

Наталья Малютина

**КОММУНИКАТИВНЫЕ РЕСУРСЫ
НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ
РУССКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ**

Бiałystok – Kraków

КОММУНИКАТИВНЫЕ РЕСУРСЫ
НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ

Наталья Малютина

КОММУНИКАТИВНЫЕ РЕСУРСЫ
НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ
РУССКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ

Białystok – Kraków

Recenzenci
dr hab. Magdalena Dąbrowska, prof. UW
Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. Halina Mazurek, prof. em. UŚ.
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Redaktor Wydawnictwa
Алина Айжарыковна Уразбекова
Stanisław Siess-Krzyszkowski

Redaktor techniczny
Marcin Herzog

Publikacja zamówiona i finansowana
przez Uniwersytet w Białymstoku



© Наталья Малютина, Białystok, 2023
© Uniwersytet w Białymstoku, 2023
© Collegium Columbinum, Kraków, 2023

Wydawca
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
Unikatowy Identyfikator Wydawnictwa 19 900
www.columbinum.com.pl
i-ksiegarnia@columbinum.com.pl
columbinum@columbinum.com.pl



ISBN 978-83-7624-224-8

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление	7
1. Авторские стратегии в «новой драме» vs интенции текста	21
1.1. Субъектность в пьесах Людмилы Петрушевской для двух персонажей	21
1.2. Семиотика возможных миров в пьесах Олега Богаева	38
1.3. Юмор в комедиях Надежды Птушкиной	53
2. Проявление гротескного субъекта в новой и новейшей драме ...	71
2.1. Голос и подходы к его изучению в драме	71
2.2. Голос как субъект драматического действия	80
2.3. Внутренний голос как Другой	92
3. Визуализация и виртуализация в современной пьесе	113
3.1. Фотоизображения как способ видения в новейшей драме ...	113
3.2. Специфика визуализации в пьесах об аниме	134
3.3. Персонажная сфера в виртуальных комедиях Влады Ольховской	147
4. Коммуникативные аспекты речевого поведения в пьесах о подростках	163
4.1. Проблема социально-культурной инклюзии в новейшей драме	163
4.2. Самопрезентация в речи персонажей в пьесах Олжаса Жанайдарова	175
4.3. Тематизация иноязычных концептов в заголовках пьес современных драматургов	187
4.4. Язык молодежной тусовки в пьесах современных русскоязычных драматургов	202
5. Интермедиальность современной драмы русскоязычных авторов	221
5.1. Призрак Оперы в современной русской драме	221
5.2. Оперный эмоционализм в пьесах Надежды Птушкиной и Андрея Курейчика	241
Заключение	257
Библиография	261
Аннотация	279
Summary	281
Указатель фамилий	283

ВСТУПЛЕНИЕ

В основе исследования текстов современной и новейшей драматургии русскоязычных авторов лежит представление о коммуникативных особенностях художественного высказывания, разработанное Валерием Тюпой. В данной работе опираемся на понимание художественного высказывания как **реализованного дискурса или коммуникативного события**.

В современных гуманитарных науках термином «дискурс» именуют коммуникативное событие, то есть неслиянное и нераздельное событие субъекта, объекта и адресата некоторого единого (хотя порой и весьма сложного по своей структуре) высказывания¹.

Исходя из теории конвергенции как механизма коммуникативных процессов в эстетической системе автор-текст-адресат, следует учитывать характер взаимодействия писателя и реципиента текста пьесы, который все больше напоминает игру с меняющимися ролевыми позициями. Автор в новейшей русской пьесе все чаще выступает в роли модератора, практика, который раскрывает перед читателем спектр своей художественно-эстетической компетенции, экзистенциального кругозора и оставляет в качестве равно возможных несколько различных вариантов интерпретации текста.

Читатель, в свою очередь, по отношению к тексту пьесы может выступать «как реализатор организуемого и направляемого фигурой автора эстетического коммуникативного события»², а также как со-творец перформативного действия, каким зачастую оказывается процесс чтения пьесы, не говоря уже об интеракции во время ее постановки на сцене. Таким образом осуществляется горизонтальная ось отношений между участниками коммуникативного события. При этом агентность как способность к действию перераспределяется: читатель приобретает статус участника живого процесса создания художественно-эстетических смыслов, обнаруживается «динамическое равновесие сопереживания и сотворчества», между которыми В. Тюпа усматривает отношения взаимодополнительности³.

¹ В. Тюпа, *Художественный дискурс: Введение в теорию литературы*, Тверь 2002. С. 54.

² Там же. С. 56.

³ Там же.

Принимая во внимание тот факт, что в нашу жизнь все более последовательно входят психологические и энергетические практики, тренинги, виртуальные инсталляции, перформативные акции, преобразующие сознание их участников, нетрудно увидеть проявления этих процессов в художественно-эстетическом воплощении современной драмы русскоязычных авторов. Постановки ряда театральных студий выступают в качестве трансперсональных практик, в которых все участники приобретают опыт перформативной интерактивности. В связи с этим можно говорить о разных формах инклюзии участвующего в таком событии реципиента. В качестве примера можно привести личные впечатления от одной из премьер в Московском театре-студии «Арлекиниада» под руководством Вадима Демчoga.

Пьеса *Без dna* поставлена режиссером (и исполнительницей одной из четырех женских ролей) Анной Зарей в эстетике «горизонтального театра».⁴ Спектакль напоминает энергетическую практику, в основе которой популярный сейчас и востребованный метод системных расстановок. Он получил распространение благодаря работам немецкого психотерапевта и философа Берта Хеллингера. С позиции системного подхода к энергетике рода, семьи как единого целого на сцене разыгрываются отдельные истории: психологические травмы представительниц четырех поколений по женской линии. Проблемы молодой генерации «прорабатываются» на внутреннем уровне в системе энергетических блоков, негативных установок, соматических реакций на психологические блоки (по принципу: я все правильно делаю, работаю над собой, прошла массу психотренингов и почему я одна и такая несчастная?). Реакции на жизненные проблемы старшего поколения (мать оставила ребенка у бабушки, потому что хотела наконец устроить личную жизнь) как гипнотическая программа передаются по цепочке более юным членам семьи. Не случайно четыре актрисы ходили по сцене, держась друг за друга, что напоминает передвижение слепых. Спускаясь в зал, они прикасались ладонями рук к участникам спектакля, сидящим в зале, и это создавало энергетическую цепочку. Рефреном повторялись произносимые на сцене слова. Таким образом, сценическое действие напоминало практику освобождения от травм, закрепляющихся в поколениях рода, путем пребывания в общем энергетическом пространстве.

