебил!
СТАРИК. Коза рогатая!
ИРА. Скотина подлючая!
СЛАВА. Фуфло покрашенное!
ИРА. Сука ты!
СЛАВА. Сама сука!
ИРА. Я сука?! Ты сука!
СЛАВА. Ты сука! (...)²¹⁰.

²⁰⁹ Н. Коляда, *Вовка-марковка* [в:] Того же, *Носферату: пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003, с. 60.

²¹⁰ Н. Коляда, *Черепаша Маня* [в:] Того же, «*Персидская сирень*» и другие пьесы, Екатеринбург 1997, с. 120–121.

Ругань, вопреки стремлению автора остановить своих персонажей, не прекращается, а, напротив, длится до конца пьесы, даже домашнее животное – черепаха – не выносит несдержанного потока взаимных оскорблений. Животное с грустью в голосе просит супругов прекратить скандал.

«ЧЕРЕПАХА МАНЯ. Я здесь, внизу... Это я, черепаха Маня, говорю вам: не ругайтесь вы...»²¹¹.

Ругань – это их общий язык, единственный способ преодолеть невозможность понимания другим человеком. При помощи ненормативной лексики Коляда передаёт мысль о нарушении коммуникации между людьми, существующими в пределах «дурдома».

Ссоры в пьесах уральского драматурга принимают форму своеобразного ритуала. Такой обмен «любезностями», с одной стороны, – это своего рода средство распознавания противника, а, с другой, он помогает персонажам излить свои обиды, сожаление из-за зря прожитой жизни, справиться с чувствами страдания, отчаяния.

Пьесы Н. Коляды богаты такими обменами «вежливостей», по поводу которых М. Громова замечает: «Особенно преуспели его герои в ругани, словесных перепалках, опрокидывая на «собеседника» целый поток изошренной брани, не давая опомниться и вставить хоть слово в оправдание, что-то возразить»²¹². И, хотя причины употребления уральским драматургом ненормативной лексики вполне оправданы, тем не менее их наличие шокирует, тем более, что герои Коляды, а, скорее, сам драматург очень изобретателен в ругательствах. В пьесе *Канотье* героиня Катя называет своего соседа Виктора «бестолочь полоротая», «мудило перво-статейное», свою соседку – старуху – «клизьма с горчицей». Подобные прозвища, по мнению Е. Лазаревой, «с одной стороны, призваны подчеркнуть существующую дистанцию между людьми, с другой – обозначить проходящий через все творчество Коляды мотив «одичания»: «Господа, вы звери...» – постоянно твердит Катя»²¹³. В этой реплике героини пьесы Н. Коляды распознаётся чеховская аллюзия и тем самым воссоздаётся атмосфера беспомощности чеховской героини перед хамством.

Ненормативная лексика в пьесах Коляды – это реакция на бессмысленное существование в пределах «дурдома», способ разрушения стереотипов сознания, норм жизни, укоренённых в этих речевых формах. В столь широком употреблении бранного слова уральским драматургом

²¹¹ Там же, с. 135.

²¹² М.И. Громова, *Русская...*, *op. cit.*, с. 195.

²¹³ Е.Ю. Лазарева, *Особенности...*, *op. cit.*, с. 158.

отчётливо проявляется авторская позиция, авторское видение мира, поскольку ругань – это не только реакция на неупорядоченную жизнь, но, прежде всего, это протест против бессмысленности жизни, в которой нормативное слово звучало бы фальшиво.

На мастерское владение Н. Колядой драматургическим словом указал Н. Лейдерман, обращая внимание на языковое оформление пьес уральского драматурга. Учёный подчёркивал, что «у Коляды драматургично само слово, (...) весь словесный массив в его пьесах насквозь диалогичен. (...) В пьесах Коляды первостепенная роль принадлежит сцеплению двух речевых стилей – того, что тяготеет к литературной норме, и ненормативного, бранного. Диалог этих речевых стихий является *стилевой доминантой* драматургического дискурса Коляды. (...) На самом крайнем полюсе в дискурсе Коляды – голое бранное слово. (...) На противоположном полюсе – обескровленное, дистиллированное слово из нормативной речи, готовые литературные клише, культурные штампы»²¹⁴.

Такой принцип речевого контраста особенно часто наблюдается во многих пьесах 90-тых годов. Столкновение этих двух речевых стилей обнаруживаем, например, в пьесе *Полонез Огинского* (1993), в которой именно на контрасте литературного и бранного слова строится действие, представляются портреты, раскрываются характеры персонажей. Изысканная, поэтичная речь Тани, вернувшейся в Россию, в Москву, желающей найти убежище в оставленной умершими родителями квартире, передаёт её духовную чистоту, красоту. Метафоричность и экспрессивность, повышенная эмоциональность её высказываний раскрывают артистическую натуру Тани. Её литературной речи противопоставлен грубый, полный брани, цинизма язык теперешних обитателей квартиры – бывшей прислуги – Людмилы и Сергея.

На особенности языка Тани обратила внимание Е. Сальникова, утверждая, что героиня *Полонеза Огинского* «оказывается как бы вне нации, вне социума, вне государства. Коляда создает для неё особый язык – он уже не литературный и не разговорный, не русский и не американский, с не нашими и не западными интонациями, красивый и нескладный, – такова речь человека, у которого ничего не осталось, кроме самого себя. Героиня живет в агонии и прострации, замкнутости и легкомысленности, свойственных тем, кто давно не чувствует земли под ногами, опоры»²¹⁵. И, действительно, для Тани нет места в таком мире, который ни в чём не напоминает сохранившееся в её воспоминаниях семейное сча-

²¹⁴ Н.Л. Лейдерман, *Драматургия...*, op. cit., с. 37–39, [курсив – автора].

²¹⁵ Е.В. Сальникова, *В отсутствии...*, op. cit., с. 209.

сть. Поэтому единственным способом спасти себя для героини остаётся покинуть родной дом, который стал сейчас «дурдомом». Автор не даёт прямого ответа на вопрос, удаётся ли это героине осуществить, так как мы не знаем, куда на самом деле повезёт Таню такси, которого она ждёт: в аэропорт или в психушку?

Выразительность противопоставления литературного и бранного слова создаёт драматургическое действие в следующем шедевре Н. Коляды – в пьесе *Мурлин Мурло* (1989). Правильный, изысканный, литературный язык московского студента Алексея, снимающего квартиру у сестёр Зайцевых, противопоставлен примитивной, площадной речи Инны и Ольги. Алексей ни внешне, ни в речевом отношении не похож на обитателей Шипиловска, что резко подчёркнуто драматургом.

«ИННА. Ладно ты, Мурлин Мурло! Гундосишь! Заткнись!»²¹⁶.

«АЛЕКСЕЙ. Нет, нет, я совсем другое! Тайна сия велика есть! У меня есть цель жизни, должен я вам сообщить, да, да! А пишу огромный роман! Огромный по замыслу, философии, обобщению! Ог-ром-ный! Чудовищно огромный! Он всё и всех потрясёт! Он переделает людей! Он всех нас перестроит! Потрясёт! Заставит думать! Вы все изменитесь, когда прочтёте его! Я работаю над ним вот уже много лет, лишаю себя личной жизни, чтобы сделать свой роман настоящим, великим, понимаете? Я сейчас! Я вам прочту последнюю главу! Секундочку! Одну только секундочку!!»²¹⁷.

Как и в *Полонезе Огинского*, так и в пьесе *Мурлин Мурло* имеем дело с героем, принадлежность которого к другому миру, по сравнению с общей массой, означена красивым, изысканным литературным языком, в то же время, отражающим искусственность мышления героя, поставленных им задач, оценок, идеалов.

Как уже было сказано в главе, посвящённой категории персонажа, такие герои – «пришельцы» (М. Липовецкий), «прекрасные гости» (А. Соколянский), как правило, не оправдывают надежд на спасение, на счастье, на другую жизнь, так как они сами не в состоянии выдержать пребывание в условиях «дурдома». Как видим, Алексей также не способен спасти сестёр Зайцевых, ни Ольгу, ни Инну, а напротив, он становится жертвой. Этот процесс одичания отчётливо передаётся путём изменения языка персонажа. Две недели пребывания Алексея в Шипиловске, в условиях «дурдома», отразились на его языке. Он, подобно остальным персонажам, также не сдерживается от ругани. Следовательно, изменение языка персонажа передаёт изменения в его поведении. Культурный, образованный молодой человек превращается в зверя, который насилует

²¹⁶ Н. Коляда, *Мурлин Мурло* [в:] Того же, *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 337.

²¹⁷ Там же, с. 340.

Ольгу. И, как в случае Тани из *Полонеза Огинского*, единственным средством спасения собственного человеческого достоинства остаётся побег из этого мира.

Как видно, язык персонажей Н. Коляды отражает принадлежность к определенной социальной среде, их культурный уровень. Изысканная лексика указывает на духовную красоту, грубая, бранная – воспринимается, чаще всего, как знак духовного примитивизма. Однако следует добавить, что драматург многократно играет с этой схемой, зачастую мистифицируя реципиента.

Итак, в драматургии Н. Коляды не раз находим примеры пьес, в которых речь образованных, культурных героев переполнена грубыми, циничными и, даже, матерными словами. Драматург прибегает к этому приёму, чтобы привлечь внимание к состоянию внутреннего конфликта с собой. Это протест героя против несовместимости с жизнью, с окружающей средой.

Однако в творчестве уральского драматурга находим также отступления от вышеупомянутой схемы. Высказывания простых, убогих духом, закостеневших в обывательских стереотипах персонажей Н. Коляды неожиданно наполняет красивым, изысканным словом для того, чтобы раскрыть потенциал их внутреннего мира, нереализованного в нечеловеческих условиях жизни.

Н. Лейдерман обратил внимание на ещё одну языковую характеристику, свойственную творчеству уральского драматурга. Исследователь указал на особую форму словесной игры – оговорку, которая в пьесах Н. Коляды способствует развитию драматического действия²¹⁸. Итак, в пьесе *Рогатка* (1989) исчезновение языковых ошибок в речи служит показателем очищения души героя. Во время первого визита молодого, хорошо образованного Антона, хозяин квартиры, тридцатилетний инвалид – Илья – говорит: «На кухне кран текёт». Антон сразу же его поправляет, но делает это без унижения, так как он не хочет обидеть Илью, к которому начинает испытывать в тот момент ещё неопределённое чувство близости. Вместе с развитием сюжета наступает сближение языкового поведения персонажей, что заметно в сцене, в которой герои ругаются и спорят о «красоте» самоубийства. Теперь уже Илья в разговоре с Людмилой поправляет её, как раньше это сделал Антон: «Не “текёт”, а “течёт”»²¹⁹.

Необходимо отметить, что после поворотной в развитии сюжета пьесы сцене сближения между мужчинами наблюдаем похожий случай, однако

²¹⁸ См. Н.Л. Лейдерман, *Драматургия...*, *op. cit.*, с. 38.

²¹⁹ Н. Коляда, *Рогатка* [в:] Того же, *Баба Шанель*: пьесы и сказки, Екатеринбург 2012, с. 252.

в тот момент автор придаёт этому приёму совсем другой эмоциональный оттенок. Итак, в начале второго действия находим похожую сцену, когда герои смотрят фотографии Ильи школьных лет. Илья говорит: «Я посередке тут». Антон снова его поправляет, но уже с намерением показать своё превосходство собеседнику. После происшедшего сближения между ними молодой мужчина хочет продемонстрировать, что он лучше, что он не такой как Илья, что он не гомосексуалист.

«АНТОН. Посередке, посередке! Надо говорить – посередине! Понял, нет? По-се-ре-ди-не!»²²⁰.

При рассмотрении языкового уровня этой пьесы необходимо отметить, что в процессе развития действия язык Ильи очищается не только от случайных оговорок, от ошибок, отражающих низкий уровень образования, а, прежде всего, от ненормативной лексики. С того момента, когда персонажи начинают испытывать любовь друг к другу, их прежняя противопоставленность исчезает, и они оба переходят на литературный язык. Все эти изменения в языке Ильи – это первый сигнал внутренней перемены, отказа от злых чувств и возможность искренности с собой, а также с реципиентом. Таким образом, на примере этой пьесы можно отметить, что игра драматурга с языком создаёт внутреннее наполнение сквозного действия. Эта языковая игра является неотъемлемым элементом драматургии Н. Коляды, посредством которой проявляется его авторское сознание, его авторская позиция, заключающаяся в том, что спасение человека состоит в его истинных чистых чувствах, в любви.

Заметной чертой языковой организации пьес Н. Коляды является наделение речевых характеристик персонажей навязчивыми словами или даже целыми словосочетаниями, бессознательно повторяемыми на протяжении всей пьесы. Сами персонажи говорят, что это – слова-паразиты (Кеша – *Птица Феникс*, Лариса – *Куриная слепота*, Коля – *Клуб брошенных жён, или Звени бубен*). Они произносятся не к месту, когда нет темы для разговора, когда неизвестно, что сказать, но очень хочется. Подобные связки употребляются, чтобы заполнить невыносимую тишину, чтобы создать иллюзию того, что кто-то другой слушает. Такие примеры слов-паразитов встречаются в большинстве пьес Н. Коляды: «зараза два раза» (Людмила) – *Уйди-уйди*, «блин Толстой» (Дагмар) – *Три китайца*, «обстоятельства форс-мажорные» (Зорро) – *Куриная слепота*, «опомнитесь, я не пьяная» (Диана) – *Курица*, «надо было лизнуть, а я г-х-авкнула» (Ольга) – *Дураков по росту строят*, «ужас ужасный» (Наталья), «оставите землю, я сойду» (Игорь) – *Дыроватый камень* и многие другие.

²²⁰ Там же, с. 259.

Эти слова-паразиты часто как бы «приклеиваются» к человеку из-за отсутствия другой выразительной характеристики, именно они являются свидетельством существования. Персонажи Коляды зачастую произносят эти бессмысленные слова, словосочетания в моменты сильного эмоционального напряжения, чтобы заглушить свои чувства. Для них такой языковой приём служит также средством обращения на себя внимания, создания иллюзии собственной исключительности, неповторимости. В то же время, все эти искусственные, необычные словечки, присказки являются выражением несогласия персонажей с их собственной жизнью и призваны к тому, чтобы отвлечь их внимание от пустоты существования.

В пьесе *Птица Феникс* (2003) Н. Коляда придаёт этим словам-паразитам ещё один, дополнительный смысл, а именно они являются символом сближения миров, сознаний персонажей. У каждого из русских актёров, есть своё словечко, своя фраза, у Кеши – «едрит твою копалку», у Розы – «виртуально», у Максима – «вот в чём суть юмора», а у Маши – «вау», которые персонажи произносят во всех возможных ситуациях.

Своего рода «уроки по страноведению» способствуют сближению немецкого актёра с русскими артистами, что отражается в высказываниях Мартина Штарка. Итак, в одну реплику немца автор вписал все четыре фразы-присказки русских актёров, придавая этой ситуации гротескный, даже абсурдный оттенок:

«МАРТИН. Едрит твою копалку, вот в чём суть юмора, прикиньте: мы не спали всю ночь. Это не виртуально. Вау»²²¹.

Несомненно, сближению Мартина с русскими коллегами во многом способствовала выпитая водка, но, прежде всего, благодаря такому приёму языкового подражания Н. Коляда передаёт внутреннюю общность их картин мира, независимо от национальности, они актёры, для них важно высокое искусство, настоящий театр.

Изобретательность Н. Коляды в области языка проявляется также в наличии творимых драматургом неологизмов. Практически в каждой из пьес уральского драматурга находим авторские словообразования, например, в пьесе *Мурлин Мурло* (1989) – «наединенцию», «кабанера», «колбасень», в *Канотье* (1992) – «внутрии», «внорки», «ханорики», «разбудильник», «подружки-по-тоскушки»; в пьесе *Полонез Огинского* (1993) – «разьюморился», «леблеть», «телкохранилище», «марихуяна, гашиши»; в *Уйди-уйди* (1998) – «кобеляж», «солдапень», «кошматерно»; *Дыроватый камень* (2014) – «лирикоза», «дурдомина» и т.д.

²²¹ Н. Коляда, *Птица Феникс...*, *op. cit.*, с. 64.

Необыкновенная одарённость к словотворчеству уральского драматурга проявляется также в особом мастерстве языковой игры с фамилиями. Итак, героиня пьесы *Канотье* Виктория, вспоминая одного кинорежиссёра, называет его «Чезано Педерутти», намёкая на распространённое мнение о нетрадиционной сексуальной ориентации артистов. Затем, та же самая героиня о своём муже-поляке говорит: «Леонаро Недовинченный. Леня по-нашему. Суконец. Мурчик. Говнюк»²²², выражая тем самым своё разочарование в человеке, с которым связывала надежды на другую, лучшую жизнь. Виктория, узнав о приезде в её родную Читку иностранца, сразу же решила связать свою жизнь с мужчиной, который для неё являлся единственным шансом вырваться из захолустья. Однако мужчина, как все персонажи-пришельцы, не оправдал связанных с ним надежд, а, напротив, ему до такой степени понравился город, что он решил там поселиться навсегда.

Похожий пример находим также в пьесе «*Чайка спела...*» (*Безнадёга*) (1989), в которой во время поминок представленные драматургом родственники, не желая говорить о покойнике-криминалисте, во избежание ссоры прерывают на нейтральные темы:

«ВАСЯ. Ну-у... Я «Битлз» люблю....

САНЯ. А-а. Знаю. Это которые Джон Ленин, Ринга Сталин, Поль Макаренко и Джордж Хрущев, что ли? Этих, ага?

ВАСЯ. (смеется.) Ну да.

САНЯ. Муда. Мудакаешь.

ВАСЯ. Смешной ты, дядя Саша. Они самые и есть, правильно ты сказал»²²³.

Также в этом фрагменте в языковую игру драматург привносит пространённые имена советских лиц, умело сопоставленные с фамилиями известных британских музыкантов.

Пожалуй, самый яркий пример словотворческой игры на уровне фамилии персонажа замечен в самом названии пьесы *Мурлин Мурло*. Автор, создавая своеобразное прозвище для заглавной героини, меняет несколько букв в имени и фамилии известной актрисы, придавая тем самым новый смысл словам, т.е. превращает их в оскорбительную кличку, указывающую на уродство и бездуховность героини. Сравнивая Ольгу с американской суперзвездой, выдающейся красавицей – Мерлин Монро, Н. Коляда ещё более ярко подчёркивает безобразие своей героини, так как слово «мурло» представляет собой грубое выражение о лице человека и одновременно обозначает морду животного.

²²² Н. Коляда, *Канотье* [в:] Того же, *Баба Шанель*: пьесы и сказки, Екатеринбург 2012, с. 335.

²²³ Н. Коляда, *Чайка спела* [в:] Того же, *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 57.

Итак, творимые драматургом неологизмы принимают разнообразные формы и выполняют разные функции в текстах его пьес. Все создаваемые Колядой слова, словечки отражают богатство, необыкновенность духовного мира его героев, а также безграничный талант самого драматурга к словотворчеству.

Неоднократно в текст своих пьес драматург вводит слоганы советского времени, языковые клише, штампы речи, которые, с одной стороны, отражают способ мышления персонажей, сложившийся в предшествующую эпоху тоталитаризма:

«МАНЯ. Я – Мария Петровна. Я начальник вахты. Я майор КГБ в запасе. А она – лейтенант. (...) Ну, так вышло. Мы дети страшных лет России. Вот»²²⁴.

Однако, с другой стороны, эти языковые атавизмы советского времени заставляют реципиента обратить на себя внимание, как это имеет место в пьесе *Кликуша*. В полном людей трамвае героиня пытается обратить на себя внимание, чтобы тем самым прервать своё одиночество. Осознав, что её попытки бесполезны, она в полном отчаянии начинает выкрикивать слоганы советских времён.

«СТАРУХА (кричит что есть силы). СССР!!! Слава!!! Октябрь!!! СССР!!! Слава!!! Октябрь!!!; (...) Да здравствует десятое ноября! Моя милиция меня бережёт!; Дорогу молодёжи! Молодым везде у нас дорога! Старикам везде у нас почёт! Мы живём в городе братской любви!; Ленин! Партия! Комсомол! (...) Догоним и перегоним! Экономика должна быть экономной! Ум, честь и совесть нашей эпохи! Да здравствует продовольственная программа! Даёшь реформу школы! (...) Да здравствует БАМ! (...) Ты записался добровольцем?»²²⁵.

Бессмысленно, автоматически выкрикиваемые лозунги и слоганы стали игровым замещением того, о чём на самом деле героиня хочет говорить: о своей боли, о невыносимом одиночестве. Эти речёвки для советских граждан служили символом, даже гарантом мира, счастья, благополучия общества, однако ни в минувшую эпоху, ни в «наши дни» они не оправдываются.

Также высказывания персонажей пьесы *Капсула времени* (2013) состоят из слоганов советского времени, но в этот раз они применены драматургом с другой целью. Персонажами этой пьесы является пара супругов – Ирина и Сергей, которые ночью, за день до вскрытия капсулы времени, закопанной пятьдесят лет раньше, решили заранее прочесть послание из прошлого и самостоятельно убедиться, нет ли в нём ничего такого, что

²²⁴ Н. Коляда, *Клуб брошенных жён, или Звени бубен* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://kolyada.ur.ru/club_br_zhen/ (дата обращения: 15.09.2015).

²²⁵ Н. Коляда, *Кликуша (второй монолог диалогии Бенефис)* [в:] Того же, *Носферату: Пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003 с. 64–65.

могло бы компрометировать минувшую эпоху. Они – люди советского времени, сохраняющие верность старой системе ценностей, хотя, скорее всего, не потому, что всё советское было лучшим, а потому, что это было время их молодости. Это находит отражение в их высказываниях:

«СЕРГЕЙ. Да! Она меня вывела в люди! Мой любимый завод сделал меня человеком! И всю жизнь я вижу, как люди идут на завод и как идут с завода. Это такое счастье видеть трудовой народ! «Нет на свете прекрасной одежды! Чем бронза мускулов и свежесть кожи!». «Заняты школьники делом! Пишут по белому черным! Пишут по черному белым! Перьями пишут и мелом! Нам не нужна война!». «Мы придем к победе социалистического труда!». «Свободу Анджеле Дэвис!». «Отпустите Луиса Корвалана!»²²⁶.

Все эти лозунги и слоганы советских времён не только отражают способ мышления, но также являются свидетельством того, что осмысление персонажами современной действительности невозможно без постоянной опоры на смысловые, идеологические советские константы, руководящие любой сферой общественной жизни, поскольку их настоящая личная жизнь всё ещё находится в такой метафизической капсуле времени.

Можно отметить ещё один случай употребления советских слоганов, штампов речи минувшей эпохи, а именно – проявление страха, чтобы не сказать ничего лишнего, что вновь-таки является рефлексом постсоветского мышления.

«ИННА. Хватит говорить лозунгами. Ты – как депутат, который собрался на выборы. Помолчи, Луис Корвалан. Выборы, выборы, все депутаты...
СЕРГЕЙ. Тихо! Это я от страха говорю лозунгами»²²⁷.

На эту особенность языковой игры Н. Коляды указала Х. Мазурек, которая отметила, что эта игра отразила наследие советского времени, когда невозможно было свободно говорить всё, что человек думал, что хотел сказать на самом деле²²⁸.

В свою очередь М. Громова проанализировала характер введения в языковую ткань современной драматургии отрывков популярных песен, отмечая, что именно при помощи таких языковых средств напомним о себе минувшее время. Однако исследовательница подчёркивает, что пафос этих отрывков культурного наследия в пьесах современных драматургов в «предлагаемых обстоятельствах» часто принижается, искажается, травестируется²²⁹. Именно с таким явлением имеем дело в драматургии Н. Коляды, в которой слова известных песен даже стали за-

²²⁶ Н. Коляда, *Капсула времени* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/kapsula-vremeni/> (дата обращения: 11.11.2013).

²²⁷ Там же.

²²⁸ См. Н. Mazurek, *Teatr, ...*, op. cit., с. 48.

²²⁹ М.И. Громова, *Русская...*, op. cit., с. 185.

главием для нескольких пьес, например: *Мы едем, едем, в далёкие края*, *Нелюдимо наше море...*, *Девушка моей мечты*, *Америка России продала пароход* и др. В высказываниях персонажей екатеринбургского драматурга неоднократно обнаруживаем строки известных пионерских, комсомольских, даже фронтовых песен, высокое содержание которых, как правило, опошляется в несоответствующем им контексте.

«АДА НИКОЛАЕВНА. (...) Пусть всегда будет водка, колбаса и селёдка, сигареты Памир, вот тогда мир!»²³⁰.

ЛАРИСА. (...) Не рви цветы, они завянут! Не верь блядям, они обманут!»²³¹.

Характерной чертой языковой манеры Н. Коляды является введение в текст пьесы поговорок, пословиц, идиом, фразеологизмов, с которыми драматург играет, изменяя и преобразуя их. Сам Коляда неоднократно подчёркивает свою страсть к этому приёму:

«Я люблю всякие словечки, неправильную речь. Меня за это всё время ругают. Но меня так забавляет, когда я могу всунуть в пьесу что-то такое смешное, подслушанное где-то»²³².

Языковой материал, который становится предметом изображения и действия в пьесе, драматург находит в среде постсоветского поколения, фиксируя услышанное на улице. Подобно М. Горькому, Н. Коляда ведёт свою книжку, в которой собирает «перлы народного остроумия»²³³.

Свою записную книжку Коляда постепенно наполняет всё новыми фразами, которыми время от времени делится с читателями своего живого журнала. По словам драматурга, почти всё из этих заметок перешло в его пьесы, но, как подчёркивает автор, «не так как подслушано, а как-то иначе. Фраза моделируется, в неё вставляется подслушанное (...) Да, красивых слов, словечек, каких-то неожиданных фраз в речи так много – их надо только услышать и совсем не обязательно, чтобы это было что-то заковыристое. А просто красиво»²³⁴. И, действительно, пьесы переполнены такими умело вставленными драматургом фразами, отражающими духовный мир его героев, картину мира, творимую Колядой.

²³⁰ Н. Коляда, *Носатый* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/nosatyi/> (дата обращения: 11.07.2013).

²³¹ Н. Коляда, *Дыроватый камень* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://kolyada.ur.ru/dyrovaty_i_kamen/ (дата обращения 11.11.2014).

²³² Н. Коляда: *Ответы...*, *op. cit.*, с. 22.

²³³ И. Болотян, *Право писать грубо. Эффект присутствия Коляды*, «Независимая газета» 2007, 14 июня, с. 8 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2007-06-14/8 (дата обращения: 11.03.2013).

²³⁴ П. Руднев, *Интервью Николая Коляды...* *op. cit.*

Заметным приёмом художественной выразительности в текстах пьес является игра с идиоматическими выражениями, которые драматург умело вписывает в реплики своих персонажей, например: «Глаз не попа – проморгается», «Как ни сси – последняя капля в Трусы» (*Полонез Огинского*), «Жизнь как у пуговицы – из петли в петлю» (*Чайка спела*), «Голова не попа – завяжи и лежи» (*Мурлин Мурло*).

Речь персонажей Н. Коляды насыщена многочисленными переделками поговорок, языковых штампов, клише, например:

«ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ... Не в деньгах счастье, а в их количестве; ... На что нам деньги – мы сами золото; (...) Я кому говорю это, Пушкину, ага?; ... Меньше народу, больше кислороду!...»²³⁵.

«СТАРУХА. Да здравствует БАМ! Я тебе на рельсах дам!»²³⁶.

«АДА НИКОЛАЕВНА. Хорошо быть молодым, в башке ветер, в попе дым!»²³⁷.

«ЛАРИСА. Фотошопа много не бывает»²³⁸.

Неоднократно драматург в высказывания своих персонажей вводит переделанные считалки, отражающие, с одной стороны, мышление советского периода, и, с другой, придающие образу персонажей оттенок инфантилизма, как это имеет место, например, в пьесе *Большая Советская Энциклопедия* (2010):

«ВЕРА (смеется). Трынди-брынди балалайка. Под столом сидит бабайка. У бабайки усики! Золотые трусики!»²³⁹.

«ВЕРА. Во саду ли в огороде бегало два танка, немец курицу поймал, думал – партизанка... Шла машина тёмным лесом за каким-то интересом. Инти-инти-интерес, выходи на букву С.»²⁴⁰.

Повторяя подобные детские считалки, персонажи выказывают неспособность мыслить, привычку повторять заученные в детстве клишированные фразы вместо собственных суждений.

Язык персонажей пьес Н. Коляды изобилует примерами «народных мудростей», по правилам которых они живут: «Всё продаётся и покупается» (*Родительский день*), «Пьянство не порок, а способ существования» (*Игра в фанты*), «Пиво без водки – деньги на ветер» (*Птица Феникс*) и т.п. Все эти «жизненные правила», с одной стороны, являются отражением стереотипов бытового мышления, но, с другой, умело вписаны автором в речевую ткань пьесы, они влияют на восприятие читателем/зрителем персонажей и всего произведения.

²³⁵ Н. Коляда, *Вовка-морковка...*, *op. cit.*, с. 64, 69.

²³⁶ Н. Коляда, *Кликуша...*, *op. cit.*, с. 93.

²³⁷ Н. Коляда, *Носатый...*, *op. cit.*

²³⁸ Н. Коляда, *Дыроватый...*, *op. cit.*

²³⁹ Н. Коляда, *Большая...*, *op. cit.*, с. 64.

²⁴⁰ Там же, с. 111.

Все эти примеры языковой игры, которую на страницах своих пьес ведёт Н. Коляда – это не только демонстрация богатства и неограниченных возможностей русского языка и таланта драматурга. Они, в первую очередь, являются отражением эмоционального состояния персонажей, их духовного мира, иллюстрацией происходящих в их сознании событий, отражением руководящих ими чувств.

Интересный пример языкового оформления текста обнаруживаем в пьесе *Баба Шанель* (2010), где диалог героинь – солисток любительского ансамбля «Наитие» – построен драматургом по принципу обмена готовыми речевыми формулами. Старшей из женщин – 90, а младшей – 70 лет, у них разные профессии и разные жизненные судьбы, вследствие чего за каждой из них закреплена определённая речевая характеристика, в которой они так или иначе нарушают нормы языка.

Высказывания девяностолетней Капитолины, бывшей учительницы, содержат выражения русского народного юмора: «Эх, тпнем сейчас по маленькой. Эх, люблю я отдохнуть, а более – пожрать! Парочкой батон в зубах почесать!», «Эх, наша Дунька не брезгунька: жрет и мед», «Ну какой вы придираст, а? Вам надо за копейку канарейку и чтоб басом пела? Да хватит вам выкобениваться!». Бывший ревизор Сара, которой восемьдесят пять, независимо от ситуации цитирует строки стихотворений А. Ахматовой и М. Цветаевой: «Проста моя осанка! Нищ мой домашний кров! Ведь я островитянка! С далеких островов!». Восьмидесятилетняя Ираида, бывший бухгалтер, поёт псевдонародные песни из репертуара ансамбля: «Ты встаё-ошь, как из тумана! Раздвигая грудью ро-ожь! Ты ему навстречу, Анна, белым лебедем плывё-о-ошь!». Нина (75 лет), бывшая штамповщица секретного завода, о каждой ситуации высказывается при помощи трёх слов: «Это было нечто!». Самая младшая из них – Нина – бывшая балерина театра музкомедии, приписывая себе право оценивать художественный уровень своих «подруг», многократно повторяет: «Я терпеть ненавижу, когда вы все начинаете фальшивить».

Разговор пенсионерок напоминает пародийный коллаж, созданный из готовых обезличенных штампов, в которых слово утрачивает своё первичное значение, неожиданно передаёт беспомощность героинь, их страх перед меняющимся миром, уже непонятным для них. Высказывания героинь служат им только для того, чтобы продемонстрировать своё существование.

Подобное явление прослеживаем в пьесе *Дыроватый камень* (2014), в которой диалог персонажей построен по принципу обмена безликими поговорками, фразеологическими словосочетаниями. Трое пенсионерок, бывших учительниц русского языка и литературы, ведут разговор при

помощи такого искусственного языка, полного речевых клише, современных сленговых выражений, но, прежде всего, цитат из школьной программы, что иронически отмечается и самими персонажами («ЛАРИСА. (...) Профессия наложила отпечаток»). Языковые осколки стали смыслом жизни всех героинь этой пьесы:

«ГАЛИНА. (...) Я, и правда, поняла вдруг, что она колдует, я поверила в черную магию, я никогда в это не верила, но вот, вот, вот!

ЛАРИСА. Вот, вот, дали ему год, просидел два – вышел.

ГАЛИНА. Да, Лариса! Наталья хочет сжить меня со свету! Я увидела это своими глазами!

ЛАРИСА. Ты сбрендил. У тебя морда опухшая, как часы на вокзале.

ВЕРА. Господи, я не могу остановиться, слезы бегут, как представлю Галину Сергеевну в сугробах, в лесу! Не надо ругаться, Лариса Сергеевна.

ЛАРИСА. Ты у нас известная слезомойка. Надо ругаться! Первое слово дорожке второго! Первое в огне горит, второе Ленин говорит! Ты понимаешь, что она бредит?

ВЕРА. Причём тут Ленин? Ну, нет, мало ли, может – и правда.

ЛАРИСА. Гады немцы, убили Зою. Какая правда?!»²⁴¹.

Такое языковое поведение – это реакция героинь на ситуацию, в которой они оказались, это их ответ на действительность, к которой они пытаются приспособиться, но никак не могут. Более того, они давно уже остались на обочине жизни, а игра с языком является единственным проявлением их жизненной энергии. Н. Коляда подменяет речь персонажей безликими цитатами, строками переделанных песен, языковыми штампами, которые спонтанно тасует, указывая таким образом на отсутствие настоящей коммуникации между людьми.

Особенно интересным примером в аспекте языкового оформления текста является пьеса *Носатый* (2013), героем которой является шестидесятипятилетний Пётр Ильич, вышедший из тюрьмы после двадцатилетнего срока. Он никак не способен найти себя в условиях новой действительности. Жизнь Ады Николаевны, долго ждавшей своего мужа, полностью переменялась, реальная жизнь заменилась пространством интернета. Общение в виртуале стало средством спасения героини от одиночества, оно создаёт иллюзию того, что кто-то её слушает, что она с кем-то ведёт диалог, что она кому-то нужна.

«АДА НИКОЛАЕВНА (*встала, идет в комнату*). Мне вот всё было дано. Но что-то – нет. А что – не могу понять. Но чувствую, что что-то он, Бог, мне не додал. Что-то такое важное. Надо написать про это сегодня в «Фейсбуке», «В контакте» и в «ЖЭЖЭ». И попросить комментариев у френдов. Хорошая мысль. Соседи залили, попросила советов у «френдов» – тысяча комментов была, как отомстить: поджечь им дверь, насыпать битого стекла у порога, написать фломастером в подъезде всякие слова. До сих пор думаю, чей совет взять. Великая вещь интернет, «жэжэ» и френды»²⁴².

²⁴¹ Н. Коляда, *Дыроватый...*, *op. cit.*

²⁴² Н. Коляда, *Носатый...*, *op. cit.*

Героиня пытается объяснить человеку, оказавшемуся в новых условиях жизни, суть функционирования виртуального пространства, Ада Николаевна раскрывает перед мужчиной все превосходства и возможности интернета, будто желая убедить его и себя в том, что настоящая, реальная жизнь не лучше.

«АДА НИКОЛАЕВНА. Петя, френды – это мои друзья в интернете. В виртуале, так сказать, понял? Потому что в жизни – их нету. А в виртуале проще: они, вроде, есть, и их, вроде как – нет. И никаких обязательств. Зато не скучно и не одиноко. А главное – все советуют, как жить. Будто уже жили один раз и всё знают»²⁴³.

Постоянное пребывание героини в виртуальной реальности с целью прекратить невыносимое чувство одиночества отразилось на высказываниях Ады Николаевны, а, именно, язык «френдов» заменил её собственный. Героиня говорит обезличенным языком, который создаёт условную виртуальную реальность, иллюзию некой общности с миром, но, на самом деле, это квазиреальность и квазиязык – искусственный конструкт, в основе которого лежит манипуляция кодами общения.

«АДА НИКОЛАЕВНА. Ты, Петя, после тюрьмы не всасываешь реальности.

ПЕТР ИЛЬИЧ. Откуда ты слов таких набралась?

АДА НИКОЛАЕВНА. В интернете все мои френды так говорят»²⁴⁴.

Образу героини Н. Коляда противопоставил тип человека, которому сложно или даже невозможно сориентироваться в чужом, непонятном мире, человека советского времени, с его стереотипами поведения, мышления, присущими советской эпохе. Речь этого героя создаёт эффект остранения в виртуальном мире «френдов».

«ПЕТР ИЛЬИЧ. Никакой я тебе не петушок. Смотрит. Захлопнись. Всю ночь сидит у компьютера. Чего-то стучит там. Чего стучишь? Заявы на меня пишешь?»²⁴⁵.

На протяжении всей пьесы персонажи пытаются выяснить свои отношения, разобраться в новой для них ситуации, причём каждый это делает при помощи своего искусственного языка, в котором, как и в предыдущих пьесах, полно речевых штампов, поговорок, языковой игры. Как отмечает Т. Семьян, такая форма высказывания служит не описанию, а преобразованию ситуации, манипулированию ментальными состояниями или поведением слушающих²⁴⁶.

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ См. Т.Ф. Семьян, *Перформативный характер текста современной отечественной драмы*, «Уральский филологический вестник», Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения, 2012, № 1, с. 171.

На основании анализа пьес *Баба Шанель*, *Дыроватый камень*, *Носатый* и многих других можно проследить за трансформацией обычной нормальной жизни в своеобразный речевой конструкт, поскольку единственным пространством и условием существования героев становится язык. Вследствие того, что у персонажей этих пьес в реальной жизни отсутствует возможность самореализации, самоутверждения, язык становится единственным способом продемонстрировать своё существование, их единственным реальным действием.

Как было уже отмечено нами в предыдущей главе, в драматургии Н. Коляды важно и чужое слово, игра с ним. Чужой язык или интертекст – это неотъемлемый элемент языкового плана пьес уральского драматурга, это маска, скрывающая подтекст. Коляда использует аллюзии, перевертывает слова, вводит прямые цитаты из произведений Чехова, Горького, Некрасова, Пушкина, Достоевского и др. Этот дискурс становится полноправным героем его пьес – это манифестация свободы языка писателя, его независимости. Чужой текст в драматургии Н. Коляды является свидетельством многоплановости драматургического мышления, средством, способствующем соединению смешного и серьезного, высокого и низкого. Цитированные тексты выявляют внутренние переживания героев, богатство их духовного мира.

Н. Коляда мастерски использует все возможности, которые предоставляет ему русский язык, по словам драматурга, неисчерпаемый источник, который увлекает его, о котором так эмоционально высказывается:

«Великий могучий русский язык для меня – это такое огромное, фантастическое существо, похожее на огромную-преогромную змею, которое, сверкая фосфором, переливается, перекачивается по городам и деревням России, постоянно видоизменяется, то превращаясь в маленькую зеленую ящерку, то снова становясь огромным черным змеем, то вдруг белым, то красным, горящим (...). Наш язык – что-то великое и прекрасное, и для меня – абсолютно живое. Он настолько огромен, чуден, он такой сильный – наш русский язык. Ему смешны наши разговоры об охране языка. Он кого хочешь раздавит сам. Мы даже и не понимаем сами, каким великим богатством, какой силой владеем»²⁴⁷.

Пьесы Н. Коляды синтезируют в себе целую палитру возможностей, которые представляет драматургу язык. В них проявляется карнавальность мировосприятия драматургии, сочетаются ненормативная и литературная речь, а также свойственные самому Коляде эмоциональность, сентиментализм, экспрессивность.

Исключительность языковой палитры отмечают даже те критики и литературоведы, которые раньше именно за неё упрекали уральского дама-

²⁴⁷ П. Руднев, *Интервью Николая Коляды...* op. cit.