⁴ Под «горизонтальным театром» понимаем такие формы организации общения со зрителем в современных театральных труппах, когда отсутствует авторитарный стиль в постановке режиссера спектакля, при этом артисты и зрители активно взаимодействуют во время спектакля.

Продуктивным способом „втягивания” в перформативное действо, безусловно, стали разные формы **инклюзии** («вживания», включенности) условного реципиента, связанные с его социально-культурным опытом. Драматурги нередко обращаются к коллективному и личному опыту читателя/зрителя, обусловленному трансформацией социально-психологических ролей, которые могут быть воплощены в тексте пьесы посредством голосовых практик, жестов, мимики, фотоизображений, танца... Благодаря инклюзии читателя/зрителя в сферу художественного высказывания осуществляется попытка познать себя, Другого в себе, собственные границы общения с миром и собой.

В современных пьесах используется эффект отзеркаливания энергии, получаемый посредством самопродуцирования высказывания. Запускается цепная реакция совместного со-творчества. Мощным импульсом для этого становится драматургическая практика создания виртуальных воображаемых миров. **Визуализация** картины мира осуществляется посредством насыщения поэтики пьесы или театрального пространства сцены иконической образностью, в частности, фотоизображениями в виде описаний и иллюстраций, анимационными персонажами.

Использование драматургами фотоизображений в пьесе воспринимается читателями/зрителями как способ конструирования гиперреальности, символического видения и представления о персонаже. Кроме того, введение иконических элементов (описаний фотографий, картин, анимационных персонажей и сюжетов) в структуру пьесы перформатизирует картину мира в ней на основе культурного багажа, личностных знаний, эмоционального опыта читателя/зрителя. Так, представления реципиента о фотоуниверсуме как особом способе видения мира и человека в нем нередко учитываются драматургами, создающими образную сферу пьесы (пьесы Дмитрия Богославского, Натальи Блок, Петра Гладиллина). При этом фотоизображение позволяет ощутить присутствие Другого, соотносимого с Я субъекта.

Репрезентация Другого осуществляется в новой и новейшей драме также посредством **гротескного отделения Голоса от субъекта говорения** (в пьесах Н. Коляды, А. Строганова, А. Яблонской). Звучание Голосов, условно отделенных от источника их воспроизведения или связанных с ним, все чаще становится частью картины мира в пьесе, отражая не только раздвоение персонажа, но и расщепление авторского сознания. Звучание передает акустический образ воображаемой действительности, таким образом, реконструируется как внешнее, так и внутреннее пространство персонажа, соотносимое с пространством автора (нарратора) и ожиданиями читателя/зрителя.

Характерной темой новой и новейшей драмы за последнее время стали процессы взаимодействия человека с новыми компьютерными технологиями, его идентификация в виртуальной реальности. Компьютерная лексика давно используется как средство переключения в воображаемый техномир, который, подобно техномонстру может продуцировать из себя **квазиреальность** и манипулировать сознанием героев. Отражение виртуального мира, сферы компьютерной техники можно считать одной из значительных характеристик новой и новейшей драмы.

Сюжет и драматическое действие новейшей драмы создаются посредством концептуализации речевых моделей поведения, зачастую перенесенных из средств масс-медиа, компьютерных игр, кинематографии. Важно подчеркнуть, что в пьесах современных (особенно молодых) русскоязычных авторов **речевое поведение** является наиболее универсальной категорией, вбирающей в себя сюжет, драматическое действие, способы и формы презентации персонажей. Зачастую оно становится единственным **подлинным событием** в пьесе. Особое место в речевом портрете героев занимают стратегии самопрезентации, посредством которых персонажу удается обнаружить образ Другого в его сознании.

Осмысление речевого поведения персонажей побуждает пересмотреть понимание категории **события** в новой и новейшей драме. Эта проблема стала предметом рассмотрения в работах Ищук-Фадеевой, посвященных поэтике модернистской драматургии, в частности, пьесам Мориса Метерлинка, Антона Чехова (которые она рассматривала как «новую драму» рубежа столетий). Стоит обратить внимание на то, как изменялась философия сюжета и конфликта, а, значит, и роль события в новой драме. По мнению новой драмы, уже в чеховских драмах на первый план выходит герой, а сюжетом становится осознание конфликта между жизнью и обманчивым событием, которое, как выясняется в ходе сюжета, неспособно изменить драму бытия⁵. Событие как бы происходит без воли человека, чаще всего оно имеет иллюзорный характер, так как это процесс речи, звучание голоса или голосов персонажей, нарративные элементы, например, описание пространства в ремарочном комплексе. Замена традиционной событийности на подобные явления безусловно сказывается на всех уровнях поэтики текста пьесы.

Считаем, что научный подход к категории **текста** новой и новейшей драмы (как и сценической интерпретации) заслуживает специального осмысления. Поскольку в данной работе эти вопросы затрагиваются

⁵ Н. Ищук-Фадеева, *Новая драма: философские истоки и поэтические новации* [в:] Вестник культурологии, 2012.

лишь в связи с анализом конкретных пьес современных русскоязычных авторов, то позволим себе лишь обозначить некоторые представления, на которые будем ссылаться в ходе исследования. В известном учебном пособии *Теория литературы* (2018) Сергей Зенкин, опираясь на наблюдения Михаила Бахтина и Юрия Лотмана, отметил, что текст – не самодовлеющий объект, а средство для каких-то функций и действий. При этом функцией текста является высказывание, а действием – диалогический обмен⁶. Кроме того, ученый исходит из того, что текст формируется культурой, а значит, текст – понятие ценностное, а не дескриптивное⁷. Текст, согласно тем признакам, которые выделил Лотман (выраженность, ограниченность, структурность), может рассматриваться как средство и модель коммуникации.

Особой семиотически насыщенной категорией новой и новейшей драмы является высказывание, понимаемое в широком смысле как различные формы реализованного в поэтике текста художественного дискурса. Определяя высказывание, Зенкин имеет в виду «речевое взаимодействие», то есть непосредственный диалог, а его основными параметрами считает речевую коммуникативную ситуацию, конкретный социальный контекст диалога, волю говорящего и его отношения с собеседником⁸.

Рассматривая категорию высказывания применительно к драме как тексту, примем во внимание речевые интенции ремарочного комплекса и реплик героев (персонажей), позволяющие читателю формировать различные семантические связи и отношения. Также предметом анализа станут субъектно-объектные отношения в тексте пьесы, функциональные аспекты мотивно-сюжетной организации, формы речи, особенности речевого поведения субъектов речи (как автора, так и персонажей), перформативные аспекты установления значений текста в процессе интеракции с читателем/зрителем. При этом учитывается иллокутивный характер высказывания как в репликах персонажей, так и в авторском ремарочном комплексе, включающем название пьесы, подзаголовок, содержащий коммуникативно-речевую установку, а также сопутствующее жанровое определение и список действующих персонажей.

Стоит обратить внимание на замечание Жан-Мари Шеффера о том, что жанровый статус акта коммуникации имеет не текстуальный, а интенциональный характер⁹. Как отметил исследователь, жанровые имена могут

⁶ С. Зенкин, *Теория литературы. Проблемы и результаты*. М. 2018. С.132–133.

⁷ Там же. С. 136.

⁸ Там же. С. 134.

⁹ Ж.-М. Шеффер, *Что такое литературный жанр?* / пер. с франц. и послесловие С. Зенкина, М. 2010. 192 с.

иметь много различных референтов: коммуниктивные свойства, регулятивные нормы, экстенциональные классы¹⁰. Рассматривая, в частности, проблему жанровых модуляций, французский философ учитывает, что современный текст отсылает как к условному образцу (напр., античной трагедии), так и к историческому классу текстов (напр., к текстам мелодрамы XIX–XX веков, причем во внимание берутся мелодрамы Гильбера де Пиксеркура, Виктора Дюканжа, Огюста Люше). При этом Шеффер отметил факторы дестабилизации отношений между жанровым именем (подзаголовком) и модальностью высказывания, которая распознается в общем характере развития действия или интриги. Как заметил исследователь, референция в некоторых текстах может осуществляться к семантическим признакам разных жанров, например, трагедии и комедии одновременно. К тому же смысл может быть текстуально выраженным или имплицитным, то есть, например, в развитии действия мелодрамы проявляются некоторые признаки развязки, характерной для классической комедии или трагедии¹¹. Референция осуществляется в рамках коммуникации между авторскими стратегиями, интенциями текста и читательским горизонтом ожиданий. Эти категории характеризуются особенностями в новой и новейшей драме русскоязычных авторов, в связи с чем стоит остановиться на некоторых позициях литературоведов, которые так или иначе к ним обращались.

Прежде всего, говоря про авторские стратегии, имеем в виду категорию авторского сознания, которая неоднократно рассматривалась в работах Ольги Журчевой, Лидии Менсовской, Эвы Вонхоцкой, Ларисы Тютеловой, Светланы Гончаровой-Грабовской, Анны Маронь и других исследователей. Разделяем ту позицию, согласно которой в новой и новейшей драме авторское сознание проявляет себя посредством языкового высказывания. Не случайно Л. Менсовска пишет про автора в тексте драмы как про конкретное лицо и как про субъекта творческих действий, который создает¹² формальные признаки пьесы в аспектах сюжетно-тематических, композиционных, стилистических средств, персонажной и речевой сферах.

Способы автопрезентации нарратора (соотносимого с драматургом) осуществляются в тексте пьесы посредством, прежде всего, эпизированных ремарок. Они различны в зависимости от комментария картины

¹⁰ Там же. С. 171.

¹¹ Там же. С. 110.

¹² L. Mięsovska, *Gra-nie w postmodernizm*, Katowice 2007, s. 54–55.

мира в пьесе, отношения к героям, от того, входит комментарий в пространство действия или нет¹³.

Опираясь на идеи Бориса Кормана, Анна Маронь в своей диссертации отмечает, что категория «авторского сознания» проявляется при помощи «субъектной организации» текста пьесы. Авторскую позицию удастся проследить в соотношении всех форм высказывания с субъектом речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектом сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)¹⁴. Разделяя эту позицию, хотелось бы отметить, что в новой и, особенно, новейшей драме утрачивается соотношение речи с формально выраженным субъектом действия. Зачастую связь с субъектом вовсе не предполагается, речь воспринимается как самодостаточный процесс, позволяющий интерпретировать смыслы на основе особенностей восприятия слова. Название пьесы также является перформативным актом, в основе которого лежат процессы, обусловленные перцепцией концепта. Определяющий поэтику действия концепт в заголовке пьесы позволяет пережить интерсубъективный опыт того, как конвенциональные представления (стереотипы, общепринятые жесты и т.п.) способствуют поиску новых смыслов. Следует отметить, что между субъективно – личностным видением автора (при условии введения голоса нарратора и наделения его способностью к авторефлексии) и традиционными жанрово-видовыми понятиями, стереотипами, представлениями, связанными с интерпретацией прецедентных текстов, нередко возникает внутритекстовое напряжение.

Категория авторского сознания рассматривается современными исследователями новой и новейшей драмы в соотношении с другими категориями текста пьесы, прежде всего, категориями сюжетно-композиционной структуры, жанровыми особенностями, персонажной сферой. В своих размышлениях о проявлении автора в тексте как ремарочного субъекта Лариса Тютелова осмысляет эту категорию посредством соотношения с образами и личностными позициями персонажей. В частности, она отметила, что персонаж открывает реципиенту автора как Другого, в связи с чем в действии пьесы проявляется столкновение личностных позиций. Собственно, по ее мнению, субъективное видение автора появляется в тексте только в диалоге с персонажем (как с Другим)¹⁵.

¹³ Там же. С. 81–82.

¹⁴ А. Maroń, *Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды*, praca doktorska, Rzeszów 2016, s. 27.

¹⁵ Л. Тютелова, *Драматическое действие и проблема целостности в драме* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI: проблема действия*, Самара 2014. С. 25.

Рассматривая проблему субъектно-объектной организации драмы XX столетия, О. Журчева выделила три тенденции, свидетельствующие о проявлении авторского сознания в тексте пьесы. Речь идет о тенденции эпизации, связанной с образной организацией хронотопа, лиризации, проявляющейся в тяготении к субъектному видению и особому характеру модальности, а также ориентации драматургического слова на устную речевую практику, сказовую форму, словесную стихию народного театра, русского балагурства, укорененного в русской ментальности¹⁶.

Не случайно исследователь обращается к категории драматического слова. Рассуждая о приоритетных авторских стратегиях современной русской драматургии, Журчева отмечает, что драматургическое слово становится монологичным, недействующим и несюжетным¹⁷. По ее мнению, автор перестает быть единым творцом произведения, при этом повышается роль сотворчества читателя/зрителя.