турга. Среди них – О. Игнатюк, который осознал неповторимый характер языка Коляды, и который отмечает, что в его драматургии «такие речевые повороты, подходы и решения, такие аллитерации и дух заводящие выражи, такая подвижность и точность словосложения и такой артизм красок, которые требуют, знаете ли, отдельного постановочного мастерства (ещё никак не развитого и не усвоенного драматической сценой)»²⁴⁸.

Герои Н. Коляды говорят на созданном автором языке. Как сказала в одном из интервью Лия Ахеджакова, «Коляда изобрел свой язык, абсолютного адекватно выражающий наше время»²⁴⁹, и не остаётся ничего другого, как только согласиться с её мнением. Это же подтверждает сам драматург:

«Мои герои в моих пьесах никогда не говорили и не говорят, как в жизни. У меня всегда выдуманный театральный язык. Я долго и нудно пишу каждую фразу, переставляю слова, «натягиваю» фразу, чтобы она звучала музыкально. Я говорю о лучших своих пьесах, не обо всех. Я так пытался писать, во всяком случае»²⁵⁰.

Несомненно, речь персонажей уральского драматурга естественна, своеобразна и неповторима. Она привлекает внимание читателя/зрителя своей оригинальностью, употреблением величайшей палитры языковых средств, изобретательностью автора. Заставляя своих персонажей столько говорить, даже кричать, драматург передаёт желание персонажа быть услышанным, прекратить одиночество, а умело вписанные неприличные обороты, переделки поговорок, цитаты и т.п. являются средством привлечения внимания, способом продемонстрировать своё существование.

Посредством мастерски вписанных в текст пьес поговорок, штампов речи, Н. Коляда передаёт своё отношение к окружающей действительности. Язык пьес уральского драматурга – это зеркало, в котором отражается авторское мировоззрение, авторская позиция по отношению к миру, в котором тяжело, даже невозможно найти собеседника, понимание другого человека.

Язык является также модусом функционирования персонажей уральского драматурга, существование которых сводится к произношению безличных фраз, своеобразных, искусственных предложений. Следовательно, язык с такой силой вторгается в их жизнь, что их бытие заключается уже не в действиях, а именно в языке.

²⁴⁸ О. Игнатюк, *Грешник*, «Драматург» 1995, № 3, с. 212.

²⁴⁹ Л. Ахеджакова, «С кокоциунством на устах» (*Беседу вела Н. Агишева*), «Московские новости» 1996, 15–22 сентября, с. 24.

²⁵⁰ П. Руднев, *Интервью Николая Коляды...* op. cit.

1.4. СМЕРТЬ КАК ДРУГОЙ В ПРОСТРАНСТВЕ РЕЧЕВЫХ СИМУЛЯКРОВ В ПЬЕСАХ ОЛЕГА БОГАЕВА И ИРИНЫ ВАСЬКОВСКОЙ

Тему трансгрессии жизни и смерти можно считать одной из наиболее популярных в игровом пространстве той постмодерной русской драмы, к которой, с большими или меньшими оговорками, можно отнести понятие «гиперреальность»²⁵¹. Кажется, это можно связать с неким уходом драматургов (особенно в их творчестве конца 80-х – начала 90-х гг. XX в.) в область виртуального, абсурдного, с одной стороны, и стремлением довести до гротеска, обнаружить деструкцию в явлениях действительности, с другой.

Такой вектор, очевидно, был связан с укрепившимся в то время определённым недоверием к репрезентации, непременно несущей в себе идеологический диктат интерпретации.

Для многих авторов пьес важно было отозваться на злободневные проблемы времени, тем не менее не погружая читателя/зрителя в тупиковое состояние бессмысленности существования, депрессии и бездействия. Своеобразным выходом из сферы перманентной виктимности²⁵² можно считать уход в сферу симулятивных игровых манипуляций, которые привлекали к себе не меньшее внимание, чем «вечные вопросы», к тому же нуждавшиеся в переосмыслении.

Богатый ассоциативный ряд значений, вызываемых концептом «смерть», позволял драматургам передать ироническое отношение к явлениям и процессам культурной трансгрессии. К тому же со многих тем были сняты к этому времени табу, так что уже нередко в заголовке пьес можно было встретить слова «смерть» («мёртвый»). Среди них, например, монопьесы Вадима Леванова *Смерть Фирса, Ты будешь лежать одинокий и мёртвый*, пьеса Михаила Угарова *Смерть Ильи Ильича*, пьеса-сценка Олега Михайлова *Мои мертвецы*, Алексея Шипенко *Смерть Ван Халена*, Ирины Васьковской *Русская смерть или Где Надя, которая пошла за водкой*.

Образ-симулякр смерти появляется в пьесах екатеринбургского драматурга, ученика Н. Коляды Олега Богаева как постоянное немотивированное повторение в высказывании штампов, стереотипов речи, направ-

²⁵¹ Это понятие применительно к постмодерной русской литературе разработал Марк Липовецкий: То же же, *Паралогия. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов*, Москва 2008.

²⁵² Употребляем понятие «виктимность» в значении состояния жертвы, подчинившейся факторам социализации вслед за Павлом Рудневым, см. П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии 1950–2010-е*, Москва 2018, с. 450–453.

ленных на самих себя, и как ироническая попытка выразить недоверие разным процедурам репрезентации, закрепляющим принятые в культуре принципы, ритуалы, жесты, высказывания в ходе интерпретации того или иного явления. Почти во всех пьесах О. Богаева так или иначе присутствует симулякр смерти. Он же распознаётся в названии комедии *Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги* (1995), хотя во всех остальных также становится главным способом высказывания, обуславливающим общение с персонажами.

Отметим, что анализ текстов пьес осуществляется по книге О. Богаева *Русская народная почта: 13 комедий*, изданной в 2012 году в Екатеринбурге²⁵³. Это тем более важно, что большинство пьес существует в нескольких редакциях, зачастую существенно отличающихся между собой.

Не случайно, по-видимому, все эти пьесы названы автором комедиями. Смерть традиционно была героем народных комедий, фарсов, вертепа, потешных действий и т.п.

Кроме того, встреча со смертью во многих комедиях О. Богаева вызывает эффект комически иронического гипертрофированного повторения, дублирования воображаемых ситуаций, часто разыгрываемых в сознании персонажа (*Сансара, Шпилька*) или автора (*Русская народная почта, Страшный суп*), сводимых, как нам кажется, к одному явлению (идее) превращения культурных смыслов в симулякры.

В пространстве пьес О. Богаева стираются границы между реальным и воображаемым представлением о смерти, точнее, о переходе жизни в смерть и наоборот. Условная реальность переходит в ранг гиперреальности, следуя мысли Жана Бодрийера. Образ переживания смерти или, возможно, говорения про смерть функционирует в поэтике указанных комедий как симулякр, что, безусловно, разрушает привычное представление о смерти. Вспомним, что по мысли Ж. Бодрийера, образ смерти существует как миф, поскольку для осознания своей идентичности субъекту необходим миф о его конце, так же, как и миф о начале²⁵⁴.

Более того, отстроченная смерть (или, как часто это встречается в современной драме, театрализованная жизнь-смерть) становится симулякром, модусом призрачного существования, которое, используя метафору Ж. Бодрийера, можно сравнить с вампирическим паразитированием мифа на теле первичного языка.

²⁵³ О. Богаев, *Русская народная почта: 13 комедий*, сост. В. Э. Исхаков, Екатеринбург 2012 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bogaev.narod.ru> (дата обращения 11.08.2017). Далее цитируем тексты по этому изданию.

²⁵⁴ Эта мысль неоднократно встречается в работе Ж. Бодрийера, *Символический обмен и смерть*, Москва 2000.

Рассмотрим, благодаря каким художественным средствам в поэтике пьес О. Богаева, в речи персонажей и нарратора формируется симулятивное представление об иллюзорности смерти, переходе жизни в смерть, и/или, наоборот, отделении факта (явления) смерти от сознания индивида, их условном дистанцировании.

В ходе анализа возьмём на вооружение некоторые положения из работ Жюль Делёза (*Пять тезисов о психоанализе* и *О смерти человека и о сверхчеловеке*) и из уже упоминаемых книг Ж. Бодрийяра²⁵⁵.

Говоря о безусловном влиянии психоанализа на процессы мировой культуры, Ж. Делёз, в то же время, отмечал его авторитарность, использование «автоматической машины интерпретации»²⁵⁶.

В частности, как отмечает философ, что бы ни говорили, говоримое нами складывается из двух сфер: субъекта высказывания и плана субъекта акта высказывания²⁵⁷. Применительно к поэтике драмы такое расщепление субъекта высказывания позволяет понять механизм создания и действия симулятивного представления, стереотипа сознания, речевого штампа, расхожего, закреплённого сознанием шаблона.

В пьесе *Русская народная почта* Иван Сидорович Жуков (чеховский персонаж, перенесённый в реалии нашего времени) сообщает в большой вступительной ремарке о том, что он уже три года ведёт призрачное существование (доживание) вне факта смерти жены («... факт смерти жены был сам по себе, отдельно от него, был чем-то вроде трещины на потолке, которая сама по себе, а Иван Сидорович сам по себе»)²⁵⁸.

Если это утверждение можно соотнести с поведением и высказыванием персонажа, то ироническая фраза о том, что герой был философом и почитал Платона (в частности, его мысль: «Жизнь есть постоянное движение от рождения к смерти»), напоминает попытку авторского симулирования смыслами. Ироническое сравнение персонажа с Платоном весьма показательно, ведь, как убедительно показано в работе Ж. Бодрийяра *Символический обмен и смерть*, понятием симулякра, по сути, оперирует в своей теологической концепции репрезентации Платон.

Таким образом, упоминание нарратором в ремарке философских идей Платона задаёт модус иронической рефлексии по отношению к самому

²⁵⁵ Ж. Делёз, *Пять тезисов о психоанализе* [в:] Того же, *О смерти человека и о сверхчеловеке*, пер. с франц. Москва 2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/1890180/> (дата обращения 03.09.2017).

²⁵⁶ Там же.

²⁵⁷ Там же.

²⁵⁸ О. Богаев, *Русская народная...*, op. cit.

механизму создания симулякров, их функционирования, их вовлеченности во всеобщую игру смыслами.

Видимость реального сохраняется в пьесе во всём: Иван Сидорович сам пишет себе письма и отвечает на них, его корреспондентами становятся Королева Елизавета II, Ленин, актриса Орлова, Сталин, российский президент, марсиане, клопы и, в конце концов, Смерть.

Чтение письма от Смерти становится кульминацией дня рождения Ивана Сидоровича, возникает фантазмагорическая театрализация полного разрушения страха смерти, ожидания её прихода: смерть утрачивает характеристики мифологического существа, забирающего человека на тот свет. В этом письме смерть пишет о себе с маленькой буквы. Она больше, чем кто-либо, заботится о герое, поздравляет его и дарит в подарок обещание вечной жизни.

Такая трансформация привычного представления о смерти разрушает план условного правдоподобия и демонстрирует «ускользание» от общепринятой логики.

Иван Сидорович озадачен, не знает, верить или нет письму, слова «Вечно. Вечно (...)» звучат в его сознании, никак не согласуясь с суетной жизнью рядом (стучат по батарее, трубят горн, встречают Новый год, и т.д.).

Осуществленный им сдвиг в сторону симулятивной жизни, замещения действительности фантомами заставляет нас (зрителей) усомниться в его присутствии в качестве персоны на сцене. Можно думать об имплозии²⁵⁹ (втягивании его присутствия) в качестве «я» в виртуальное пространство слов, может быть, обломков смыслов и значений, что, вероятно, увлекает вслед за собой реципиента. В связи с этим нарушается привычный режим коммуникации между зрителем и актёрами, читателем и его восприятием образов-симулякров. Реципиент концентрирует внимание на нестабильностях, на моментах переключений, в которых неожиданно возникает иной тип восприятия, связанный с эстетикой абсурда.

Такая деконструкция смыслов может показаться провокационной, тем более, что личность персонажа, Ваньки Жукова, очень далеко уже отошедшего от чеховского прототипа, уходит на задний план, она скрывается за высказыванием симулякров-адресатов писем. В их странных репликах переплетаются стереотипы постсоветских установок, взглядов, например, из письма Мишки, Гришки и Фёдора: «Жизнь наша как в сказке. У нас выросли в большом количестве дети. И все хорошие, умные

²⁵⁹ См. Ж. Бодрийяр, *Пароли. От фрагмента к фрагменту*, Екатеринбург 2016.

(...) Город наш красивый, о каком и мечтать только можно (...)»²⁶⁰, с современным бытовым мышлением обычного человека (Елизавета II и Ленин готовы драться в расчёте получить квартиру героя после его смерти). Для этих одушевлённых образов-симулякров Смерть – уже состоявшийся факт, поэтому они зачитывают, кому что завещано покойным. Можно отметить, что в речи персонажей лишь симулируется присутствие смыслов, логики. Таким образом, язык симулирует наличие дискурса.

В таком представлении переход персонажа от жизни к смерти, осуществляемый по законам игры, симуляции, напоминает о фантомном существовании вечного Ваньки Жукова (он живёт как некий штамп сознания, продукт коллективной утопии), совершенно отделившись от литературного персонажа. Можно назвать его, условно, симулякром «вечного (не)возвращения».

Конечно, подобное восприятие во многом отражает взгляды, жизненный опыт самого уральского драматурга.

Однажды в интервью, опубликованном в журнале «Современная драматургия», О. Богаеву был задан вопрос о том, как он относится к главной теме в своих пьесах – теме смерти? Последовал следующий ответ:

«Всё просто: смерть – главный персонаж, финал, занавес, да тут масса синонимов, которых не перебрать. Мысли, рассуждения, фантазии и философствования человека о смерти – этот обязательный набор более-менее задумывающегося человека, но всё это тщетно, смерть – главный герой, она несёт ту функцию осветителя, когда свет выключается, и – конец спектакля. Все что бы сейчас ни сказал о смерти – все сказано тысячу раз и совсем выглядит иначе и непостижимей, когда это касается самых близких.

Пьеса – модель жизни, отрезок бесконечности, надо ясно понимать драматургу, что жизнь идёт непрерывным потоком до пьесы и после, мы выхватываем только каплю воды из падающего океана и делаем её абсолютном на полтора-два часа?»²⁶¹.

О. Богаев отметил, что гениальный драматург «реконструирует» время в пьесе. Время – в пьесе главное – его движение, подлинность. Можно принять за исходный пункт анализа мысль о том, что драматург осознаёт ограничения репрезентации, снабжённой навязанными культурой, образованием, опытом, значениями, интерпретациями. В то же время, не стоит утверждать, что О. Богаев воспринимает мир только как игру симулякров, создающую подобие реальности, в которую в равной степени включены все мы, он и его персонажи. Подобный уклон в гиперреальность становится для него, как нам кажется, также объектом комически-иронического наблюдения.

²⁶⁰ О. Богаев, *Русская народная...*, *op. cit.*

²⁶¹ О. Богаев, *Пьеса – это модель жизни, отрезок бесконечности*, беседу ведёт Светлана Новикова, «Современная драматургия» 2013, № 4, с. 189.

Можно несколько развить наблюдения Светланы Васильевой над тем, что герои Богаева живут вне времени, смерть становится синтезатором всех видов времени, тем самым она избавляет персонажей от реальности жизни, дарует иное загадочное измерение жизнесмерти²⁶².

Вспомним, что, по мнению Ж. Бодрийяра, сама экзистенциальная ситуация современного человека искажена, вовлечена в парадоксальную симулятивную темпоральность, борьба со смертью ведёт к переходу смерти непосредственно в жизнь, ставшую на практике уже симулякром жизни²⁶³.

Фантасмагорическая и абсурдно-трагикомическая повторяемость перехода от жизни к смерти (и наоборот) организует действие в таких пьесах О. Богаева как *Сансара*, *Страшный суп*. *Продолжение преследует в двух актах*, *Тайное общество велосипедистов*, *Шпильки*, *Мёртвые уши*, или *новейшая история туалетной бумаги*.

Каждая из этих комедий представляет некую авторскую идею, некий опыт преодоления привычной логики посредством разных поэтикальных форм деконструкции. Название поэмы Н. Гоголя *Мёртвые души* в результате случайной деформации восприятия (кто-то надорвал страничку – Н.М.) изменилось в *Мёртвые уши*, а апокалиптический смысл *Страшного суда* трансформировался по воле случая в *Страшный суп*. *Продолжение преследует в 2-х актах* (ред. 2012 года).

В обоих пьесах повторяется ситуация «заклинивания». Нелепая опечатка (вместо «страшный суд» в Библии напечатано «суп») влечёт за собой регламентацию определённой модели мировосприятия, поведения, образцов репрезентации, а это создаёт представление о всеобщем абсурде, из которого, кажется, нет выхода.

Вследствие заикленности времени, обозначенного абсурдным сдвигом логики как День Страшного Супа, симулятивно повторяется одна и та же ситуация: сосед молодожёнов Глаши и Феди Кондрат Филлипович на их глазах разбивается на своём мотоцикле, но тут же вновь и вновь появляется перед дверью их квартиры, с теми же самыми словами об экспедиции, поезде и т.д.

Подобно заеданию старой пластинки персонаж попал в ловушку времени, которое проделывает вхолостую оборот за оборотом, при этом выбраться из этого, кажется, невозможно.

²⁶² С. Васильева, *Пьесы Олега Богаева и проблемы современного драматургического языка*, «Вестник Волгоградского государственного университета», Серия 8: Литературоведение. Журналистика, 2013, № 12, с. 63–74.

²⁶³ Об этом пишет Ж. Бодрийяр в уже упоминаемой работе *Символический обмен и смерть*, Москва 2000.

В речи наблюдающих за происходящим Глаши и Феди проявляется невозможность сдвинуть всё с мёртвой точки, равно как не удаётся окончательно убить соседа.

«(ФЕДЯ (с досадой). Ой, да не болтай ерунды!, .. Как я мог его убить, если он уже был... Мёртвый.

ФЕДЯ. Ну да, один продолжает мылить себя в бане, другой – шуруется с теликом, третий рожает, четвёртый – всё умирает. Один беспрерывно чихает, другой – ногой качает, пятый – всё спит, шестой себя материт)»²⁶⁴.

В определённом смысле действие пьесы иллюстрирует вступительную ремарку к пьесе, в которой содержится рассуждение о симулятивном застревании времени.

«Человек всегда мечтал убежать от времени, ускакать от смерти на четвереньках. Человек всегда мечтал жить вечно, по крайней мере, жить больше, чем сосед с верхней лестничной клетки. И что же теперь, когда время остановилось? Кто отмерит наши грехи, кто заставит нас заглянуть в зеркало, когда ты вечно грудной ребёнок, когда тебе вечно или восемнадцать или сорок или шестьдесят лет? Когда нет ни будущего, ни прошлого, а есть призрак... Мираж настоящего?

Ещё по инерции стучат часы, по инерции мы ищем на циферблате ложку стрелок. Но увы!.. Скоро завод кончится, и нам придётся признаться в том, что мы попали в идиотское положение – нет смерти, нет судьбы, нет ничего, кроме рокового анекдота о том, как человек мечтал о нескончаемой тарелке супа, и вот, она перед ним. Он ест, ест, ест, а суп никак не кончается!»²⁶⁵.

Такое смещение образов в сторону случайного, бессмысленного, порождает символические смыслы, возникающие в поэтике высказывания как симулякры, наделённые межличностными характеристиками.

Так, в поэтике пьесы не формируется индивидуальный опыт смерти Кондратия Филипповича, он вообще об этом не помнит и не думает. Его соседи также не воспринимают его много раз повторяющуюся смерть как нечто свершившееся, напротив, они более всего озабочены тем, как бы его окончательно убить.

Игра симулякров осуществляется в речи персонажей, которая утратила признаки индивидуального опыта человека. Полностью разрушается система референции и репрезентации: слова ничего не означают и ни к чему не отсылают, кроме самих себя. Путём повторения одних и тех же фраз создаётся семантическая гиперреальность, в которой язык как бы не имеет обозначаемого («Предмет не называется, а делается намёк на название») ²⁶⁶.

²⁶⁴ О. Богаев, *Русская народная...*, *op. cit.*

²⁶⁵ Там же.

²⁶⁶ Об этом, опираясь на позиции Ж. Деррида, пишет, в частности, Елена Пархоменко.

Реплики Кондрата Филипповича давно утратили смысл, причём некоторые фразеологизмы, привычные устойчивые сочетания только в нашем сознании связываются с семантикой смерти, что никак не сочетается с контекстом. Напротив, языковые несоответствия порождают алогизм абсурда. Приведём несколько примеров:

«КОНДРАТ ФИЛИППОВИЧ... у вас такие кислые лица, будто кто-то дуба дал (...)
(...) Знаете, у Эйнштейна была шутливая теория, по которой конец света – это не черти с рогами, а заикленность времени. Если так, то Страшный Суд идёт давно, нас всех уже покрошили, посолили и варят. Но мы это не знаем и булькаем в соусе глупости, хотя давно кипим на медленном огоньке»²⁶⁷.

Заметим, что из-за опечатки Страшный Суд – Суп утрачивается связь с сакральным текстом, а такие фразеологизмы как «дать дуба», «кипеть на медленном огне», «конец света» и т.п. в определённом контексте вызывают иллюзию коммуникации. На самом деле речь персонажей О. Богаева лишена каких бы то ни было признаков индивидуализации, вместо этого пространство текста наполняется ни к чему не отсылающими конструктами, указывающими на себя, а, значит, удваивающими силу этого указывания.

Речь персонажей наполнена идиомами, обозначающими, но не называющими смерть.

«ФЕДЯ. Значит, мотоциклист все-таки умер?
ГЛАША. Да, крикнул.
ФЕДЯ. Тогда объясни, когда он сюда вернулся – если он вдребезги разбился?!»²⁶⁸.

Само слово «умирать» утрачивает какую бы то ни было реальную основу, от известного явления осталось одно слово, которое ровным счётом ничего не означает, как уже отмечалось, язык или речь персонажей лишь симулируют дискурс.

«ФЕДЯ. Ну да, один продолжает мылить себя в бане, другой – шурится в телескоп, третий рожает, четвёртый – все умирает»²⁶⁹.

Важно отметить и то, что в процессе серийной репродукции языковых симулякров объектами манипуляции становятся китчевые клише, стереотипы, псевдовещи, ритуалы, жесты. Они подвергаются трансгрессии вследствие иронического тиражирования и обесмысливания. Вспом-

См. Е. Пархоменко, *Современный язык как симулякр «Дома бытия»*, «Историческая и социально-образовательная мысль» 2013, № 5 (21), с. 320.

²⁶⁷ О. Богаев, *Русская народная...*, *op. cit.*

²⁶⁸ Там же.

²⁶⁹ Там же.

ним, что М. Фуко рассматривал трансгрессию как модель перехода к новому языку.

Тема симуляции смерти как трансгрессии воображаемого, выразительно представлена в комедии О. Богаева *Мёртвые уши или новейшая история туалетной бумаги* (ред. 2011 г.).

Пьесе предпослан эпиграф из статьи Н. Гоголя *В литературном мире нет смерти, и мертвецы так же вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как живые*.

В квартире физически крепкой, но не очень развитой духовно и интеллектуально Эры Николаевны поселяются ожившие классики русской литературы: Чехов, Толстой, Гоголь, Пушкин. Они упрашивают её взять хотя бы одну книгу в библиотеке, которая закрывается, а, значит, «бессмертные писатели» остаются без крова.

Все они наделены вполне личностными человеческими характеристиками (готовы помогать по хозяйству), имеют свои вкусовые предпочтения и без конца едят. По мере исчерпания запасов еды обогащенная культурным опытом Эра Михайловна обращается в форме стихотворного послания (стилизация письма Татьяны из *Евгения Онегина*) к соседям с просьбой о помощи в пропитании классиков. Её беспокоит больше всего, что они умрут с голоду. Такое фарсовое дублирование смерти-бессмертия обнаруживает гиперреалистичность симуляции. Время и история литературы также включаются в систему симулякров, причём они становятся категорией субъективного опыта в фантазматических трансформациях, смещениях, т.е. в ситуации трансгрессии.

То, что на самом деле омертвляется в поэтике высказывания комедии, – это цитаты из книг классиков, попавшие в чуждый им, случайный контекст. В созданной по модели трейлера сцене бандитской расправы с книгами проявляется попытка метонимического переноса признаков живых существ на горящие книги.

«В пламени скачет медный всадник, шинель размахивает пустыми рукавами, детство-отрочество-юность стоят, прижавшись друг к другу, горячая чайка бьётся в окно»²⁷⁰.

В символической гротескной картине 13-й вторично умершие в сгоревших книгах классики вновь покидают грешную землю, произнося жизнеутверждающие фразы, давно ставшие бессмертными.

«ЧЕХОВ. Жизнь-то прошла, словно и не жил...

ТОЛСТОЙ. Любить – значит жить.

²⁷⁰ Там же.

ГОГОЛЬ. Какое горе не уносит время (Пауза)... Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, редко, но бывают.

Пушкину для вечности достаточно сказать одно слово.

ПУШКИН. Пора... Пора!»²⁷¹.

Ироническое остранение идеи «вечного невозвращения», ироническое переворачивание до абсурда симулятивного представления о реинкарнации душ можно проследить в одноактной комедии *Сансара*.

Действие разворачивается как физическая борьба некой Старухи, защищающей свой уклад жизни, быт, свой мир, и пришедшей к ней женщины, которая поверила в то, что душа её умершего сына Юры переселилась в тело «котика с белым ушком». Неприятие рассказанного старухой факта о том, что она накануне утопила всех котят, вызывает сдвиг восприятия персонажей в сферу симуляции, даже манипуляции симулятивными смыслами.

Старуха в угоду почти сумасшедшей матери делает вид, что подыгрывает ей, тем самым пытается нейтрализовать поток её речи-сознания. Ей удается это сделать буквально, оглушив гостью стулом по голове.

Фантомы реинкарнации в речи Клавдии Строгиной, бывшего члена партии, дополняются симулякрами из другой псевдореальности постсоветского пространства. Оказывается, что обе семантические сферы взаимодополняют одна другую, что порождает иронию.

«СТАРУХА. От меня, шпана казанская, один путь – ворота колонии строжайшего режима! И вперед с песнями про кондуктора!...»²⁷².

Показательна в этом контексте следующая за репликой ремарка:

«Старуха привязывает безучастную женщину к стулу, достаёт из шкафа свои медали, прикрепляет себе на грудь. Достаёт ученическую тетрадку, надевает очки»²⁷³.

Записанные Старухой показания также являются обрывками (или следами) языковых и культурных смыслов, превратившихся в симулякры.

«ЖЕНЩИНА (не понимает, читает). Я, Вера Петровна Холодная, диверсант из Космоса, член космического разума, признаюсь в том, что являюсь тайным агентом китайской Кришны, а также организатором антисоветской группы вредителей на фабрике детского питания...»²⁷⁴.

Неожиданно обрушившийся на Старуху шифоньер используется драматургом в качестве игровой симулятивной мотивации переворота в её сознании. Внезапное потрясение вызвало у неё иллюзию смерти.

²⁷¹ Там же.

²⁷² Там же.

²⁷³ Там же.

²⁷⁴ Там же.

«Значит, думаю, сыграла в ящик... Лежу и ругаю себя – как же ты, старая, померла и даже не заметила? Лежу, привыкаю к месту, жду, когда явится небесный бухгалтер с моими грехами... Вдруг вспомнила – мама дорогая, четвертак в носке неистраченный!»²⁷⁵.

Сознание обеих женщин повторяет известные (затёртые) языковые штампы, стереотипы. Не случайно потерявшая сына мать, произнося фразы, употребляемые в привычном контексте соболезнования по случаю смерти, сама убеждается в том, что они лишь имитируют потребность или желание коммуникации.

«ЖЕНЩИНА.... Говорят – «тяжёлое горе». Когда люди говорят эти два слова, они даже не понимают, что это... Говорят – время лечит. Всё притирается, родные лица бледнеют, память теряет цвет, голоса, дом привыкает к пустоте, возвращаются старые привычки... Живут же люди. Живы и счастливы и даже не знают об этом. Смерть только в кино и видят...»²⁷⁶.

Набор слов-формул помогает персонажам даже провести репетицию перехода души от жизни к смерти, прохождения известного всем туннеля. Поэтому реальную смерть сожителя Старуха также интерпретирует в категориях симуляции: «СТАРУХА (смотрит на старика). Помер...». В туннель ушёл. Затем она же переносит опыт переселения душ, навязанный ей пришедшей женщиной, на воображаемую ситуацию переселения души этого старика в муху. Язык должен помочь ей «исправить» некоторую нелепость, абсурдность ситуации, и она поправляет себя: «И летать, поди умеешь? Мух...». Язык (в данном случае в связи с отсутствием эквивалента в мужском роде) явно «сопротивляется» воле не очень осведомлённой в восточных практиках старухи, и она, как в транс, повторяет, ошибаясь, слово «сансара».

«СТАРУХА (как заклинание). Сансара... Сансара... Сансара... Прямо... Налево...»²⁷⁷.

Можно отметить, ссылаясь на работы Ж. Батая, Ж. Бодрийяра, что языковые симулякры в проанализированных пьесах О. Богаева сами вовлекают читателя в игру смыслов, правила которой до конца не определены, а речевые высказывания участвуют в установлении этих правил²⁷⁸. Привычный (экзистенциальный, бытовой, психологический) смысл явления смерти (умирания) в поэтике текста приобретает литературные, культурно-психологические контексты прошлого коллективного опыта, сохранившегося в сфере бессознательного и актуализированные в речи

²⁷⁵ Там же.

²⁷⁶ Там же.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ См., напр., Ж. Батай, *Внутренний опыт*, Санкт-Петербург 1997.

персонажей. В связи с этим в пьесах О. Богаева почти утрачивается прямая референция понятия «смерть», слово и его значения находятся в неустойчивых отношениях семантической трансгрессии.

Опыт изучения современной русской драматургии позволяет обнаружить интерпретативные стратегии постижения Другого в себе как экзистенциальную составляющую бытия героя пьесы, экстраполируемую на отношения в социуме.

Ссылаясь на работы ряда антропологов, в том числе и Зигмунда Баумана, Адриан Глень связывает попытки поиска и обретения утраченной идентификации с пребыванием индивида в пороговом состоянии, позволяющем реконструировать ситуацию, в которой человек перестал себя идентифицировать, в связи с чем осознаётся потребность в вербализации, интерсубъективизации его опыта²⁷⁹. В этом случае постижение Другого позволяет вернуться к себе, причём угроза утраты себя в момент вторжения в личное пространство иного (Другого) зачастую становится стимулом для активного поиска себя²⁸⁰.

Осознание смерти Другого как скрытого механизма самоидентификации, согласно наблюдениям В. Воронова, означает преодоление границы Я – Другой «...через её освоение в собственной экзистенции»²⁸¹. Это освоение осуществляется в социокультурной сфере, благодаря чему проявляется экзистенциальная включенность человека в мир.

Отмечая значительное воздействие художественной литературы на наше сознание и на формирование нашей индивидуальности, Джонатан Каллер склоняется к признанию определяющей роли массовой культуры (кино, телевидения) в процессе порождения идентичности, имея в виду, прежде всего, гендерные аспекты.

Таким образом, по его мнению, литература, в особенности современная, побуждает к самоидентификации, а «...самоидентификация создаёт идентичность: мы становимся теми, кем мы являемся, отождествляя себя с персонажами, о которых читаем»²⁸².

Не случайно, анализируя явление идентичности как следствие ряда (само)идентификаций (например, с героем романа), Джонатан Каллер рассуждает о том, что, пока человек жив, этот процесс самоидентифи-

²⁷⁹ А. Gleń, *Tożsamość zagubiona – tożsamość odnajdywana (wprowadzenie)* [В:] *Literatura i/a tożsamość w XX wieku*, red. nauk. А. Gleń, I. Jokiell, M. Szladowski, Opole 2007, с. 11.

²⁸⁰ Там же, с. 10–11.

²⁸¹ В.М. Воронов, *Проблема экзистенциальных оснований самоидентификации (на примере идей М. М. Бахтина)*, «Вестник МГОУ». Серия: Философские науки, 2015, № 3, с. 88.

²⁸² Дж. Каллер, *Теория литературы...*, op. cit, с. 130.

кации не может быть завершён. Более того, как отмечает, ссылаясь на достижения психоанализа, критик, процесс обретения идентичности вообще не может быть успешным, «а трансформация общественных норм во внутренний опыт субъекта (...) встречает сильное сопротивление и в конечном счете вообще не завершается: мы не становимся теми, кем должны были стать»²⁸³.

В современной русской драме процессы идентификации прежде всего осуществляются в пространстве высказываний персонажей. Проигрывание (или инсценизация) языковых практик создает картину мира в произведениях, часто в связи с осознанием себя героем, что достигается им посредством отрицания в себе Другого.

В пьесе ученицы Николая Коляды Ирины Васьковской²⁸⁴ *Уроки сердца* сорокапятилетняя дочь Лариса пребывает на грани нервного срыва, она старается жить в иллюзорном (вытесненном в подсознание) мире, в котором она любима и любит, хотя, кроме деспотичной матери, испытывающей комплекс жертвы, рядом с ней никого нет.

Лариса проговаривает уже осознанную ею мечту: очистить их комнату от годами накопленного матерью хлама после её смерти. Таким образом представления о смерти матери становятся для Ларисы (которую мать называет «злокачественной опухолью») единственным шансом обрести себя настоящую, свободную от насилия матери, от психических расстройств, от желания убежать из дома.

Мать проецирует на себя желание дочери избавиться от её постоянного диктата, от подавляющего присутствия во всем, что представлено в реплике матери как самоубийство Ларисы, она даже проговаривает мысль о том, как они обе поднимутся на чердак с этой целью. Видимо, эта картина создается в речи и воображении матери, чтобы удержать дочь от отчаяния. Тем не менее, несмотря на «увечья души», как характеризует такое пограничное состояние обеих Лариса, они обе преданно любят друг друга, заботятся друг о друге, просят прощения друг у друга.

Название пьесы *Уроки сердца* также вряд ли можно считать случайным: вытесненная боль и вербализованная ненависть скрывают настоящую любовь друг к другу, страх потерять друг друга.

²⁸³ Там же, с. 130.

²⁸⁴ Ирина Васьковская в 2014 г. получила престижную российскую премию «Дебют» в номинации «Драматургия». Спектакли по её пьесам идут в театрах России и за рубежом, читки пьес являются украшением многих солидных фестивалей современной драматургии и театра. Например, спектакль *Уроки сердца* – в репертуаре «Коляда-Театра», театра «Современник», пьеса *Визит* вошла в основную программу фестиваля «Любимовка 2018».

По сути, они утрачивают личностные характеристики, прорастая друг в друга, подпитываясь опытом присутствия друг друга.

Экзистенциальный опыт совместного (со)существования связан с процессами интересубъективизации, представления своей сущности как не вполне осознанных принципов (факторов) овладения пространством каждой из них и, вместе с тем, с процессами деструкции в результате отрицания или отказа от насилия над волей другого.

В пьесе Ирины Васьковской *Март* (события происходят 9 марта) дочь Маша, изредка посещающая живущих вместе мать и мужа, постоянно рассуждает обо всех и обо всем как будто она уже мёртва. В её воображении (сознании) разворачиваются картины собственной смерти и смерти нелюбимого, оставленного ею мужа (старше её на пятнадцать лет).

«МАША: Он умрёт, я умру... Я буду лежать в одиночестве наконец-то (...) и мне наступит прекрасное ничего, никого, нигде... никогда, никому, нечем, но самое главное не о чем»²⁸⁵.

Постоянное ожидание вестей от Маши или хотя бы информации о несчастных случаях по телевизору примиряет мать (в пьесе она названа по фамилии Кочкина) и мужа Мишу с тем, что они уже не ждут никого.

Тем не менее, неожиданно появившаяся Маша предполагает, что можно ещё ожидать такого визитера как Смерть.

«МАША:... Может, Смерть как раз пришла. Она ждать не будет. Уйдёт, а тебе придется дальше жить»²⁸⁶.

Пришедшая якобы в гости соседка, Николаева, надеющаяся отобрать чужого мужа Мишу, идентифицирует себя с ушедшими близкими. Она не только подробно рассказывает, кто когда умер, но и отсчитывает их возраст с точки зрения даты смерти.

«НИКОЛАЕВА: в январе мама умерла. А перед мамой – папа. Ему при обратном отсчёте в этом году исполняется семь лет...»²⁸⁷.

Такая попытка определить ход времени в обратном порядке объясняется одиночеством тридцатилетней коллеги Миши: все её близкие умерли, она никому не нужна.

В диалоге персонажей также постоянно осуществляется идентификация (Маши) с мёртвыми, про которых рассказывают по телевизору.

²⁸⁵ И. Васьковская, *Март* [в:] *Театральная библиотека Сергея Ефимова* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/v/vaskovskaya_irina (дата обращения 17.02.2018).

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ Там же.

Маша идентифицирует мать в связи с двумя её образами-масками. Первая – маска жертвы-нищенки (об этом свидетельствует выражение лица матери: Нате, жрите меня!); вторая – мечта о нереализованном идеале: Кочкина прячет в шкафу бельгийское пальто, она мечтала о такой дочери как актриса Любовь Орлова или Татьяна Доронина, так что глубоко в душе она примеряет на себя роль исключительной успешной женщины-матери.

Такая раздвоенность образа матери связана с проекциями жизненного опыта Маши и также свидетельствует об утрате внутренних регулятивов (само)идентификации, основанных на личностных качествах. Дочь оказывается не такой талантливой, как любимые актрисы, а, значит, мать идентифицирует себя с не вполне успешной, не вполне состоявшейся женщиной.

В пьесе Ирины Васьковской *Русская смерть или Где Надя, что пошла за водкой?* (2012)²⁸⁸ распознаётся несколько интертекстуальных отсылок. Прежде всего, это короткие, но узнаваемые аллюзии на знаковые чеховские образы (*Дом с мезонином*, *Три сестры*, *Загубленная жизнь* и т.д.). При этом чеховский интертекст как бы растворён в постсоветском взгляде на мир, что позволяет установить контактные связи с другими пьесами русских драматургов поствампировского направления (Л. Петрушевской, К. Драгунской и др.), в которых, как, например, в комедии *Три девушки в голубом* Людмилы Петрушевской, чеховская тема несостыковки быта и бытия, экзистенциального одиночества, пошлости будничного существования, не допускающего мечту или идеалы, доводится до абсурда.

Кроме того, можем отметить определённое влияние приёмов драматургической школы Н. Коляды, авторитет которого для его учеников и соратников не подлежит сомнению. Такими «фирменными» колядинскими чертами поэтики исследователи признают редуцированный мелодраматизм, иногда доведённый до китча, синтез экзистенциально-сентиментального видения с карнавальным мироощущением, внимание к бытовой, натуралистической стороне жизни, попытку (автора и героев) убежать в мир мечты, иллюзии, актерствования; тяготение к одноактной бытийной драме, создание новых жанровых образований²⁸⁹.

²⁸⁸ Это название, как отмечает в статье *Смерть по русски – это самовар и ведро варенья* Е. Колмогорова, придумал Николай Коляда. Пьеса является второй частью дилогии *Уроки сердца*, написанной для спектакля театра Коляды [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.psoarte.ru (дата обращения 11.02.2018).

²⁸⁹ Этому вопросу специфики поэтики пьес Н. Коляды посвящены, например, работы Н. Лейдермана, Е. Старченко, М. Махмутова.

Действие пьесы И. Васьковской разворачивается в мезонине или на веранде полуразрушенной дачи с вечно протекающей (как и у троюродных сестёр в упомянутой пьесе Л. Петрушевской) крышей. В диалоге двух сестер: старшей Вали (40 лет) и младшей Нины (35 лет) лейтмотивом звучит тема вынужденного возвращения в родовое гнездо («...А эта дача уже лет пятнадцать в агонии»).

В первой авторской ремарке намеренно стилизована чеховская атмосфера:

«Старая дача на окраине города, в рабочем районе, – двухэтажная деревянная избушка. Видны усилия обитателей по благоустройству – что-то прикручено проволокой, замазано краской. Но все покосилось, расшаталось, скрипит, качается и вот-вот рухнет. Вокруг дома – заросший, давно заброшенный сад. Ночь, лето. Веранда. Древний письменный стол в кусках отстающей лакировки. Стол накрыт для ночного чаепития, на нём книги, старые журналы, маленькое радио...»²⁹⁰.

В доме, как оказывается, спит случайный знакомый Нади, лохматый, опустившийся Алексей, в прошлом, по-видимому, интеллигентный человек.

В его первом впечатлении от быта двух сестёр распознаётся ироническое, даже пародийное указание на чеховскую атмосферу.

«АЛЕКСЕЙ (бродит по веранде, оглядывается): у вас даже мезонин, я смотрю. Так по-чеховски (молчит). Так и кажется, что оттуда выглядывает одна из сестёр»²⁹¹.

Поэтика диалога содержит явную отсылку к пьесе Л. Петрушевской *Три девушки в голубом*: прогнивший насквозь дом с протекающей крышей не может служить для жизни сестёр. В пьесе И. Васьковской редуцируется не только пространство дома (действие происходит в мезонине), но и сестёр в пьесе только две.

В обеих пьесах нагнетается атмосфера обречённости, создаваемая образами с семантикой приближающейся смерти, «мерцающий» (по удачному высказыванию Валерии Макаровой) чеховский интертекст в пьесе Ирины Васьковской огрубляется, доводится до деконструкции из-за его остранения в контексте реплик сестёр²⁹².

²⁹⁰ И. Васьковская, *Русская смерть* [в:] *Театральная библиотека Сергея Ефимова* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/v/vaskovskaya_irina (дата обращения: 20.10.2017).

²⁹¹ Там же.

²⁹² Этому понятию посвящён третий параграф под названием «Мерцающий» интертекст в пьесах 2000 – 2010-х гг. (К. Драгунская, О. Зверлина, Е. Рубина) автореферата В. Макаровой, *Чеховский интертекст в современной российской драматургии (1980–2010 гг.)*, Москва 2012, с. 17–21.

«НАДЯ... Конечно, когда тащишь ведро с помоями, вряд ли помнишь про звёздное небо над головой»²⁹³.

Рассуждения сестёр об их пропащей жизни напоминают о деконструкции чеховских аллюзий в современной русской драме. Единственная мечта Вали – продать квартиру в городе и отправиться в Венецию – оказывается также по-постчеховски опошлённой: в памяти от поездки остался запах трупной вони, болота, ощущение холода. Образы сестёр огрублены их бездуховным бытом, одиночеством, отсутствием мужчины в доме. Реплики содержат явную иронию над русской ментальностью посредством заметно искаженного отнесения к чеховским образам и текстам.

Пробудившийся в доме сестёр пьяница Алексей, наверное, представляет последнюю стадию огрубления (озверения) доктора Астрова из *Дяди Вани*, воспринятую и интерпретированную авторами постмодерной гиперреалистической пьесы. Герой спокойно рассказывает, как он, интеллигентный человек, называет жену «псина», как готов удавиться в ванной на батарее и т.д.

Даже смерть, по его мнению, не для таких неудачников как он. Его жизнь загублена, и, если перед смертью ему дадут пять минут, то вспомнить ему будет нечего.

О своей жизни Алексей говорит очень по-чеховски: «эта жизнь была прожита не про меня...»²⁹⁴. Он так же, как и чеховские персонажи, способен на лиризм и мечтательность (каждый день пишет письма девушке, с которой так и не осмелился познакомиться).

Когда Алексей внезапно убегает, испугавшись натиска сестёр, Валя чувствует что-то близкое к смерти. Точнее, она говорит, что человек не сразу понимает, что он умер. Может, они уже мёртвы, а им всё кажется, что ходят, говорят что-то.

Надя в соответствии с монологами чеховской героини рассуждает о том, что нужно терпеть, что главное – починить крышу и всё будет хорошо. В диалогах настойчиво повторяется главный чеховский мотив: Дом, который перестаёт служить, быть родным, кем-то купленным, из которого бегут, в котором забывают человека. Они рассуждают, что нужно раздобыть дрова, сделать из них брёвна. Но они никогда не держали топор в руках и не особенно успешны в созидании, не случайно своё экзистенциальное состояние сёстры героически квалифицируют как смерть.

²⁹³ И. Васьковская, *Русская смерть*, *op. cit.*

²⁹⁴ Там же.

«ВАЛЯ: Специальная русская смерть – каждый русский после смерти попадает в такое вот место. Ему выдают самовар и ведро варенья. Сиди всю вечность и жалуйся»²⁹⁵.

В подобных высказываниях Павел Руднев справедливо усматривает метафору, передающую состояние сознания русского человека, прежде всего женщины (он неоднократно подчёркивает, что к 2010 году женская линия в отечественной драматургии вышла на передовые рубежи). Как он заметил: «Васьковская умеет зацепить в простом сюжете короткой пьесы что-то очень глубокое – свойства неменяющегося, бессобытийного русского дзена, национального характера»²⁹⁶.

Можем согласиться с исследователем, что, начиная с пьесы *Визит*, Ирина Васьковская отходит от традиции школы Николая Коляды, стремясь передать «процесс вымещения, вытеснения подсознательного мусора»²⁹⁷ в виртуальный мир, не всегда поддающийся словесному выражению. Именно в этом мире героини Васьковской, часто молодые люди, могут осознать себя.

Проблема идентичности воспринимается в современном русском театре особенно трепетно, когда в пьесе представлено формирующееся сознание подростка.

Этой теме посвятили пьесу *Бог ездит на велосипеде* (2015) Ирина Васьковская и Дарья Уткина.

Пьеса была предложена для читки в Челябинском Молодежном театре. Символично, что эта читка происходила в рамках всероссийской акции «Ночь музеев».

Дело в том, что интерактивное действие пьесы напоминает экскурсию по Музею Микки Мауса, в котором собраны ненужные, но знаковые для эпохи вещи: ластик в форме хот-дога, сторожевой бот, старая чёрная футболка с надписью «Great Road Trip», силиконовая бутылка для воды с возможностью подключения айфона и наушников и т.д.

Интересно, что, как сообщила Ирина Васьковская в интервью, в соавторстве с Дарьей Уткиной, также выпускницей курса Н. Коляды, они пишут только пьесы о детях и подростках²⁹⁸. Как отметила в том же интервью драматург, вымышленный образ музея Микки-Мауса навеян инсталляцией художника Класа Ольденбурга «Маус-Музей».

Это огромный «сарай с ушами» в форме головы Микки Мауса, названного Маус-Музей, где были различные витрины с хламом, подобранным

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ П. Руднев, *Драма памяти...*, *op. cit.*, с. 445.

²⁹⁷ Там же, с. 443.

²⁹⁸ Н. Огорокова, *В «Ночь искусств» в Челябинске открылся музей Микки Мауса* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://polit74.ru> (дата обращения: 08.06.2018).

Ольденбургом на американских помойках. «Внутри головы гигантской Мыши играет странная музыка, которая погружает зрителей в особое состояние: В этом месте у меня возникло ощущение, что человеческая цивилизация погибла, а то, что удалось раскопать инопланетянам, – помещено в этот музей»²⁹⁹.

Используя понятия Марка Оже, характеризующие культуру гипермодерна³⁰⁰, можно назвать воображаемое пространство Музея Микки-Мауса (некую привязку к современной попкультуре) не-местом, существующим только лишь благодаря словам-симулякрам. Кстати, в интервью после читки пьесы (она была прочитана 3 ноября 2016 года во время ночи музеев в Челябинске пять раз для различных групп зрителей) И. Васьковская призналась, что ни Микки-Маус, ни музей его имени не имеют прямого отношения к сюжету пьесы.

Можно предположить, что условное помещение чтецов/актёров и зрителя в не-место музея Микки Мауса или в пространство (под)сознания (не случайно пьеса имеет подназвание *Игра в твоей голове*) предполагает получение опыта (само)идентификации.

Подобное не-место позволяет сосуществовать отдельным индивидуальностям в одном пространстве как бы безразлично, безучастно друг к другу. Не случайно всё действие в пьесе организует мотив коммуникации. Так, 14-летняя Света, пригласившая, как она постоянно твердит, «всякий шлак» (состоящий, по её словам, из категорий «отщепенцев» и «сброда») на день рождения, неоднократно подчёркивает, что «...у нас вечеринка живой коммуникации в стиле двадцатых – так что никакого вай-фая. Вам придётся коммуницировать»³⁰¹.

Коммуникация (четырёх четырнадцатилетних подростков, психолога, родителей Кирилла) опосредована существованием в пространстве техносферы, нового технического опыта, приобретённого человеком за последние десятилетия технического прогресса.

Стоит отметить, что ряд исследователей допускают проявление и даже «приращение» (Р. Клауэс) личностных характеристик («самости») в процессе приобретения опыта сосуществования в техносфере. Отмечают обретение нового опыта раскованности и свободы благодаря «реинстру-

²⁹⁹ Там же. Интервью Н. Огорокова, В *«Ночь искусств»...*, op. cit.

³⁰⁰ Отметим, что под «не-местом» Марк Оже понимает транзитные пространства и отношения, выстраиваемые индивидами с этими местами, в которых пассажиры утрачивают свою идентичность, становясь исполнителями роли. См. Марк Оже, *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна*, Москва 2017, с. 102, 112.

³⁰¹ И. Васьковская, Д. Уткина, *Бог ездит на велосипеде* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://Васьковская_Бог_ездит_на_велосипеде.doc 1333995341.doc (дата обращения: 08.06.18).

ментализации», «отчужденности» техники, рассматриваются мобильные способы идентификации личности в культуре (Г. Тульчинский)³⁰².

Четырнадцатилетние герои пьесы И. Васьковской (Кирилл, Наташа, Света, Макаров) мыслят и оценивают действительность (часто воображаемую) с позиций пользователей интернета, мобильных и других видов связи. Наташа сопоставляет окружающих с музыкальными треками: Кирилл ей напоминает минимал-техно, странную музыку, которую инопланетяне ставят на рипит³⁰³ на вечеринках. Света вспоминает о странном госте, который уснул, погрузившись в своё средство компьютерной связи, а наутро, проснувшись, попросил перезагрузить роутер.

Кирилл, интеллеktуал, обладающий, как и Наташа, способностью общаться с миром умерших, прежде всего, с братом Наташи, погибшим в машине от кровоизлияния в мозг, в своих снах, кажется, соотносит свой субъективный опыт с техническим прогрессом и интуитивным пониманием природы человека. Собственно, действие пьесы представляет собой 15 снов Кирилла, в которых он так или иначе общается с живыми и с умершим братом Наташи.

Поэтика действия пьесы насыщена самыми разнообразными семантическими компонентами, позволяющими воспринимать и переживать его в различных контекстах (проблемы непонимания отцов и детей, общения подростков с умершим братом, утраченных навыков коммуникации без технических средств связи, влияния подавляющего информативного пространства, с которым подросток ещё не научился жить; доступности сексуального опыта и неготовности индивида к его обретению и т.д.).

В высказываниях героев поражает избыточность информации, культурных знаков и образов, характерная для популярной культуры эпохи гипермодерна.

Можно думать также об избыточности пространства, реального и воображаемого, с которым они соотносят себя. Вслед за наблюдениями Марка Оже отметим, что эти высказывания перенасыщены воображаемыми образами, отсылающими к «не-местам»³⁰⁴.

Особо стоит обратить внимание на проанализированную в контексте изучения Марком Оже пространства «индивидуализацию референции» героев, случайно попавших на общую тусовку³⁰⁵.

³⁰² Д. Поликарпов, *Личностная идентичность человека в техносфере: опыт «приращения» или «опустошения»?*, «Философия права» 2017, № 2 (81), с. 52–55.

³⁰³ рипит, по-видимому, от англ. «repeat» – повтор.

³⁰⁴ М. Оже, *Не-места...*, *op. cit.*, с. 40.

³⁰⁵ Там же, с. 46.

Эту случайность настойчиво отмечает Света, у которой, по её словам, всё хорошо в жизни, только день рождения – летом. «И это просто чудовищно, потому что приходится приглашать всякий шлак – ведь все остальные разъехали!»³⁰⁶.

Это означает, что её окружение случайно, и в нём она чувствует себя лидером, апеллятивно провозглашает банальные истины.

«СВЕТА (Кириллу). Расслабься: мы же подростки. Мы должны быть бодрыми, спортивными и жизнерадостными...»³⁰⁷.

Она выказывает и очень необычные для её возраста познания в медицине (совет матери Кирилла по приёму седативных средств), в мире искусства кино и литературы (сообщает о своем увлечении кумирами 20-х годов: Пегги Гуггенхайм, Глорией Вандербильт и Уной О'Нил).

При этом Света выразила свою (или услышанную чужую) мысль о том, что Уна О'Нил зря бросила писателя Сэлинджера и вышла замуж за Чарли Чаплина, который, по её мнению, совсем не смешной.

Представление о внешних признаках респектабельности и стиля выдаёт подростковую самоуверенность, стремление к эпатажности суждений.

В одном из ночных кошмаров Кирилл идентифицирует себя с Off-manom. Стоит отметить, что это английское сочетание слов, обозначающее что-то вроде «отвали, чувак», образуется посредством предложения Макарова скрестить Бэтмана и Офелию, в результате чего образуется симулякр Офмэн.

Следующее утверждение Макарова об идентификации Кирилла Воробьёва с Офмэном лишено какой бы то ни было мотивации. Для всех персонажей пьесы (особенно для матери Кирилла) его имя и фамилия становятся знаком собственного ничтожества, унаследованного от отца.

«МАТЬ. Похоже, это твоя карма, сынок, – «Я ничего не умею!»³⁰⁸.

Таким образом, «Другими» в процессах (само)идентификации героев пьесы И. Васьковской являются их окружение, сны, симулякры, образы сознания и подсознания, языковые игры (практики). Кирилл и Наташа осознают себя и мир в процессе виртуального общения с потусторонним миром. Умерший брат Наташи сообщает ей тайну (некое сакральное знание) о том, что Бог ездит на велосипеде. Такое сближение Сакрума с повседневной жизнью подростков свидетельствует об адаптационных процессах психики (сознания) формирующейся личности.

³⁰⁶ И. Васьковская, Д. Уткина, *Бог ездит...*, op. cit.

³⁰⁷ Там же.

³⁰⁸ Там же.

Овладение сакральным знанием (тайну о Боге знают Кирилл, Наташа и психолог) напоминает обряд посвящения, во всяком случае, эти три персонажа осознают свою избранность и то, что они живут в пространстве воображаемого мира.

Включенность в это состояние придаёт высказыванию героев и, прежде всего, вынесенной в название пьесы фразе «Бог ездит на велосипеде» перформативный характер. Называемые реалии, образы и сама речь героев, насыщенная симулякрами, содержит эффект репрезентации представлений подростков о себе, способов осознания себя, приёмов идентификации. Репрезентируется и осваивается как некий общедоступный код молодёжная культура, характеризующаяся крайней разобщённостью разных слоёв, локальностью включения в тот или иной дискурс, ограниченными возможностями коммуникации. Насыщенность высказываний узнаваемыми реалиями (тележки в супермаркете, айфон, фитнес-браслет и т.п.) может рассматриваться как их намеренное включение в дискурс социальных коммуникаций, медиа. Драматург в избытке насыщает речь героев сообщениями или о трагических смертях подростков (например, Подросток погиб под бетонной плитой при попытке сделать селфи и т.п.)³⁰⁹. В этом хаосе катастроф, потоке негативной информации Наташа и Кирилл пытаются всмотреться друг другу в глаза, разглядеть в них своё отражение, в котором проявляется их личная референция к миру и себе.

Не случайно Елена Мазеева в своём обзоре о читке пьесы в рамках «Ночи искусств – 2016» использовала весьма показательную фразу: «А «экскурсию по пьесе о современных подростках и их проблемах провели артисты молодёжного театра...»³¹⁰. Позиционирование читки как своеобразной «экскурсии» связано с желанием в камерном пространстве театрального буфета увидеть и оценить с неожиданного ракурса (или под необычным углом зрения) те слова и реалии, которые уже «затёрлись» в нашей повседневности и не различаются сознанием в процессе общения.

Обобщая сказанное, отметим, что концентрированное переживание читателем/зрителем изображённого мира подростков вызывает рефлексию, в результате которой образы-симулякры «их» мира переживаются и тем самым осваиваются реципиентом. Эффект сближения миров позволяет думать о перформативном характере действия пьесы.

³⁰⁹ Отметим, что И. Васьковская служит Старшим инструктором в Областной прокуратуре Свердловской области.

³¹⁰ Е. Мазеева, *На «Ночи искусств» «раздели фотографии»* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://m.74.ru/text/gorod/229383558381568.html> (дата обращения 25.10.2018).

РАЗДЕЛ II.

ПРОЦЕССЫ ПОЛУЧЕНИЯ ОПЫТА И СОЗДАНИЯ СМЫСЛОВ В ПЬЕСАХ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ДРАМАТУРГОВ

2.1. ПЕРФОРМАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ МОНОДРАМЫ В ПЬЕСАХ ЯРОСЛАВЫ ПУЛИНОВИЧ И ЕКАТЕРИНЫ БРОННИКОВОЙ

Рубеж XX–XXI веков – это время настоящего «драматургического всплеска», что в унисон отмечается как литературоведами, так и исследователями театра и драматургии. Оживление этого рода литературы привело к появлению целой плеяды молодых и талантливых авторов. Одним из самых признанных центров современной русской драматургии является уральская школа Николая Коляды, выпускниками которой являются, например, В. Сигарев и О. Богаев. Более того, каждый год этот список пополняется новыми именами победителей и лауреатов многочисленных конкурсов. Особый интерес вызывает женская драматургия Урала, среди ярчайших звёзд которой ярко выделяется творчество Ярославы Пулинович и Екатерины Васильевой (литературный псевдоним Бронникова).

В своём творчестве обе представительницы молодой плеяды драматургии определённо раскрывают вопрос о человеческой идентичности, для решения которого ищут всё новые методы, стратегии и художественные приёмы. В то же время, они зачастую также используют уже существующие приёмы и формы, подчиняя их новейшим трендам и принципам современного искусства, как, например, в случае жанра монодрамы.

Следует отметить, что первое, документально зафиксированное употребление термина «монодрама» относится к концу XVIII века и обнаружено в одном из писем английского романтика Роберта Саути³¹¹. Истинный расцвет этого жанра выпал на рубеж XIX и XX веков и отмечен в творчестве Николая Евреинова, Августа Стриндберга и многих других авторов. Хотя первые работы, посвященные монодраме были написаны ещё в самом начале XX века, жанровая модель монодрамы в литературоведении всё-таки остаётся мало исследованной.

³¹¹ См. *The Collected Letters of Robert Southey*, p. 1–2, ed. L. Pratt, I. Packer [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_One/HTML/letterEEEd.26.62.html (дата обращения 11.07.2017).

Как читаем в *Литературной энциклопедии*, «монодрама (от греческ. *monos* – «один» и *drama* – «драма») – это драматическое произведение, разыгрываемое с начала до конца одним актером. Если этот единственный актер играет одну роль, тогда М. представляет развернутый монолог, (...) обращенный либо непосредственно к зрителю (*О вреде табака* – Антона Чехова), либо к присутствующему безмолвному персонажу (*Путник* – Валерия Брюсова), либо к персонажу, находящемуся за сценой (пьески-миниатюры, построенные на разговоре по телефону, и т.п.)»³¹². В то же время в *Литературной энциклопедии терминов и понятий* отмечено, что монодрама – это «драматическое произведение, исполняемое одним актером»³¹³. Очевидно, что признак количества действующих лиц традиционно представляется как основной, детерминирующий изначальную характеристику данного жанра.

Следовательно, монодрама рассматривается как одна из разновидностей драмы³¹⁴, либо как «жанр лирико-драматического межродового образования, в котором посредством монолога-исповеди (движущей силы драматургического действия) происходит самораскрытие героя»³¹⁵.

Первые попытки детерминировать, осмыслить и обосновать принципы данного жанра были предприняты уже в 1909 году драматургом и театральным критиком Николаем Евреиновым в его трактате *Введение в монодраму*. Итак, под «монодрамой» Н. Евреинов подразумевал «такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия (...), превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму»³¹⁶. Затем Евреинов отметил, что «монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью. (...) Таким образом, основной принцип монодрамы – это принцип тождества сценического представ-

³¹² С.С. Мокульский, *Монодрама* [в:] *Литературная энциклопедия в 11 т.*, под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского, Москва 1934, т. 7, с. 456.

³¹³ А.Ф. Головенченко, *Монодрама* [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва 2003, с. 586.

³¹⁴ *Монодрама* [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 228.

³¹⁵ В.О. Єршов, *Монодрама* [в:] *Українська Літературна Енциклопедія в 5 т.*, Київ 1995, т. 3, с. 411.

³¹⁶ Н.Н. Евреинов, *Введение в монодраму* [в:] *Того же, Демон театральности*, Москва, Санкт-Петербург 2002, с.101.

ления с представлением действующего. Другими словами – спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего»³¹⁷.

Из этого следует, что реципиент воспринимает изображенную в монодраме действительность глазами героя, а сам герой видится читателем/зрителем таким, каким он (герой) представляется себе. Таким образом, монодрама способна превращать чужую драму в «мою драму», т.е. в драму каждого реципиента в отдельности. Вследствие этого, как отмечает С. Лавлинский, монодрама способна превращать читателя/зрителя в иллюзорно действующего субъекта, а не видеть в нём только пассивного наблюдателя чужой частной жизни³¹⁸.

Следует отметить, что независимо от позиций, с которых рассматривается данный жанр, самое принципиальное отличие монодрамы от других жанровых вариантов или разновидностей драмы обнаруживается на референтном уровне, при условии максимальной редукции коммуникативных ситуаций, формой высказывания в которой становится, как правило, монолог героя. В монодраме именно монолог, адресованный незримому, но подразумеваемому внесценическому собеседнику, или зримому молчаливому персонажу, или же самому себе, является способом осуществления действия.

Ключевым детерминантом жанра монодрамы считается также одиночество, точнее, единичность персонажа, но не только в аспекте сценического бытия, а шире, как универсальная категория, лежащая в основе поэтики произведений данного типа. Как отмечает Н. Агеева, именно она (единичность, самость) «обуславливает специфику хронотопа, конфликта, сюжета и развития действия. Герой монодрамы пребывает в напряженном эмоциональном и/или ментальном состоянии, вызванном ситуацией, которая вынесена за пределы сценического времени»³¹⁹.

На рубеже XX–XXI веков жанр монодрамы вновь актуализируется, так как поиски новых форм, а также ломка старых канонов показательны и для современной русской драматургии, и для новой драмы прошлого столетия. Более того, монодрама является важной составляющей литературного процесса в России, поскольку она в различных вариантах представлена в творчестве практически каждого из драматургов, пред-

³¹⁷ Там же, с. 101.

³¹⁸ С.П. Лавлинский, «Введение в монодраму» *Николая Евреинова в контексте новейшей русской драматургии (к постановке проблемы)* [в:] *Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тamarченко*, Москва 2010, с. 226.

³¹⁹ Н.А. Агеева, *Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Новосибирск 2016, с. 9.

ставителей всех центров, школ и направлений. Именно в этой драматургической форме в сконденсированном виде отражается многообразие художественных, театрально-литературных и эстетических поисков.

Несомненно, причина повышенного интереса к монодраме обусловлена именно её минималистическим характером, позволяющим сосредоточиться на одном, небольшом отрывке действительности, что даёт драматургам возможность более рельефно представить избранный мотив или проблему.

Прежде всего, сокращается объём текста пьесы, редуцируется до одного количество действующих лиц, ограничивается пространство, декорации. Таким образом, появляется целый ряд монодрам, композиционно построенных как единый, сплошной монолог персонажа с объёмными текстовыми блоками. В этих пьесах на первом плане не действие, а высказывание субъекта, раскрывающее его внутренний мир. Следовательно, именно это высказывание и составляет в монодраме всё сценическое действие, а драматург сквозь призму субъекта действия передаёт своё отношение к окружающему миру, к созданной им действительности.

Нельзя не отметить и факт, что всеобщая экономность художественных средств и неотъемлемый минимализм монодрамы притягивают театры к постановкам таких пьес. Более того, несмотря на небольшой объём этой драматической формы, монодрамы являются для актёров настоящими подарками, так как они скрывают в себе огромный перформативный потенциал, позволяющий продемонстрировать актёрское мастерство.

Среди этих пьес, конечно, имеются произведения с жанровым подзаголовком, указывающим на принадлежность к монодраме (пьесы Е. Гришковца, *Не верьте г-ну Кафке* – монодрама в одном действии З. Сагалова). Однако, современные драматурги довольно редко используют этот термин для обозначения жанровой характеристики их произведений, ограничиваясь словом «пьеса» или «текст». Большая часть авторов использует также определение «монопьеса» (В. Леванов *Смерть Фирса*, М. Апраксина *Без слез – не взглянешь*). Некоторые авторы применяют описания, фиксирующие присутствие на сцене одного персонажа (И. Вырыпаев *Июль* – текст для одного исполнителя, В. Калинин *Огни Питера*, одноактная пьеса для одного актёра). Зачастую указывается также монологический характер презентации текста – «монолог» (З. Коляда *Американка*, О. Иванова *Монолог уборщицы*) или фиксируется небольшой объём – одноактность, пьеса в одном действии. Встречаются и пьесы без формального, эксплицитного определения, отсылающего к жанру монодрамы, однако в них чётко наблюдаются те же признаки и приёмы, что в других пьесах данного типа (З. Коляда *Носферату*, *Откуда-куда-зачем*, Е. Васильева *Однажды мы все будем счастливы*).

Интересно, что в этих монодрамах встречаются различные типы высказываний, причём как устных, так и письменных. Это например: заметки из личного дневника (*Бедные люди*, блин С. Решетникова), записки (*Doc.tor. Записки провинциального врача* Е. Исаевой), письмо (*Письмо из провинции Ямато* А. Церс, *Письма к папеньке* Н. Беленицкой), звуковое письмо девушке (*Дневник Шахида* А. Молчанова), школьное сочинение (*Про мою маму и про меня* Е. Исаевой), телефонный разговор (*День рождения мамы* Н. Шор) или просто произнесённый персонажем монолог.

Следует отметить, что, независимо от количества действующих лиц и формы организации языкового материала, драматургическая форма заставляет персонажа говорить, однако, к кому обратиться, если интерлокатор отсутствует и персонаж на сцене один. Этот парадокс современные драматурги пытаются решить по-разному. Чтобы избежать искусственности и максимально сохранить ситуацию спонтанной речи персонажа монологи адресуются:

- читателю/зрителю (эксплицитно – все пьесы-монодрамы Е. Гришковца, *Партнер* В. Жребцова и другие);
- читателю/зрителю (имплицитно – *Победила я* Я. Пулинович, *Я, пулеметчик* Ю. Клавдиева, *Папка* С. Кирова, *Сухобезводное* О. Погодиной и многие другие);
- безмолвному персонажу (*Ты будешь лежать одинокий и мертвый* В. Леванова, *Носферату* Н. Коляды);
- объекту, наделяемому сознанием (кошке в *Шерочке с Машерочкой* Н. Коляды, куклам в *Детском мире* В. Зуева);
- внесценическому персонажу (*Наташина мечта* Я. Пулинович, *Абонент временно недоступен* В. Азерникова, *Девушка моей мечты* Н. Коляды);
- нескольким адресатам (*Пишмашка* Н. Коляды, *Руки* Д. Богославского и другие).

В творчестве названных представителей уральской женской драматургии также находим монодрамы: у Ярославы Пулинович их две: *Наташина мечта* (2009) и *Победила я* (2009), в то время как у Екатерины Васильевой (Бронниковой) пять пьес данного типа: *Однажды мы все будем счастливы* (2011), *Разбей это* (2015), *Завтрак* (2016), *Кастинг* (2016) и *Сестра наркомана* (2016) (три последних написаны под псевдонимом Бронникова).

Я. Пулинович – настоящий драматург-вундеркинд, одна из самых известных и самых признанных современных русских драматургов. Её пьесы высоко ценятся как среди театральных критиков, так и зрителей,

что нашло отражение в многочисленных наградах. Следовательно, они охотно ставятся как на сценах в России (от Камчатки до Калининграда), так и за рубежом (в Польше, Литве, Румынии, Великобритании, США и др.). Успех её драматургии обусловлен, кроме того, глубоким эмоциональным воздействием на реципиента.

Монодрамы в творчестве Я. Пулинович имеют свои характерные особенности, так как они составляют дилогию. И, хотя обе пьесы являются вполне автономными, самостоятельными произведениями, они зачастую ставятся вместе, как части одного произведения, как единый спектакль. Более того, бывает, что обе роли исполняются одной и той же актрисой. Несомненно, это связано с некой общностью обеих монодрам, составляющих микроцикл, которая прослеживается на уровне тематики, образа персонажа, а также в способе развития сюжета.

Первая монодрама Я. Пулинович, *Наташина мечта*, представляет, казалось бы, банальную историю шестнадцатилетней воспитанницы детдома Наташи Бавиной, придумавшей и поверившей в свою любовь к журналисту, который брал у неё интервью. В состоянии аффекта героиня совершает преступление (избивает его невесту), при этом она искренне не понимает, в чём именно её вина.

Весь монолог построен в форме судебного показания, во время которого Наташа рассказывает о случившемся, оправдывая свои поступки мечтой о личном счастье.

«НАТАША. Ну, короче, это гониво все, что тут говорили.... Не было этого ни фига.... Че? Рассказать как было? А еще чего? Поебаться не завернуть? Я не матерюсь, нормальное слово.... (Молчит, смотрит перед собой, вдруг тихо) Ладно. Это случилось.... Че? Я не мямлю, нормально рассказываю...»³²⁰.

Приём осознания мотивации высказывания даёт персонажу монодрамы возможность рассказать всю историю в фокусе данной перспективы. Одновременно, такая структура организации текста пьесы позволяет реципиенту увидеть представленный мир и описываемые события глазами героини. При этом необходимо подчеркнуть, что изложение истории обусловлено обстоятельствами, в которых находится Наташа, а не происходит по её собственной воле. Более того, истинные адресаты монолога и обстоятельства, в которых находится героиня, раскрываются лишь в самом финале пьесы:

«Я не знала, что все так будет. Я не думала, что она хлипкой такой окажется.... И не было никакого предва.... Предварительного сговора, как тут говорят! Не было! Это все неправда! Мы не хотели, чтоб она в кому впадала, не хотели ей эти.... особой тяже-

³²⁰ Я. Пулинович, *Наташина мечта*, «Современная драматургия» 2009, № 1, с. 81.

сти наносить, как их там.... Это все следователь Прокопенко так написал. Что хотели типа.... Так что, уважаемый суд, я прошу пересмотреть мое дело заново. (Пауза)»³²¹.

Монодрама начинается довольно сжатой и лаконической ремаркой. Однако уже в этом скупом фрагменте текста Пулинович передала психическое состояние героини:

«Наташа, 16 лет. Одета в спортивный костюм. Руки сжаты в кулаки. Часто озирается по сторонам. Одного переднего зуба не хватает»³²².

Весь монолог героини полон сильнейших эмоций и неудержимых страстей. Наташа описывает ряд действий, которые её привели к преступлению. Она подробно рассказывает про прыжок из окна туалета, находящегося на третьем этаже, спровоцированный подругой во время дискотеки, совершённый, конечно, под влиянием алкоголя. Затем Наташа вспоминает, как познакомилась с Валерой, журналистом местной газеты, который пришёл к ней в больницу взять интервью, про свои многочисленные визиты в редакцию «Шишкинской искры», где работал журналист, про их разговоры. Героиня упоминает также про историю, рассказанную Валере, придуманную, чтобы вызвать сочувствие молодого мужчины, результатом чего стала ложная публикация о невыносимой жизни в детском доме и о жестоких, беспощадных воспитательницах. В конце Наташа описывает встречу с соперницей (невестой Валеры), и, как следствие, избиение девушки.

Все представленные события изложены героиней в относительно точной хронологической последовательности. Изредка описываемые героиней эпизоды прерываются воспоминаниями о детстве, о матери и другими отступлениями. Однако, следует отметить, что в этой монодраме важны не столько события, а то, как они воспринимаются самой героиней, и, следовательно, как они осознаются читателем/зрителем. Поэтому автор монодрамы сопровождает описание случившегося подробной фиксацией чувств и размышлений героини.

Сюжетообразующей является также тактика оправдания героиней её поступка, а, точнее, различная степень раскрытия подробностей в каждой из описываемых Наташей ситуаций. В начале рассказа её монолог изобилует деталями приводимых героиней диалогов с подругой Светкой, с Валерой или с воспитательницей детдома. Существенное внимание уделено также подробностям того момента, когда героиня осознала, что Валера – именно тот мужчина, которого она ждала всю жизнь:

³²¹ Там же, с. 88.

³²² Там же, с. 81.

«А потом Валера меня спросил: «Наташа, а какая у тебя мечта?» Тут я и поняла, что это он. Потому что до этого меня никто еще не спрашивал, какая у меня мечта. А он вот так вот просто взял и спросил. Я ему говорю: «Валера, мы с вами взрослые люди, какая мечта, работать надо!» А сама такая думаю — ну спроси еще. Я, наверное, протупила, что так ответила, надо было сразу про мечту рассказывать, чтобы он все понял и сказал: «Наташа — ты реально самая клевая девчонка на земле. Выходи за меня замуж». Но я штуки этой его испугалась. Которая записывает... Потому что, ага, это я ему могу про мечту рассказать, а если про это еще кто-то услышит? Засмеют же!»³²³.

Все реплики Наташи представляют собой комментарии к каждой из описываемых ситуаций. В них одновременно содержится и мотивация поступков, и их оценка самой героиней. Именно в этих высказываниях обнаруживается причина всего случившегося, то есть, отсутствие подлинных отношений между двумя молодыми людьми. Подтверждением этого является и тот факт, что Наташа, рассказывая о своей первой любви, периодически проводит параллель с теми чувствами, которые испытывала, живя с мамой. Необходимо подчеркнуть, что ситуация судебного показания заставляет Наташу подвести итог её знакомству с молодым журналистом. Настоящая ситуация также побуждает героиню к рефлексии о том, о чём она до этого момента не задумывалась, а именно, о её истинной мечте.

Следует отметить, что в монодраме неоднократно обнаруживаем ситуации и эпизоды, про которые героиня пытается не рассказывать. Они, как правило, связаны с самыми сильными чувствами, с интимными внутренними переживаниями Наташи, вследствие чего они наделены сильной эмоциональной окраской. Эти реплики полны нецензурной лексики, восклицаний, риторических вопросов. Все эти средства являются своего рода маской, скрывающей настоящие чувства, или, даже, щитом, защищающим героиню от враждебного мира.

Заключительная часть монолога-оправдания – это момент настоящего эмоционального срыва. Однако, он не связан с признанием героиней неправомерности совершённого ею поступка, которому она всё-таки находит оправдание, а с осознанием невыносимого чувства очередной несправедливости судьбы:

«У нее че, другого нет, что ли? У нее все есть, все, у нее родители есть, она в доме живет, у нее сережки есть, косметика, помада, сотик, одежда всякая, она-поди печенье килограммами лопает... Какое она право имела забирать у меня? Ей своего, что ли, мало? Я первая его нашла, я первая в него влюбилась!»³²⁴.

³²³ Там же, с. 82.

³²⁴ Там же, с. 88.

Наташа представляет себя в роли жертвы, перенося вину на соперницу и на тех, кто помогал в нападении на девушку журналиста. Одновременно, она оправдывает случившееся своей эмоциональной нестабильностью, пытаясь тем самым вызвать сочувствие у реципиента. Финальные реплики звучат так, как будто их произносят в суде, – это апелляция к самым важным жизненным ценностям: любви, состраданию, справедливости.

«Просто такая мечта. Разве у вас нет мечты? Разве это честно, разрушать мечты человека? Если он на самом деле любит, разве это правильно? Разве это справедливо?»³²⁵.

Риторический посыл выявляет агрессию невинно осуждённой, по её мнению, девушки. Такой тип персонажа, как отмечает П. Богданова, ощущает себя в роли жертвы обстоятельств, жестокого мира, которой не остается ничего иного, как проявить ответную агрессию по отношению к этому миру³²⁶. Действительно, в настоящей истории две жертвы: избитая девушка журналиста и детдомовка. Мечта Наташи не сбывается, да и это не было возможно. Всё это было иллюзией, имагинацией подросткового сознания.

Следует подчеркнуть, что, несмотря на факт, что героиня рассказывает случившуюся с ней историю перед судом, всё-таки реципиент имеет ощущение, что она рассказывает свою историю именно ему. Следовательно, этот приём судебного показания позволяет читателю/зрителю сыграть дополнительную роль, так как реципиент призван не только сопереживать героине, но он также обретает роль судьи, в руках которого дальнейшая судьба персонажа. Таким образом, Я. Пулинович переносит ответственность за Наташу на читателя/зрителя, непосредственно вовлекая его в действие.

Вторая монодрама, составляющая дилогию *Победила я*, является своего рода вариацией на тему подростковой любви. В этой пьесе адресат высказываний героини не заявлен ни самим автором, ни персонажем. Однако в этой монодраме, подобно тому как в *Наташиной мечте*, монолог является оправданием героини, в котором она объясняет реципиенту, почему заставила влюбленного в неё мужчину отказать в помощи её однокласснице.

Вся пьеса построена на конфликте двух шестнадцатилетних школьниц, соседок, двух Наташ. Однако, на этом и заканчивается всё, что объединяет девушек. Повествование в этой монодраме ведётся от лица «хо-

³²⁵ Там же, с. 88.

³²⁶ См. П.Б. Богданова, «Новая драма»: модель жертвы, «СИСП» 2015, № 8 (52), с. 380–389.

рошей», хвастливой, уверенной в своей правоте и ставящей себя выше других Наташи Верниковой. Как узнаём из её высказываний, у неё образованные родители, про которых она с нескрываемым удовольствием рассказывает:

«У меня у родителей интересная профессия, мне всегда нравится говорить, кем они работают – мама – психолог в одной компании, а папа в институте английский преподаёт»³²⁷.

Она умница, учится на отлично, занимается в кружках, различных секциях, ведёт программу для подростков на телевидении. Она постоянно пытается доказать другим, а также и самой себе, что она хорошая талантливая девочка, при этом необычная, и, самое главное, что она лучше других.

«Я на самом деле никогда не хотела быть звездой, просто мне нравится выступать на концертах, нравится участвовать в соревнованиях, потому что это как доказательство, что ты не просто девочка, не обычный человек, а что ты что-то можешь, ты что-то умеешь, чего другие не умеют»³²⁸.

Реплики героини полны жизненной мудрости, однако они являются лишь повторением маминых высказываний, так как собственные мнения и рассуждения у Наташи практически отсутствуют. Про свою соседку она неизменно высказывается с нескрываемым презрением, называя её «эта». Отбирая имя у своей сверстницы, Наташа лишает девушку личности, права на индивидуальность, и тем самым оправдывает свой поступок и своё жестокое отношение к ней.

Как узнаём из полных презрения высказываний героини, её сверстница – Наташа – это девушка из неполной семьи, которая давно пьёт, курит, «шляется по городу» и вообще бросила школу. Если этого недостаточно, она – наркоманка, бледная, худая, с кругами под глазами, психически не уравновешена. Тем не менее, именно эта «плохая» Наташа вызывает зависть героини потому, что она никому не подчиняется, не делает то, что ждут от неё окружающие, а живёт своими желаниями. Это для Наташи Верниковой неприемлемо, так как она живёт по расписанию, соответствуя ожиданиям родителей, учителей, общества. Она настоящая «мисс Совершенство», как её называет молодой человек, в которого она влюбилась. Всё это вызывает в героине неудержимую ревность и горечь, которые ещё больше усиливает подслушанный в телестудии разговор, из которого героиня узнаёт, что главный режиссёр предпочитал её соперни-

³²⁷ Я. Пулинович, *Победила я*, «Урал» 2009, № 3, [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2009/3/pu10.html> (дата обращения 11.07.2017).