Современные исследователи обращают внимание на то, как в новой и новейшей драме изменяется способ эстетического представления автором героя, который находится на границе реального и воображаемого миров и/ или создает воображаемый мир. Как отмечает Оксана Дрейфельд, высказывания субъекта воображения в драме создают или манифестируют реальность воображаемого, в связи с чем изменяется «классическая» событийность драмы¹⁸. При этом позиция читателя/зрителя в роли свидетеля смены планов видения теряет свою устойчивость¹⁹.

Постоянный переход границы между мирами свойственен монодраме, в языковой картине мира которой соединяются оба плана изображения²⁰. Изменяется и способ эстетической объективации автором героя монодрамы. Внутренняя граница его сознания подвижна в связи с тем, что в его картине мира одновременно присутствуют реальное и воображаемое. Очевидно, что в современной монодраме расщепление голосов (сознаний) персонажа становится главным предметом изображения.

Герой, наделенный особой силой воображения, отождествляется с «гротескным субъектом», о котором немало пишут сегодня такие исследователи новой и новейшей драмы, как Сергей Лавлинский и Андрей Павлов. Удвоение художественной реальности создает условия для осоз-

¹⁶ О. Журчева, *Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара, 2007. С. 10.

¹⁷ Там же.

¹⁸ О. Дрейфельд, *Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики*, Автореферат... канд. фил. наук, М. 2014. С. 12.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С.12.

нения нераздельности/неслиянности Я персонажа с Другим. Расширение сферы воображаемого в новой и новейшей драме русскоязычных авторов обеспечивает возможность самоидентификации героя. Можно предположить, что способность героев к воображению является условием, сохраняющим присутствие субъекта. Считаем показательным то, что изображение в современной пьесе воображаемого может рассматриваться как возвращение к позиции деятельного субъекта, способного создавать отличную от авторской картину мира. Отметим одну особенность: создавая воображаемые образы мира, персонажи с ограниченными возможностями слуха или движения в пьесах молодых российских драматургов Марты Райцес, Даны Сидерос, Анастасии Букреевой становятся по-настоящему деятельными, идентифицируют себя с активными личностями и осознают ценность собственного Я.

Авторские стратегии в новой и новейшей драме, безусловно, связаны с ее родо-жанровыми трансформациями и тем, как по-разному проявляется в этом модальность высказывания. Речь идет о том, что в поэтике новой и новейшей драмы отражаются особенности природы познающего субъекта. Осознание этих процессов обуславливает взаимодействие авторского сознания с восприятием реципиента, которое так или иначе связано с характером высказывания персонажей. Рассматривая эти вопросы, возьмем на вооружение наблюдения О. Журчевой о продуктивной или креативной рецепции текстов новейшей драмы²¹. Она отмечает, что, подвергая отчуждению хрестоматийно известные модели пьес, драматург в качестве воображаемого читателя играет с сюжетами, в частности, их дописывает, создает пространственные ремарки, которые разворачиваются в самостоятельный эпический текст, стилизует языковые и художественные средства великих классиков²².

Изменения в ценностном восприятии действительности субъектами сознания выразились в одновременном сосуществовании разных модальностей. Так, например, в пьесе, отнесенной автором к жанру «комедии», нередко обнаруживаем юмористическую модальность в субъективном отношении героя (или автора) к миру, которая, в то же время, вполне может сочетаться с сатирой, иронией, гротеском. При этом основная жанровая характеристика (комедийность) может «уходить в подтекст», как писала об этих явлениях С. Гончарова-Грабовская, а модальность влияет

²¹ О. Журчева, *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии*, <https://inlnk.ru/XOD5lg> (дата обращения: 29.06.2022).

²² Там же.

на жанровое восприятие²³. В этих случаях появляются следующие определения: юмористическая комедия, ироническая комедия, трагикомедия и т.д. Интенции текста проявляют ту или иную модальность, которая нередко закрепляется в жанровом подзаголовке пьесы (напр., Юлия Тупикина, *Джульетта выжила*, ироническая антиутопия, *Два Ван Гога*, короткая эксцентрическая пьеса о встрече прошлого и будущего). Модальность в тексте проявляется в том, что автор «переключает» внимание реципиента на функции речевых актов: иллюкутивные, декларативные, экспрессивные и т.д. При этом речь персонажей приобретает свойства изобразительного характера: в ней не только передается содержание мысли, но и эмоциональное состояние субъекта сознания, переживание совместного опыта инклюзии или интеракции.

Огромную роль в современной драматургии получает игровая функция высказывания, благодаря которой становится возможным погружение читателя/зрителя в пространство интерактивного (очень часто виртуального) действия. Особенно показательна эта интенция высказывания в пьесах о подростках и для подростков: в них читатель/зритель непосредственно «интегрируется» в сферу коммуникативных игровых практик, специального «тинейджерского» способа общения, самопрезентации, письма, свойственного нашей эпохе виртуального общения²⁴. В пьесах молодых драматургов (часто недавних подростков) прослеживается, как изменяется самоидентификация персонажей в процессе речевого общения и взаимодействия.

Актуальным явлением нашего времени, безусловно, стал инклюзивный театр, в котором осуществляются модели интерсубъективного контакта, процессы инклюзии людей с ограниченными возможностями в так называемый «принимающий» социум, что представляется условием изменения самого общества. В этих процессах исследователи наблюдают некоторые закономерности бифуркации, при которых система, за которую можно принять воплощенный в образную структуру пьесы социум, перестраивается²⁵.

Персонажную сферу в авторском видении попробуем рассмотреть как самоорганизующуюся систему. Такой подход позволит выявить особые свойства драматического действия в пьесах в связи со способностью

²³ С. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI века)*, Минск, 2021.

²⁴ М. Черняк, *Новая драма для новых тинейджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии* [в:] Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Т. 42, № 7. С. 87–94.

²⁵ О. Музыка, В. Попов, *Теория инклюзии: социально-философские основания*, М. 2021.

образной системы в тексте к самоконструированию, воссозданию рефлектирующего Я ее участников. По-видимому, в современной драме драматургия сюжета не всегда определяется субъектно-объектными отношениями и позицией субъекта высказывания.

В новейшей драме, особенно в пьесах на темы вовлеченности молодых людей в виртуальный или созданный детским воображением мир, образная система проявляет специфические интенции, влияющие на организацию художественного действия. Авторское сознание как бы «встречается» с этой стихией выразительности, вызывающей в восприятии читателя стойкие ассоциации, доверяя этим процессам и, в определенной степени, воспроизводя их. В качестве примера подобного явления приведем пьесу для детей Олжаса Жанайдарова «Душа подушки», напоминающую сказки Г. Х. Андерсена, в которых оживают предметы.