³²⁸ Там же.

цу – Наташу Скворцову, считая её лучшим кандидатом на пост ведущей телепрограммы:

«Почему ей все, а мне – ничего? (...) Чем эта – талантливее меня?»³²⁹.

Наташе Верниковой сложно смириться с тем, что в жизни не всё просто, не всё однозначно, что границы между хорошим и плохим неоднозначны и часто подвергаются сомнению. Судьба дала героине возможность взять ответственность за свои поступки, осознать доброе и злое внутри себя. Тем не менее, уже первая реплика героини воспринимается как оправдание и, одновременно, как её убеждение в правильности эгоистического поступка и беспощадного отношения к соседке.

«Она ненавидит меня, я знаю... У нее ничего нет, у этой дуры прыщавой. Восемь классов не закончила... Была не красавица, а теперь совсем на мертвеца похожа стала. Кому она такая нужна? Сама доигралась.... Сама виновата. От нее сейчас даже мать отказалась»³³⁰.

Узнав о том, что её молодой человек не только знаком с её сверстницей, но что он разрешил выброшенной из дома девушке жить у себя, героиня заставляет мужчину отказать в помощи «плохой» Наташе. Добившись цели при помощи эмоционального вымогательства, она считает себя победительницей. Однако, отчаянно повторяемая финальная реплика: «победила я», является самообманом, отражением бездушности, эгоцентричности и самолюбия героини. Таким образом, разделение на хорошую и плохую Наташу в этой монодраме условно.

Следует отметить, что, на первый взгляд, героиня этой монодрамы является полной противоположностью не только её соперницы – соседки, но также Наташы Бавиной, героини монодрамы *Наташина мечта*, её зеркальным отражением. Однако, пристальный анализ обеих персонажей позволяет обнаружить многоплановую общность, которая отчётливо заметна не только в совпадении имён, возраста, но, прежде всего, прослеживается в наборе нравственных и моральных норм, которыми руководствуются героини. Хотя обе Наташи по-своему ищут любви, они приносят вред другим. В их понимании человек имеет право отстаивать свою мечту, свои желания любыми способами, вплоть до физического насилия. Обе девушки представляют собой макиавеллистические натуры, так как для них цель, т.е. личное счастье, оправдывает применение любых средств. Однако все аргументы, оправдывающие их поведение, оказываются истинными лишь для самих героинь. Более того, совершенные девушками поступки не находят оправдания ни с точки зрения обще-

³²⁹ Там же.

³³⁰ Там же.

принятых ценностей, норм общественного поведения, ни с перспективы морали.

Возможно, из-за этого сходства, непосредственных связей, заметных в образах *dramatis personae*, обе пьесы Пулинович зачастую ставятся вместе, составляя единое целое, как аверс и реверс одной монеты. Следовательно, таким сопоставлением, казалось бы противоположных образов персонажей, автор провоцирует и побуждает реципиента задуматься о том, что в жизни не всё однозначно, не всё белое или чёрное.

Относительно художественной конструкции необходимо отметить, что в обеих монодрамах отмечается крайняя скупость средств выразительности: в них нет лишних декораций, украшений, нет лишних жестов, перемен места действия или других приёмов, которые могли бы отвлечь внимание читателя/зрителя. Персонаж остаётся один на один с реципиентом. Этот минимализм заставляет сосредоточиться на девушках, на их историях, на их чувствах. В то же время, камерность этих монодрам создаёт атмосферу исповедальности и интимности. Обе пьесы построены на монологе, принимающем то оттенок исповеди, то оправдания перед читателем/зрителем. Рассказывая о происшедшем, героини обеих монодрам невольно постепенно раскрывают свою душу перед реципиентом. Все их реплики призваны к тому, чтобы читатель/зритель занял определённую позицию по отношению к ним, к их поступкам, стал судьей. При этом важно отметить, что героини этих монодрам вызывают противоположное отношение к себе. Детдомовка Наташа, раскрывающая свою мечту, вызывает сочувствие, в то время как Наташа из пьесы *Победила я*, в глазах читателя/зрителя всё-таки не побеждает, а, наоборот, выглядит избалованной эгоисткой.

Среди представителей «женской» линии современной драматургии заметно выдаётся творчество Екатерины Васильевой (Бронниковой), которое притягивает всё больший интерес как критиков театра, так и литературоведов. Подобно Я. Пулинович, Е. Васильева также стала лауреатом нескольких фестивалей и конкурсов современной русской пьесы. Несомненно, и она является очередным подтверждением феномена уральской школы драматургии Н. Коляды.

Как раньше упоминалось, в творчестве Е. Васильевой пока насчитываем пять монодрам: «*Однажды мы все будем счастливы*» (2011), *Разбей это* (2015), написанных под её собственной фамилией, и три новейших: *Завтрак* (2016), *Сестра наркомана* (2016) и *Кастинг* (2016), под псевдонимом Бронникова.

Первая из названных пьес – *Однажды мы все будем счастливы*, в поэтическом плане близка монодрамам Я. Пулинович. Сюжетную основу

этой пьесы составляет монолог героини – Маши, которая рассказывает про свою мать и историю её смерти, наполняя свои высказывания воспоминаниями детства, описывая свои отношения к матери. Этот монолог дочки школьной уборщицы с нестабильной, травмированной психикой является не только диагнозом её самой, но и современного общества в целом.

Следует отметить, что в этой монодраме Васильевой ни реципиент реплик героини, ни условия, в которых произносится монолог, не определены автором. Более того, временные рамки также не обозначены. Единственная информация, которой автор снабжает читателя/зрителя, это лаконичное определение места, куда пришла героиня, чтобы рассказать свою историю:

«МАША. Я не думала, что так будет тяжело. Одно дело ходить и про себя это думать, а другое дело, вот так вот прийти и рассказать кому-то. Хотя, сюда же всем можно?»³³¹.

Итак, героиня рассказывает о своём не радужном детстве и о том, что всегда стеснялась своей бедности и неуклюжести. Эта рябая, диковатая девушка всю жизнь была вынуждена защищаться, а тем самым и нападать. Однако описания школьной жизни и одноклассниц являются лишь фоном, на котором Васильева представила главное, т.е. отношения матери и дочери. Весь монолог Маши переполнен горькими упреками матери в том, что у неё не было друзей, что мать не развила в ней чувства к прекрасному, к искусству, даже в том, что имя у неё некрасивое, не так как у других девушек из школы. Наконец, героиня вспоминает и о том, что даже, когда мать ей говорила что её любит, всё-таки добавляла, что любит как-то «по-своему» и никогда не была на её стороне:

«Она всегда всех защищала, кроме меня. Сначала этих старух, потом этих мочалок. Всегда на их стороне была. И в чем я виновата? Вот, что навоспитывала, то и получила...»³³².

Героиня не понимала противоречивого отношения матери к ней и к другим девушкам, с которыми она всегда была очень вежлива.

Все эти упреки и воспоминания школьных лет приводят рассказ Маши ко дню, когда эти хорошие, воспитанные девушки, чьим мнением так дорожила героиня, решили посмеяться над школьной уборщицей, добавляя ей к чаю шарик ртути из разбитого градусника. Узнав об этом, Маша пережила в душе настоящую борьбу тьмы и света:

³³¹ Е. Васильева, *Однажды мы все будем счастливы* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/v/vasilyeva_yc (дата обращения 11.07.2017).

³³² Там же.

«И смотрела я на нее и думала, или выбить у нее этот стакан из рук и спалиться, или остаться с девками. А потом так подумала: так че? Ведь даже вспомнить нечего. Вы же сами слышали, какое детство, как она меня доводила. Почему я должна была портить свою репутацию из-за нее?»³³³.

Глядя на мать, допивающую свой чай, героиня оправдывает себя, что именно отсутствие действия будет самым правильным выбором:

«А потом я так подумала, что она ведь всегда говорила: «Все мы будем счастливы... однажды, обязательно будем». Ведь она же не просто так это говорила. И вот я смотрела на нее и думала: будь счастлива, мама. Ты же так давно этого хотела. Будь счастлива...»³³⁴.

Пассивность Маши, отказ от действия приводят к смерти её матери. Однако пьеса не даёт прямого ответа, виновата героиня в происшедшем или нет. И хотя у неё был выбор и была возможность спасти мать, всё-таки её трудно осуждать. Реплики героини открывают её внутренний мир, указывают на психическую болезнь, на раздвоенную личность. Таким образом, настоящая монодрама посвящена вечной теме борьбы добра и зла, которая происходит в душе человека. Е. Васильева утверждает, что человек станет счастливым именно тогда, когда в нём победит доброе начало.

Похожий исповедальный характер прослеживается в монодраме *Разбей это*. В ней так же, как и во многих других текстах последователей уральской драматургической школы, ярко ощутима беспощадность жизни. Героиня этой пьесы так же психически нестабильна, и причины этой ущербности заложены в личной, семейной жизни. Тем не менее, она не жалуется, а просто «ведёт» реципиента по изгибам её души.

Коммуникативная ситуация в этой монодраме основана на монологе, адресатом которого является безмолвное лицо, находящееся рядом с героиней. Как узнаём из вступительной ремарки, рядом с ней на берегу реки лежит десятилетний мальчик, к которому и направлен монолог-оправдание. Его физическое присутствие является фактором, оправдывающим высказывание героини.

Весь монолог является воспоминанием о горьких моментах семейной жизни. Героиня рассказывает о том, как мать второй раз вышла замуж, и о том, что у неё появился брат, который именно сейчас лежит рядом. Героиня вспоминает также отчима, который грубо к ней относился и который заставил её мать отправить шестнадцатилетнюю героиню в детдом. Героиня вспоминает, как брат приходил к ней спать и просил рассказывать ему сказки. И сейчас героиня рассказывает сказку про воду.

³³³ Там же.

³³⁴ Там же.

Именно эта история про мать, которая утопила своего ребёнка, прячась от фашистов, является прямым намёком на то, что героиня сделала со своим братом. Символом происшедшего является также мокрый рюкзак героини.

Следует отметить, что героиня не в состоянии реально осмыслить свой поступок. На протяжении всей пьесы она шизофренически повторяет, что случившееся произошло не по её воле, а под влиянием неопределённой силы, многократно подталкивающей её к этому действию:

«... А ты, говорит, разбей это... Слышишь? Она говорит, разбей это нафиг, эту идиллию их. Че, говорит, они такие офигевшие, сами жрут колбасу, дорогую, копченую, закроются, а ты нюхай сиди... Разбей, говорит, это...»³³⁵.

Многократно повторяемая фраза – «разбей это» обозначает уничтожение иллюзии семейного счастья, уничтожение ложного мира, в котором жила героиня. И эта монодрама Васильевой не даёт прямых, однозначных ответов, а заставляет реципиента задуматься над смыслом жизни, осознать некоторые грани, которые не сразу видны.

В новейших монодрамах Е. Васильевой, написанных под псевдонимом Бронникова, встречаемся с другими приёмами и другими художественными принципами построения действия. Более того, в каждой из этих пьес представлен другой конфликт, другой персонаж, другая мотивация, оправдывающая высказывания.

Главной героиней пьесы *Завтрак* является Лариса Геннадьевна. Ей сорок пять лет, хотя, как мы узнаём из вступительной ремарки, она выглядит гораздо старше своего возраста. Уже настоящее скупое замечание про внешность героини содержит намёк на то, что причина этого раскроется в её монологе, в рассказанной истории её жизни. И, действительно, вся монодрама представляет собой изложение горькой биографии героини утром за завтраком.

Как понятно из вступительной ремарки, реципиентом слов героини является её отражение, а, точнее, её фотография:

«На стене висит портрет Ларисы Геннадьевны в молодости, она все время смотрит на него и разговаривает с ним»³³⁶.

Такой приём, оправдывающий и мотивирующий высказывания героини, является особой формой авторефлексии. Более того, он одновремен-

³³⁵ Е. Васильева, *Разбей это* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/v/vasilyeva_ue (дата обращения 11.07.2017).

³³⁶ Е. Бронникова, *Завтрак* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatrelibrary.ru/authors/b/bronnikova_ekaterina (дата обращения 11.07.2017).

но напоминает шизофреническое состояние и воспринимается как прямое воздействие на сломанную психику героини.

На протяжении всей пьесы героиня многократно прямо обращается к собственному портрету, создавая тем самым ощущение, что адресат её реплик является вполне автономным, самостоятельным лицом, однако, близко знакомым с героиней, поскольку у них общие прошлое и жизненный опыт:

«Всю жизнь я работала в министерстве. Ты же помнишь»³³⁷.

На близость и совместное прошлое указывают и другие высказывания Ларисы, обращённые собственному портрету, например:

«Помнишь, какая крупная смородина была у нас на даче?»³³⁸.

Все реплики Ларисы Геннадьевны, составляющие монодраму, оформлены по принципу потока сознания. Следует отметить, что именно такой принцип построения текста пьесы, с одной стороны, служит обоснованием для того, чтобы вспомнить прошлое, объяснить причины нынешнего состояния героини. С другой стороны, этот приём предоставляет драматургу возможность изложить сюжет пьесы. Таким образом, пользуясь возможностями остранения, Лариса рассказывает свою историю, одновременно раскрывая свою душу перед читателем/зрителем.

Итак, героиня вспоминает роман с министром, с которым она работала, и за которого, в конце концов, вышла замуж. Она рассказывает о многочисленных абортах, о том как узнала, что она не родная дочь своих родителей, что у неё родная сестра Олеся, которая болеет раком и ждёт малейшего внимания от сестры. Героиня упоминает также о волнующей встрече с её настоящей матерью, о том, что именно с того момента из-за происшедшего почувствовала подлинное отвращение к женщине, которая её родила.

Все эти воспоминания героини переплетаются лирическими отступлениями, рассуждениями и рефлексиями философского характера о смысле жизни, о любви, о построении мира. Только в развязке, когда история личной жизни Ларисы приближается к завершению, узнаём об истинной, но несостоявшейся любви, которая стала причиной нынешнего состояния героини:

«Три года прошло, как Сережа умер. Три года я живу взаперти, три года я разговариваю сама с собой, три года, я день за днем вспоминаю всю мою жизнь»³³⁹.

³³⁷ Там же.

³³⁸ Там же.

³³⁹ Там же.

Следует отметить, что именно в развязке героиня меняет адресата своего высказывания и обращается к умершему Серёже:

«Сереза, любимый мой, ненаглядный мой, мальчик мой! Так много хочу сказать, но я не нахожу слов. (...) Сереза! Я не хочу быть без тебя. Я не могу без тебя. Я люблю тебя, люблю!»³⁴⁰.

Героиня один раз в жизни полюбила, но это была невозможная любовь, вместо счастья она получила только страдание. Когда Лариса узнала, какой бывает настоящая любовь, именно тогда она поняла, что невозможно жить без неё.

Важно отметить, что коммуникативная стратегия разговора героини с самой собой, изображенной на фото, прослеживается на протяжении всей монодрамы. Она даёт героине возможность подвести итоги прожитой жизни, так как перед собой не надо играть, с собой, когда никого рядом нет, можно быть искренней.

Более того, использование приёма высказывания, обращенного к собственной фотографии, ещё больше усиливает чувство одиночества героини, отсутствие близости с другим человеком, способным её понять, ответить взаимностью на её чувства. Следовательно, реплики героини, обращённые к себе самой в молодости, являются особого рода разговором-предупреждением, способным повлиять на жизненный выбор. Однако изменить судьбу, вернуть время, прожить жизнь заново невозможно. Поэтому смерть Серёжи для героини означает и её конец.

«Я не могу больше. Без него я не вижу смысла в моей жизни. Его не было в ней никогда, но сейчас, совершенно невыносимо. Я не могу без него. Не могу! (...) Я не хочу быть без тебя. Я не могу без тебя. Я люблю тебя, люблю! (...)

Мой последний завтрак закончен. Странное слово. Завтрак. Как просьба, как молитва. Завтра, завтра, завтра к...»³⁴¹.

Финал монодрамы открыт, так как драматург не даёт прямого ответа, действительно ли это последний завтрак Ларисы или всё-таки наступит завтра, и, может, оно будет лучшим, светлым, оптимистическим.

В монодраме *Сестра наркомана* адресатом реплик героини также является изображение лица, представленного на снимке. Однако, в этой пьесе высказывание героини другого характера и имеет другую мотивацию. Как узнаём из вступительной ремарки, Алёна разговаривает с фотографией известного голливудского актёра Леонардо Ди Каприо.

Как и в предыдущей монодраме, данный приём, обосновывающий высказывание героини, может восприниматься как искусственный, не-

³⁴⁰ Там же.

³⁴¹ Там же.

естественный. Тем не менее, благодаря именно такой организации художественного материала, драматург имеет возможность ознакомить читателя/зрителя с сюжетом пьесы (хотя, как оказывается, суть всей истории заявлена уже в самом заглавии монодрамы).

Итак, из реплик героини узнаём о том, как её брат стал наркоманом, о том как она и мать пытались его лечить сначала в Бишкеке, затем в каком-то особенном монастыре, наконец, в Испании, и как все их попытки оказались напрасными и безуспешными. Героиня также вспоминает, на какие жертвы надо было пойти, чтобы спасти брата, а, именно: продать квартиру в городе, переехать жить в деревню, даже работать проституткой.

Претекстом для монолога Алёны является смерть её брата, а, точнее, неблагоприятное совпадение этой смерти с её свадьбой:

«Откуда я знала, что он так умудрится умереть, в такое время, как специально, что бы его девять дней совпали с моей свадьбой? Мама обиделась на меня, конечно! Теперь я во всем виновата!»³⁴².

Она начинает свой монолог, возвращаясь к исходному моменту, с которого всё началось, всё, что определило её судьбу:

«Я даже толком-то и не помню, как это все началось. Если посчитать, то было это давно. Лет 18 назад. А в голове моей – как вчера. Ну, не вчера, а позавчера. Но не кажется, что уже столько времени прошло, не кажется. Это было в 98 году»³⁴³.

Героиня подробно описывает все детали этого рокового момента, вспоминая свои чувства, размышления, которые она испытывала, когда брат признался маме, что он – наркоман. В этих высказываниях, адресованных голливудскому актёру, героиня признаётся в самых страшных чувствах по отношению к брату, а именно о том, что многократно желала его смерти. Никому другому о своих чувствах героиня не могла рассказать, так как не хотела показаться бессовестной, жестокой эгоисткой. Единственно перед Лео Ди Каприо, точнее, перед его фотографией, она могла позволить себе быть искренней. Как узнаём из её реплик, только благодаря кумиру она была в состоянии перенести всё случившееся. Более того, визуализированные образы их счастливой совместной жизни её многократно спасали, как и после любовной травмы, когда её оставил Илья – мужчина, которого она сильно полюбила и для которого она даже бросила своего спонсора и выгодную жизнь. После месяцев страданий, проведённых в постели, приклеенный матерью на стену плакат с Лео из

³⁴² Е. Бронникова, *Сестра наркомана* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatrelibrary.ru/authors/b/bronnikova_ekaterina (дата обращения 11.07.2017).

³⁴³ Там же.

Титаника вернул Алёну к жизни. Именно тогда она решила «подготовиться к будущему счастью с Лео»:

«Несколько дней я сидела и занималась подготовкой себя к будущему счастью. К тебе то есть. Я села, и записала в тетрадь, что мне нужно для того, что бы быть с тобой. И этот список был весьма впечатляющий. Это был мой полный апгрейд. Ребрендинг, перезагрузка»³⁴⁴.

Выразив свою благодарность, героиня объявляет актёру, что их пути расходятся, так как она выходит замуж. На самом деле, она уже одета в свадебное платье. Очередные прямые обращения к Лео помогают двигать действие вперёд, открывать перед реципиентом очередные ситуации из жизни героини:

«Ты, наверное, хочешь спросить, как же так, почему я выхожу замуж за Гарри?»³⁴⁵.

Таким образом Алёна признаётся Лео, что она выходит замуж за Гарри, обыкновенного мужчину, с которым будет вести обыкновенную жизнь, у них будут обыкновенные дети, обыкновенные проблемы. Наконец она поняла, что ей не нужен муж-звезда, а, наоборот, что она хочет самой обыкновенной, предсказуемой жизни:

«Я хочу, что бы мои дети приходили домой, и они знали, что их ждет. Я сама так хочу этой предсказуемости! Я хочу, что бы каждый день было одно и то же, одно и то же. Что-то самое простое, самое обыкновенное. И это самое простое, это самое обыкновенное и есть самое сложное в этой жизни, это и есть то, чему завидуют все, даже ты, Лео»³⁴⁶.

Этот разговор с Лео оказывается последним, так как героиня прощается со своей долголетней любовью. Одновременно она благодарит ди Каприо за «совместно» проведённое время и отпускает его. Символом конца отношений между ними является уничтожение фотографии актёра. Сделав это, героиня окончательно разрывает связь между ней и Лео, он уже не будет ей нужен, раз у неё есть Гарри.

Необходимо отметить, что, хотя сюжет пьесы серьёзный, всё-таки приём разговора героини с фотографией известного актёра Леонардо Ди Каприо является источником комизма, что особенно заметно, когда Алёна объявляет Лео, что выходит замуж.

«Ты уж прости, Лео, что я все тебе это рассказываю. Но, ты же тоже не святой, наверное. Тоже, поди всякое бывало. Я ведь это к чему все говорю, не к тому, что я прости-тутка какая, а к тому, что я тоже живой человек, и я тоже ошибаюсь»³⁴⁷.

³⁴⁴ Там же.

³⁴⁵ Там же.

³⁴⁶ Там же.

³⁴⁷ Там же.

Эти реплики принимают форму то оправдания перед кумиром, то утешения героиней самой себя, рационального объяснения себе действительности:

«Да нет, ты не думай. Я как бы люблю его. Ты сильно не переживай. Я же всегда спокойно реагировала на твоих баб»³⁴⁸.

Обращаясь к Лео, героиня одновременно убеждает себя в том, что у них никогда не было ничего общего, ни малейших шансов на счастливую совместную жизнь:

«У тебя какое-то не очень довольное лицо. Может ты что-то не понял? Что? А, ты по-русски не понимаешь? Да и вообще, что ты можешь понять? Не, ну вот реально – что? Разве ты жил на дне безумия? Разве ты видел их всех, пачкамидохнувших? В деревне русской хоть раз был? А в городишке захолустном? В таком чисто вылизанном, совковом, утопающем в зелени и злобе? В Москве-то хоть был?»³⁴⁹.

Весь этот разговор напоминает стадии распада отношений между мужчиной и женщиной, хотя о них знала лишь одна сторона. В конце монолога, благодаря за оказанную ей помощь, Алёна готова отпустить Лео:

«Так что ты тоже теперь свободен, Лео. Можешь тоже теперь жениться, разрешаю»³⁵⁰.

В этой монодраме развязка оставляет читателю/зрителю надежду, что независимо от пережитых страданий, человека ждёт личное счастье, что больше не придётся убегать в мир иллюзии, самообмана, выдумок, чтобы найти понимание и прекратить одиночество.

Совсем иная история представлена в монодраме *Кастинг*. В этой пьесе также вступительная ремарка очень скупно передаёт информацию о героине. Из этого сухого, довольно лаконического отрывка узнаём всего лишь, что Лене двадцать пять лет и что она взволнованно, но в каком-то радостном возбуждении убирает комнату. Первая реплика героини представляет собой просьбу о помощи, адресованную Богу, поскольку понятно, что никто в этой ситуации не поможет:

«ЛЕНА: Так, так. Вот так. Господи! Боженька, Боженька, помоги, помоги мне! Пожалуйста, пожалуйста, пожалуйста!»³⁵¹.

Эта реплика в самом начале пьесы воспринимается как своего рода ритуальное заклинание, особенно если примём во внимание факт, что

³⁴⁸ Там же.

³⁴⁹ Там же.

³⁵⁰ Там же.

³⁵¹ Е. Бронникова, *Кастинг* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/b/bronnikova_ekaterina (дата обращения 11.07.2017).

эти просьбы произносятся героиней несколько раз на протяжении всей пьесы.

Исходные причины такого состояния и поведения героини драматург представляет иным способом, вернее способами, чем в предыдущих пьесах. Попытки героини убрать комнату прерывает телефонный звонок её матери. Следует отметить, что разговор по телефону не является очень оригинальным приёмом, тем не менее, он весьма продуктивен, поскольку предоставляет автору возможность изложить сюжет пьесы и раскрыть образы персонажей. Учитывая факт, что реальный адресат реплик во время телефонного разговора не виден и не слышен, тем не менее, осознанно подразумевается его физическое присутствие, мотивирующие высказывания персонажа.

Таким образом, в настоящей монодраме Бронниковой звонок матери предоставляет автору возможность раскрыть исходную интригу пьесы, а именно то, что Лене надо записать видео для второго тура телешоу «Миллионер ищет невесту». Однако упрёки матери в том, что участие в данном телепроекте является проституцией, вызывают у неё возмущение и приводят героиню к тому, что она бросает трубку, взволнованно комментируя прерванный разговор. Важно отметить, что все эти произнесённые героиней комментарии адресованы в пустоту, так как мать их уже не слышит. Пожалуй, может быть это единственная возможность сказать то, что Лена думает и чувствует, так как она не в состоянии искренне поговорить с матерью. Следовательно, эти реплики являются средством выражения истинных эмоций и чувств героини, способом раскрытия её внутреннего мира.

Аналогичный приём повторяется после телефонного разговора героини с директором телешоу Еленой Валерьевной Грошевой. И в этом случае героиня комментирует законченный разговор, будто обращаясь к интерлокутору, который так и не имеет возможности услышать Лену.

В обоих случаях героиня не в состоянии сказать эти слова прямо их адресатам. Она их произносит лишь для себя. Эти и другие реплики, в которых героиня обращается к самой себе, направлены на то, чтобы придать себе бодрости, успокоиться или проговорить вслух, создать план того, что и как ей надо сделать, чтобы получились соответствующие видеозаписи.

Следующим художественным приёмом, при помощи которого Бронникова раскрывает образ героини и развивает действие, являются именно эти короткие видеоролики, которые Лена должна записать для телешоу. Итак, записи очередных версий всё больше раскрывают образ героини. Следует отметить, что в этих коротких роликах по мере их записи героини

ня всё больше высказывается перед читателем/зрителем. Лена начинает записи с предоставления сухих фактов её биографии, постепенно добавляя новую, более личную информацию. В этих роликах героиня представляет себя, свою жизнь с разных сторон, затем комментирует вслух записанное. Она самой себе и заодно реципиенту представляет идеальный образ невесты для миллионера.

Попытку Лены записать очередной видеосюжет прерывает второй звонок матери, который открывает новые факты из жизни героини. Мы узнаём, что в деревне осталась её дочка – Маруся, а также о том, что Лена не хочет туда возвращаться и работать в колхозе, как её мать.

Проговоривая вслух некоторые позиции, которые нужно учесть при составлении своей презентации, героиня открывает очередные факты из её биографии: о пятилетней дочке, о Сашке – отце ребёнка, который за торговлю наркотиками по её наводке получил восьмилетний срок. Всё это является стимулом для размышлений о смысле её жизни, о том, почему у неё так сложилась жизнь.

Все эти рассуждения приводят к тому, что Лена, пытаясь оправдать ожидания других, а также и собственные представления об идеальной невесте, записывает абсолютно противоположную реальности версию видеовизитки:

«Елена Валерьевна Грошева. 25 лет. Коренная москвичка. Заканчиваю МГУ, экономический факультет. Детей нет. Увлекаюсь дайвингом и сноубордом, очень люблю путешествовать, получать знания и знакомиться с новыми интересными людьми. Натура я очень тонкая и творческая, люблю черно-белое кино. Веду здоровый образ жизни. Мои основные качества – доброта, отзывчивость, внимательность к мелочам, умение слушать и слышать. Недостатки – самокритичность, скромность, честность. Самые главные для меня качества в мужчине: ум, честность, внимательность, самостоятельность. Я достойна победы так же, как и любой человек достоин счастья»³⁵².

Эта последняя, чересчур идеализированная видеозапись смущает и саму героиню:

«Фу. Прямо пафос капает с губ. Ну да ладно. Цель оправдывает средства. Не в первой. Главное даже не выиграть, а засветиться, запомниться. Я прохаванная так-то»³⁵³.

Свой поступок героиня мотивирует тем, что все врут, и что люди сами хотят быть обманутыми, так как правда не способствует реализации своих планов.

Следует отметить, что монодрамы Е. Бронниковой более разнообразны в сюжетном плане, в способах построения образа персонажей, и, конечно, в подборе приёмов, оправдывающих мотивации высказыва-

³⁵² Там же.

³⁵³ Там же.

ний. С другой стороны, пьесы Я. Пулинович, составляющие диологию, отличает целостность авторского замысла, так как в них представлены сближения (схождения) внешне контрастных образов героинь. Тем не менее, в монодрамах обоих авторов прослеживается множество сквозных мотивов, указывающих на некую общность внутреннего действия их монодрам.

Во-первых, самое отчётливое сходство прослеживается на уровне персонажа, а именно, во всех монодрамах действующие лица – женского пола и, преимущественно, подросткового возраста. Более того, в каждой из проанализированных монодрам ощутимо женское начало, женское видение мира, тесно связанное с темой любви, которая в том или ином варианте реализуется в каждой из пьес.

Следовательно, все монодрамы отличаются крайним минимализмом, проявившемся в нескольких планах. Все проанализированные пьесы характеризует ограниченность, камерность, иногда даже аскетичность сценического пространства, которая сопровождается экономией декораций, жестов, а также других театральных и сценических средств художественного выражения. При этом следует отметить, что небольшой размер этих пьес обуславливает также концентрацию действия во времени и в пространстве. Однако весь этот минимализм компенсируется интенсивностью эмоций, страстей и чувств, сосредоточенных в потоке воспоминаний и размышлений. Таким образом, персонажи монодрам силой своих страстей способны захватить внимание реципиента и побудить его к сопереживанию.

В своих монодрамах как Я. Пулинович, так и Е. Бронникова создают своеобразное пространство, включающее в себя жесты, мимику, язык и актуализированную психологию. Более того, нарушается традиционная драматургическая структура, действию придаётся повествовательный характер, что обуславливается родовым синкретизмом драматургического, лирического и эпического начал и характерно не только для исследованных пьес, но и для жанра монодрамы в современной русской драматургии в целом.

Важно отметить, что лирическое начало проявляется в том, что все приёмы, мотивирующие реплики персонажей монодрамы, способствуют раскрытию их внутреннего мира. Все эти исповедальные, искренние наивные монологи, скрывающие мысли и чувства, вызывают сопереживание реципиента.

В проанализированных монодрамах ярко выражена также нарративная основа, которая заметна в форме и способе повествования. В этих текстах-монологах персонаж обретает статус внутритекстового нарратора,

излагающего случившуюся с ним историю, комментирующего происходящее, рассказывающего о своей жизни. Это эпическое начало превращает персонажа монодрамы одновременно в объект и субъект изображения.

Таким образом, лирическое и эпическое начала переплетаются, что предоставляет обоим драматургам возможность, с одной стороны, изобразить микромир персонажа, с другой – ввести комментирование. Этот приём имеет особое значение именно в монодраме, поскольку является особой, непосредственной формой высказывания самого автора, который, благодаря отсутствию диалогов, вполне может сосредоточиться на выражении собственного видения и восприятия мира.

Следовательно, присущий проанализированным монодрамам синкретизм поэтики, смешение родо-жанровых границ способствуют раскрытию в них особого перформативного потенциала, который, как отмечает С. Лавлинский, связан со структурно-смысловыми возможностями драматургического дискурса реализоваться в границах «коммуникативной партиципации», требующей от участников предельной вовлеченности в процесс эстетического взаимодействия³⁵⁴. Таким образом, реципиент монодрам Я. Пулинович и Е. Васильевой не противопоставлен персонажам, а оказывается участником происходящего.

2.2. СЮЖЕТ КАК ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ: Чайка Бориса Акунина и Лабрум Максима Досько в ПРИЗМЕ ПОИСКОВ ИММЕРСИВНОГО ТЕАТРА

На первый взгляд кажется, что сама постановка вопроса – могут ли пьесы Б. Акунина служить в качестве интеллектуального развлечения и, тем более, может ли их чтение приносить удовольствие? – сомнительна.

Когда непросвещенный читатель обращается, например, к тексту акунинской *Чайки*, он видит перед собой очень посредственный детектив, с нелепой развязкой, со странной привязкой к чеховской пьесе, с навязчивыми раздражающими репликами типа:

Из монолога Аркадиной:

«АРКАДИНА. (...) Ты – единственный, кому я была по настоящему нужна. Ты лежишь теперь ничком, окровавленный, раскинув руки (...).

ДОРН. Резонный вопрос. Когда я вошел в комнату после хлопка, тело было теплым, из раны, пузырьясь, стекала кровь, а по стенке еще сползали вышибленные мозги...»³⁵⁵.

³⁵⁴ С.П. Лавлинский, *Перформативные аспекты в драматургии Александра Строганова*, «Новый филологический вестник» 2012, № 1 (20), с. 45–55.

³⁵⁵ Б. Акунин, *Чайка* [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.akunin.ru (дата обращения 10.10.2017).

Форма традиционного для постмодерной культуры ремейка знаменитой комедии А. Чехова *Чайка* уже приглашает читателей к своеобразной интеллектуальной игре. Оказывается, что в форме ремейка (о чём уже писали исследователи)³⁵⁶ или сиквела³⁵⁷ Борис Акунин создал свое собственное произведение, пьесу-пастиш в русле массовой популярной культуры. В этом тексте, как мы постараемся показать, заложен театрализованный сценарий чтения, прогулки текстом (в духе размышлений Роллана Барта), который можно соотнести с променад-спектаклем (Remote-Moscow)³⁵⁸, в котором все участники аудипроменада, ведомые голосом из аудио-гида, приобретают опыт создания собственного перформативного сценария (выбора сюжета, коллизии, кода для участия в индуктивной игре и т.д.).

На такую смелую аналогию наталкивает тот факт, что сам Борис Акунин в многочисленных интервью признавался в любви к аудиокнигам. Таким образом ситуация превращения читателя в слушателя, а писателя – в сказителя, возможно, заложена уже благодаря авторскому имиджу³⁵⁹.

Пьеса Акунина состоит из 2-х действий: в первом воссоздан снабженный акунинскими ремарками (голосом автора) четвёртый акт чеховской *Чайки*; во втором – представлено восемь дублей криминального расследования убийства Константина Треплева врачом фон Дорном, который взял на себя функции детектива.

Безусловно, в тексте пьесы распознаются два сценария её чтения (или актуализации)³⁶⁰: просвещенным читателем и не очень образованным потребителем текста.

Интерпретаторская компетенция просвещенного читателя способствует неперемennomu приращению смыслов вследствие того культурного потенциала, которым он располагает.

Восемь дублей второй части акунинской пьесы служат ареной для постмодернистской иронии, для пародирования литературных цитат, приёмов, клише.

³⁵⁶ См., например: О. Исакова, *Чайка Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма* [в:] *Молодые исследователи Чехова: материалы Международной научной конференции*, Москва 2005, с. 53–64; Г. Завьялова, *Прецедентный текст как средство пародирования детективного дискурса*, «Вестник КемГУ» 2013, № 1 (53), с. 170–174.

³⁵⁷ В.Д. Черняк, М.А. Черняк, *Массовая литература в понятиях и терминах*, Москва 2015, с. 154.

³⁵⁸ Е. Смородинова, *Жизнь есть бродилка* [Электронный ресурс]. Режим доступа: expert.ru/2016/04/zhizn-est-brodilka (дата обращения 10.10.2017).

³⁵⁹ В.Д. Черняк, М.А. Черняк, *Массовая литература...*, *op. cit.*, с. 13–14.

³⁶⁰ См. Н. Володина, *Понятие актуализации в русском и европейском литературоведении*, «Studia Rossica Gedanensia» 2014, № 1, с. 354–366.

Оказывается, что все присутствующие имели мотив и признаются в том, что именно они убили Треплева. Фон Дорн берёт на себя функции детектива. Каждый дубль начинается его репликой, характерной для детективов Агаты Кристи и боем часов.

«ДУБЛЬ 1

Часы бьют девять раз.

ДОРН (сверяет по своим). Отстают. Сейчас семь минут десятого... Итак, дамы и господа, все участники драмы на месте. Один – или одна из нас – убийца. (Вздыхает). Давайте разбираться»³⁶¹.

Этот исходный пункт двух сценариев чтения (компетентного читателя и не очень) задаёт различные пресупозиции дальнейших действий.

Более того, можно, пожалуй, говорить об определённом акунинском проекте чтения его произведений. Он, как известно, пишет в различных жанрах: шпионского романа, исторической фантастики, детектива, квеста, детской литературы, пьесы-римейка. Не случайно книги и фильмы по произведениям Б. Акунина собраны в серии: *Приключения Эраста Фандорина*, *Приключения магистра*, *Жанры* и др. Отдельными книгами вышли его пьесы: *Чайка*, *Комедия/Трагедия*, *Инь и Янь*. Все это наводит на размышления о том, что читатель и сценарий чтения предстают в его творчестве как проект или серия проектов. Используя мысль Г. Тульчинского, отметим, что основной персонаж книг Б. Акунина – «личность как постоянно корректируемый проект»³⁶².

Для просвещенного (эрудированного) читателя именно его интертекстуальная компетенция становится «краем пространства удовольствия», как в подобной ситуации назвал Роллан Барт комфортные ощущения от чтения текста благодаря погруженности реципиента в сферу культуры и языка³⁶³. Создаётся эффект иммерсивного театра, соотносимого с променад-спектаклями *Rimini protokol (Rimini Moscow* с Фёдором Елютиным), *Норманск* по повести *Гадкие лебеди* братьев Стругацких, режиссёр Юрий Квятковский, *Разговоры беженцев* Бертольда Брехта, режиссёры Константин Учитель и Владимир Кузнецов, *Шекспир. Лабиринт* в театре Наций, режиссёр Филипп Григорьян.

Путешествие по ожившим картинам, текстам в пространстве театра, лабиринта, музея, старинного особняка, вокзала, улицы и т.д. вовлекает участников в виртуальный мир, в котором их сознание (можно сказать,

³⁶¹ Б. Акунин, *Чайка...*, *op. cit.*

³⁶² Г. Тульчинский, *Жизнь как проект*, «Знамя» 2012, № 1, цит. за: В.Д. Черняк, М.А. Черняк, *Массовая литература...*, *op. cit.* с. 113.

³⁶³ Р. Барт, *Удовольствие от текста* [в:] Того же, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, пер с фр. Г. Косикова, Москва 1989, с. 462–518.

новое медийное сознание) позволяет осваивать предлагаемые пространство, формат игры, задания режиссёра. Публике предлагают погрузиться в предложенную роль и неизбежно двигаться к конечной цели: перевороту сознания?! Сама публика, как отмечал режиссёр Юрий Квятковский, может стать в какой-то момент Шекспиром, если этого требует интерактивное интеллектуальное путешествие.

Дальнейший сценарий «прогулки текстом» (вновь использую бартовское понятие – Н.М.) предполагает медленное, смакующее впечатления погружение в различные сферы интертекста, соотнесение их со словом (фразой) акунинской *Чайки*, иногда отсылку к чеховской комедии, но, как нам кажется, редко. В том, что такой проект чтения для Б. Акунина важен и желателен, убеждают хотя бы названия его произведений: романа *Квест* (из серии *Жанры*), существующего в электронной версии и в виде книги; романов из серии *Приключения магистра*, *Приключения Пелагии* и др.