В действии пьесы представлены коллизии, обусловленные персонификацией образов подушек в детском саду. Они наделяются визуальными и функциональными характеристиками в зависимости от внешнего вида и предназначения: Валик, Гречик или подушка, набитая гречкой, Пушик. Диалоги подушек свидетельствуют о том, что у них очень много общего с детьми. Они разговаривают о вполне человеческих желаниях и проявляют стремление к социальному существованию. Главная сюжетная линия этой пьесы связана с переживаниями Гречика, из которого стала сыпаться крупа, из-за того, что его отправят в подвал, а, значит, выбросят. Подушки хотят дружить с детьми, но общаются с ними только один мальчик Костя, который в силу болезни редко контактирует с малышами в саду. Именно он придумал, как спасти Гречика: написал на подушке свое имя, тем самым утвердив право забрать Гречика с собой домой. Можно предположить, что в восприятии читателя/зрителя «достраиваются» ассоциации, связанные с личным опытом, и это формирует драматическое действие. Подобное визуально-пластическое одухотворение (наделение свойствами эмоционального переживания) обычных подушек, а также представление о том, что они обладают человеческими желаниями, ценностями, перформативизирует картину мира в пьесе. Наделенные человеческими переживаниями образы материального мира сохраняют связь с представлениями реципиента об их прямом назначении. Таким образом, перформативно-ассоциативный способ представления служит в подобных пьесах средством создания драматического действия и речевого поведения персонажей.

Рассматривая модели коммуникативных стратегий во взаимодействии подростков с миром и собой, современная драматургия помогает представить внутреннее состояние героя-тинейджера с его точки зрения. Труд-

но не согласиться с исследователями современной драматургии в том, что подросток создает виртуальную реальность согласно привычным для него коммуникативным правилам, продиктованных развитием диджитал-технологий – чатов, мессенджеров, сервисов видеосвязи и социальных сетей. Это влияет на способ фрагментарной смены динамичных сцен-картин и на язык драмы²⁶. Согласно мнению авторов вышеуказанной статьи, обращение к технологиям виртуального общения тематизируется в новейшей драме как способ, позволяющий лучше осознать эпоху и себя в героях²⁷.

В то же время язык виртуального общения предстает в этих пьесах как метафора, которая позволяет сконструировать идентичность персонажа, как символ реальности, отличающейся от эмпирической, и тем самым повлиявшей на существование героев, а также как новый способ моделирования драматической картины с использованием знаков современности, и, наконец, способ взаимодействия со зрителями²⁸. Разные планы коммуникации (реальный и виртуальный) часто взаимообусловлены, также один план представляет другой, они накладываются или взаимодополняют друг друга. Все это позволяет думать, что новые компьютерные технологии в последние годы становятся основой создания драматического сюжета.

Не менее интересным и показательным явлением в современной драматургии стало перенесение семиотики других видов искусства в поэтику текста пьесы. Межвидовые интермедийные связи, инкорпорированные в художественный текст, позволяют читателю/зрителю распространить опыт переживания оперного спектакля на созданный по его мотивам текст пьесы. В этом процессе важно учитывать особенности транспонирования оперного сюжета (или спектакля) в драматический текст, что обусловлено отличительными чертами семиотики оперы. Опираясь на исследования Юрия Лотмана, Александра Пятигорского, Виктор Спорышев отметил, что в процессе трансформации литературного источника в оперное либретто композитор сосредотачивает внимание на главном, центральном, «что необходимо для переключения действия с внешнего коммуникативного плана (передаваемого в опере, как правило, речитативом) на внутренний, автокоммуникативный план, раскрывающий ключ-

²⁶ Л. Тютелова, Е. Сергеева, К. Сундукова, *Технология виртуального общения в современной драматургии для подростков* [в:] Technology and Language. Технология в инфосфере, 2021, 2 (4). С. 97–98.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 99–100.

чевые психологические состояния и взаимоотношения героев во всей глубине и полноте»²⁹.

Таким образом, интерсемиотическая транспозиция оперного сюжета в сюжет драматической пьесы может рассматриваться в контексте взаимоотношений авторского Я с устоявшимися представлениями об опере в массовом сознании. При этом в ряде современных пьес тематизируются эстетические представления об опере как особом, возвышенном виде искусства, недоступном для простых смертных, что Екатерина Шапинская связала с областью «эмоционального эскапизма»³⁰. По мнению ученого, эскапистские возможности оперы обусловлены тем, что в ее восприятии задействованы как чувственные ощущения, так и воображение³¹. Это, безусловно, вызывает план авторской иронии, направленный на традиционные представления об опере как тексте, как спектакле, как продукте массовой популярной культуры. В современных пьесах распознается референция к оперным либретто по мотивам известных произведений, ставших каноном русской литературы, что пародируется или вульгаризируется за счет опошления стереотипных представлений о сюжетных мотивах, образах, приемах постановки и т. п.

Коммуникативные задачи в новой и новейшей драме русскоязычных авторов, прежде всего, реализуются посредством высказывания, воспринимаемого в аспектах осуществления действия (реальное, воображаемое, мнимое, представляющее и повествующее), адресации (в зависимости от адресата: молодежной тусовки, подростков-школьников, людей с особыми потребностями) характера рецепции, которая может быть иронической, рефлексивной, транзитивной и т. п.

Рассматривая разные аспекты речевого взаимодействия в новой и новейшей драме, постараемся представить, как современный социально-культурный контекст проявляется в художественной природе слова, в его способности бесконечного продуцирования смыслов в процессе коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

Гончарова-Грабовская С.Я., *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI века)*, Учебное пособие, Минск: Вышейшая школа, 2021.

²⁹ В. Спорышев, *Проблема современной оперной режиссуры в семиотическом контексте* [в:] *Культура и цивилизация*, 2016. Т. 6, № 5А. С. 200.

³⁰ Е. Шапинская, *Избранные работы по философии культуры*, М. 2014, С. 147.

³¹ Там же. С. 148.