Сценарий прогулки текстом некомпетентного читателя заряжен, по-видимому, нетерпеливым ожиданием – чём все закончится, кто будет объявлен убийцей. При этом возможно непоследовательное чтение, перескакивание, скольжение по тексту глазами, пропуски. В этом случае текст пьесы, как и детективы Б. Акунина, можно читать с середины, с конца, в обратном направлении, что благодаря повторяемости существенно не изменит читательские ожидания.

Важным пунктом этого читательского променада (в обеих версиях) является эпизод, когда фон Дорн объявляет, что Константин Треплев убит выстрелом в ухо. Все присутствующие персонажи реагируют на это сообщение по-разному. Сорин, например, высказывает догадку, что убийца здесь, близко, один из них.

Аркадина, как в забытьи, цитирует из шекспировского монолога Гамлета: «И сок проклятой белены в отверстие уха влил...»³⁶⁴.

Как отмечает Лариса Любимцева, постмодернистская игра Б. Акунина с цитатами нацелена, прежде всего, на эрудированного читателя/зрителя, готового не только опознать клишированные фразы, но и посмеяться над штампами³⁶⁵.

Такой просвещенный читатель способен узнать цитацию расхожих реплик из пьесы В. Шекспира, равно как и посмеяться над пародией на героя – Гамлета – в постмодерной версии «анти-Гамлета» («Гамлет

³⁶⁴ Б. Акунин, *Чайка...*, *op. cit.*

³⁶⁵ Л. Любимцева, *Трансформация шекспировского сюжета в трагедии Б. Акунина «Гамлет. Версия»*, «Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди», Сер.: Літературознавство, 2011, Вип. 2 (1), с. 132.

Б. Акунина – подделка, симулякр, мало общего имеющий с оригиналом, за исключением тех сюжетных ходов и коллизий, в рамках которых он вынужден существовать»³⁶⁶).

По мнению исследовательницы, Акунин обращается к автореминисценции, наделяя своего героя именем Гораций фон Дорн, которое созвучно фамилии главного героя большинства произведений Б. Акунина – Эраста Фандорина³⁶⁷.

Для компетентного читателя во время прогулки текстом возникает момент удовольствия от распознавания цитаты и от самоидентификации. Он может себя почувствовать избранным. Вспомним рассуждение Ролана Барта по этому поводу: «направляя на меня ловушки, текст тем самым меня избирает»³⁶⁸.

Процедура соотнесения двух литературных фактов убийства может вызвать философские раздумия об относительности сущего, отсутствии устойчивой логики бытия, вообще наполнит прогулку эстетикой литературизации. В последующих дублях таких «остановок» для распознавания интертекста будет предостаточно.

Пётр Сорин, к примеру, сравнивает душевнобольного, по его мнению, Тригорина с Поприщиным. Тригорин сообщает, что пишет криминальную повесть в духе Шарля Барбара, французского писателя круга Шарля Бодлера, считающегося родоначальником французского полицейского романа.

Кстати, сам Борис Акунин (в ипостаси Григория Чхартшвили, автора *Энциклопедии литературицида* [2006]) поместил в ней небольшую статью о Шарле Барбара, как и положено читателю-эрудиту³⁶⁹.

Променад искушенного читателя предполагает постоянное варьирование, повторение, дубли (во 2-м действии – 8 дублей!). Это может свидетельствовать о сознательной театрализации сценария чтения, а также о том, что этот сценарий вызывает интеллектуальное удовольствие от неизбежных актов идентификации (текстов, дискурсов, ситуаций) и (само)идентификации.

Поскольку сам текст разрушает дискурсивность, социолингвистическую принадлежность, свой жанр, восстает против канонических струк-

³⁶⁶ Там же, с. 126–127.

³⁶⁷ Там же, с. 130.

³⁶⁸ Р. Барт, *Удовольствие от текста...*, *op. cit.*, с. 483.

³⁶⁹ Гр. Чхартшвили, *Энциклопедия литературицида*, Москва 2006. Автор объясняет, что в этот справочник, состоящий из 370 кратких биографических статей, вошли те писатели, которые совершили суицид. Термин «литературицид» (по аналогии с суицид) изобретен Артюром Рембо. Кстати, во «Вступлении» сообщается, что самым опасным с точки зрения суицидальности является ремесло поэта.

тур³⁷⁰, «читатель-эрудит каждый раз при чтении создаёт (прорабатывает) сценарий (само)тождественности, получая удовольствие от обретения субъективности»³⁷¹.

Если обратиться к типологии читателей, которые получают удовольствие от текста Р. Барта, то такой компетентный читатель подобен фетишисту. На своем пути он испытывает удовлетворение от распознавания множественных следов других текстов.

Читатель же менее компетентный будет, наверное, получать удовольствие от потребления фабульных ходов, он погружается в состояние дублей, как бы просматривая серию за серией детективный сюжет, отмечая на своем «пути следования» многочисленные повторы фраз, поз, ситуаций. Он, наверное, будет сопереживать персонажам, которые вынуждены были помимо воли убить Треплева. Так, например, реплики Маши («Жизнь моя ужасна. Я живу в бревенчатой избе, с мужем, которого не люблю и не уважаю. Его многочисленное семейство меня боится и ненавидит. А этот ребенок! Я его не хотела, я не испытываю к нему совершенно никаких чувств, кроме досады и раздражения!»³⁷²) могут, подобно мелодраме, вызывать сочувствие, жалость не только к Маше, но и к себе.

Можно, наверное, увидеть некоторую аналогию между сценариями чтения пьесы Б. Акунина и сценариями променад-спектакля *Remote-Moscow*, созданного вслед за проектами иммерсивного театра, прежде всего, немецко-швейцарской группы «Rimini Protokoll» (2013). Экскурсанты становятся актёрами, ведомыми компьютерным голосом из наушников, который даёт странные задания, демонстрирует точное знание психологии каждого участника, приглашает заглянуть внутрь себя, понять, что каждый находит в том или ином месте, зачем он здесь. Эффект погружения в своё состояние определяет фраза из компьютерного аудио-гида: Вы – зритель, но куда идти – выбирать Вам. Несмотря на иллюзию собственного выбора, зритель все же безусловно выполняет определенную для него роль. Этому же способствуют всяческие отвлекающие аудиофокусы, флешмобы с танцами и т.п. Как и в ситуации индуктивных игр, правила которых заранее не известны, каждый участник (игрок) вырабатывает их для себя сам путем наблюдений, аналогий, ассоциаций.

Обращаясь к сценарию чтения акунинской пьесы *Гамлет. Версия*, отметим, что он напоминает ролевую игру, в которой и автор, и читатель как бы создают свою версию *Гамлета*. Умело расставляя ловушки (или

³⁷⁰ Р. Барт, *Удовольствие от текста...*, op. cit., с. 470.

³⁷¹ Там же.

³⁷² Б. Акунин, *Чайка...*, op. cit.

сигналы из шекспировских цитат), Б. Акунин вырывается из-под власти прецедентного текста (великой трагедии Шекспира) и создаёт свой детектив. Как потом (в конце пьесы) удаётся понять внимательному вдумчивому читателю, все трагические события оказываются подстроеными Горацио фон Дорном, агентом норвежского принца Фортинбраса, мечтающего захватить датский престол.

Герои то и дело принимают ту или иную точку зрения – мы поймем потом, что в этом проявилась тактика и стратегия Горацио: Гамлет принимает ту точку зрения, согласно которой есть призраки (область метафизического), а, значит, существуют Бог и Дьявол. Как в детективах Агаты Кристи, Горацио убеждает Гертруду, что она стала причиной самоубийства Короля, под влиянием чего та выпивает отравленное вино. Подобное удвоение кода детективной интриги, возможно, способствует реактивации схем культурного поведения у читателя/зрителя.

Тот факт, что автором и режиссёром сценария игры в тексте Б. Акунина является Горацио фон Дорн, свидетельствует об иронической ретрансляции ряда важнейших признаков мировосприятия или точки мирочувствования постмодернизма: принципа двойного кодирования, а также, по удачному выражению Наталии Бобковой, «комплексов постмодернистской чувствительности», выраженных известными формулами: «мир как текст», «мир как хаос», «мир как открытое произведение»³⁷³.

Сознание персонажей ризоматично, оно существует в открытом формате литературности. Горацио фон Дорн своей персоной вносит в игру представление о генерировании смысловой множественности, которую невозможно исчерпать³⁷⁴. Он не только автор, режиссёр и исполнитель сценария, в котором играет роль персонажа Горацио. Он ещё решает подправить сюжет истории Луиджи Гонзаго, и как актёр играет отравленного ядом Короля-отца (жертву). Распределение ролей в этом спектакле, по видимому, не случайно: роль жертвы в подправленном им, но всё же чужом сценарии, даёт ему возможность почувствовать силу (власть) игры как некоего абсолюта.

Многие слова из реплик персонажей также находятся в универсуме игры, благодаря чему иногда утрачивают привязку к одному контексту (и его кодирующую власть) и обрастают в восприятии читателя новыми

³⁷³ Н.Г. Бобкова, *Функции постмодернистского дискурса в детективном романе Б. Акунина о Фандорине и Пелагеи*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Улан-Удэ 2010, с. 4.

³⁷⁴ Тут мы используем известное определение текста Жака Деррида, содержащееся в его работах, напр.: Ж. Деррида, *Деконструкция: тексты и интерпретация*, Минск 2001.

значениями. Например, известная фраза акунинского Гамлета «Я не герой, я пересмешник праздный» может открывать поле для игры разных контекстов.

Одним из них, например, для просвещенного читателя может служить воспитательный роман американской писательницы Харпер Ли *Убить пересмешника*. Одна из его идей: убийство невинного человека или пересмешника, являющееся большим грехом (поскольку пересмешник – самая безобидная птица) – передается в восприятии ребёнка. Сознание Гамлета в пьесе Акунина максимально приближено к детскому, так что это литературное сближение может оказаться не таким уж странным.

Таким образом, Б. Акунин, по меткому замечанию Наталии Бобковой, ведёт читателя сквозь культурные слои русской и зарубежной классики, помогая преодолевать «пороги культуры»³⁷⁵, что, безусловно, повышает самооценку читателя и усиливает удовлетворение от своей эрудиции.

Не случайно, как отметила В. Макарова, Б. Акунин придаёт пьесе характер сугубо литературной интерпретации. В каждом из выше рассмотренных сценариев чтения в результате распознавания интертекста «происходит обман читательских ожиданий», названный исследовательницей «экивоком» (термин Р. Барта): «Интеллектуальный читатель не найдёт в пьесе игры в узнавание прецедентных текстов; читатель, ждущий продолжения чеховской истории, будет обманут, ровно, как и любитель детективных историй»³⁷⁶.

Подобно этому и в променад-спектаклях горизонт культурно-литературного сознания экскурсанта в любой момент может установить свои правила игры: в рамках той роли, которую ему предлагает перформер, зритель выбирает, как ему двигаться, осваиваться в пространстве, он воссоздаёт своим присутствием, приобретаемым опытом своё детство, свой индивидуальный сюжет, отчего получает не только интеллектуальное наслаждение, но и социальный, эстетический опыт, удовольствие от ролевой игры. К тому же он осваивает свои личностные (телесные, физические, эмоциональные) параметры, понимая, что от его личного участия зависит игра. Она – часть его, а Он – часть её.

Как отмечает Анна Ковалёва, иммерсивный театр – это, в первую очередь, театр вовлечения (от англ. *immersive* создающий эффект присутствия, погружения). Зачастую установка делается на работу с разными органами человеческих чувств – это своего рода мультисенсорный театр, где особое внимание уделяется визуальной составляющей, звукам,

³⁷⁵ Н.Г. Бобкова, *Функции постмодернистского...*, *op. cit.*, с. 4.

³⁷⁶ В. Макарова, *Комедия Б. Акунина «Чайка» в контексте историко-функционального изучения*, «Вестник Бурятского государственного университета» 2011, № 10, с. 173.

запахам³⁷⁷. Такая постановка, по мнению критика, определяется только индивидуальным опытом конкретного человека (как актеров, режиссёров, постановщиков, так и зрителей). Иммерсивный театр может быть, как уточняет Анна Ковалёва, игровым, больше похожим на аттракцион, и неигровым, напоминая своего рода социальный эксперимент³⁷⁸.

Игровой иммерсивный театр предполагает правила игры, наличие параллельно развивающихся сюжетных линий (спектакль складывается из разных сюжетов подобно тому, как кусочки складываются в мозаику). Зрители, в данном случае, могут принимать участие в перформансах с актёрами либо быть в роли пассивного наблюдателя. Что же касается неигрового варианта иммерсивного театра, то в нём, по мнению автора статьи, вообще не может быть актёров – могут быть модераторы, гиды, ведущие. Зрители становятся главными действующими лицами, а «их поведение служит основным источником сюжета постановки»³⁷⁹.

Анализ нескольких современных постановок позволил Анне Ковалёвой выявить некоторые виды подобных действий в зависимости от прецедентного текста и характера, а также пространства его осуществления, точнее, перформатизации (так, шоу *Вернувшиеся* по пьесе Г. Ибсена *Привидения* она назвала полноценным игровым иммерсивным театром, *Чёрный Русский* по роману А.С. Пушкина *Дубровский* – мультисенсорным опытом, спектаклем запахов и ощущений). *Ограбление «Века»* и *Москва 2048*, по её мнению, – театрализованный квест-перформанс от крупнейшей в мире сети квестов *Клаустрофобия*; *МСК 2048* сочетает в себе черты иммерсивного променада-театра: ролевой игры, квеста и променада, осуществляемого в результате ими же созданных уникальных историй³⁸⁰.

Принципы иммерсивного театра (логика игры, квеста, (само)погружение зрителя, ставшего актёром и его способы передвижения, переживания, идентификации) всё активнее используются современными драматургами, стремящимися отойти от навязываемой (зрителю) интерпретации текста. Кроме того, формат трансформации сознания, который задаёт этот театр, органичен для постмодерных художественных визий. Отсутствие грани между моделируемой реальностью и условностью события на сцене позволяет представить также такие особенности текста как нарративные техники, сочетание сценария документальной драмы-вербатим с особенностями драмы-параболы.

³⁷⁷ А. Ковалёва. *Иммерсивный театр: на что сходить в Москве* [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.sumedia.ru>entertainment>imm (дата обращения 10.10.2017).

³⁷⁸ Там же.

³⁷⁹ Там же.

³⁸⁰ Там же.

Подобное соединение различных традиционных техник с принципами иммерсивного театра можно наблюдать в произведениях новейшей ультра-современной драмы, например, в некоторых пьесах участников знаменитого фестиваля «Любимовка» – 2017³⁸¹.

Подробнее остановимся на пьесе-романе минского драматурга, неоднократного победителя конкурсов «Свободный театр», «Любимовка», «Золотая маска», Максима Досько *Лабрум*³⁸².

Роман-пьеса в форме дневниковых записей середины-конца XXI века *Лабрум* Максима Досько, по мнению Павла Зорина, вызывает эффект полного погружения или эффект иммерсивного театра. Автор прибегает к приёму остранения пресупозиций наррации (события происходят после ядерной катастрофы, в зоне отчуждения бывшей республики Беларусь, теперь – территории объединенной Руси где-то в середине XXI века) и образа нарратора (немецкого журналиста Кристофа Рауха, этнического белоруса (от рождения Леонида Шабловского).

Сам Автор (Максим Досько) участвует (включается) в им же придуманную игру: он якобы опубликовал дневниковые записи журналиста, чудом проникшего в зону Лабрум, судьба которого неизвестна.

Имитация дневниковых записей позволяет Автору производить манипуляции с читателем, которому сообщаются разные теории о случившемся в зоне отчуждения: на территории Лабрум, по названию, предложенному некоторым профессором Дорнером³⁸³, производится вооружение, что контролируется некой властью из России; на заводах работают зомбированные неполноценные люди, привезённые из других, чаще всего,

³⁸¹ Фестиваль молодой драматургии «Любимовка – 2017» был позиционирован командой фестиваля как «Минное поле реальности». «Любимовка» родилась в 1990 г. как творческая лаборатория для молодых авторов. В 2017 г. на фестиваль авторы прислали 544 пьесы, среди которых оказалась и пьеса белорусского русскоязычного автора Максима Досько *Лабрум*.

³⁸² Максим Досько, по образованию – радиоинженер, в 2005 г. начал заниматься фотографией. Его пьесы *Оникс* и *Секонд Хенд ТДЖ. Конец света*, вошли в Шорт-лист 1 конкурса-фестиваля современной белорусской драматургии Writebox (2016) фестивалей. Его пьеса *Лондон* вошла в шорт-лист фестиваля молодой драматургии «Любимовка» (2014) и получила гран-при на «Конкурс конкурсов» в рамках «Золотой маски» (2015). Любопытно, что отметил Павел Руднев про сюжет пьесы *Лондон* (простой белорусский паренёк получил гран-при в Лондоне за соломоплетение, едет в Великобританию и ужасно тоскует по родине, не принимая ничего из западной реальности, столь же похожей на свою, сугубо белорусскую действительность): «Досько, разумеется, тут изучает феномен специфического простодушия белорусов, продолжая линию Пряжко. Как работает окопное сознание, чистая герметика, самосознание». [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.platonovfest.com (дата обращения 10.10.2017).

³⁸³ Возникает устойчивая ассоциация с доктором фон Дорном из произведений Б.Акунина, в том числе, из его *Чайки*.

восточных областей; сознание же местного населения подвержено влиянию тумана, который воспринимается как разумная сущность, мозг, существование которого вызывает у героев пьесы-романа ассоциации с концепцией ноосферы В. Вернадского.

Теории происхождения осевшего над зоной Лабрум тумана и его влияния на сознание людей (с одной стороны, физическая немочь, с другой – активизация интеллектуальных способностей) варьируется в восприятии разных героев: выживших путём устойчивого алкоголизма местных, журналиста Кристофа Рауха, взятого ими в плен для допроса Председателя.

Диалог местных и журналиста с Председателем построен по принципам документальной драмы (вербатим).

Ответы Председателя содержат якобы научные идеи, аллегорически отсылающие к мышлению людей эпохи техногенных катастроф³⁸⁴.

Приведём пример почти стенографического протокола допроса. Диалог ведёт журналист Кристоф Раух (Я).

«ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Туман – некое физическое явление, влияет на мозг человека и животных, химически не опасен, препараты на основе железа легко позволяют избавиться от пагубного воздействия на организм, выводит из строя микроэлектронику, процессоры, блокирует радиоволны...

Я.: Причина его появления? Техногенная катастрофа, загрязнение, радиация или что-то иное?

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Не знаю, не имею соответствующих сведений. Есть слухи, что он появился в результате экспериментов западных стран, некоторые говорят, что он появился сам по себе, самые смелые заявляют, что пришёл извне, из космоса...»³⁸⁵.

Картина мира, стенографически воссозданная журналистом в дневнике, возникает в восприятии разных героев путём остранения. Это напоминает состояние сознания участников иммерсивного представления, неожиданно для себя очутившихся в плену кем-то установленных правил поведения (напр., вы – зритель, но в условиях якобы отсутствующего сценария (на самом деле таковой всегда кем-то написан), только Вы решаете, куда идти, с кем общаться и, вообще, стоит ли куда-то идти в новом, ещё не освоенном пространстве.

Подобный художественный приём можно выявить в ситуации, когда Кристоф Раух впервые вошёл в новое пространство, увидев в зоне Лабрума «Продовольственный отдел. Пункт выдачи № 17».

³⁸⁴ Отметим ещё раз, что М. Досько по образованию – радиоинженер.

³⁸⁵ М. Досько, *Лабрум* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://dramacenter.org/upload/information_system_25/2/1/8/item_218/information_items_property_528.pdf (дата обращения 10.10.2017).

«Ступаю на тротуар, ощущаю себя в некотором роде как астронавт на далёкой, неизведанной планете, и по сюжету космического триллера сейчас ужасная, уродливая тварь внезапно должна схватить меня за ногу и потащить и сожрать... Вот я внутри. Это что-то наподобие магазина самообслуживания, выбираешь по-быстрому что тебе нужно, а на выходе надо показать контроллеру паспорт, просто развернуть его перед ним на странице с фотографией, никто не платит, касс нет – только показать паспорт. Вот тут я с благодарностью вспомнил одного парня из нашего политического подполья, который, когда меня собирал сюда, предложил сделать фальшивый паспорт жителя Объединенной Руси»³⁸⁶.

Продовольственный отдел, квартира, в которой раньше жила его семья, культовое сооружение, посещаемое по воскресеньям «уродами», кинотеатр, детский лагерь, где воспитываются до 18 лет все дети, рождённые на территории Лабрум, подъезды и квартиры пустых домов, забетонированное пространство города и даже, лес, озеро возле зоны, земляной вал, который служит для обнаружения возможного появления диких животных, представлены как гипермодерные не-места, используя определение Марка Оже³⁸⁷. По его мнению, такие «антропологические места» навязывают серию референций, связанных с модифицированными сакральными представлениями: «антропологическое место» складывается из уникальных идентичностей – местных языковых особенностей, примет пейзажа, неписанных правил жизни; не-место создаёт общую идентичность пассажиров, клиентов или воскресных водителей.

Пространство «не-места» освобождает попавшего сюда от его обычных детерминант. Он больше не является никем за рамками той роли, которую выполняет здесь, – пассажира, покупателя, водителя. Становясь объектом мягкой формы владения, которой он отдаётся в разной степени в зависимости от таланта или убеждённости, пользователь «не-места» временно вкушает – как и любой отданный во владение – пассивные радости потери идентичности и более активное удовольствие исполнителя роли³⁸⁸.

Посетители (часто транзитные!) не-мест утрачивают способность к (само)идентификации, вместо этого они оказываются исполнителями кем-то написанных, установленных ролей, что даёт им «...опыт вечно длящегося настоящего и встречи с самим собой»³⁸⁹. Такая встреча индивида с собой происходит с помощью средств масс-медиа, рекламирующих идеальные образы жизни, поведения и т.п.

³⁸⁶ Там же.

³⁸⁷ Марк Оже, *Не-места...*, *op. cit.*

³⁸⁸ Там же, с. 109–112.

³⁸⁹ Там же, с. 114.

Описание этих мест и того, как себя воспринимают разные люди в зоне отчуждения, составляет основу сценария самосознания, предлагаемого зрителю для дополнения, сотворчества.

Собственно, сценарий, можно сказать, в этом тексте представляет процесс получения нового опыта восприятия с различными контекстами, горизонтами ожидания, эмоциями, аффектами, рефлексам и т.д. Такое понимание сценария вполне отвечает мысли Дианы Тайлор (цитируемой в статье Якуба Папучиса): под сценарием исследователи понимают акты сохранения равно как и передачи социальной информации, памяти и ощущения идентификации³⁹⁰.

Изучение культуры, согласно наблюдениям Якуба Папучиса, в оптике формирующих её сценариев, позволяет обратить внимание на значение создающих её перформансов, а также воспринимать культуру как «...конгломерат взаимно насыщающимися общественными энергиями»³⁹¹.

Так что дневниковые записи и содержащиеся в них голоса очевидцев (и скриптора, фиксирующего процессы (само)идентификации) создают своеобразный сценарий вначале отделения скриптором себя от жителей Лабрума, точнее, их остранения. Затем, по мере вrostания в атмосферу Лабрума, сближения с ней, возникает аура антиутопии вследствие «про-растания» в сознании скриптора тех кодов памяти, которые максимально сближают его с образом себя настоящего, вне времени и обстоятельств.

Можно представить себе ещё один (внутренний) сценарий обретения скриптором опыта познания Лабрума как некоего коллективного сознания – идеальной утопической модели социалистического общества, где все живут дружно, как одна семья, трудятся по способностям (и желанию), и при этом получают в избытке равные блага.

Скриптор неоднократно фиксирует свою мысль о том, что он не хочет возвращаться к своей прежней жизни, у него появляются идеи нового общества где-то в каком-то утопическом месте (на иной планете).

В репликах персонажей прослеживается сценарий, основанный на логике (и стереотипах) постсоветского мышления. Совершенное коллективное действие (допрос председателя Совета) вызывает в памяти ряд озвученных ментальных пресупозиций, связанных с коллективным опытом тоталитарного сознания.

«Ночью не спал, так и не смог уснуть из-за сильного волнения. Прислушавшись, ждал, что вот-вот дверь откроется и меня арестуют, точнее мне постоянно казалось, что должен прийти непременно с оружием и с порога начать стрелять...

³⁹⁰ J. Papuczys, *Scenariusz [в:] Performatyka. Terytoria*, pod red. Ewy Bal i Dariusza Kosińskiego, Kraków 2017, с. 259.

³⁹¹ Там же, с. 165.

К вечеру не выдержал, невозможно терпеть это давление, если меня караулят – пусть лучше арестуют... Набрался смелости и уже собрался выходить, но наконец-то пришли Гебельс с Денисом, услышал их голоса в коридоре.

Я. Ну где же вы были? Почему вчера не пришли? Я с ума схожу!

ДЕНИС. В урода превращаешься? Гы-гы-гы»³⁹².

По мере осознания происходящего вокруг него записи скриптора становятся все более фрагментарными, в тексте появляется много лакун, в последней записи сообщается о том, что он остаётся в Лабруме навсегда, и это начало новой жизни.

Вполне в духе вербатим в самом конце дневника указана ссылка на веб-страницу, на которой можно ознакомиться с цифровыми копиями фотографий. Также отмечено, что оригиналы хранятся в Берлинской национальной галерее. Такое возвращение в реальность нашей жизни (следует даже отметка времени написания пьесы: Минск 2017) сообщает читателю о возможности перформативного включения в ситуацию (событие) обнародования текста, его тиражирования, использования.

Объектом переживания, получения нового опыта становится процесс расподобления реальности и фикции (иллюзии). Скриптор, можно сказать, занят игрой с эффектами присутствия реальности и иллюзии.

Опыт вторжения фикции, визии в действительность (или наоборот) позволяет вспомнить о том, что наши представления, наши формы восприятия действительности транслируются в зависимости от того, какие образцы репрезентации представляются и внедряются культурой, образованием и социальным устройством³⁹³. Эти же механизмы социально-культурной трансляции используются в разнообразных перформативных практиках, в том числе, в интеллектуальных квестах, различных формах иммерсивного театра.

2.3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПЬЕСЕ НА ОСНОВЕ РЕАЛИТИ-ШОУ, КАСТИНГОВ, СОБЕСЕДОВАНИЙ

Как форма культурного (само)познания определённой эпохи драма приближает зрителя к актуальным социальным практикам, ритуалам, соответствующим социальному заказу, современным сценариям поведения. Не случайно действие в современной драме часто строится в форме реалити-шоу, кастингов, собеседований, прямых эфиров, конкурсных испытаний, судебных заседаний, дискуссий в очереди, интервью. Явления

³⁹² М. Досько, *Лабрум...*, *op. cit.*

³⁹³ Об этом пишет Э. Фишер-Лихте, См. E. Fisher-Lichter, *Estetyka performatywności*, Kraków 2017.

социально-культурной жизни всё более заметно наполняют собой драматургию и театр. Социологические методы, модели, психологические практики, тренинги, элементы различных шоу зачастую служат структурообразующей основой действия.

Размышляя о перформативной природе реалити-шоу, Артур Дуда на основе многочисленных телепрограмм сформулировал несколько принципов эстетики этого зрелищного медиатизированного представления, восходящего к таким народным массовым действиям как ярмарочные розыгрыши, скетчи, уличные сценки, карнавальные шествия. Речь идёт об иллюзии правдоподобия, о возможности непосредственно наблюдать за «Другим», независимо от своего мира. Действительность заменяется медиальным конструктом «реалити», а герой-«аттрактор» (шоумен, аниматор), поражающий своим одновременно реальным и медиатизированным (символично-иллюзорным) видом, сексуальностью, эксцентричностью (или, напротив, подчёркнутой нормативностью), ведёт себя согласно прописанных правил кем-то созданной игры³⁹⁴. Подобный шоумен, как отмечает исследователь, может использовать результативные стратегии автопрезентации, в частности, элементы собственной биографии, семейных отношений и т.п.³⁹⁵.

Можно предположить, что стратегии развлечения при этом определяют характер общения со зрителями, правила игры в подобных интерактивных шоу. Во всем, безусловно, доминирует сценарий: участники только как бы переживают эмоции победы или поражения, хотя подчёркнуто акцентируется аутентичность всего, что происходит, разгораются дискуссии на темы искренности того или иного участника шоу. В этом смысле участники реалити-шоу напоминают А. Дуде бродячих средневековых артистов (гистрионов)³⁹⁶.

Стоит обратить внимание на наблюдение театроведа, что в реалити-шоу всегда появляется возможность отследить несоответствие между ролью, которую играет тот или иной участник, и его идентичностью. При этом предполагается, что каждое проявление того или иного участника (эстетичное или не эстетичное) является проявлением его индивидуальности, его «я»³⁹⁷.

Исследователь рассматривает подобные реалити-шоу как лабораторию, в которой перед глазами зрителя предстают модели (действительного, реального) поведения, прежде всего, коммуникации героев дей-

³⁹⁴ А. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011, с. 301.

³⁹⁵ Там же, с. 309.

³⁹⁶ Там же, с. 318.

³⁹⁷ Там же.

ства, объединённых со зрителями в один медиапроект. Так что из этого срежиссированного и разыгранного действия возникает какая-то «правда жизни», модель той действительности, в которой все мы живём³⁹⁸.

Исследователями не раз подчёркивалась мысль об эффекте разрушения границы между реальностью и условностью созданного сценария. При этом, обусловленный темой шоу тип героя максимально открыто (подчас, обнажаясь) разыгрывает свой индивидуальный «жизнетекст», демонстрируя его правдоподобие³⁹⁹. Как и в театральном спектакле, «...зритель наслаждается не только постановкой и использованием той или иной знакомой роли, а воплощением в жизнетексте участника реалити-шоу хорошо известных и ожидаемых сюжетных и жанровых кодов»⁴⁰⁰.

Подобное наложение планов («просвечивание» реальных отношений сквозь условность принятых форм игры) позволяет драматургам моделировать различные процессы идентификации в социально-культурной среде. При этом пьеса не является ни повторением (копированием) шоу (хотя зрители не в меньшей степени ожидают от неё развлечения), ни просто использованием его приёмов. Чаще всего, на основе определённой структуры шоу, его ожидаемых эффектов, создаётся современная пьеса, насыщенная экзистенциально-психологической проблематикой, включающая речевые конструкты и ситуации из определённых дискурсивных практик, стереотипы поведения человека из той или иной среды, художественно реинтерпретированные в оптике той или иной картины мира.

Подобные закономерности проявляются в пьесе вербатим, которая обратила на себя внимание, прежде всего, благодаря постановкам московского «Театра.doc» и стала предметом исследования драматургов.

В частности, Е. Селютина рассматривает вербатим и как методику создания пьесы, и как жанр современной драматургии⁴⁰¹.

Ильмира Болотян относит к вербатим тип документального театра, возникшего на рубеже XX–XXI вв., типологически соответствующего литературе нон-фикши. Формой общения или речевой практикой в пьесе вербатим часто служат интервью, социологические опросы, сцена-

³⁹⁸ Там же, с. 320, 321.

³⁹⁹ Э. Шестакова, *Жизнетекст личности: от профессиональной драмы к реалити-шоу* [в:] *Антропология литературы: методологические аспекты проблемы*: сборник научных статей в 3 ч., Гродно 2013, ч. 1, с. 51.

⁴⁰⁰ Там же, с. 52.

⁴⁰¹ Е. Селютина, *Нарративное интервью в структуре вербатима и проблема автора в современной российской драматургии (на примере пьесы Е. Исаевой «Я боюсь любви»)*, «Вестник Челябинского государственного университета», Серия: Филология. Искусствоведение, 2013, вып. 73, № 1 (292), с. 250.

рии кастингов, собеседований. Она предлагает отличать В. – пьесы⁴⁰² 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. – драматургии⁴⁰³ сбор материала является основной её частью, предполагающей использование полученного текста дословно⁴⁰⁴.

Особенности такой пьесы драматурги видят в её особом ритмическом и звуковом рисунке, организующем драматургию действия. Безусловным свойством вербатим является её перформативный потенциал, реализующийся в практике речевых действий, в присутствии зрителя (в тексте и вне его), в возможности переживания и получения нового коммуникативного опыта, в том числе, и эмоционального, телесного, часто затрагивающего сексуальную сферу человека. Вспомним хотя бы *Монологи вагины* Ив Эндлер.

Близкими к пьесам вербатим являются так называемые «офисные» пьесы, в которых можно увидеть как особенности документального театра, так и реалии-шоу, ролевых игр без правил, психологических игр – тренингов, самопрезентаций.

Предметом анализа в данном случае станут художественные способы преодоления рамок документального театра, когда вроде бы офисная пьеса наполняется экзистенциально-психологическим содержанием.

Истоки русской версии офисной драмы следует, по-видимому, искать в традициях популярной в 1960–1970-е гг. «производственной пьесы» (стоит вспомнить, хотя бы *Протокол одного заседания* А. Гельмана или *Историю с метранпажем* А. Вампилова). Не менее важным фактом, безусловно, является сценическая адаптация таких пьес западных драматургов как, например, Жоржа Перека *Увеличение (или Как вне зависимости от санитарных, психологических, климатических, экономических и прочих условий максимально оптимизировать шансы, испрашивая у начальника повышение зарплаты)*, Жорди Гальсерана *Метод Грехольма (собеседование)*, Ингрид Лаузунд *Бесхребетность (вечер для лю-*

⁴⁰² И. Алпатов, *Бизнес клоунада. «OFFис»* [в:] *Театр имени А. с. Пушкина. Культура* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).

⁴⁰³ В. Шадронов, *OFFис. Ингрид Лаузунд в филиале Театра имени А. с. Пушкина* реж. Р. Козак [в:] *Живой Журнал* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://users.livejournal.com./-arlekin-/1095138.html>. (дата обращения 06.10.2017).

⁴⁰⁴ Е. Селюткина, *Нарративное интервью...*, *op. cit.*, с. 250.

дей с нарушенной осанкой). Последние две пьесы пользуются, пожалуй, наибольшей популярностью на сценах российских театров за последнее время. Подробно обсуждались критиками, в частности, спектакли российского режиссёра Романа Козака и хореографа Аллы Сигаловой *OFFic* по пьесе И. Лаузуна *Бесхребетность* (2008) на сцене Пушкинского театра и болгарского режиссёра Явора Гырдева *Метод Грэнхольма*. В последнем случае, на наш взгляд, режиссёру удалась статья ближе всего к авторской позиции, не случайно её название осталось неизменным.

Пьеса Ж. Гальсерана в режиссёрской интерпретации Явора Гырдева приобрела, по мнению критиков, черты психологического детектива, триллера, шоу за стеклом. В пьесе отрабатывается метод «деловых игр», исследуется, до какой степени могут пойти манипуляции одних над другими и до какой степени жертва кастинга способна переродиться из человека в преданного офисного робота⁴⁰⁵; почти детективная офисная история превращается в ток-шоу. Офисный триллер реализуется в процессе развития сюжета и микроанализа «каждого из этих героев наших офисов и дней»⁴⁰⁶.

В отличие от болгарского режиссёра, Роман Козак и Алла Сигалова, по мнению критика Марины Давыдовой, не стремились сделать из пьесы *Бесхребетность* И. Лаузуна психологический детектив. По её мнению, пьеса превратилась в либретто для танцевального марафона «модерн данс» (Пять «белых воротничков, клерков средней руки, в небольшом офисном террариуме во время танцевальных па изводят, подсиживают и уничтожают друг друга») ⁴⁰⁷. Движения узнаваемых типов, персонажей-марионеток, автоматически передвигающихся по кругу, напоминают «бизнес-клоунаду», «гротескную фантазмагорию с участием людей-автоматов»⁴⁰⁸ в духе авангардного театра или театра абсурда. В этот контекст удачно вписываются и хореографические решения Аллы Сигаловой, поставившей спектакль *OFFic* как драматический балет. Такая

⁴⁰⁵ О. Галахова, *Жесткие игры. Метод «деловых игр» в премьеры Театра Наций не помог найти совершенную акулу бизнеса*, «Независимая газета» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).

⁴⁰⁶ С. Хохрякова, *Отдел кадров. «Метод Грэнхольма». Офисный триллер в Театре Наций, Культура* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).

⁴⁰⁷ М. Давыдова, *Служебный канкан, «Известия»* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.smotr.ru/2007/2007> (дата обращения 06.10.2017).

⁴⁰⁸ И. Алпатова, *Бизнес клоунада. «OFFic». Театр имени А.С. Пушкина, «Культура» 2007* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).

стилистика придала спектаклю острую гротескность: остраняется звериное начало офисной публики: служащие выходят из приёмной шефа, кто с ножом в спине, а кто с топором в голове, машины в офисе «сходят с ума» и живут своей жизнью⁴⁰⁹.

В пьесе разрушается сквозное сюжетное действие: сцены напоминают номера актёров в эстрадном дивертисменте. Открытый характер действия предполагает свободную интерпретацию режиссёра и постановщика, которые не боятся отойти от авторского сценария.

Можно говорить об особенных средствах и приёмах постановки офисной драмы на сцене «Театра.Дос».

Так, в спектакле «Театра.Дос» *Менеджер-2005* (из офисной жизни сегодняшних менеджеров) (2005) отмечается агрессивный стиль ведения собеседования за право стать новым менеджером или менагером (здесь слово менеджер произносят на английский манер), «дикое» отечественное сочетание англицизмов с матерком, отчуждения с фамильярностью⁴¹⁰.

По мнению О. Зинцова, спектакль Руслана Маликова представляет собой «плохо пережеванный кусок офисного новояза, благодаря чему исчезает принципиальная граница между авторами и зрителями. Речь идёт о том, что в общем-то такую пьесу может написать каждый»⁴¹¹. Показателем «стирания границ» было то, что при входе зрители получали анкету, подобную тому, какую заполняют при собеседовании и инструкцию, в которой пошагово излагалось, как можно собрать пистолет из канцелярских принадлежностей.

Таким образом апробировалась технология создания подобной пьесы, которой, по сути дела, не нужен автор-драматург. Авторами проекта по созданию *Менеджер-2005* стали актёр и режиссёр Руслан Маликов и Никита Денисов, работавшие в рекламных компаниях. Они представляли публике диктофонную речь столичных менеджеров, которые рассказывают о себе, о своей повседневной жизни.

Реплики героев звучат вполне естественно, с характерным для пиарщиков сленгом, ситуации – узнаваемые, но, по видимому, разрушается целостность «куска действительности», так как манера ведения диалога и язык становятся, по сути, главными героями пьесы.

⁴⁰⁹ В. Шадронов, «OFFис»..., *op. cit.*

⁴¹⁰ Д. Годер, *Новая драма – форева!*, «Русский журнал» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).

⁴¹¹ О. Зинцов, *Менеджер тоже достоин жизни в искусстве. Ведомости* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).

В ряде идущих на сценах российских театров пьес на тему собеседований, кастингов сохраняется сюжетная основа офисной пьесы, но она наполняется ироническими, лирическими, философскими смыслами. Примером тому могут служить: молодёжная комедия в 2-х действиях Олега и Владимира Пресняковых *Кастинг*, Юрия Еремина *Кастинг*, музыкальная комедия Александра Швецова *Секретарша*, монопьеса Екатерины Бронниковой *Кастинг*, пьеса в одном действии Юлии Ионушайте *Умножение на ноль (Вакансия)*.

В спектакле по пьесе Г. Грекова и Ю. Муравицкого *Кастинг* герой Валентин вынужден пройти через череду унижений во время собеседования, которое больше напоминает обстрел. Всё происходит в формате жизнеподобия, реплики характерны и узнаваемы, ответы – прогнозируемы. Неожиданным является то, что, хотя героя и берут в проект, он уходит. Такая попытка защитить свою человеческую индивидуальность выламывается из законов игры, принятых в определённых социальных группах. В процессе собеседования герой «...становится хозяином положения с правом подобрать себе команду, провести свой кастинг, чем и не преминет воспользоваться, заставляя возмнивших себя суперуспешными продюсеров почувствовать на своей шкуре недавние унижение. Так, скромный Валентин из неудачника превращается в звезду»⁴¹².