- Дрейфельд О.В. *Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: автореферат дис....канд. филол. наук/* О.В. Дрейфельд, М. 2014. 21 с.
- Журчева О.В., *Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара: Изд-во СГПУ, 2007. 418 с.
- Журчева О.В., *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии*, <https://inlnk.ru/XOD51g> (дата обращения: 29.06.2022).
- Зенкин С.Н., *Теория литературы. Проблемы и результаты*. Учебное пособие для магистратуры и аспирантуры, М.: Новое литературное обозрение, 2018, 368 с.
- Ищук-Фадеева Н.И., *Новая драма: философские истоки и поэтические новации* [в:] Вестник культурологии, 2012, № 1. С.153–171.
- Музыка О.А., Попов В.В., *Теория инклюзии: социально-философские основания*, М.: Директ-Медиа, 2021. 140 с.
- Спорышев В.П., *Проблема современной оперной режиссуры в семиотическом контексте* [в:] Культура и цивилизация, 2016. Том 6, № 5А. С. 197–208.
- Тюпа В.И., *Художественный дискурс: (Введение в теорию литературы)*, Тверь, Тверской гос. университет, 2002. 80 с.
- Тютелова Л.Г., *Драматическое действие и проблема целостности в драме* [в:] Материалы и доклады VI научно-практического семинара, Самара, 26-27 апреля 2013 г. С. 94–108.
- Тютелова Л.Г., Сергеева Е.Н., Сундукова К.А., *Технологии виртуального общения в современной драматургии для подростков* [в:] Technology and Language. Технология в инфосфере, 2021, 2 (4). С. 94–108.
- Черняк М.А., *Новая драма для новых тинейджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии*. [в:] Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Т. 42, № 7. С. 87–94.
- Шапинская Е.Н., *Избранные работы по философии культуры*, М.: Изд-во Согласие, 2014. 456 с.
- Шеффнер Ж.-М., *Что такое литературный жанр?* / пер. с франц. и послесловие С.Н. Зенкина, М. 2010. 192 с.
- Małoch A., *Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды*, praca doktorska, Rzeszów, 2016. 301 с.
- Mięsowska L., *Gra-nie w postmodernizm*, Dramaturgia rosyjska na przełomie XX–XXI wieku, Katowice, 2007, 201 s.

1. АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В «НОВОЙ ДРАМЕ» VS ИНТЕНЦИИ ТЕКСТА

1.1. СУБЪЕКТНОСТЬ В ПЬЕСАХ

Людмилы ПЕТРУШЕВСКОЙ для ДВУХ ПЕРСОНАЖЕЙ

В творчестве Людмилы Петрушевской (эпическом и драматургическом) можно отметить закономерность, которая характерна для литературы постмодерного периода. Имеем в виду фрагментацию картины мира, авторского видения, высказываний героев. При этом внимание драматурга зачастую обращено к частной ситуации (эпизоду) в жизни персонажа, в речи которого проявляется раздробленность сознания. Фрагментируется речевая организация пьес драматурга, что сказывается на характере реплик, часто содержащих большой повествовательный компонент со многими звучащими и скрытыми голосами. Наличие нескольких субъектов голосов можно отметить и в небольших пьесах Петрушевской для двух актеров, которые нередко приближаются к монодраме, но также могут быть диалогом для двух субъектов речи. Тяготение Петрушевской к малым формам в прозе и драматургии не раз отмечалось исследователями. Е. Меркотун связывает подобную поэтику компрессии с локализацией пространства и метафорической открытостью в одноактных пьесах автора, с одной стороны. С другой – с ориентацией драматурга на дискретную эпизодическую структуру, в чем и проявляется влияние малых эпических форм³². Наряду с многоперсонажными пьесами (*Уроки музыки*, *День рождения Смирновой*, *Московский хор* и пр.), в которых действие разворачивается посредством диалогов и полилогов разных субъектов сознания, в творчестве драматурга немало произведений, тяготеющих к монодраме, хотя в них чаще всего заявлены два персонажа. Это связано с пониманием внутреннего конфликта монодрамы как осознания в Я Другого и адресацией к себе как к гротескному субъекту и внесценическим собеседникам высказываний³³. Статусом события при этом, по

³² Е. Меркотун, *Запредельность привычного: микромир одноактных пьес Л. Петрушевской* [в:] Филологический класс, 2013, № 1 (31). С. 33–36.

³³ Подобный взгляд изложен в работах Сергея Лавлинского, Андрея Павлова, Натальи Агеевой (более подробно о персонификации голосов персонажей в связи с расщеплением сознания «гротескного субъекта», о формах проявления голосов в новой русской пьесе будем размышлять в разделе).

удачному замечанию Натальи Агеевой, наделяется само говорение, которое становится способом экспликации изменений, происходящих внутри героя «здесь и сейчас»³⁴. Сюжетную основу составляет конструирование рассказываемого события здесь и сейчас³⁵.

Голос понимается в данном случае как озвученное бытие субъекта, как носитель акта высказывания, который, согласно размышлениям М. Доллара, «не только звучит». Исследователь пишет о Голосе как об «агенте высказывания, поддерживающем разные означающие».

Прежде всего, речь пойдет об отчужденных акустических явлениях сознания персонажа как гротескного субъекта. Поскольку голос наделяется в сознании Я статусом Другого, то он может приобретать черты субъективности других субъектов говорения и действия. Кроме того, в пьесах Петрушевской тематизируются размышления о звучании голоса, исполнении оперных партий, что также будет учтено в исследовании.

Во многих современных пьесах персонаж наделяется голосом как знаком индивидуальности, точнее, голос определяет индивидуальное своеобразие внутреннего пространства персонажа пьесы. Уточняя эту позицию, сошлемся на мнение Мачея Яблоньски, который проинтерпретировал позицию голоса как *vocal acting* в трех контекстах:

1. Голос как индивидуальное субъектное высказывание. Исследователь, присоединяясь к размышлениям Гарри Томлинсона, считает голос, оперную вокализацию, проявлением субъективности в чистом виде, с одной стороны, и метафизическим явлением – с другой³⁶.

2. Голос как инструмент, феномен телесности. В этом качестве проявляется его двойственность как того, что рациональное и того, что интуитивное, побуждает тело к движению или к жесту. Приводится уточнение Ролана Барта о том, что голос связывают с сексуальностью³⁷. Двойственность голоса как сосуществования Я-Другого рассмотрел в своих работах Доллар, о чем пойдет речь в одном из последующих разделов³⁸.

3. Голос как идеология. Здесь рассматривается история оперного театра или вокальной экспрессии в музыке в контексте роли голоса в этих процессах³⁹.

³⁴ Н. Агеева, *Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии*, автореф. дис.... канд. филол. наук: (10.01.08); Новосиб. гос. пед. ун-т. Новосибирск, 2016. 23 с.

³⁵ Там же.

³⁶ M. Jabłoński, *Nie pojmie dobrze teatru ten, kto choć raz nie zobaczył wyśmienitego przedstawienia operowego* [w:] *Ko-mediana*. Prace ofiarowane profesor Dobrochnie Ratajczakowej, Poznań 2013, s. 177.

³⁷ Там же.

³⁸ М. Доллар, *Голос и ничего больше*, Санкт-Петербург: ИД Ивана Лимбаха, 2018. 384 с.

³⁹ Там же.

Женская субъективность в прозе и драматургии Петрушевской зачастую характеризуется множественностью и децентрированностью.

Проблема обнаружения Другого в сознании Я решается не только в гендерном и социально-психологическом аспектах. Возникают разнообразные горизонтальные и вертикальные связи с родом, коллективным и личностным сознанием, которые позволяют говорить о культурных, когнитивных, конструктивных включениях.

Поскольку во многих пьесах для двух персонажей говорение приобретает характер действия, роль голосов, озвучивающих высказывание, становится в них определяющей. Так как с этой точки зрения драматургия Петрушевской еще почти не рассматривалась, имеет смысл, как кажется, проследить явление функционирования голосов и звучащего многоголосия в ее пьесах разных периодов творчества.

Выбор драматурга из разнообразного репертуара пьес для двух действующих лиц, по-видимому, позволяет представить явление гротескного отделения или расщепления голосов в моно- и диалогическом высказывании, обусловленного процессами самоидентификации персонажа. Не случайно все сценические персонажи рассматриваемых пьес – женщины. Видимо, с феминным сознанием, с его чувственно-эмоциональной сферой связывает драматург явление полифонического звучания разных голосов или проявлений сознания. Мужской тип поведения в её пьесах чаще одноголосый, его проявления беднее, чем у женских персонажей. Исключением служит драматический диалог *Сцена отравления Моцарта* (1996). Манипуляции Сальери, проявляющиеся в речи Моцарта, становятся доказательством того, что гениальность требует искупительной жертвы у ее носителя.

При этом в работах Меркотун, как уже отмечалось, звучание голосов в пьесах автора не совпадает с традиционно понимаемыми формами речи: монологами, диалогами, полилогами. Так, она проследила за проявлениями разных голосов в диалогическом высказывании и явлением «двухголосого полилога» в пьесах драматурга⁴⁰.

Драматургическое творчество Петрушевской многогранно и на протяжении тридцати пяти лет ее активной деятельности в нем можно проследить определенные изменения, которые, несомненно, созвучны тенденциям новейшей драмы, что и является предметом исследования. Само явление многоголосия, многосубъектности диалогов в пьесах Петрушевской отмечалось исследователями. В частности, как уже упомина-

⁴⁰ Е. Меркотун, *Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской*, автореф. ... дис. канд. фил. наук, Екатеринбург 2009. 24 с.

лось выше, Меркотун рассмотрела некоторые особенности внутреннего диалогизма монологов в монодрамах автора вследствие проявления в них разных голосов⁴¹. Ее наблюдения будут учтены при анализе поэтики близкой к монодраме одноактной пьесы *Стакан воды*.

Учитывая метафорические соответствия заявленных выше контекстов, подчеркнем, что в пьесах Петрушевской разных периодов ее творчества они представлены во всей полноте и определенности. Еще в ранних одноактных пьесах 1970–1990-х гг. (около двадцати из которых были опубликованы в разных сборниках к середине 90-х годов) явление многоголосия в репликах персонажей является катализатором драматического действия⁴². По наблюдениям екатеринбургской исследовательницы, процесс диалоговедения в этих пьесах выстраивается в особое действо со многими участниками. Речь идет про зоны «своего» и «чужого» слова, про образы социального разноречия, стилистически разноплановые высказывания, цитаты из классической литературы⁴³. Явление разноголосицы создает особый мир в одно- и двухактных пьесах Петрушевской для двух действующих лиц. Объемность драматическому диалогу в них придает представление истории, события так, как будто его разыгрывают несколько участников в сознании одного персонажа. Подобное явление исследовательница связывает с возможностями «романизованного» диалога в монодрамах писательницы, его «абсурдизации», разнопланового драматизма⁴⁴.

Вслед за целым рядом исследователей⁴⁵ стоит обратить внимание на общую тенденцию новейшей русской драматургии, в том числе проявившуюся в пьесах Петрушевской, – редукцию диалогического высказывания как формы драматургического действия. Отсутствие какой бы то ни было возможности для понимания и принятия Другого проявляется в монологизации форм речи персонажей, распространении и разнообразии форм монодиалогов, о которых пойдет речь дальше, в преобладании монологического сознания даже при сохранении традиционного высказывания в виде реплик. Многосубъектность высказывания при сохране-

⁴¹ Там же.

⁴² Е. Меркотун в своей диссертации проанализировала одноактные пьесы, вошедшие в циклы «Квартира Коломбины», «Бабуля-блюз», «Песни 20 века», «Темная комната», написанные в 70-90-е годы. Е.А. Меркотун, *Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской*, Диссертация... кандидата филологических наук, Екатеринбург, 2009. 288 с.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ См., напр. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, Москва, 2012; П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии (1950–2010-е)*, Москва, 2018.

нии монологической речи наблюдается в ряде ранних одноактных пьес драматурга, поэтика которых свидетельствует о проявлении признаков новейшей драмы гипернатуралистского направления.

Таким образом, можно предположить, что признанные литературоведами черты поэтики новейшей драмы восходят к этим ранним экспериментальным пьесам Петрушевской. Не случайно именно с ее драматургией связывают явление новой драмы первой волны.

Проанализируем подробнее мини-пьесу *Стакан воды*, написанную Петрушевской в 1988 году. Развернутый монолог-исповедь М., в который вкраплены лаконичные реплики А., передает защитную реакцию жертвы, вызванную постоянным унижением из-за циничных измен мужа, которого героиня называет Волком.

Апеллятивный посыл реплики М. обращен к пришедшей в ее дом незнакомой девушке А. Он проявляется как модус убеждения, предупреждения и исключения. М. горячо и категорично убеждает А. в том, что хищная натура Волка (ее мужа) состоит в уничтожении слабых.

М. Он съест и убьёт. Вот на что Вы идете. Так что забирайте чемодан и вон, вон...⁴⁶

В своей категоричной реплике М. выступает в роли хранительницы очага, всепрощающей жены, способной терпеть сожительницу мужа на одной территории с ней.