В нарративном интервью пьесы особую роль приобретает лозунг из текстов Мао Цзэдуна «пусть цветут любые цветы». Он создаёт семиотическое напряжение, позволяющее распознать в нём некий код в пьесе. Набор реплик персонажей («Нужно что-то делать! Я не хочу быть по ту сторону! Послал всех на х... На то он и герой! Главное – быть искренними») даёт представление о многообразии в подобном⁴¹³.

«ИКС. (...) Тебя устраивает быть Васильком?

ИГРЕК. А что?

ИКС. Да так, ничего. Просто Георгином быть круче, чем Васильком.

ИГРЕК. Ясен хер, что круче.

ИКС. Вот мы и карячимся тут ради того, чтобы хоть чуть-чуть побыть Георгином, хотя, на самом деле, мы – Васильки и Георгинами мы ни-ко-гда не станем!»⁴¹⁴.

Применяемые персонажами цветочные названия далёки от каких-либо признаков идентификации, но в системе иерархических представлений

⁴¹² Е. Митрофанова, *Внимание, кастинг!*, «Арт-журнал» «ОКОЛО» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://okolo.me/2015/02/vnimanie-kasting/> (дата обращения 06.10.2017).

⁴¹³ Г. Греков, Ю. Муравицкий, *Кастинг* [Электронный ресурс] [в:] Театральная библиотека Сергея Ефремова. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/g/grekov_german (дата обращения 10.10.2018).

⁴¹⁴ Там же.

данного социума всё же срабатывает принцип: при всеобщем разнообразии индивидов предпочтительны те, у кого более сильные социальные позиции.

Так что лозунг, под которым началась кампания псевдогласности (Мао Цзэдун: «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ»), на самом деле остаётся лишь риторическим текстом, на практике, ведущим к диктату правящих сил.

Нам кажется, что такой способ контекстуализации цитаты (это так же может быть метафора) становится своеобразным шагом от верbatim к экзистенциально-психологической драме, к драме абсурда, возможно, но, в любом случае, движением от документального театра к собственно художественному. Кроме того, как подтверждают наблюдения Павла Руднева, техники драмы верbatim позволяют погрузиться в мир поведенческих стереотипов, артикуляции, манер речи, жестыкуляции и т.д., что содержит немалый психоаналитический и, вообще, антропологический материал⁴¹⁵.

В таких пьесах все более ощущается роль авторской «художественной обработки». Авторское видение обуславливает образ «идеального читателя», позволяет при этом преодолеть присущую пьесам верbatim дискретную структуру⁴¹⁶.

В монопьесе ученицы Н. Коляды Екатерины Бронниковой *Кастинг*⁴¹⁷ молодая девушка, Елена Грошева, участвует в конкурсе-шоу «Миллионер ищет невесту». Она снимает видеоклип с собой в главной роли, в котором кратко рассказывает о себе и убеждает зрителей, что именно она достойна победы. Собственно, сценарий действия организован вокруг составления нею рекламного текста о себе, очень далёкого от реальности, но дающего представление об «идеальном образе» претендентки на руку и сердце миллионера: она – москвичка, заканчивает экономический факультет МГУ, увлекается спортом и путешествиями.

Истинный облик Елены раскрывается по принципу максимального дистанцирования от идеального, тиражированного стереотипа. В её маргинальной ситуации (провинциалка, без работы, без мужа, одна воспи-

⁴¹⁵ П. Руднев, *Драма памяти...*, *op. cit.*, с. 487.

⁴¹⁶ Е. Селютина, *Нарративное интервью...*, *op. cit.*, с. 250.

⁴¹⁷ Отдельные аспекты поэтики монопьесы Е. Бронниковой *Кастинг* уже рассматривались в подразделе, посвящённом особенностям монопьес в творчестве Я. Пулинович и Е. Бронниковой. Тем не менее, считаем уместным проанализировать эту же пьесу с другой точки зрения, учитывая характер модальности высказывания героини как форму личного самосознания.

тывает ребёнка, выгнали из института и т.д.) участие в кастинге является единственной возможностью утвердить свою личность, право на счастье.

Только под маской (идеальной претендентки на брак с миллионером) осознаётся истинная сущность девушки: она искренне и преданно любит Сашу, отца её дочери, которого сама из-за торговли наркотиками засадила в тюрьму. Выясняется, что так она пытается сохранить их любовь. Даже её стремление победить в кастинге больше связывается с желанием «засветиться, запомниться», а, по сути, участие помогает героине осознать себя, своё назначение и место в мире.

В этой мелодраме Е. Бронникова героиня апеллирует к себе, её речевые действия, проговариваемые в монологах, направленных к матери, воображаемым организаторам кастинга, способствуют переосмыслению принятой в обществе системы ценностей⁴¹⁸.

Разыгрывание роли претендентки на брак с миллионером в представлении Елены должно повлечь за собой преобразование всего окружающего мира и её статуса в нём.

Ощущение внутренней дисгармонии она пытается преодолеть при помощи ухода в воображаемый мир снов, иллюзий, фантазий. В одном из таких снов она видит эстрадную звезду, Филиппа Киркорова. Во сне представлен набор условных стереотипов «звёздной жизни»: диалог с Киркоровым происходит в подвале возле четырёх гробов. «И он мне говорит, что это четыре супер крутых модельера, и был какой-то супер заговор, и их убили...»⁴¹⁹.

При этом обнаруживается экзистенциальное одиночество и беспомощность героини, которая идентифицирует себя посредством отрицания: она – не красивая, не стильная, не талантливая, у неё даже нет недостатков.

В монологических высказываниях читатель/зритель может обнаружить несоответствие между её и авторским кругозором, причём речевые действия насыщены деталями, которые помогают переопределить или оспорить ценностный статус героини⁴²⁰. Притязания Елены на уникаль-

⁴¹⁸ Вслед за Агеевой рассматриваем подобную монодраму как такую, в которой «...в качестве референтной основы представлена аппелятивная модальность перформатива...», см. Н. Агеева, *Жанр монодрамы...*, *op. cit.*, с. 91.

⁴¹⁹ Е. Бронникова, *Кастинг...*, *op. cit.*

⁴²⁰ Подобное несоответствие кругозоров автора и читателя рассматривает Н. Агеева в пьесах Н. Коляды и Я. Пулинович. Она отмечает, что в монодраме Я. Пулинович *Наташина мечта* оценочные суждения Наташи истинны только в её кругозоре, в авторском же кругозоре, явленном при помощи композиции, объемных и часто повествовательных ремарок, детализации, создаётся возможность как присоединиться к ценностной позиции героя, так и усомниться в ней. См. Н. Агеева, *Жанр монодрамы...*, *op. cit.*, с. 135.

ный актёрский талант убеждают её в праве противопоставить себя миру и в том, что именно она достойна лучшей жизни. С точки зрения автора (а также, возможно, читателя/зрителя) эти притязания выглядят жалкими, нелепыми; становится понятно, что они вряд ли помогут Елене преобразовать ситуацию. Динамика её представлений об идеальной претендентке на счастье (или брак с миллионером) передана в изменённых ею текстах для видео на кастинг. Первые версии содержат приукрашенную правду о ней, но зато последняя, отразившая перелом в сознании, является беспронигрышным идеальным портретом завидной невесты, хотя ни одна из позиций не соответствует истинному положению дел.

«Елена Валерьевна Грошева. 25 лет. Коренная москвичка, заканчиваю МГУ, экономический факультет. Детей нет. Увлекаюсь дайвингом и сноубордом, очень люблю путешествовать, получать знания и знакомиться с новыми интересными людьми...»⁴²¹.

Последняя пафосная фраза «Я достойна победы так же, как и любой человек достоин счастья» воспринимается нею как доказательство актёрского таланта. Героиня в своём самосознании отдаляет фальшь актёрствования от истинных, по её мнению, ценностей, среди которых на первом месте, конечно, – любовь. Неземная любовь к Сашке заставила её не только засадить его в тюрьму, но и участвовать в кастинге. Таким образом, само участие в кастинге открывает огромные возможности для (само)идентификации и роста самосознания. В её апеллятивных высказываниях преобладает перформативная модальность. Веру в победу придаёт героине отождествление себя с золушкой (отметим, что в её реплике это слово написано с маленькой буквы, как нарицательное понятие). Более того, свою победу она рассматривает как символический условный прорыв для многих отчаявшихся девушек.

В её случае участие в кастинге (даже не победа! – Н.М.) – единственный шанс состояться как личность, утвердить свою исключительность в глазах всех.

В этом случае можно говорить про типичную для последователей школы Н. Коляды экзистенциально-психологическую пьесу, которая создаётся на основе кастинга-шоу, речевых приёмов офисной пьесы и отражает некоторые тенденции модификации вербатим в современном театре.

В своём анализе мы опираемся на рассуждения авторов книги *Перформансы насилия* Марка Липовецкого и Биргит Боймерс о том, что в современной русской пьесе гиперреалистического характера (Александра Родионова, Олега Богаева, Вадима Леванова, Константина Костенко и др.) «... классический сюжет становится для драматурга тяжким бременем,

⁴²¹ Е. Бронникова, *Кастинг...*, *op. cit.*

с которым тот не может сладить, и, вместо того, чтобы играть с классической моделью (как можно было бы предположить, исходя из постмодернистских ожиданий), гипернатуралисты лишь иллюстрируют их по своему вкусу, используя классику как детскую книжку-раскраску»⁴²².

Думаем, что в данном случае можно говорить не только о классических литературных моделях, но и о различных других моделях социально-культурного общения, в том числе, таких как кастинги.

Интересный опыт художественного переосмысления подобных моделей общения можем наблюдать в пьесе еще одной ученицы и последовательницы школы Н. Коляды Юлии Ионушайте *Умножение на ноль (Кастинг* [2015]). Собственно, форма кастинга как социально-культурного теста на (само)идентификацию в данной пьесе является основой метода, приёмов, языковых практик документальной драмы, а, точнее, журналистского расследования, которое успешно провела начинающая стажерка местной газеты Рита в качестве якобы «секретарши» двух залетных «гастролеров». Отставшие от поезда шулеры вполне в руле схемы классического водевиля вынуждены традиционным образом заработать: они устраивают для местных «лохов» кастинг на вакантную должность государственного служащего – палача в Саудовской Аравии.

Полная абсурдность задуманного шулерами сценария воспринимается тремя претендентами из глубинки (Михаил, Бивень и Волдырь), как и следовало ожидать по законам жанра, вполне серьёзно.

Каждый из претендентов на должность палача обнаруживает, осознает и то ли принимает, то ли отвергает в себе «Другого». Отрежиссированный устроителями кастинг предполагал, что в сознании уже до испытаний формируется образ государственного палача Саудовской Аравии, существующий в их воображении на основе фильмов, телевизионных передач и который, в определенном смысле, идеализируется претендентами.

Например, не состоявшийся, по мнению жены, в жизни и «обнуливший» (в соответствии со своей фамилией) её жизнь и жизнь семьи, Михаил Шноль верит, что в роли палача он, не закончивший театральное училище актёр, наконец состоится во всех смыслах. Так, он сообщает жене о вакансии, как об очень достойной работе.

«МИХАИЛ. Почему ты всегда меня гнобишь? Почему сразу шибанулся? Я нашел серьезную мужскую работу, за которую платят охренительные деньги, и все, что ты можешь сказать – что я шибанулся? Да я уже почти контракт подписал, ты знаешь, чего мне это стоило? Я, чтобы наверняка попасть, такую взятку дал, что тебе и не снилось!... Может, все, что мне надо было, чтоб хоть кто-то хоть немного в меня поверил!

⁴²² М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, op. cit., с. 12.

Что я не ноль, что я чуть больше ноля! И тогда бы все, все было по-другому. Но теперь я сам! Поняла! Я сам выбрал эту работу! И я уеду!»⁴²³.

Реплики героев в пьесе перемежаются с голосом нарратора в больших ремарках-зарисовках.

Так, эпизод центрального испытания претендентов на прочность (отсечение кисти преступницы-воровки) предваряется ремаркой-комментариями нарратора. В ней, кроме изложения событий, тех, которые зрители могли бы увидеть («На пустыре между двух тонких березок натянута веревка. На ней – огромное покрывало. За покрывалом на складном рыбацком стуле сидит кто-то, закутанный с головой в черную ткань...»⁴²⁴) содержатся оценочные детали и замечания нарратора («Правая рука человека выставляется из-под ткани и лежит на ящике. Мы видим, что это женская кисть в дешевых перстнях и кольцах. Ее владелица, судя по всему, уже немолода. Но не исключено, все еще красива»⁴²⁵).

Посредством визуальной суггестии достигается эффект эмоционального напряжения, всё большего приближения ощущения того, что испытываемый сейчас сможет отрубить жертве кисть.

Кроме того, каждый из троих пытается «изолировать» те элементы своего опыта, которые близки ситуации и которые делают его исключительным.

Например, мясник по профессии, Волдырь, в ответ на рассказ о том, как палач был казнен его же мечем и меч стал учебным, проводит аналогию.

«ВОЛДЫРЬ.... Это все равно, чтоб меня моим мясницким ножом зарезали. Что-то мало приятного»⁴²⁶.

Неожиданная развязка классического водевильного розыгрыша осуществляется в форме «журналистского репортажа» нарратора в ремарке. Голос нарратора не только представляет сцену захвата омоном шулеров, но и передает отношение к раскрывшемуся обману («кто-то споткнулся о банку с красной краской и она разлилась, из коробки высыпались на свет оторванные от манекенов руки...»⁴²⁷).

Способом условного отвлечения читателя/зрителя от вполне литературной (водевильной) истории служит в пьесе подробное представление

⁴²³ Ю. Ионушайте, *Умножение на ноль (Кастинг)* [В:] *Театральная библиотека Сергея Ефимова* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/i/ionushayte_yuliya (дата обращения 06.10.2017).

⁴²⁴ Там же.

⁴²⁵ Там же.

⁴²⁶ Там же.

⁴²⁷ Там же.

того, как хорошо спланированное и осуществленное журналистское расследование превращается Ритой в статью.

Следует отметить, что в таких эпизодах пьесы, как правка редактором Сашей, подругой и одноклассницей Михаила, статьи Риты, на первый взгляд, можно обнаружить пространство для перформативного потенциала.

Читатель/зритель может в своём восприятии актуализировать прошлый медиаопыт, предложить реализацию каких-то своих стереотипов восприятия. Но в развернутом риторическом высказывании Саши-редактора слишком много дидактических рефлексий смилившейся неудачницы, которые разрушают возможности для перформативной интеракции.

В высказывании, безусловно, доминирует апеллятивная модальность⁴²⁸, направленная вроде бы по отношению к Рите (и читателям/зрителям), а, на самом деле, на «переопределение»⁴²⁹ собственного ценностного статуса Саши. Она осознаёт, что не состоялась ни в профессиональном, ни в личностном смыслах. Стремление Риты путём разыгрывания роли опытного журналистского детектива завоевать в глазах Саши признание, по сути, убеждает последнюю в том, что она много лет занималась самообманом. Наблюдается всё усиливающийся конфликт между реальным образом персонажа и идеальным, вымышленным.

Таким образом, всё отчётливее «проступает» авторская позиция, может быть, связанная с журналистским опытом самой Юлии Ионушайте⁴³⁰.

Попытка развития действия содержится, по-видимому, в последующих сценах домашнего примирения Татьяны и Михаила и объяснения Саши с Михаилом.

В последней сцене Михаил совершает наибольшее открытие, осознав, что он на какой-то момент стал не нулем (как его представляли все близкие и знакомые), а почти Богом для потенциальной жертвы палача. Можно считать, что сфера Другого заполняет сознание героя, и он, в определенном смысле, «дорастает» до этого Другого.

⁴²⁸ Мы ссылаемся на исследование 3-х модальностей перформатива (апеллятивной, медитативной, декларативной), представленное в диссертации Н. Агеевой, *Жанр мелодрамы...*, *op. cit.*

⁴²⁹ Там же, с. 109. В диссертации Н. Агеевой речь идёт о том, что апеллятивная модальность предполагает речевые действия героя, направленные на переосмысление, «переопределение» собственного ценностного статуса, преобразование и изменение окружающего мира.

⁴³⁰ Юлия Ионушайте училась на факультете журналистики в Уральском Государственном Университете и в Екатеринбургском Государственном театральном институте на курсе Николая Коляды по специальности «драматургия». Работала журналистом. Сейчас служит завлитом в Театре на Спасской.

«МИХАИЛ... Мне кажется, я был на все готов. Понимаешь, на все! Я был уверен, что смогу. Ведь это так просто! Мне хотелось проверить себя. Испытать по-настоящему. Всю жизнь, с первого класса, мне говорили, что я ноль, что я никто, а тут... ты подумай, разве может никто сделать такое? Забрать у кого-то жизнь? Отнять все. Буквально все! А ведь по сути в тот момент, за секунду до казни, человек целиком находится в твоей власти. Ты становишься для него почти Богом. Нет, даже не почти, а именно им!»⁴³¹.

Монологическая реплика героя может рассматриваться как действие переоценки своего «я», кардинального изменения внутреннего самосознания.

Такой акт самоидентификации, как представляется, содержит перформативный потенциал, позволяющий читателю/зрителю осознать и присвоить опыт эпифанического осознания себя Богом. Можно сказать, что опыт самосознания эмоционально проживается героем и реципиентом как развязка внутреннего действия, которое при этом обрамлено заключительным водевильным эпизодом.

Неожиданно появившаяся на перроне вокзала Рита отбирает у мошенников деньги, но не для совершения акта справедливости, а для пиар-хода («Так вот, сейчас Ритусик заберет все деньги и собственноручно вернет их тем, кого вы кинули. А потом очень постарается, чтобы в газете вышел материал, где напишут, что «молодой журналист нашего издания с риском для жизни помогла вернуть деньги всем пострадавшим от руки мошенников»⁴³²).

Такой неожиданный финал также позволяет думать о некоей условности или иллюзорности «перформативных» ходов в поэтике пьесы. В общем-то читателю/зрителю навязывается определенный взгляд на систему ценностей молодых людей, на их изобретательность и предприимчивость; а вместе с тем, на то, как изменяет нас неожиданный взрыв самосознания по отношению к определённой социально-культурной ситуации к другим людям и к себе.

2.4. ЦЕРЕМОНИЯ КАК ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПЬЕС ПАВЛА АРЬЕ И АЛЕКСАНДРА СТРОГАНОВА

Исследователи современной культуры, учитывая опыт постмодерного мышления, постструктуралистской философии, антропологии, эстетики, стремятся, в некоторой степени, уйти от понимания взаимодействия человека с миром по модели системы знаков или текста. Рассматривая и,

⁴³¹ Ю. Ионушайте, *Умножение на ноль...*, *op. cit.*

⁴³² Там же.

в известном смысле, противопоставляя такие модели жизнетворчества, как ритуал и театр, Шамма Шахадат отмечает, что литература, подобно театру и ритуалам, всегда выступала в качестве сценария жизнетворчества, причём ритуал в силу его перформативности и учитывая его способность к повторяемости, связи с сакральностью, социальными механизмами (драмами), стабилизирующим фактором которых он является, называла «моделью теургического жизнетворчества»⁴³³.

Опираясь на наблюдения Виктора Тернера и Владимира Топорова, исследователь отмечает, что как *homo performans* (Turner) человек рождается именно благодаря ритуалу, ибо «...представляет одновременно субъект и объект, актера и зрителя, носителя перформативного и рефлексивного начал, творца и творения, Бога и человека»⁴³⁴.

Одновременное сочетание рефлексивного и перформативного векторов создания образов, картины мира в современной культуре (и театре) становится предметом специального внимания, этот вопрос изучается в контексте осмысления культурных поворотов в эпоху переходности.

Проблема художественного высказывания в современной (русской) драме может быть рассмотрена в контексте теории культурных поворотов, которая формируется в научном дискурсе благодаря исследованиям Клиффорда Гирца, Дорис Бахманн-Медик и др. Интерес к категории высказывания и дискурса в широком значении и сфере их употребления связан с лингвистическим поворотом в культуре, о котором немало написано, начиная с середины XX в.⁴³⁵

Как уже отмечалось во вступительной статье, суть этого явления немецкая исследовательница видит в том, что помимо интереса к структуре языка (*langue*) осваивается недооцененный план языкового события, актуальной речи, коммуникации и перформатива (*parole*)⁴³⁶.

Дорис Бахманн-Медик отметила связь лингвистического поворота в культуре с интерпретативным и перформативным, продуктивно существующих в одной исторической ситуации и в одном пространстве. Переход от интерпретативного к перформативному повороту в культуре, по её мнению, имеет особое значение в методологическом плане, поскольку

⁴³³ Ш. Шахадат, *Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков*, пер. с нем. А.И. Жеретина, Москва 2017, с. 44–49.

⁴³⁴ Там же, с. 45.

⁴³⁵ Как отмечает Дорис Бахманн-Медик, само понятие «лингвистический поворот» сформулировал ещё в 1950-х годах лингвофилософ Густав Бергман. См. Д. Бахманн-Медик, *Культурные повороты...*, *op. cit.*, с. 38.

⁴³⁶ Там же, с. 38.

ку, как уже отмечалось выше, внимание реципиента смещается с текста и значения на представление (*Darstellung*) и перформативную практику.

Телесность и невербальные сферы действия выдвигаются на передний план так же, как и пристальное внимание к историческим акторам, конфликтам, трансгрессиям и культурным диверсиям⁴³⁷.

В подобном ключе попытаемся рассмотреть функционирование некоторых перформативных структур, прежде всего, ритуалов и церемоний, в структуре пьес двух современных авторов.

Исследователи культуры и театра приходят к мысли о том, что перформативный потенциал символизации (символического действия) раскрывается в пьесе посредством инсценировки ритуалов и церемоний. Важно при этом вслед за Дорис Бахманн-Медик отметить, что инсценировки ритуалов и церемоний позволяют проследить за процессами формирования и трансформации символов («Ведь ритуалы являются средствами инсценировки символического действия, в которых символы формируются и изменяются»⁴³⁸).

Не случайно в содержании символических действий ритуала можно увидеть закономерности социального порядка, тем более, что они связаны с определенными сакральными культовыми действиями, направленными на трансформацию: переход из одного состояния в другое. Осмысляя роль ритуалов как рычагов трансформации, способствующих перемещениям и переменам, Ричард Шехнер назвал их «динамическими перформативными системами» постоянно генерирующими новый материал и позволяющими комбинировать традиционные действия⁴³⁹. Эту их способность учёный также отметил и в театральных представлениях, имеющих преимущественно ритуализированный характер: «в театре также конденсируются, компануются, ритмизируются и преувеличиваются формы поведения»⁴⁴⁰. Церемония же, по мнению Виктора Тернера, лишена свойства что-либо изменять (или способствовать изменению). Исследователь отмечает, что церемонии лишь указывают на что-то (какое-то социальное или культурное явление) и служат в качестве знаков: «Церемония индикативна, ритуал трансформативен»⁴⁴¹.

Разумеется, это отличие между ритуалом и церемонией весьма условно и не всегда реализуется в каждом конкретном случае. Для В. Терне-

⁴³⁷ Там же, с. 42.

⁴³⁸ Там же, с. 133.

⁴³⁹ R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000, с. 221.

⁴⁴⁰ Там же, с. 223.

⁴⁴¹ В. Тернер, *Символ и ритуал*, Москва 1983, цит. по: работе Д. Бахманн-Медик, *Культурные повороты...*, op. cit., с. 131.

ра важна, как указывает Д. Бахманн-Медик, «перформативная оптика» ритуала («ритуалы как трансформативные перформансы»), позволяющие понять социальные механизмы символических действий в культуре⁴⁴². Речь идёт, прежде всего, о переходных явлениях в жизни человека и культуры.

Поскольку ритуал и церемонии в основном направлены на феномен переходности, их актуализации (с разной модальностью: искажения, пародии, подражания) особенно продуктивны для обнаружения перформативного потенциала драмы. Тем более, что, как отражение социально-культурной жизни, ритуалы и церемонии в структуре драмы претерпевают различные изменения, в них проявляются внутренние противоречия, часто не совместимые с поведенческими механизмами социума. Одной из важных пресуппозиций исследования перформативного потенциала современной драмы можно считать то, что определенные формы представления культурных смыслов и опыт, формируемый посредством их, по образному сравнению Д. Бахманн-Медик, поступают «в обращение»⁴⁴³.

Смещается фокус внимания от способов построения значений в тексте к формам представления этих значений, моделям восприятия и (со)творения общих (в процессе рецепции) значений.

Именно способность текста в акте активного прочтения (сценической интерпретации) к (символической) самоинсценировке обнаруживает художественные механизмы перевода образов, метафор в действие.

Вслед за наблюдениями Артура Дуды над характером и функциями массовых (народных) перформативных действий и их проявлениями в театральных спектаклях можно рассмотреть потенциал метарефлексивности, а также метакомментарования в современных пьесах и театральных постановках. Речь идет о том, что перформативный способ существования в спектакле (и в тексте драмы) связывается исследователем со способностью к автотематизму и метатеатральности, когда предметом рефлексии становятся процессы (само)анализа, (само)познания театра и – шире – культуры⁴⁴⁴.

⁴⁴² Там же, с. 132.

⁴⁴³ Речь идёт о том, что, по мнению А. Дуды, в театральных экспериментах радикального немецкого режиссера Франка Касторфа тематизируется реальность трансмиссии, видеоэффектов, телеприсутствия зрителя, заключенного в «медиальную иконосферу». Цитируя образы попкультуры, режиссер побуждает к разрушению штампов и иллюзии психологической репрезентации действительности. См. A. Duda. *Performans na żywo...*, op. cit., с. 364–373.

⁴⁴⁴ A. Duda. *Performans na żywo...*, op. cit., с. 37–39.

Способность театрального текста к обнаружению природы театра, механизмов его самопознания, а также форм проявления культуры, (самоидентификации личности в рамках культурных трансформаций, переходов, интеграций и т.п. рассматривается исследователем как явление универсальной рефлексивности, втягивающей в себя процессы массовой медийной культуры. Не случайно А. Дуда усматривает особую метаперформативную функцию в театре Франка Касторфа⁴⁴⁵ в конструировании спектакля как серии повторов социальных и культурных перформансов, иными словами, режиссёр, по его мнению, создаёт сценические перформансы про перформансы внетеатральной сферы⁴⁴⁶.

При этом открываются (или обращают на себя внимание) иные механизмы проявления таких привычных театральных категорий как презентация, экспрессия, познание, присутствие; опыт взаимодействия зрителя с актёрами (режиссёром, драматургом), инсценизации и креации сценической действительности, о которых в аспекте перформативности немало писала Эрика Фишер-Лихте⁴⁴⁷.

В частности, способность театрального высказывания к автоэкспрессии (выражению важных для данной культуры символов, ценностей и убеждений) связывается с метатеатральными актами рефлексии, а, именно, с критическим переосмыслением свойств традиционной и массовой популярной культуры.

Отличия автоэкспрессивной и авторефлексивной функций культуры позволяют более отчетливо выявить ее эстетическое содержание. Оно проявляется, как неоднократно отмечали Э. Фишер-Лихте, А. Дуда и другие исследователи, в событии восприятия и познания, процессах протекания перформативного действия. Таким образом, эстетическое наполнение содержания театрального спектакля обнаруживается не только в тематизации действия, способах его разыгрывания, но и в специфике взаимодействия зрителей и актеров, в формах театральной перцепции, модусах переживания эстетического опыта идентификации себя участниками спектакля и др.

Стоит отметить, что явление рефлексивности в перформативных действиях (зрелищах, образах и т.п.), сохранивших характер массового коллективного представления, связывается польским театрологом с целым рядом функций, присущих театру: от развлекательной до познаватель-

⁴⁴⁵ Там же, с. 367.

⁴⁴⁶ Там же.

⁴⁴⁷ E. Fisher-Lichter, *Estetyka performatywności...*, op. cit.

но-креативной, от эстетической до терапевтической, интегративной, дидактически-апеллятивной⁴⁴⁸.

Рефлексивность служит своеобразным способом символизации значений в театральном тексте. Собственно, различные формы авторефлексии в пьесе и в театральной постановке содержат в себе выразительный план символизации. Например, метакомментарии в пьесе, ритуальные жесты или секвенции голосовых партий, передающие план (само)презентации индивида, могут служить своеобразной инсценизацией художественно-эстетических значений, приобретающих в связи с этим характер символического действия.

Можно при этом думать о символизации в плане словесного сотворения значений и о пространстве драматической (театральной) условности, эстетического воплощения иллюзорной образности, которые также создают пространство символических смыслов.

Сам процесс реализации перформативного потенциала пьесы символичен. Интересно проследить, как содержащийся в самой структуре действия пьесы перформативный потенциал отражает культурные предпосылки процессов идентификации в национальном (само)сознании в переходные периоды истории.

В связи с этим обратимся к драматургии украинско-немецкого драматурга, постановщика, театрального деятеля, критика Павла Арье и алтайского драматурга, писателя, доктора медицинских наук, психотерапевта, создателя теории и практики трансдраматической терапии Александра Строганова. Забегая вперед, отметим, что, на наш взгляд, пьесы обоих драматургов характеризуются метадраматической природой, причем этот способ восприятия и интерпретации мира связывается с яркой выраженностью в пьесах П. Арье и А. Строганова ритуальных обрядовых действий, церемоний, элементов шоу, эстрадного дивертисмента и других элементов массовых перформативных действий.

Остановимся более подробно на чайной церемонии в поэтике пьес А. Строганова *Чайная церемония* и П. Арье *Цвета (Кольори)*.

Перформативный потенциал обеих пьес связан с их метатеатральной природой, в частности с разыгрыванием церемониальных и ритуальных сцен.

В пьесе Павла Арье *Цвета (Кольори)* структура действия организована как диалог во время церемонии традиционного, можно сказать, славянского (или русского) чаепития. Героини пьесы, называемые по цвету одежды (Женщина в розовом, Женщина в красном, Женщина в оран-

⁴⁴⁸ А. Duda, *Performans na żywo...*, op. cit., с. 39.

жевом, Женщина в фиолетовом, Женщина в чёрном, она же – в белом), собираются за столом, застилают его скатертью, расставляют чайный сервиз и всыпают в хрустальную вазу печенье. Они отмечают, что эта церемония была традиционной для них когда-то давно, а теперь все это вспоминается будто во сне.

Дама в чёрном в своих воспоминаниях, разыгрываемых как театральные сцены, переносится в далёкое прошлое, перед её глазами разворачиваются картины уверенных движений матери. Она настаивает, чтобы для нынешнего чаепития использовали синий фарфоровый сервиз на двенадцать персон, который её муж когда-то привёз из Лондона.

Дама в оранжевом отмечает, что от сервиза осталась ровно половина предметов, и теперь он – на шесть персон.

Воспоминание о муже Рихарде, который умер восемь лет назад, приводят Даму в чёрном и Даму в фиолетовом к выводу, что время убивает не только людей, но и сервизы. Дама в чёрном обращает внимание на сложный узор на чашках, замечая, что, если долго всматриваться, можно увидеть судьбу.

«В ЧЕРНОМ: Это полезно для души. (Берет чашку со стола, внимательно разглядывает). Такой сложный узор. Говорят, если долго всматриваться, можно увидеть судьбу»⁴⁴⁹.

Кажется, что разговоры вот-вот продолжатся во время чаепития, которое так и не состоялось, поскольку мысль о том, что время превратило сервиз на двенадцать персон в сервиз – на шесть, побудила даму в чёрном проявить свою волю, свое желание хозяйки разбить пару предметов. В этом ей с радостью помогают все четыре Дамы, символизирующие четыре этапа ее долгой жизни, кажется, они вносят некоторую справедливость, коррегируя ход истории, трагически отразившийся на жизни семьи. Поведение и реплики всех дам разворачиваются как образы воспоминаний Дамы в чёрном.

Собственно, её воспоминания представляют «ритуализированный театр»⁴⁵⁰. Эпизоды-картины визий героини содержат фрагменты (куски) ритуализированных, приобретших символический характер, этапов её жизни. Вместе с тем, эти переходные этапы содержат нарратив о коллективной трагедии, вполне укладывающийся в схему социальной

⁴⁴⁹ П. Арье. *Цвета (Размер ¼, темп умеренный)* [Электронный ресурс]. Режим доступа: arye_pavlo_1.doc.–1816083843.doc. (дата обращения 27.02.2018).

⁴⁵⁰ Мы используем понятия Р. Шехнера, направленные на ритуальную природу когнитивно-аффективных действий в театре, использованные им в работе *Будущее ритуала*, см. R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przekł. T. Kubikowski, Warszawa 2000.

драмы В. Тернера: фазы нарушения, кризисы, обретения равновесия и реинтеграции⁴⁵¹.

Символические визии отражают ритуалы повседневной жизни семьи, ритуализацию жизненных ролей (привычных и ставших привычными в чужой стране), ритуализированные образы внутренних перемен и перемещений в пространстве и времени.

Обыденная сторона их существования, отражающая определённый уклад жизни, атмосферу в семье, отношения между её членами, давно разрушена. Оказывается, что чайная церемония не может уже служить неким способом установления миропорядка, неким «космогоническим остовам, гармонизирующим происходящее»⁴⁵².

Во втором действии становится понятно, что образы всех пяти дам символизируют разные этапы жизни Женщины в чёрном, реализующиеся в её фрагментарных воспоминаниях, время от времени изменяющих ей. Действие продолжается в виде фантазмагорического парного танца танго, дамы обмениваются репликами и партнершами. Они вспоминают, как на разных этапах жизни героиня пыталась умереть, заставляя себя не дышать.

Дама в фиолетовом, которой немного за 60, сообщает, что она пробовала так умереть и в возрасте 16 лет (Дама в розовом) и в своем, также будет пробовать в возрасте Дамы в чёрном (о которой сообщается «очень старая»). Некоторые реплики напоминают зрителю об осознанной метатеатральности действия, причем, сохраняется двусмысленность значений слов.

«В РОЗОВОМ: Как трудно поверить! Ведь все бы только началось.

В ФИОЛЕТОВОМ: Тебе так кажется, спектакль явно затянут! Необходимо заканчивать»⁴⁵³.

В перформативном представлении ритуализированных переходных состояний героини распознаются: обряд инициации (на каждом этапе жизни это другая Дама, что символизирует цвет её одежды), сублимированные проявления насилия над (само)идентичностью, утрата которой и обретение разыгрываются в пьесе как переход героини от жизни к смерти. При этом особую силу приобретает метафорический язык символизации: показательно, что в постановке пьесы режиссёром Владой Белозоренко на сцене Киевского театра «Золотые ворота» актрисы почти

⁴⁵¹ Цит. по: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przekł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, с. 93.

⁴⁵² Л. Якушева, *Русское чаепитие как текст повседневной культуры*, «Аналитика культурологии» 2009, № 15, с. 295–298.

⁴⁵³ П. Арье, *Цвета...*, op. cit.

не выпускают из рук дорожный чемоданчик, в котором содержится всё их имущество. Они постоянно двигаются по условному кругу сцены, как бы распространяя концентрические круги действий, формирующие театр символических визий.

Время от времени Дама в чёрном возвращается к иллюзии об общем переживании, и тогда она вспоминает о чае, просит его принести.

Стоит отметить, что на просьбу Женщины в чёрном о липовом чае реагируют больше всего Женщина в фиолетовом и Женщина в красном, представляющие зрелый этап её жизни. Женщину в розовом волнует больше всего, вернется ли она в Украину, узнает ли, где похоронены мама и что стало с сестрой Любой?

Оказалось, что только в конце жизни Женщина в чёрном смогла вернуться в Украину, в Белую Церковь, найти их облупившийся дом, могилу матери, детей и внуков сестры Любы. Её нынешняя жизнь после бегства из родного дома утратила временное измерение, ограничена сферой воспоминаний и образов, по-сути снами, грезами, одна из которых – чайная церемония, служившая в далеком прошлом знаком семейной гармонии, упорядоченного быта, традиций.

Можно согласиться с мнением Людмилы Якушевой о том, что в подобных случаях «...чаепитие становится примером разрушения мифологизированного строя, порядка жизни»⁴⁵⁴.

Как и в *Чайке* Антона Чехова, в пьесе *Цвета* обыденное повседневное действие изживается («как часть изношенного уклада, ненавистной жизни»⁴⁵⁵). Но, если в чеховских пьесах остается возможность для возобновления мифологизированного порядка жизни («Вот почему чаепитие может быть рассмотрено как знак утраченного, но и, при определенных условиях, вновь обретаемого чеховскими героями рая»⁴⁵⁶), то в пьесе современного украинско-немецкого драматурга к мысли о чае возвращаются в конце 2-го действия как к утопической, утраченной надежде, которая навсегда осталась в прошлом.

После монолога-исповеди Дамы в чёрном о трагедии её жизни («Неужели вы думаете, что я могу умереть, не сделав этого? После смерти Рихарда я поехала домой, в Украину, в Белую Церковь... Об отце ничего так и не известно. Только приговор суда: враг народа, осужден на десять лет без права переписки. Все! Была у мамы на могиле... Едва нашла ржавый крест с полустертой надписью: Раба божья Олена Кружляньска. Проплакала возле мамы до самого вечера. Рассказала всю свою жизнь... А потом

⁴⁵⁴ Л. Якушева, *Русское чаепитие...*, *op. cit.*, с. 295–298.

⁴⁵⁵ Там же.

⁴⁵⁶ Там же.

собрала вещи и бежала из Украины, не оглядываясь...»⁴⁵⁷) становится понятно, что, произнося эти слова, Дама в чёрном умирает. Эту сцену сопровождает ремарка: «Освещение сцены меняется. Актрисы становятся похожими на привидения. Женщины застывают, как манекены»⁴⁵⁸. Они по очереди произносят ключевую реплику Дамы в чёрном, тем образом создается почти хоровой эффект повторения, множения высказывания, приобретающего в связи с этим символическое значение.

«В ЧЁРНОМ: моя жизнь!

В ОРАНЖЕВОМ: Имя мое – Мария!

В КРАСНОМ:

Моя земля – Украина.

В ФИОЛЕТОВОМ:

Моя кровь – красная. Знаю. Видела»⁴⁵⁹.

Разбитая на концепты многосубъектная реплика заключает в себе универсальный символический смысл, позволяющий, вслед за Евгением Васильевым, назвать эту драму П. Арье пьесой-параболой⁴⁶⁰.

Действие заканчивается фантазмагоричной сценой танго после смерти.

Интересное решение финала прослеживается в постановке пьесы *Цвета* на сцене Киевского театра «Золотые Ворота» (режиссёр спектакля – Влада Белозоренко). Дамы почти одновременно видят образы своих умерших близких и зовут их, потом все, кроме Дамы в чёрном (под музыку *Танго в сумасшедшем доме* Альфреда Шнитке) уходят за кулисы. Дама в чёрном завершает монолог своей жизни, свою исповедь на пороге смерти. Чаепитию нет места в этом ритуализированном до абсурда мире, все элементы сценического действия пронизаны эстетикой ритуала. Как отмечает театральный критик Анастасия Гайтенец, «Рассказ про детство уже превращается в ритуал»⁴⁶¹.

Собственно, то, что чайная церемония остаётся только потенциальным элементом текста пьесы П. Арье, чаепитие как событие и как действие «растворяется» в ритуализации мышления и высказываний персонажей, может свидетельствовать о том, что традиция (само)идентификации утрачивается и на бытийном и на обыденном (повседневном) уровне жизни человека.

⁴⁵⁷ П. Арье, *Цвета...*, op. cit.

⁴⁵⁸ Там же.

⁴⁵⁹ Там же.

⁴⁶⁰ С. Васильев, *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*, Луцьк 2017, с. 334

⁴⁶¹ А. Гайтенец, «Кольори»: дослідження жіночності [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lb.ua>culture>2017/02/07>35> (дата обращения 12.02.2018).

При этом разрушается грань между воображаемым и реальным миром. Разыгранные визиисны Дамы в чёрном отличаются большой репрезентативной силой, способностью посредством художественного обобщения передать социально-культурные и эстетические процессы личностного и межличностного характера.

Отметим, что в пространстве сновидения роль конструирующей основы часто выполняют ритуалы и церемонии, обеспечивающие связь между дневным и ночным (внутрипсихическим) сознанием личности.

Ритуал или церемония может служить основой действия, самым магическим действием, символическим смыслом художественного высказывания, средством инсценировки (или перформатизации) символического действия, в процессе которого символы создаются и трансформируются. Значительную роль в организации действия пьесы играет, безусловно, пространство, понимаемое расширительно: в пьесе *Чайная церемония* Александра Строганова это, прежде всего, топос пропахшей благовониями комнатки, в которой совершается чайная церемония, и атмосфера за пределами комнаты (дождь, который приобретает значение элемента церемонии. Не даром ремарка к I действию начинается словами «Дождь, чья служба началась, судя по тому, что речь его невнятна, уже давно, настроит вас на требуемый для чайной церемонии лад»⁴⁶²). Внутреннее пространство комнаты кроме интерьера характеризует восточная музыка. В четвертой картине эта же музыка звучит в фортепианном исполнении, более привычном для западного человека.

Дождь и музыка осознаются как образы сновидения, и как элемент ритуала (церемонии). Драматург, вторгаясь в метатеатральное пространство пьесы, в ремарке сообщает об этом: «Да музыка ли это? Это – что-то большее, чем музыка, волны неосознаваемой симметрии, меняющее и порядок, и цвет, и очертания, и, кажется, саму судьбу»⁴⁶³. Во всяком случае, звуки не всегда осознаваемой героями музыки усиливают работу подсознания, возбуждают подсознательные фантазии в виде образов.

В чайной церемонии участвуют два персонажа: её проводит Нора, женщина лет тридцати, скорее всего, китаянка, как сказано во вступительной ремарке. К ней приходит Борис. Ему, наверное, сорок или около сорока. В его лице обращают на себя внимание глаза («Его глаза пронзительно молчат») и руки («В них нет послушания. Когда он пытается что-нибудь взять, его пальцы некрасиво топорщатся»⁴⁶⁴).

⁴⁶² А. Строганов, *Чайная церемония (сон в двух действиях)* [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.stroganov.ru (дата обращения 20.02.2018).

⁴⁶³ Там же.

⁴⁶⁴ Там же.

Кажется, высказывания персонажей во время церемонии, которая, впрочем, представлена (инсценирована) довольно абстрактно, без отличительных для японского или, скажем, китайского ритуального действия особенностей, направлены на познание друг друга. Бориса интересует её имя, он обещает, что Нора освободится от преследования Майи, его матери. Она всеми действиями выражает покорность правилам церемонии и готова наказать себя (вылить на своё тело кипяток) за их нарушение. Нора говорит о том, что она не может назвать свое имя, так как оно будет напоминать ей о чем-то из прошлой жизни. По её мнению, бесконтрольные воспоминания могут причинить вред.

«БОРИС: Многое отдал бы я за то, чтобы вспомнить все, что было со мной до твоего появления.

НОРА: Если вы вспомните все, вы многое потеряете. Воспоминания должны следовать порядку. Нельзя давать им волю»⁴⁶⁵.

В высказывании акцентируется внимание на утрате субъектом контроля над воспоминаниями, образами, что напоминает нам алогизм картин сновидения.

Опираясь на наблюдения ряда исследователей, прежде всего, Н. Тармарченко, М. Лагода и А. Павлов отметили явление драматического неосинкретизма, предельного субъектного «смешения» в пьесе А. Строганова *Чайная церемония*. Речь идёт о том, что герой Борис (и вслед за ним читатель/зритель) сталкиваются с загадочным «двойничеством» различных ипостасей героини произведения. В одном женском образе «проступают то мать Бориса Майя, то его жена, то сиделка по имени Нора, нанятая матерью для пострадавшего в автокатастрофе Бориса, то китаянка, владеющая искусством превращений, которая проводила для маленького Бориса чайную церемонию»⁴⁶⁶. Исследователи также считают, что персонажный неосинкретизм обусловлен состоянием «сновидности», в которое погружены как герои, так и реципиент⁴⁶⁷.

Привязка зрительных образов в высказываниях персонажей к сновидению раскрывает особенности действия метафорика. Согласно наблюдениям Фолькера Клоца над поэтикой открытой драмы, к которой можно, по-видимому, отнести пьесу А. Строганова, необычная метафорика всегда свидетельствует о создании персонажем индивидуальной карти-

⁴⁶⁵ Там же.

⁴⁶⁶ М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический: словарные статьи (подготовительные материалы)* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2, Кемерово 2011, с. 327.

⁴⁶⁷ Там же.

ны мира⁴⁶⁸. Сущность метафорического переноса, впервые рожденного в настоящий момент, состоит в «наглядной динамике» картины мира⁴⁶⁹. Именно такая неожиданная включённость метафоры (образа) в речь персонажа влияет на перформативный характер реализации высказываний в ней.

В высказываниях персонажей стирается грань между воображаемым, воплощенным как образ, инсценизация во сне, и реальностью. Нора напоминает Борису, что произносимые слова и жесты нужно воспринимать как наше отражение в зеркале.

Это явление удвоения репрезентации проявляет черты ритуализированного поведения, которые могут повлиять на самосознание героя: он воспринимает себя как другого, получает возможность изменить себя.

Дальнейший диалог убеждает в терапевтической направленности беседы Норы во время церемонии: она хочет избавить Бориса от травмы из-за Эдипова комплекса: он вспоминает о своей аварии как о подчинении воли матери (Майи), которая управляет им.

Во втором действии, которое начинается утром, с пробуждением героев, Борис вспоминает, что Майя убила его, но, как оказывается, он утратил способность к самоидентификации (он теперь называет себя Другим человеком, а, может быть, и не человеком вовсе).

В высказываниях персонажа наблюдается процесс расщепления личности. Увиденная героем корбочка из-под чая, подаренная ему в детстве китайкой, к которой водила его мать на чайную церемонию, видимо, с целью изменения личностных качеств Бориса, должна, по мнению Норы, помочь Борису вернуться к себе, восстановить утраченную гармонию с собой и миром. Показательна в этом смысле оценка Норой настоящей чайной церемонии как искусства превращений.

«НОРА. Только настоящая китайка может по-настоящему провести чайную церемонию от начала до конца и этим изменить все.

БОРИС. Чайная церемония! Что такое чайная церемония?

НОРА. Искусство превращений (Целует руку Борису)»⁴⁷⁰.

Вспомним в связи с этим ещё раз мысль Виктора Тернера о том, что церемония указывает, ритуал трансформирует. Исследователь уточняет, что церемонии указывают на социальный статус и служат в качестве знаков. Ритуалы же регулируют переход из одного состояния в другое⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munchen 1992, с. 412.

⁴⁶⁹ Там же.

⁴⁷⁰ А. Строганов, *Чайная церемония...*, *op. cit.*

⁴⁷¹ Цит. по: Д. Бахманн-Медик, *Культурные повороты...*, *op. cit.*, с. 131.

Стоит отметить, что в пьесе А. Строганова сновидческое действие происходит во время восточной чайной церемонии, которая изначально направлена на самоуглубление, на общение человека со своим внутренним миром. В отличие от славянского чаепития, воспроизводящего культуру будничного состояния семьи, восточная как раз воспринимается как таинство, во время которого человек отвлекается от будничной суеты.

Борис в процессе чайной церемонии вспоминает о суете.

«БОРИС. Нет, нет, это прошло. Теперь мне уже не хочется быть одному. Музыка успокаивает... Эту музыку не любят оттого, что не вслушиваются... Торопятся, как всегда... Всегда спешат... Я тоже спешил... Всегда... Дурак был... Суета – это жадность. А жадность поедает наслаждение. Убивает вкус. Такая цена... Поговори со мной»⁴⁷².

Его впечатления фрагментарные и прерывистые как во сне. Он догадывается, что чайная церемония в его случае не только чаепитие, а сеанс психотерапии, попытка осознать характер его детских страхов, в виде инсценизации стремления матери утопить его в ванной. Подобная репрезентация подсознательных визий проявляет черты ритуализированного поведения, которые могут повлиять на самосознание героя: он воспринимает себя как Другого, получает возможность изменить себя.

Нора побуждает Бориса вновь пережить еще один ритуал – инициации. Он вспоминает, как в детстве, выходя из ванной, он казался себе взрослым, «совсем другим, обновленным. То есть, мыться уходил один ребёнок, а возвращался совсем другой, гораздо лучше прежнего»⁴⁷³. Намеренная театрализация этого представленного в высказывании ритуала придает ему явный перформативный характер: он получает возможность стать Другим и, вместе с тем, остается собой.

Нора сообщает ещё об одном символическом обмене: они с Майей, матерью Бориса, якобы обменялись сыновьями. Теперь Борис принадлежит ей, и она готова вернуть его к жизни, восстановить его самосознание. Сон первого действия заканчивается символической инсценизацией ритуализированного события возвращения героя к своему прежнему состоянию самоидентификации: Нора топит его в ванной.

Таким путём она пытается, видимо, преодолеть дистанцию между символическими образами сновидения и объектом в состоянии фрустрации. Снимается, как можно судить, оппозиция реальности и сновидческих фантазий, трансформированных в символ. Само сновидение воспринимается как текст, предлагающий некие подходы для его интерпретации. Разыгранный в воображении (или в результате актерской игры) сон при-

⁴⁷² А. Строганов, *Чайная церемония...*, *op. cit.*

⁴⁷³ Там же.

обретает характеристики симулякра, утрачивается его связь с реальной жизнью, прошлым героя. Используя выражение Р. Шехнера, можно сказать, что подобная перформативная симуляция «... является репликацией самого себя как чего-то другого»⁴⁷⁴. Театральное удвоение сознания вводит героя в транс, позволяющий произойти тому, что не состоится (не выскажется) в реальной жизни. В этом состоянии удастся освоить опыт преодоления (перехода) границы. Можно ещё раз отметить в этом общую закономерность интерактивного поворота в культуре, предпосылками для которого является погружение сознания в мир фантастики, воображения себя как «Другого». При этом текст книг ориентирован не только на порождение и толкование смыслов, но и на определённые (ритуальные, церемониальные) практики хотя бы в потенциальном или контекстуальном значении.

«Игра со снами» и «игра в сны», по меткому замечанию Натальи Нагорной, предложившей концепцию «онейронавтики» (путешествия в осознанных сновидениях) в современной русской литературе, как будто бы позволяет выявить в поэтике текста механизмы управления снами, «взламывания» программы сновидений, подобно тому как это делают персонажи-хакеры романа Андрея Реутова *Хакеры сновидений* (2005) и герои фильмов братьев Вачовски *Матрица*⁴⁷⁵.

В высказываниях персонажей осуществляются символические переносы метафор: Борис вспоминает о своих детских ассоциациях во время купания в ванной: как и бывает в сновидениях, ванна золотого цвета воспринимается им в качестве комнаты солнца – он купался в солнечном свете. Эти образы переносятся на символические значения, характеризующие (возможные) сексуальные отношения героев. Пробуждение Бориса ото сна Нора ассоциирует с его наслаждением белым светом, что, в её восприятии, означает то, что он воспользовался её девственностью.

Сохраняется множественность смыслов, придаваемых героями собственным чувствам, поступкам, вещам (например, детским игрушкам Бориса, которые сохранила Нора). Посредством проговаривания воспоминаний осуществляется попытка (само)идентификации героя. Он осознает, что в результате травм (детских из-за чрезмерной властности матери, затем – во взрослом возрасте – из-за аварии) он окончательно утратил себя.

⁴⁷⁴ R. Schechner, *Performatyka...*, op cit., с. 145.

⁴⁷⁵ Н.Ю. Нагорная, *Онейронавтика в русской прозе XX–XXI как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)*: материалы IV международной научной конференции, Москва 2014, с. 33.

Собственно, круг его воспоминаний охватывает этап перехода от детства к подростковому возрасту (картина 2-я начинается с его признания, что ему 12 лет, он ненавидит пианино, так как мама заставляла его заниматься музыкой) и что он не любит чай, его тошнило от чая.

Создается представление об этапе полового созревания подростка, идентифицирующего себя посредством отказа от привычных церемоний, реакций и т.п. Можно представить план воображаемой (само)идентификации героя, связанной с идеальным образом себя в прошлом, приобретшей символический характер и вобравшей в себя ещё и взгляд героя, меняющийся (что и проявляется в визуализации метафор) в зависимости от возраста, состояния, места.

Символика в образных и вербальных объективациях героев пьесы, собственно, заменяет утраченное представление о (само)идентификации, таким образом символы, по удачному выражению Ханны Сегал, выступают в роли субститута⁴⁷⁶. Так что театр воображения, визий, фантазий создаёт особый план перформативного действия, в котором также проявляется фрустрация героя, связываемая с расщеплением его сознания на множество (символически реализованных) образов.

В четвёртой картине второго действия внимание и диалог героев сосредотачиваются вокруг фортепианного переложения ранее звучавшей восточной музыки в исполнении сына Норы. Она в форме остраненной истории рассказывает Борису о его собственной судьбе.

«НОРА: Одна богатая женщина. У нее погиб сын, бывший пианист. Очень хороший был пианист, связался с дурной компанией, какие-то темные дела, большие деньги. Нелепо погиб.

НОРА: Утонул в ванне.

БОРИС: Утонул в ванне? Разве такое возможно?

НОРА: Как-то умудрился.

БОРИС: Может быть, кто-то помог ему?

НОРА: Нет, он жил совсем один. Ни с кем не общался, даже с матерью. Скорее всего, во время приступа. Он страдал припадками после автомобильной аварии. Вообще странный был человек. Ему, например, казалось, что у него отказали руки. Ненавидел мать, которая его безумно любила. Думал, что от нее исходят все его несчастья...»⁴⁷⁷.

Эта ситуация ранее воплотилась в ночном кошмаре Бориса, как и другие диалоги, о которых время от времени он вспоминает.

Страстное желание встречи с сыном Норы, играющим во время чайной церемонии на фортепиано, можно рассматривать как нереализованную герою попытку вернуться к себе реальному.

⁴⁷⁶ Н. Segal, *Marzenie sennie, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2010.

⁴⁷⁷ А. Строганов, *Чайная церемония...*, op. cit.

В образе таинственного мальчика, которого никак нельзя увидеть и который не может приблизиться к участникам чайной церемонии, отражена та воображаемая реальность, которая связана с идеальным образом себя (Бориса) в детстве.

Собственно, все происходящее и проговариваемое в пьесе сосредоточено на событии перехода границ внешнего и внутреннего, реального и воображаемого, что, по мнению ряда исследователей (С. Лавлинского, А. Павлова, О. Дрейфельд и др.) связано с представлением неклассического образа человека (гротескного субъекта) в литературе⁴⁷⁸.

Встреча с воображаемым миром, по мнению О. Дрейфельд, может быть воссоздана в современных пьесах как восприятие/познание границ, пространственного «ландшафта» и временной «перспективы», семантика которых познается (ощущается), прежде прочих смыслов, «вместе с переживанием движения» и телесного ощущения в них⁴⁷⁹.

Чайная церемония предстает в пьесе А. Строганова как встреча условного ритуализированного пространства комнаты и вневременности (относительности прошлого, перенесенного (вытесненного) в настоящее; настоящего, переживаемого как прошлое).

Обращает на себя внимание фиксированность поз героев в пьесе во время чайной церемонии, занимающей все пространство действия.

Они сидят на циновке около низкого столика друг возле друга. Во время церемонии Борис приказывает Норе сидеть. Когда во время разговора она отмечает, что герою не удалось нащупать её болевую точку, то об этом она говорит как о вполне осязаемом, физиологически реальном процессе («НОРА: Обозначить. Создать. Потом нащупать. А затем достигнуть желаемого – почувствовать сопротивление и сломить его...»⁴⁸⁰).

Борис признаётся в том, что у него затекли ноги, а Нора добавляет, что его руки тоже ничего не чувствуют. Видимо, это пограничное состояние боли, занемения может восприниматься как некая граница реального/воображаемого миров. Показательно, что воображаемое идеальное состояние (детства) герой переживает во сне, только погружаясь в ванну.

В третьей картине герои рассуждают о том, в какой позе они спали, можно думать, что они просыпаются в реальности.

Диалог героев в четвертой картине разворачивается возле еще одного образа пограничного состояния – окна. Борис осознаёт себя отчуждённым, ограждённым от жизни внешнего мира, от людей на улице.

⁴⁷⁸ О. Дрейфельд. *Воображаемый мир литературного героя и его смысл* [в:] *Литературное произведение как герменевтическая проблема*, Кемерово 2011, с. 33.

⁴⁷⁹ Там же, с. 34.

⁴⁸⁰ А. Строганов, *Чайная церемония...*, *op. cit.*

Интересно, что позы героев дублируют те, которые изображены на старинной китайской коробочке из-под чая.

«БОРИС: Здесь мужчина и женщина. Она – китаянка, протягивает ему чашку, наверное, чашку чая. У него на голове смешная красная шапочка.

НОРА: Ты говорил – посмотри, какая смешная шапочка у него на голове. Что она означает, Майя?»⁴⁸¹.

Такая поза сидящих способствует отрешению от будничных дел, освобождению духа, расслабленности и спокойствию.

Эта поза соответствует состоянию духа человека во время сновидения. Как отмечают Ольга Семенецкая и Анна Синицкая, события пьесы («взаимоопределение себя внутри галлюцинаторного хронотопа ритуала») опредмечивается посредством перемещения «...в другое пространство – в иллюстрацию на коробочке из-под чая»⁴⁸².

Фантасмагорический сюжет, по мнению исследовательниц, организован как «музыкально-лирический (сам автор серьёзно настаивает на музыкальной полифонии сюжетов своих пьес)», структура действия «...напоминает комнату зеркал» благодаря тому, что персонажи выясняют, кто они на самом деле⁴⁸³.

Можно принять во внимание мысль авторов статьи о слиянии в одном художественном высказывании формул «европейского» напряженно-коллизийного, действенного начала и «восточного», ритуализованно-статичного⁴⁸⁴, хотя, конечно, стоит иметь ввиду всю условность китайской церемонии в пьесе А. Строганова, которая репрезентирует не образ мира, а распространенные стереотипы, представления о культуре востока или, возможно, авторские визии (фантазии) на тему фантасмагории образов сознания героя как церемонии или (пара)ритуального действия. Также в поэтике действия нашли отражение, по-видимому, элементы эстетики восточной церемонии, в частности, связанные с характером взаимопроникновения первостихии как единства противоположностей, в том числе, женского и мужского начал (философия даосизма)⁴⁸⁵. Подобное взаимоперетекание начал (стихий, энергии) способствует осознанию себя, что и происходит с героями пьесы А. Строганова.

⁴⁸¹ Там же.

⁴⁸² О. Семенецкая, А. Синицкая, *«Комната Зеркал»: «европейский» и «восточный» сюжет как «действие» и «ситуация» в современной драме* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия*, Самара 2014, с.135, 136.

⁴⁸³ Там же, с. 136, 138.

⁴⁸⁴ Там же, с. 138.

⁴⁸⁵ В. Носкова, *Философия чайной церемонии*, «Дискурс – Пи» 2010, №1–2, с. 68–72.

Как уже отмечалось, подобная церемония или (параритуальное действие) служат источником перформативного потенциала в пьесах современных драматургов. Стоит принять во внимание наблюдение Марка Липовецкого и Биргит Боймерс над способностью современного театра придать любому событию «ореол мифологического первоначала», то есть сообщить ему ритуальный смысл, которым и определяется, по их мнению, пространство и время перформанса⁴⁸⁶. Речь идёт о стремлении современных драматургов превратить пьесу в сценарий современного ритуала, нацеленного на «восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний в конкретной социо-культурной ситуации, характерной для постсоветского общества»⁴⁸⁷. Исследователи отмечают, что в таких пьесах ритуальный перформатизм проявляется в том, что слово является действием, оно обладает магической властью изменять реальное положение вещей⁴⁸⁸.

Способом вовлечения зрителей в такое ритуальное перформативное действие можно считать, как уже отмечалось, его метатеатральный характер: действие обращено не только к сонным театрализованным визиям подсознания, но и к природе церемонии как театрального явления.

Подводя некоторые итоги анализа роли чайной церемонии как составляющей перформативного потенциала пьес П. Арье и А. Строганова, следует отметить, что в обеих пьесах церемония придаёт действию ритуализированный характер, становится образом-действием, связующим воспоминания прошлого и настоящего, сны и реальность происходящего на сцене.

В пьесе П. Арье *Цвета* чаепитие становится формой художественной организации действия, позволяющей инсценировать разные этапы жизни Женщины в чёрном в течении недолгого действия пьесы как целостный процесс, обнаруживающий способы его представления.

Ритуализированное действие структурирует также пространственно-временная лиминальность (состояние между жизнью и смертью), усиливающая эффект символически мифологического события, приобретающего универсальный бытийный характер.

В высказываниях Женщины в чёрном (и ещё 4-х женщин, символизирующих этапы её жизни) реализуется индивидуальный миф о разрушенном мире, об утрате себя (самоидентификации) и возвращении к себе на пороге смерти, повествующий о национальной истории и коллективном опыте. В процессе совместного переживания актёров и зрителей реали-

⁴⁸⁶ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, *op. cit.*, с. 25.

⁴⁸⁷ Там же, с. 26.

⁴⁸⁸ Там же.

зуются значения и смыслы национального мифа, вызывающие социально-культурные механизмы памяти.

В пьесе А. Строганова чайная церемония становится отправным пунктом для появления образов воображаемого героя, реализованных в высказывании как своеобразный театр сновидческих образов, метафор. Погружение сразу в несколько смысловых контекстов (сновидческий, метатеатральный, ритуально-символический) усиливает суггестивный план воздействия на реципиента, приобретающего опыт инициализации кодов подсознательного.

Происходящие с персонажами трансформации напоминают транслируемый медиасредствами ритуал возвращения Бориса к себе, своей изначальной индивидуальности, ещё не вовлечённой в сценарии невротического насилия.

Герои пьесы вроде бы пытаются играть роли, инсценировать элементы церемонии (или ритуала), но от ритуала с его связью с мифом, с онтологическими смыслами, мало что остаётся. Скорее, можно говорить о разыгрывании церемонии как пространства воображения, активизирующего архетипические образы (коды) подсознания.

Повторное переживание детской травмы, как инсценизации, вытесненной в область подсознания, то ли в сновидениях, то ли в реальности, обнаруживает мирозидательные возможности перформативного акта, позволяющего благодаря повторяемости символических образов (метафор) реконструировать состояние героя, обусловленное травматическим опытом прошлого.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате анализа новейших русских пьес разных школ и направлений: Николая Коляды и его учеников (Олега Богаева, Ярославы Пулинович, Екатерины Бронниковой, Ирины Васьковской, Юлии Ионушайте), Александра Строганова, Бориса Акунина, белорусского русскоязычного автора Максима Досько, украино-немецкого драматурга Павла Арье, также пишущего и на русском языке, мы попытались понять, как тенденции репрезентации (языка, реалий, названных при помощи него) и презентации (представления) того, как посредством интеракции происходит переформатировка высказывания, помогают выявить в поэтике текста процессы культурной (само)идентификации.

Внимание в ряде пьес акцентируется не на интерпретации авторского взгляда, а на способах коммуникации, познания мира и себя, получения нового опыта присутствия в действии.

Перформативный потенциал обнаруживается в пьесах, в которых модальность высказывания обусловлена их риторической, ритуальной (или церемониальной) природой; инсценизацией медийных социо-культурных стратегий, ролевых практик.

Мы полагаем, что интерпретативный и перформативный потенциал пьесы не создают внутренние противоречия, а органично выявляют себя в зависимости от контекста, задач постановки и установок реципиента.

Исходя из аспекта исследования, мы отметили, что традиционно понимаемые формы (способы) авторского видения и восприятия мира проявляются в таких категориях поэтики пьесы как её название, жанр, жанровый подзаголовок, особенности сюжета и композиции, характер героя/персонажа, высказывания, интертекста и др. Они также могут обогащаться вследствие обнаружения в них перформативного потенциала действия.

Перформативный потенциал распространяется на те же вышеуказанные категории пьесы как диапазон игровых (ролевых) стратегий и практик. Но при этом он служит формированию новой коммуникативной ситуации: преобразованию установок реципиента, манипулированию его сознанием/поведением, втягиванию в совместную интеракцию.

Следует также отметить, что присущие современной драматургии эпатажность, нарушение целостности личности, фрагментарность картины

мира отражаются в способе построения образов персонажей. Всё это приводит живущего в гиперреальном пространстве симулякров персонажа к борьбе за признание или формирование своей индивидуальности и, соответственно, за (само)идентификацию.

Мы полагаем, что «кризис идентичности»⁴⁸⁹ проявляется в проанализированных нами пьесах на многих уровнях персонажной структуры, сюжета, композиции, картины мира, распространяется и на опыт читательского/зрительского восприятия. Выявлена размытость между авторским голосом и голосом персонажа, между сознанием (сознаниями) персонажа и сферой его высказывания, его воплощениями в тех или иных образах (масках).

Гротескное проявление персонажа обнаруживает себя также в несопадении нестабильных образов Другого в нём и его собственного «я», которое выражается всё слабее и неустойчивее. В пьесах А. Строганова проявления Другого в субъекте настолько многоплановы и непредсказуемы, что говорить об идентичности субъекта речи и (само)сознания не представляется возможным.

Можно предположить, что «добраивание» идентичности происходит вследствие всё большего участия читателя/зрителя в интеракции. Таким образом, сфера читательской компетенции становится ресурсом для восприятия (само)сознания персонажа.

⁴⁸⁹ Мы используем это понятие, равно как и понятие «гротескный субъект» вслед за М. Лагодой и А. Павловым. См.: М. Лагода, А. Павлов, *Гротескный субъект* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, вып. 1–2: сборник научных статей, отв. ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2011, с. 291–295.

СВЕДЕНИЯ О ДРАМАТУРГАХ

Борис Акунин (настоящее имя Григорий Шалвович Чхартишвили, также публиковался под литературными псевдонимами Анна Борисова и Анатолий Брусникин) род. 20 мая 1956 года, Зестафони, Грузинская ССР. Русский писатель, эссеист, учёный-японист, литературовед, переводчик с японского, общественный деятель. Писательской деятельностью стал заниматься в сорок лет.

Его произведения пользуются большим успехом как в России, так и за рубежом, а его книги входят в десятку самых издаваемых.

Б. Акунин – автор нескольких десятков романов, повестей, литературных статей и переводов японской, американской и английской литературы. Известность принесли ему *Приключения Эраста Фандорина*, серии *Провинциальный детектив (Приключения сестры Пелагии)*, *Приключения магистра*, *Жанры* и другие.

Его драматургическое творчество намного скромнее, он является автором пьес: *Чайка*, *Комедия/Трагедия*, *Инь и Янь*.

В 2000 г. Акунин был номинирован на премию «Букер – Smirnoff» за роман *Коронация, или Последний из Романов*, однако не попал в число финалистов. В том же году стал лауреатом премии «Антибукер» за *Коронацию*. В 2003 г. роман *Азazelь* попал в шорт-лист Британской Ассоциации писателей-криминалистов в разделе «Золотой кинжал».

Павел Арье (род. 16 октября 1977, Львов) – современный украинский драматург, художник-концептуалист, театральный режиссёр, актёр. Образование получал в университетах Украины (Львов, Киев) и Германии (Кёльн, Хаген). С 2004 года живёт в городе Кёльн.

П. Арье является автором более десятка пьес, написанных на украинском, немецком и русском языках. Среди них: *Десять средств самоубийства*, *Революция, любовь, смерть и сновидения*, *Икона*, *Гордость*, *Эксперимент*, *Цвета*, *Человек в подвешенном состоянии*, *ТУ ТИ ТУ ТУ ТУ*, *Слава Героям!*, *В начале и в конце времён*, *Овца*, *Где-то на луне* и другие.

Многие пьесы Арье были представлены на театральных фестивалях Украины («Драма.УА» во Львове, «Курбалесия» в Харькове, «Неделя актуальной драмы» в Киеве), Германии (биеннале Plays from Europe 2010, «Berlin Theatertreffen 2013») и других странах. В 2011 г. П. Арье стал по-

бедителем всеукраинского литературного конкурса «Коронация слова» и фестивалей «Лестница» и «ДрамаUA».

В 2015 г. в издательстве Дискурс вышла книга *Баба Прися и другие герои*. С 2016 г. Арье стал художественным руководителем Львовского драматического театра им. Леси Украинки.

Олег Анатольевич Богаев (род. 15 июня 1970 года, Свердловск). Российский драматург. В 1998 г. закончил Екатеринбургский государственный театральный институт, экспериментальный первый курс «Драматургия» (мастерская Н. Коляды). В 2010 г. был назначен главным редактором журнала «Урал», сменив на этом посту своего наставника Н. Коляду.

В настоящее время живёт в Екатеринбурге и работает доцентом кафедры истории искусств Екатеринбургского государственного театрального института, где преподаёт на кафедре истории искусств.

О. Богаев – автор более десятка пьес, которые ставятся на сценах в России и за рубежом. Среди самых выдающихся пьес: *Русская Народная Почта, Мёртвые уши, Великая Китайская Стена, Страшный суп, Сансара, Телефунке, Кто убил месье Дантеса, Фаллоимитатор, 33 счастья, Чёрный монах, Баумачкин, Тайное общество велосипедистов, Марьино поле, Dawn-Way, Шпильки, Вишневый Ад Станиславского, Лермонтов нашего времени*. Он является также автором киносценариев к анимационным фильмам Дмитрия Геллера (мастерская Юрия Норштейна).

О. Богаев получил премию «Антибукер» (1997) за пьесу *Русская народная почта*, а также является лауреатом многочисленных литературных премий, в частности: Международного конкурса драматургов «Евразия» (2002) и Всероссийского драматургического конкурса «Действующие лица» (2005).

Екатерина Юрьевна Васильева (литературный псевдоним **Екатерина Бронникова**) (род. 18 ноября 1983). Русский драматург, окончила Екатеринбургский государственный театральный институт, курс Н. Коляды.

Е. Васильева (Бронникова) – автор более десятка пьес, среди самых интересных пьес: *За Америку!, Завтрак, Кастинг, Лапсердак, Медвежий угол, Миколка Лиходей, Над облаками светит солнце, Помни меня, Пьесы для детей, Сестра наркомана, Старая Линза, Цыганская игла, Эволюция дятлов, Ягодка опять*.

Е. Васильева – лауреат нескольких премий: с пьесами *Я идиотка, Поговори со мной, Там, за Ладожским озером* вошла в лонг-лист премии

«Дебют» в номинации «Драматургия»; с пьесами *Ты была у меня*, *Люби меня сильно* и *Однажды мы все будем счастливы* вошла в шорт-лист премии «Дебют», а пьеса «*За Америку!*» заняла 2-е место в номинации «Новая уральская драма» в рамках конкурса «Евразия».

Ирина Сергеевна Васьковская (род. 25 октября 1981 года, поселок Махнево, Свердловская область). Российский драматург, сценарист, режиссёр. Выпускница Екатеринбургского государственного театрального института (курс Н. Коляды). До этого она училась в Уральской государственной юридической академии (ныне – Уральский государственный юридический университет).

И. Васьковская начала заниматься драматургией в 25 лет. Первые пьесы (*Слон*, *Дуськин сын*, *Шуба*) написала под псевдонимом «С. Пухов». Ряд пьес написала в соавторстве с Дарьей Уткиной.

И. Васьковская – автор более двадцати пьес, среди которых: *Уроки сердца*, *Макаки*, *пицца и деструкция* (соавтор Д. Уткина), *Русская смерть*, *Март*, *Сказка*, *Царевич Заморышек*, *Пассажиры* по рассказам В. Набокова, *Лифт*, *Макаки*, *пицца и деструкция* (совместно с Д. Уткиной), *Бог ездит на велосипеде* (совместно с Д. Уткиной), *Визит* и др.

Спектакли по её пьесам пользуются большим успехом как в России, так и за рубежом. И. Васьковская является лауреатом многочисленных премий: трижды лауреат Международного конкурса современной драматургии «Евразия» (в 2012 г. за пьесу *Уроки сердца*, в 2013 г. за пьесу *Март*, в 2014 г. за пьесу *Галатhea Собакина*).

В 2013 г. Васьковская становится финалистом фестиваля молодой драматургии «Любимовка-2013», в 2014 году за пьесу *Март* получила престижную российскую премию «Дебют» в номинации «Драматургия», гран-при и приз зрительских симпатий конкурса конкурсов «Новая пьеса» при Национальной театральной премии «Золотая маска». В 2016 году пьеса *Who's afraid of contemporary art?* вошла в финал конкурса драматургов «Кульминация».

И. Васьковская живёт и работает в Екатеринбурге, где служит Старшим инструктором в Областной прокуратуре Свердловской области.

Герман Викторович Греков (род. 11 мая 1972 года) – театральный режиссёр, актёр, драматург. Закончил театральный факультет Всероссийского государственного института искусств по специальности «Актёр театра и кино». Работал актёром и руководителем литературно-драматургической части в Самарском академическом театре драмы им. М. Горького. С 2015 г. работал главным режиссёром ростовского Театра 18+.

Г. Греков является автором пьес: *Четыре желания мадам Ватто*, *Майзингер*, *Великий Сострадающий*, *Кастинг* (в соавторстве с Ю. Муравицким), *Дурное Семя (Ханана)*, *Химический дом*, *Вентиль*, *Невероятные приключения Юли и Наташи* (в соавторстве с Ю. Муравицким).

Среди режиссёрских работ в ростовском Театре 18+: *Хорошая смерть* (2016, драматург Васко Раичевич), *Акико* (2017, автор Виктор Пелевин), *Хроники Макбета. Короли подъезда* (2018, драматург Михаил Волохов).

В 2011 г. Г. Греков стал лауреатом IX Международного конкурса драматургов «Евразия 2011» (III премия).

Максим Александрович Досько (род. 24 мая 1987 года в Минске, Республика Беларусь) – драматург, фотограф, по образованию он радиоинженер.

М. Досько является автором семи пьес: *Радио Культура*, *И сострадание вмиг открыло ей*, *Лабрум*, *Лондон*, *Оникс*, *Секонд Хенд ТДЖ*, *Конец Света*, *Титан*.

М. Досько является лауреатом многочисленных конкурсов, среди других: фестиваля «Свободный театр» (за пьесу *Лондон*, 2014), «Любимовка-2014» (за пьесу *Лондон*), конкурса «Ремарка», «Конкурса конкурсов в рамках «Золотая маска» (пьеса *Лондон* в 2015 получила гран-при).

М. Досько живёт и работает в Минске.

Николай Владимирович Коляда (род. 4 декабря 1957 г., село Пресногорьковка, Кустанайской области) – директор и художественный руководитель «Коляда-Театр» в Екатеринбурге, актёр, прозаик, драматург, сценарист, театральный режиссёр, заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2003), лауреат международной премии им. К. С. Станиславского.

С 1994 года преподаёт в Екатеринбургском государственном театральном институте на курсе «Драматургия». Среди его выпускников – Олег Богаев, Татьяна Гарбар, Татьяна Филатова, Александр Найдёнов, Василий Сигарев, Надежда Колтышева, Ярослава Пулинович и многие другие.

Н. Коляда – автор более 120 пьес. Среди самых важных: *Игра в фанты*, *Рогатка*, *Канотье*, *Мурлин Мурло*, *Персидская сирень*, *Полонез Огинского*, *Сказка о мёртвой царевне*, *Баба Шанель*, *Скрипка*, *бубен и утюг* и многие другие.

Пьесы Н. Коляды ставятся на сценах всей России и за рубежом (в Англии, Швеции, Германии, США, Италии, Франции, Финляндии, Австралии и во многих других странах).

С 2002 г. Н. Коляда проводит Международный конкурс молодых драматургов «Евразия», результатом которого являются сборники пьес уральских авторов, неоднократно издаваемые за счёт самого драматурга.

Юрий Витальевич Муравицкий (род. 12 апреля 1978) – российский режиссёр, драматург, актёр, педагог, лауреат национальной театральной премии «Золотая маска», художественный руководитель Театра 18+ (Ростов-на-Дону). С октября 2014 г. куратор актёрской лаборатории в Московской школе нового кино.

Ю. Муравицкий – автор пьес: *Одноклассники*, *Фома*, *Круги на полях*, *Невероятные приключения Юли и Наташи* (в соавторстве с Г. Грековым) (III премия IX Международного конкурса драматургов «Евразия 2011», *Порнография*, *Кастинг* (совместно с Г. Грековым).

Среди его режиссёрских постановок: спектакль *Зажги мой огонь* (автор проекта Саша Денисова), *Блоха* по пьесе Е. Замятина (Калининградский областной драматический театр), перформансы *Я играю на гармошке* и *Революция* по пьесам Д. Пригова.

Ярослава Александровна Пулинович (род. 13 июля 1987 года, Омск) – российский драматург и киносценарист. В 2009 году закончила Екатеринбургский государственный театральный институт (отделение драматургии Н. Коляды).

Я. Пулинович – автор более двадцати пьес, которые ставятся на сценах России и за рубежом. Среди них: *Карнавал заветных желаний*, *Учитель химии*, *Мойщики*, *За линией*, *Наташина мечта*, *Победила я*, *Облако счастья*, *Бесконечный апрель*, *Птица Феникс возвращается домой*, *Жанна*, *Сомнамбулизм*, *Хор Харона*, *Земля Эльзы* и др. Она является автором киносценариев *Как поймать магазинного вора*, *Четвёртое измерение*, *Я не вернусь*, *Птица*, *Ёлки 5* (соавтор).

Я. Пулинович – лауреат многочисленных премий, среди других: «Голос поколения», «Дебют» (за пьесы *Учитель химии* и *Наташина мечта*), «Евразия» (в 2005 г. за пьесу *Карнавал заветных желаний*, в 2007 г. за пьесу *Мойщики*), «Новая пьеса» (в рамках «Золотой маски»), «Арлекин», «Текстура», «Долг. Честь. Достоинство» и др.

Фильм *Я не вернусь*, снятый по её сценарию, удостоился специального упоминания на фестивале Трайбека 2014 в Нью-Йорке, получил главный приз фестиваля Film by the Sea (Влиссинген, Нидерланды, 2014 г.), приз Президента Беларуси «За гуманизм и духовность в кино» на XXI Минском международном кинофестивале «Лістапад» (Минск, 2014 г.), а также получил приз имени драматурга Валерия Фрида за лучший сце-

нарий на Международном Кинофестивале фильмов о правах человека «Сталкер» (Москва, 2014 г.).

Я. Пулинович живёт в Екатеринбурге, замужем за российским прозаиком и критиком Романом Сенчиным.

Александр Евгеньевич Строганов (род. 29 ноября 1961 года в Барнауле) – драматург, поэт, писатель, член Союза писателей, член Русского ПЕН-центра, доктор медицинских наук, профессор кафедры психиатрии Алтайского государственного медицинского университета.

А. Строганов – автор более 50 пьес, а разрабатываемое им направление в драматургии определено литературной критикой парареализмом. Строганов является автором множества произведений, среди других: сборника поэзии *Мелос*, книги *Excentrique*, *Книга стихов и пьес*, *Каденции*, *Иерихон*, *The Jester's Chess*, *Four on the very top of the tower of Babel*, *Selected Plays*, романа *Купание Ягнатьева*, сборников пьес *Удильщики милостью Божьей*, *Орнитология*.

А. Строганов является лауреатом многочисленных премий, в частности: поэтического фестиваля «Мастерские модерна» в 1997 г., Демидовской премии в области литературы в 2000 г., премии за достижения в области драматургии «Действующие лица» в 2008 г., Открытого международного поэтического конкурса «Золотая строфа» в 2009 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Abirached R.**, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris: Grasset 1978.
- Boroch R.**, *Postać w dramacie*, „Świat tekstów: rocznik Słupski” 2011, № 9, c. 217–218.
- The Collected Letters of Robert Southey*, p. 1–2, ed. L. Pratt, I. Packer [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_One/HTML/letterEEEd.26.62.html (дата обращения 11.07.2017).
- Duda A.**, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.
- Dyskurs, postać i pleć w dramacie**, red. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, Kraków 2002.
- Fisher-Lichter E.**, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.
- Fuchs E.**, *The Death of the Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis 1996.
- Genette G.**, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Gleń A.**, *Tożsamość zagubiona – tożsamość odnajdywana (wprowadzenie)* [В:] *Literatura i/a tożsamość w XX wieku*, red. nauk. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2007.
- Głowiński M.**, *Parodia konstruktywna* [В:] *Togo же, Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Kasperski E.**, *Między poetyką a antropologią postaci. Szkic zagadnień* [В:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, Warszawa 1998.
- Klotz V.**, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munchen 1992.
- Kosiński D.**, *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie* [В:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009.
- Kristeva J.**, *Problemy strukturywania tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, c. 233–250.
- Lachmann R.**, *Płaszczyzny pojęcia intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1991, LXXXII, z. 4, c. 209–215.
- Markiewicz H.**, *Postać literacka* [В:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, c. 158–178.
- Mazurek H.**, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady*, Katowice 2002.

- Mięsowska L.**, *Dyskurs postaci. Postać dyskursu* [в:] *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*, t. 4, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, с. 359–370.
- Mięsowska L.**, *Gra-nie w postmodernizmie*, Katowice 2007.
- Nycz R.**, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Papuczysz J.**, *Scenariusz* [в:] *Performatyka. Terytoria*, pod red. Ewy Bal i Dariusza Kosińskiego, Kraków 2017.
- Petitjean A.**, *Problématisation du personnage dramatique*, „Pratiques” 2003 (Décembre), № 119/120, с. 67–90.
- Pyzik T.**, *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Katowice 1986.
- Riffaterre M.**, *La trace de l'intertexte*, „La Pensée” 1980, № 215 (Octobre), с. 4–18.
- Rabinowitz P.J.**, „*What's Hekuba to us?*”: *The audience's experience of literary borrowing* [в:] *The reader in the text*, eds. S.R. Suleiman and I. Crosman, Princeton 1980.
- Schechner R.**, *Performatyka. Wstęp*, przekł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Schechner R.**, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000.
- Segal H.**, *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2010.
- Sinko G.**, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław 1988.
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego**, red. J.-P. Sarrazac, Kraków 2007.
- Ubersfeld A.**, *Czytanie teatru I*, Warszawa 2002.
- Wąchocka E.**, *Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie*, „Postscriptum polonistyczne” 2011, № 2 (8), Katowice.
- Zajac J.**, „*Dynamika zmagañ*” w procesie kształtowania się współczesnej postaci scenicznej [в:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009.
- Агеева Н.А.**, *Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Новосибирск 2016.
- Агеева Н.А.**, *Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Новосибирск 2016.
- Акунин Б.**, *Чайка* [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.akunin.ru (дата обращения 10.10.2017).
- Алпатова И.**, *Бизнес клоунада. «OFFис»* [в:] *Театр имени А. С. Пушкина. Культура* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).

- Арье П., Цвета (Размер $\frac{1}{4}$, темп умеренный)** [Электронный ресурс]. Режим доступа: arye_pavlo_1.doc.–1816083843.doc. (дата обращения 27.02.2018).
- Ахеджакова Л., «С кокошунством на устах» (Беседу вела Н. Агишева), «Московские новости» 1996, 15–22 сентября, с. 24.**
- Багдасарян О.Ю., Титова А.В., «У Гоголя бесконечно смешно, а потом над кем смеетесь?» (Интервью с драматургом Николаем Колядой), «Филологический класс» 2009, № 22.**
- Барт Р., Избранные работы. Семиотика. Поэтика, Москва 1989.**
- Батай Ж., Внутренний опыт, Санкт-Петербург 1997.**
- Бахманн-Медик Д., Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре, Москва 2017.**
- Бобкова Н.Г., Функции постмодернистского дискурса в детективном романе Б. Акунина о Фандорине и Пелагее: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Улан-Удэ 2010.**
- Богаев О., Пьеса – это модель жизни, отрезок бесконечности, беседу ведёт Светлана Новикова, «Современная драматургия» 2013, № 4.**
- Богаев О., Русская народная почта: 13 комедий, сост. В. Э. Исхаков, Екатеринбург 2012, [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bogaev.narod.ru> (дата обращения 11.08.2017).**
- Богданова П.Б., «Новая драма»: модель жертвы, «СИСП» 2015, № 8 (52), с. 380–389.**
- Бодрийяр Ж., Пароли. От фрагмента к фрагменту, Екатеринбург 2016.**
- Бодрийяр Ж., Символический обмен и смерть, Москва 2000.**
- Болотян И., Право писать грубо. Эффект присутствия Коляды, «Независимая газета» 2007, 14 июня [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2007-06-14/8 (дата обращения: 11.03.2013).**
- Борев Ю.Б., Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов, Москва 2003.**
- Бронникова Е., Завтрак [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatrelibrary.ru/authors/b/bronnikova_ekaterina (дата обращения 11.07.2017).**
- Бронникова Е., Кастинг [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/b/bronnikova_ekaterina (дата обращения 11.07.2017).**
- Бронникова Е., Сестра наркомана [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatrelibrary.ru/authors/b/bronnikova_ekaterina (дата обращения 11.07.2017).**

- Бушканец Л.Е.**, *Чехов как источник раздражения для современной драмы* [в:] *Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27–29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008.
- Васильева Е.**, *Однажды мы все будем счастливы* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/v/vasilyeva_ue (дата обращения 11.07.2017).
- Васильева Е.**, *Разбей это* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/v/vasilyeva_ue (дата обращения 11.07.2017).
- Васильева С.С.**, *Пьесы Олега Богаева и проблемы современного драматургического языка*, «Вестник Волгоградского государственного университета», Серия 8: Литературоведение. Журналистика, 2013, № 12, с. 63–74.
- Васильева С.С.**, *Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета)*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Волгоград 2002.
- Васильев Є.**, *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*, Луцьк 2017.
- Васьковская И.**, *Март* [в:] *Театральная библиотека Сергея Ефимова* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/v/vaskovskaya_irina (дата обращения 17.02.2018).
- Васьковская И.**, *Русская смерть* [в:] *Театральная библиотека Сергея Ефимова* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/v/vaskovskaya_irina (дата обращения: 20.10.2017).
- Васьковская И., Уткина Д.**, *Бог ездит на велосипеде* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.theatre-library.ru/authors/v/vaskovskaya_irina (дата обращения: 08.06.18).
- Вербицкая Г.Я.**, *Отечественная драматургия 70–90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики*: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва 2008.
- Вербицкая Г.Я.**, *Традиции поэтики А.П. Чехова в современной отечественной драматургии 80–90-х гг. (пьесы Н. Коляды в чеховском контексте)*: очерк, Уфа 2002.
- Володина Н.**, *Понятие актуализации в русском и европейском литературоведении*, «Studia Rossica Gedanensia» 2014, № 1, с. 354–366.
- Воронов В.М.**, *Проблема экзистенциальных оснований самоидентификации (на примере идей М. М. Бахтина)*, «Вестник МГОУ». Серия: Философские науки, 2015, № 3.
- Гайтенец А.**, *«Кольори»: дослідження жіночності* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lb.ua/culture/2017/02/07/35> (дата обращения 12.02.2018).

- Галахова О.**, *Жестокие игры. Метод «деловых игр» в премьеры Театра Наций не помог найти совершенную акулу бизнеса*, «Независимая газета» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [/http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm](http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm) (дата обращения 06.10.2017).
- Гоголь Н.В.**, *Ночь перед рождеством* [в:] Того же, *Вечера на хуторе близ Диканьки*. Миргород, Москва 1984.
- Гоголь Н.В.**, *Старосветские помещики* [в:] Того же, *Вечера на хуторе близ Диканьки*. Миргород, Москва 1984.
- Годер Д.**, *Новая драма – форева!*, «Русский журнал» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).
- Голованёва М.А.**, *Слово в коммуникативно-когнитивном пространстве русской драмы конца XX века: монография*, Астрахань 2011.
- Головенченко А.Ф.**, *Монодрама* [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва 2003.
- Гончарова-Грабовская С.Я.**, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва 2006.
- Горгома О.**, «Сегодня» 1996, 17 июля.
- Греков Г., Муравицкий Ю.**, *Кастинг* [Электронный ресурс] [в:] Театральная библиотека Сергея Ефремова. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/g/grekov_german (дата обращения 10.10.2018).
- Громова М.И.**, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие*, Москва 2009.
- Громова М.И.**, *Чеховские традиции в театре А. Вампилова*, «Литература в школе» 1997, № 2, с. 46–56.
- Давыдова М.**, *Служебный канкан*, «Известия» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.smotr.ru/2007/2007> (дата обращения 06.10.2017).
- Давыдова Т.Т., Сушилина И.К.**, *Театр Николая Коляды: топос провинции* [в:] Их же, *Современный литературный процесс в России*, Москва 2007, с. 285–310.
- Делёз Ж.**, *Пять тезисов о психоанализе* [в:] Того же, *О смерти человека и о сверхчеловеке*, пер. с франц., Москва 2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/1890180/> (дата обращения 03.09.2017).
- Деррида Ж.**, *Деконструкция: тексты и интерпретация*, Минск 2001.
- Досько М.**, *Лабрум* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://dramacenter.org/upload/information_system_25/2/1/8/item_218/information_items_property_528.pdf (дата обращения 10.10.2017).
- Драгунская К.**, *Пить, пить, плакать*, «Современная драматургия 2001, № 3, с. 22–34.

- Дрейфельд О.**, *Воображаемый мир литературного героя и его смысл* [в:] *Литературное произведение как герменевтическая проблема*, Кемерово 2011.
- Дьякова Е.**, *Россия в фибровом чемодане* [в:] Персональная страница Н. Коляды. Рецензии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.u.ru> (дата обращения: 11.05.2011).
- Евреинов Н.Н.**, *Введение в монодраму* [в:] Того же, *Демон театральности*, Москва, Санкт-Петербург 2002.
- Ершов В.О.**, *Монодрама* [в:] *Українська Літературна Енциклопедія* в 5 т., Київ 1995, т. 3, с. 411.
- Журчева О.В.**, *«Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков* [в:] *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Новосибирский государственный театральный институт, 4–6 октября 2011 г.), Новосибирск 2011, с. 13–19.
- Журчева О.В.**, *Искусство преодоления страха: мотив смерти в «гоголевской трилогии» Николая Коляды* [в:] *Русская литература конца XIX – XXI века: диалог с традицией*, под ред. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi, Rzeszów 2014. с. 100–127.
- Журчева О.В.**, *Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме: «гоголевская трилогия» Николая Коляды*, «Самарский научный вестник» 2013, № 4 (5).
- Журчева О.В.**, *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы*: материалы научно-практических семинаров (26–27 апреля 2009 г. и 14–16 мая 2010 г.), сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2011.
- Журчева О.В.**, *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии: инвариант или вариантивность* [в:] *Современная российская и немецкая драма и театр*: сборник статей и материалов международной научной конференции (7–9 октября 2010 г.), ред. Т.Г. Прохорова, Е.Н. Шевченко, Казань 2011.
- Журчева Т.В.**, *Герой и среда в современной драматургии: от «Утиной охоты» до «Кислорода» и «Пластилина»* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема героя*: материалы IV научно-практического семинара (23–24 апреля 2011 г.), Самара 2012.
- Завьялова Г.**, *Прецедентный текст как средство пародирования детективного дискурса*, «Вестник КемГУ» 2013, № 1 (53), с. 170–174.

- Зеленцова М.Г., Жаркова Е.С.,** *Проблема идентичности: философские аспекты*, «Манускрипт» 2017, № 9 (83), с. 85–89.
- Зинцов О.,** *Менеджер тоже достоин жизни в искусстве. Ведомости* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).
- Злобина А.,** *Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом*, «Новый мир» 1998, № 3.
- Ивлева Т.Г.,** *Звуковая ремарка в драматургии А.П. Чехова* [в:] *Художественный текст и культура*, Владимир 1997, с. 67–68.
- Ивлева Т.Г.,** *Постмодернистическая драма А.П. Чехова (или ещё раз об авторском слове в драме)* [в:] *Драма и театр: сборник научных трудов*, вып. 1, Тверь 1999.
- Игнатюк О.,** «Культура» 1996, 27 июля.
- Игнатюк О.,** *В русском стиле? Молитва и слухи вокруг спектакля «Сказка о мёртвой царевне»*, «Литературная газета» 1993, 17 марта.
- Игнатюк О.,** *Грешник*, «Драматург» 1995, № 3, с. 212.
- Ионушайте Ю.,** *Умножение на ноль (Кастинг)* [в:] *Театральная библиотека Сергея Ефимова* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/i/ionushayte_yuliya (дата обращения 06.10.2017).
- Исакова О.,** *Чайка Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма* [в:] *Молодые исследователи Чехова: материалы Международной научной конференции*, Москва 2005, с. 53–64.
- Каллер Дж.,** *Теория литературы: краткое введение*, пер. с англ. А. Георгиева, Москва 2006.
- Карпеева Т.А.,** *Интерпретация классических образов и мотивов в пьесе М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» («ОБЛОМ OFF»)* [в:] *Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27–29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008.
- Кеидия К.З.,** *Философское понимание самоидентификации в бытийной структуре личности*, «Вестник Оренбургского государственного университета» 2012, № 1 (137), с. 50–55.
- Ковалёва А.,** *Иммерсивный театр: на что сходить в Москве* [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.sumedia.ru>entertainment>imm (дата обращения 10.10.2017).
- Коляда Н.,** *Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама* [в:] *Того же, Уйди-уйди: пьесы*, Екатеринбург 2000.
- Коляда Н.,** *Америка России продала пароход* [в:] *Того же, «Старая зайчиха» и другие старые пьесы*, Екатеринбург 2007.

- Коляда Н.**, *Баба Шанель* [в:] Того же, *Баба Шанель: пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012.
- Коляда Н.**, *Большая Советская Энциклопедия* [в:] Того же, *Баба Шанель: пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012.
- Коляда Н.**, *Вовка-марковка* [в:] Того же, *Носферату: пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003.
- Коляда Н.**, *Всеобъемлюще* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/vseobjemluschche/> (дата обращения: 22.05.2012).
- Коляда Н.**, *Дыроватый камень* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://kolyada.ur.ru/dyrovaty_i_kamen/ (дата обращения: 11.11.2014).
- Коляда Н.**, *И это всё о нём* (рецензии пьес Н. Коляды), «Современная драматургия» 1997, № 3.
- Коляда Н.**, *Канотье* [в:] Того же, *Баба Шанель: пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012.
- Коляда Н.**, *Канотье* [в:] Того же, *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994.
- Коляда Н.**, *Капсула времени* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/kapsula-vremeni/> (дата обращения: 11.11.2013).
- Коляда Н.**, *Кликуша (второй монолог дилогии Бенефис)* [в:] Того же, *Носферату: пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003.
- Коляда Н.**, *Клуб брошенных жён, или Звени бубен* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://kolyada.ur.ru/club_br_zhen/ (дата обращения: 15.09.2015).
- Коляда Н.**, *Куриная слепота* [в:] Того же, *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997.
- Коляда Н.**, *Куриная слепота* [в:] Того же, *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1997.
- Коляда Н.**, *Курица* [в:] Того же, *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997.
- Коляда Н.**, *Моцарт и Сальери* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/mozart/> (дата обращения: 22.05.2011).
- Коляда Н.**, *Мурлин Мурло* [в:] Того же, *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994.
- Коляда Н.**, *Мы едем, едем, едем в далёкие края* [в:] Того же, *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997.
- Коляда Н.**, *На Сахалин*, «Урал» 2000, № 7 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/prose/2003/04/na-sahalin/> (дата обращения: 11.03.2011).
- Коляда Н.**, *Носатый* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/nosaty/> (дата обращения: 11.07.2013).

- Коляда Н.**, *Ответы и вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города N.*, «Театральная жизнь» 2000, № 5.
- Коляда Н.**, *«Ощущаю себя в парадигме русской культуры»*. Два интервью с Николаем Колядой, «Известия Уральского государственного университета» 2008, № 55, с. 318.
- Коляда Н.**, *Персидская сирень* [в:] Того же, *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997.
- Коляда Н.**, *Полонез Огинского* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/polonez/> (дата обращения: 11.07.2011).
- Коляда Н.**, *Птица Феникс*, «Современная драматургия» 2004, № 2.
- Коляда Н.**, *Розатка* [в:] Того же, *Баба Шанель: пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012.
- Коляда Н.**, *Родимое пятно* [в:] Того же, *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997.
- Коляда Н.**, *Сижу за столом, пишу и сам отвечаю за всё. Я ни от кого не завишу*, «Современная драматургия» 1996, № 1.
- Коляда Н.**, *Старая зайчиха* [в:] Того же, *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы*, Екатеринбург 2007.
- Коляда Н.**, *Старая зайчиха* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kolyada-theatre.ru/ru/old-doe-hare> (дата обращения: 22.05.2012).
- Коляда Н.**, *Старосветские помещики* [в:] Того же, *Уйди-уйди: пьесы*, Екатеринбург 2000.
- Коляда Н.**, *Три китайца* [в:] Того же, *Уйди-уйди: пьесы*, Екатеринбург 2000.
- Коляда Н.**, *Чайка спела* [в:] Того же, *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994.
- Коляда Н.**, *Черепаха Маня* [в:] Того же, *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997.
- Кристева Ю.**, *Бахтин, слово, диалог и роман* [в:] *Французская семиотика от структурализма к постструктурализму*, пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова, Москва 2000.
- Лавлинский С.П.**, *«Введение в монодраму» Николая Евреинова в контексте новейшей русской драматургии (к постановке проблемы)* [в:] *Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тмарченко*, Москва 2010.
- Лавлинский С.П.**, *Перформативные аспекты в драматургии Александра Строганова*, «Новый филологический вестник» 2012, № 1 (20), с. 45–55.
- Лагода М., Павлов А.**, *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, вып. 1–2: сб. науч. ст., отв. ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2011.

- Лазарева Е.Ю.**, *Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980–1990-х гг.*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2010.
- Лейдерман Н.Л.**, *Драматургия Николая Коляды: критический очерк*, Каменск-Уральский 1997.
- Лейдерман Н.Л.**, *Маргиналы Вечности или Между «чернухой» и светом*, «Современная драматургия» 1999, № 1.
- Липовецкий М.** *Паралогия. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов*, Москва 2008.
- Липовецкий М., Боймерс Б.**, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, Москва 2012.
- Лотман Ю.М.**, *Текст в тексте [в:] Того же, Избранные статьи*, т. 1: *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Таллин 1992.
- Любимцева Л.**, *Трансформация шекспировского сюжета в трагедии Б. Акунина «Гамлет. Версия»*, «Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди», Сер.: Літературознавство, 2011, Вип. 2 (1).
- Мазеева Е.**, *На «Ночи искусств» «раздели фотографии»* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://m.74.ru/text/gorod/229383558381568.html> (дата обращения 25.10.2018).
- Макарова В.**, *Комедия Б. Акунина «Чайка» в контексте историко-функционального изучения*, «Вестник Бурятского государственного университета» 2011, № 10.
- Макарова В.**, *Чеховский интертекст в современной российской драматургии (1980–2010 гг.)*, Москва 2012.
- Малыгина Н.**, *Откуда придёт спасение? (Явление Николая Коляды)* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru> (дата обращения: 17.06.2011).
- Мартянова С.А.**, *Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности*, Владимир 1997.
- Махинина Н.Г.**, *Специфика комедиальности в современной драме (к постановке проблемы)* [в:] *Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27–29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008.
- Митрофанова Е.**, *Внимание, кастинг!*, «Арт-журнал» «ОКОЛО» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://okolo.me/2015/02/vnimanie-kasting/> (дата обращения 06.10.2017).
- Мищенко Т.А.**, *Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Астрахань 2009.

- Мокульский С.С.**, *Монодрама* [в:] *Литературная энциклопедия в 11 т.*, под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского, Москва 1934, т. 7, с. 456.
- Моторин С.Н.**, *Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80–90-х годов XX века*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2002.
- Нагорная Н.Ю.**, *Онейронавтика в русской прозе XX–XXI как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)*: материалы IV международной научной конференции, Москва 2014.
- Наумова О.В.**, *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришкова)*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2009.
- Нерезко Н.А.**, *А. Вампилов и Н. Коляда: провинциальные анекдоты в XX веке* [в:] *Традиции русской классики XX века и современность*: материалы Международной научной конференции (14–15 ноября 2002 г.), Издательство Московского университета 2002, с. 299–308.
- Нефагина Г.Л.**, *Русская проза конца XX века*: учебное пособие, Москва 2003.
- Носкова В.**, *Философия чайной церемонии*, «Дискурс – Пи» 2010, №1–2, с. 68–72.
- Оже М.**, *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна*, пер. с франц. А.Ю. Коннова, Москва 2017.
- Окорокова Н.**, *В «Ночь искусств» в Челябинске открылся музей Микки Мауса* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://polit74.ru> (дата обращения: 08.06.2018).
- Пави П.**, *Словарь театра*, Москва 1991.
- Пархоменко Е.**, *Современный язык как симулякр «Дома бытия»*, «Историческая и социально-образовательная мысль» 2013, № 5 (21).
- Поликарпов Д.**, *Личностная идентичность человека в техносфере: опыт «приращения» или «опустошения»?*, «Философия права» 2017, № 2 (81), с. 52–55.
- Потапова А.**, *О типологии персонажей Николая Коляды (на материале пьес цикла «Кренделя»)* [в:] *Слово – текст – смысл*: сборник студенческих научных работ, Екатеринбург 2006.
- Пулинович Я.**, *Наташина мечта*, «Современная драматургия» 2009, № 1.
- Пулинович Я.**, *Победила я*, «Урал» 2009, № 3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2009/3/pu10.html> (дата обращения 11.07.2017).

- Ротобылская Т.**, *Гермеутыка і сучасная драматургія* [в:] *Спыніся, імгненне. Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х г.*, Минск 2000, с. 190–195.
- Руднев П.**, *В неравной борьбе с критикой* (интервью с Николаем Колядой) «Независимая газета» 2000, 16 февраля.
- Руднев П.**, *Драма памяти: очерки истории российской драматургии 1950–2010-е*, Москва 2018.
- Руднев П.**, *Интервью Николая Коляды о современном драматургическом языке 1 мая 2006 года* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/interview/2006/05/intervyu-nikolaya-kolyadyi-o-sovremennom-dramaturgicheskom-yazyike/> (дата обращения: 11.07.2013).
- Сальникова Е.В.**, *В отсутствии несвободы и свободы*, «Современная драматургия» 1995, № 1–2.
- Северова (Качмазова) Н.**, *Страстные сказки Николая Коляды*, «Литературная Россия» 2002, № 13.
- Селютина Е.**, *Нарративное интервью в структуре вербатима и проблема автора в современной российской драматургии (на примере пьесы Е. Исаевой «Я боюсь любви»)*, «Вестник Челябинского государственного университета», Серия: Филология. Искусствоведение. 2013, вып. 73, № 1 (292).
- Селютина Е.А.**, *Диалог с классической традицией (на примере творчества Н. Коляды)* [в:] *Челябинская государственная академия культуры и искусств: сборник научных статей*, Челябинск 2010.
- Семенецкая О., Синицкая А.**, *«Комната Зеркал»: «европейский» и «восточный» сюжет как «действие» и «ситуация» в современной драме* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия*, Самара 2014.
- Семьян Т.Ф.**, *Перформативный характер текста современной отечественной драмы*, «Уральский филологический вестник», Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012, № 1.
- Сергеева Е., Масленкова Н.**, *Диалог с классикой как средство выстраивания конфликта в современной драматургии* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара (12–13 апреля 2008 года)*, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2009, с. 42–58.
- Скоропанова И.С.**, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2001.
- Словарь современной драматургии**, вступительная статья и редакция С. Лавлинского [в:] «Миргород», Supplement № 1 (2016), Louisianne – Siedlce.

- Слюсарь А.А.**, *Жанровые особенности «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя*, «Вопросы русской литературы» 1990, Вып. 1 (55), Львов.
- Смеляков Ю.**, *Современный герой. Кто он?*, «Современная драматургия» 1984, № 1, с. 232–234.
- Смоляницкий М.**, *Хорошо. Текст и отвержение. «Постмодернизм» Алексея Шипенко*, «Современная драматургия» 1993, № 2.
- Смородинова Е.**, *Жизнь есть бродилка* [Электронный ресурс]. Режим доступа: expert.ru/2016/04/zhizn-est-brodilka (дата обращения 10.10.2017).
- Соколянский А.**, «Общая газета» 1996, 18–24 июля.
- Соколянский А.**, *Шаблоны и склоки любви: о пьесах Н. Коляды*, «Новый мир» 1995, № 9.
- Строганов А.**, *Чайная церемония (сон в двух действиях)* [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.stroganov.ru (дата обращения 20.02.2018).
- Тамарченко Н.Д.**, *Литературный герой* [в:] *Литературная энциклопедия: термины и понятия* под ред. В.А. Николюкина, Москва 2002, с. 176–177.
- Таразевич Е.Г.**, *Римейк в современной русской драматургии* [в:] *Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: сборник статей*, Пермь 2005, с. 318–322.
- Тернер В.**, *Символ и ритуал*, Москва 1983.
- Тульчинский Г.**, *Жизнь как проект*, «Знамя» 2012, № 1.
- Тютелова Л.Г.**, *Герой «новой новой драмы» как «герой времени»*, «Вестник СамГУ» 2011, № 4 (85), с. 218–223.
- Тютелова Л.Г.**, *Чеховская традиция в отечественной драме XX века и пьеса Л. Улицкой «Русское варенье, или Afterchekhov»* [в:] *Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27–29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 160–166.
- Урицкий А.**, *Дубль второй*, «Дружба народов» 2003, № 3.
- Фадеева Н.И.**, *Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии*, «Филологические науки» 1984, № 4.
- Фатеева Н.А.**, *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи*, «Известия Академии наук». Серия литературы и языка 1988, т. 57, № 5.
- Фомина Е.А.**, *Классификация персонажей в драматургии Н.В. Коляды*, «Челябинский гуманитарий» 2013, № 1 (22), с. 45–51.
- Хализев В.Е.**, *Теория литературы*, Москва 2002.
- Хохрякова С.**, *Отдел кадров. «Метод Грэнхольма». Офисный триллер в Театре Наций, Культура* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2007/2007_pushkin_office.htm (дата обращения 06.10.2017).

- Цыпуштанова М.А.**, *Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь»)*, «Вестник Удмуртского университета» 2012, № 5.
- Черняк В.Д., Черняк М.А.**, *Массовая литература в понятиях и терминах*, Москва 2015.
- Чехов А.П.**, *Вишневый сад* [в:] Того же, *Пьесы*, Москва 1972.
- Чехов А.П.**, *Дядя Ваня* [в:] Того же, *Пьесы*, Москва 1972.
- Чехов А.П.**, *Три сестры* [в:] Того же, *Пьесы*, Москва 1972.
- Чхартшвили Г.**, *Энциклопедия литературицида*, Москва 2006.
- Шадронов В.**, «OFFис». *Ингрид Лаузунд в филиале Театра имени А.С. Пушкина, реж. Р. Козак* [в:] *Живой Журнал* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/1095138.html> (дата обращения 06.10.2017).
- Шапинская Е.**, *Избранные работы по философии культуры*, Москва 2014.
- Шахадат Ш.**, *Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков*, пер. с нем. А.И. Жеретина, Москва 2017, с. 44–49.
- Шахматова Т.С.**, *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX–начала XXI веков: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Казань 2009.
- Шестакова Э.**, *Жизнетекст личности: от профессиональной драмы к реалити-шоу* [в:] *Антропология литературы: методологические аспекты проблемы: сборник научных статей в 3 ч.*, Гродно 2013, ч. 1.
- Шипенко А.**, *Кризис? Какой кризис?*, «Московский наблюдатель» 1991, № 12.
- Шлейникова Е.Е.**, *Римейк*, «Новый филологический вестник» 2011, № 2.
- Якушева Л.**, *Русское чаепитие как текст повседневной культуры*, «Аналитика культурологии» 2009, № 15, с. 295–298.

SKOROWIDZ OSÓB

A

Adamek-Świechowska Adrianna 56, 173
Adorno Theodor 122
Agamben Giorgio 47, 51, 64, 71
Arystoteles 25, 37
Asnyk Adam 165
Axer Jerzy 9, 44, 123, 149

B

Bachórz Józef 118
Banach Andrzej 50, 94
Banach Elżbieta 94
Baratay Éric 153
Barcz Anna 162
Barthes Roland 45, 64, 165, 168, 169, 170, 171
Baudelaire Charles 51
Bączkowski Bartłomiej 123
Beethoven Ludwig van 117, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 167
Beksiński Zdzisław 66
Benedyktowicz Zbigniew 106
Benjamin Walter 64
Benka Urszula Małgorzata 73, 106
Bergman Ingmar 109
Bettelheim Bruno 142
Bierut Bolesław 172
Błażejowski Tadeusz 135
Bogucki Józef Symeon 26
Bohomolec Franciszek 94
Bokszczanin Maria 44
Bolecki Włodzimierz 15
Borkowska Grażyna 44
Borowski Andrzej 96
Boryś Wiesław 109
Botticelli Sandro 56
Brodziński Kazimierz 26
Brzozowski Stanisław 8, 14, 125, 165, 176
Bujnicki Kazimierz 26
Bujnicki Tadeusz 9, 27, 44, 45, 46, 50, 54, 59, 60, 65, 70, 79, 84, 90, 117, 123, 126, 139, 140, 147, 149, 170, 171, 173, 182

Bunce Kate 127, 128
Burdziej Bogdan 43, 46

C

Carr-Gomm Philip 49
Cavallino Bernardo 127
Cecylia, św. 65, 123, 127, 128, 129, 130, 132
Chaplin Charlie 91
Chmielewski Jacek 145
Chmielnicki Bohdan 29, 102, 104
Chmielowski Piotr 79
Chopin Fryderyk 117, 120
Conell Raewyn 14
Cortazar Julio 9
Courtés Joseph 25

D

Dali Salvador 91
Danek Danuta 142
Dąbrowska Alicja 94
Dąbrowski Ignacy 122
Delaroche Paul 127
Dickens Charles 46
Dobrowolska Wanda 141, 158
Dostojewski Fiodor 73, 135, 136
Dubownik Henryk 133
Duchamp Marcel 107
Dwulit Anastazja 162
DybciaK Krzysztof 168

F

Falkowski Zygmunt 91
Filipowicz Marcin 13
Fra Angelico 129
Franciszek z Asyżu, św. 73
Fredro Aleksander 26, 94
Friedrich Caspar David 124
Frisch Max 26
Fromm Erich 17, 148

G

Gabryś Monika 126
Gałąj Renata 94
Gałkowski Paweł 123
Gawin Dariusz 8
Gentileschi Orazio 127
Gloger Maciej 166
Głowiński Michał 119, 166
Godlewska Maria 123
Godlewski Mieczysław 106
Godlewski Mściław 106, 161
Goethe Johann Wolfgang 120
Gołębiowski Łukasz 104
Gołubiew Antoni 7
Gombrowicz Witold 8, 45, 62, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 172, 173, 175
Górecka Ewa 56, 65
Górski Konrad 120
Greimas Algirdas Julien 25
Grimm Jacob Ludwig 140
Grimm Wilhelm Karl 140
Grzelak Agnieszka 94
Grzeszczuk Stanisław 45
Guerangera Prosera 127
Guicardini Giulietta 120
Guze Joanna 51
Gwizdalanka Danuta 126

H

Hamsun Knut 39
Handke Kwiryna 56
Harte Bret 34
Heine Heinrich 130
Hejmej Andrzej 119, 123
Hemingway Ernest 13
Hendzel Władysław 46, 50, 171
Herbert Zbigniew 176
Hertz Paweł 7, 166
Hesse Hermann 122, 132
Hofman Iwona 78
Huxley Aldous 123

I

Ihnatowicz Ewa 28, 65, 117
Iwasiów Inga 15
Iwazkiewicz Jarosław 9, 175

J

Janczewska Jadwiga 46
Jan Kazimierz Waza 39, 104
Jastrzębowska Elżbieta 45
Jodełka Tomasz 39, 79

K

Kaczkowski Zygmunt 39, 147
Kaden-Bandrowski Juliusz 58
Kalinowski Daniel 43
Karłowski Jan 17
Karol X Gustaw 104
Kielak Dorota 160
Kita Małgorzata 109
Kitowicz Jędrzej 94
Kłosiński Krzysztof 169
Książnin Franciszek Dionizy 92, 93
Kochanowski Jan 125
Komornicka Maria 16
Konicki Zdzisław 91
Konopka Feliks 120
Konopnicka Maria 37
Korzeniowski Józef 94
Kosman Marcelli 39, 84
Kosowska Ewa 57, 76, 85, 86, 118
Kostkiewiczowa Teresa 93
Kotarbińska Ewa 44
Kowalczykowa Alina 118
Kozarzewska Emilia 109
Koziołek Ryszard 8, 20, 24, 47, 49, 56, 64,
66, 68, 72, 81, 106, 139
Krasicki Ignacy 93
Krański Zygmunt 125
Kraszewski Józef Ignacy 26
Krudowski Franciszek 127
Kruszewska-Michałowska Teresa 25
Krzemińska Wanda 47, 80, 100
Krzemiński Stanisław 140
Krzyżanowski Julian 16, 25, 34, 161
Książek-Bryłowa Władysława 106
Kuniczuk-Trzciniowicz Agnieszka 123, 124
Kupis Bogdan 121
Kurkiewicz Marek 94
Kuźma Erazm 15

L

Lavater Johann 101
Lem Stanisław 173

- Lester Dominique 162
Leszczyński Grzegorz 28
Lewandowski Tomasz 45
Lewańska Adriana 45, 168
London Jack 13
Ludorowska Halina 78, 117, 172
Ludorowski Lech 27, 29, 34, 39, 46, 57, 78,
81, 84, 117, 139, 160, 167, 172
- L**
- Łagocka Dorota 162
- M**
- Maciejewski Janusz 84
Maciejewski Witold 45
Mackiewicz Stanisław 66, 73
Majchrzyk Joanna 173
Majkowski Henryk 117
Malej Izabella 13
Mann Thomas 122
Markowski Michał Paweł 169
Martuszevska Anna 153
Marx Groucho 91
Marzęcki Józef 148
Mayenowa Maria Renata 25
Mazan Bogdan 56, 84, 135, 137, 139
Mazur Aneta 36, 124, 140
Mendelssohn-Bartholdy Felix 128
Metsu Gabriel 127
Michalska Olena 139
Mickiewicz Adam 8, 26
Millati Piotr 172
Miłosz Czesław 8, 13, 14, 170
Mocarska-Tycowa Zofia 56, 127, 133
Mokranowska Zdzisława 101, 135
Mozart Wolfgang Amadeus 117
- N**
- Nałkowski Wacław 52, 165
Neron 16, 45, 49, 51, 60, 65, 70, 113, 118,
154
Niemcewicz Julian Ursyn 94
Niewolak-Krzywda Anna 46
Norwid Cyprian 91
Nowicka Elżbieta 19, 57
- O**
- Obrączka Piotr 50
Oczko Piotr 96
- Orzeszkowa Eliza 43
Otto Rudolf 121
Owczarz Ewa 46, 121
- P**
- Paclawski Jan 167
Paczoska Ewa 44
Papée Stefan 89
Parandowski Jan 54
Pasolini Pierre Paolo 46
Pavis Patrice 25
Pawłowiczowa Janina 93
Perrault Charles 140, 148
Piasecki Zdzisław 36, 46, 124, 171
Pietrzak Magdalena 72, 152
Piłsudski Józef 91
Pindar z Teb 125
Platon 124
Podbielski Henryk 25
Podkowiński Władysław 44
Poe Alan Edgar 109
Pokrzywniak Tomasz 93
Poradecki Jerzy 125
Potocki Antoni 73
Prokop Jan 73
Propp Władimir 145
Proust Marcel 177
Prus Bolesław 26, 43, 152
Przybyła Zbigniew 69
Przybyszewski Stanisław 50, 57, 73, 92
Przychodniak Zbigniew 19, 57
- R**
- Rabikowska Marta 69
Radziwiłł Bogusław 22, 72, 103, 104, 136
Radziwiłł Janusz 28, 97, 103, 105, 157
Rafael Santi 127, 128, 129
Rataj Andrzej 84
Rellstab Ludwig 119
Reni Guido 127
Rożek Michał 135
Rydel Lucjan 92
- S**
- Samborska-Kukuć Dorota 19, 100, 169
Sapkowski Andrzej 173
Schopenhauer Artur 122, 133
Schulz Bruno 66, 177, 183
Schumann Robert 117, 120, 129, 130

- Scott Walter 37
 Siemaszko Piotr 94
 Siemiradzki Henryk 50, 59
 Sieradzka Anna 92
 Sikorska Liliana 44
 Singer Izaak Bashevis 26
 Skibniewski Mieczysław 172
 Skoczylas Łukasz 14
 Skrzypczak Piotr 46
 Skwara Marek 26
 Skwara Marta 26
 Słapek Dariusz 46
 Sławiński Janusz 25
 Słowacki Juliusz 126
 Sobieraj Tomasz 118, 122, 125
 Stanisław August Poniatowski 92, 93, 94
 Stawar Andrzej 140
 Stępnik Krzysztof 46, 126
 Strozzi Bernardo 127
 Sue Eugene 26
 Szargot Barbara 66, 78, 116
 Szczublewski Józef 151
 Szklarski Alfred 24, 182
 Sztachelska Jolanta 19, 37, 46, 57, 139
- Ś**
- Świerczyńska Dobrosława 7
 Świerzewski Stefan 117
- T**
- Tacyt Publius Cornelius 45, 50
 Tarajło-Lipowska Zofia 13
 Tarasiewicz Paulina 153
 Tarnowski Stanisław 52, 169
 Tazbir Janusz 68, 106, 169
 Tetmajer Kazimierz 44
 Thoma Hans 127
 Tołstoj Lew 122
 Tomasik Tomasz 14, 20, 23
 Tomaszewski Mieczysław 118
 Traciewicz Zofia 77
 Trzuszczowska Zofia 16
- Trześniowski Dariusz 46
 Twardowski Samuel 39
 Tyszkiewicz Jan 53, 151
- U**
- Ulanowska Wanda 68
- V**
- Vouet Simon 127
- W**
- Wagner Richard 131, 132
 Wałęsa Lech 91
 Wayda Fryderyka 122
 Weil Simone 173
 Wieleżyńska Ewa 169
 Wierzbicka Anna 80
 Wirtemberska z Czartoryskich Maria 26
 Wojaczek Rafał 64
 Woolf Virginia 17
 Woźnowski Wacław 92
 Wójcicka Zofia 120, 125
 Wrocki Edward 117
 Wurst Conchita (właśc. Neuwirth Thomas)
 107
 Wyszogrodzka-Gaik Agnieszka 49
- Z**
- Zabłocki Franciszek 93, 94
 Zacharska Jadwiga 58
 Zagożdżon Joanna 125
 Zawieyski Jerzy 167
 Zdziechowski Marian 161
 Ziolkowski Theodore 122
- Ż**
- Żaboklicki Krzysztof 47
 Żabski Tadeusz 45
 Żeleński Boy Tadeusz 68, 73
 Żeromski Stefan 56, 120
 Żuławski Leon 91, 100