В высказывании персонажа мини-пьесы *Стакан воды* можно выявить разные голоса или следы голосов. Легко распознаются голоса женщин, которые рассчитывают на взаимность мужа героини. Сохранена видимость диалога М. с приехавшей к ее мужу (якобы с просьбой помочь найти работу) А. Вслед за исследователями можно предположить, что действие разворачивается в шизофреническом дискурсе, в сознании М.⁴⁷. Представляемые ею диалоги с разными сожительницами мужа не позволяют понять, что именно в ее репликах плод воображения, а что могло быть в действительности. В потоке речевого сознания в силу его спонтанности легко сосуществуют интерпретированные героиней голоса ее мужа и его любовниц. Так, в ее монологическом, почти прозаическом высказывании предстают картины стычек с очередной сожительницей мужа, которую тот привел в их квартиру, а сам лег на обследование в больницу. Такие, свойственные эпике, включения кругозоров сознания разных персонажей и позволили, по-видимому, Елене Горфункель

⁴⁶ Л. Петрушевская, *Стакан воды* [в:] Петрушевская Л., *Московский хор: Пьесы*, СПб.: Амфора. 2007, 430 с. Далее цитируем тексты пьес по этому изданию.

⁴⁷ Е. Меркотун...*Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской*, дис. ... канд. филол. наук: 10.01.0. Русская литература. Екатеринбург, 2009. 288 с.

назвать эту пьесу «прозой-диалогом»⁴⁸. Указывая на поэтику названия, восходящего к одноименному фарсу Эжена Скриба, исследовательница отметила, что Петрушевской удалось передать само состояние человеческого существования: «Однако и у Петрушевской стакан воды – убогий знак грандиозного действия под названием «наше существование»⁴⁹.

В микродиалогах М. особенно явственны следы (или отголоски) голоса ее мужа и его сожительницы:

М. Она, эта моя незаконная кума, все живет, упирается. Он теперь уже не обошелся своим словом «нет», по-благородному не вышло, не у всех такая воображаемая гордость, у некоторых одни слезы. Он ей орал, звонил по автомату, чтобы она убиралась, что люди кругом, на что это похоже, не вызывать же милицию. Она трубку от уха отведет, поплачет, опять слушает. Потом валится на тахту и мне все рассказывает⁵⁰.

Характер высказывания М. также не позволяет однозначно судить о том, является ли диалог с А. галлюцинацией (подобно тем, в которых разворачиваются сцены внутриутробной гибели ее близнецов) или же реальным событием. Во всяком случае, героиня допускает возможность подобной галлюцинации (в конце пьесы она задает А. или себе вопрос: «Ты ведь не галлюцинация?»). Можно отметить, что подобно персонажам монодрам, с преобладающим в них апеллятивным высказыванием, о чем убедительно пишет Агеева⁵¹, героиня пьесы *Стакан воды* отрицает реальные события, моделируя в своем сознании фиктивную реальность⁵².

В своем кругозоре М. противопоставляет свою жизненную ситуацию миру, вместе с тем проявляя необыкновенное сочувствие к подобным ей «жертвам» Волка. Полное принятие своей ситуации и своего отношения к ней побуждает ее жить в двух мирах: реальном и воображаемом, в котором она тоже оказалась в роли жертвы, но эта роль вызывает в ней сопротивление и протест. Авторское восприятие ситуации, как следует из логики разворачивания высказываний, может привести к мысли, что героиня М. не способна к полноценной рефлексии, ее роль жертвы стала, по-видимому, ее судьбой, с которой она смирилась. Читателю в этой ситуации не предлагается оценить ту или иную позицию. Скорее, он становится участником события формирования осознанного (в одном

⁴⁸ Е. Горфункель, *Петрушевы и колядовщина* [в:] Вопросы театра, 2013, № 1. С. 44–56.

⁴⁹ Там же. С. 51.

⁵⁰ Л. Петрушевская, *Стакан воды* [в:] Петрушевская Л., *Московский хор: Пьесы*, СПб.: Амфора, 2007. 430 с., <http://www.lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/stakan.html> (дата обращения: 3.08.2021).

⁵¹ Н.А. Агеева, *Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии*, Автореферат дис. ... канд. филол. наук: (10.01.08); Новосиб. гос. пед. ун-т. Новосибирск, 2016. 23 с.

⁵² Там же. С. 19.

случае) или неосознанного отношения к своему положению обеих героинь, поскольку апеллятивная модальность высказывания М. содержит перформативные интенции. Читатель оказывается в роли свидетеля того, как (благодаря драматургии подтекстов в высказывании) из страдания героини М. рождается сострадание к подобным ей.

Форма диалога сохраняется и в пьесах, для которых показательным явлением гротескного расщепления персонажа, что особенно очевидно, когда в сознании одного действующего лица сосуществуют две самостоятельные индивидуальности, претендующие на автономию. Отделение голоса от субъекта сознания и выражаемого посредством него мира превеличленно не соответствует телесному единству индивида.

Ярким примером тому служит пьеса Петрушевской *Бифем* (1989, 2002). Наверное, ее можно назвать знаковой в творчестве драматурга хотя бы потому, что она была признана лучшей на фестивале «Новая драма» (Москва, 2003). В этой пьесе перформатируется звучание голосов, в которых предельно обостренно обнажается апеллятивный посыл. Голос приобретает в акте звучания статус субъекта, причём в его телесном воплощении. Можно подумать, что голос в определенном смысле обозначает утраченную телесность и становится главным агентом жизнедеятельности. Диалог Би и Фем представлен как голосовые сообщения о самозабвенной жертвенной любви матери к дочери и превращение этой любви в механизм насилия, подавления личности. Пересаженная на тело матери (Би) голова дочери (Фем) вроде бы не имеет своего тела и, соответственно, голоса, но она говорит, и ее голос восполняет отсутствие собственного тела. Драматург не фокусирует внимание читателей на анализе того, как реализуются амбивалентные чувства и эмоции персонажей. В русле натуралистической и реалистической эстетики воссоздается звучание голосов (двуединого существования Матери-Дочери) и закадрового внесценического голоса режиссера, пришедшего с группой снять сюжет о жизни Бифем.

Для альпинистки Фем, получившей несовместимые с жизнью травмы, год существовавшей как одна голова, искусственно поддерживаемая врачами, мир вокруг принимал форму голосов. Она вспоминала позже, что ни разу к ней не подошел «женский голос», она слышала голос врача Колина, его помощников, матери, но была лишена собственного голоса. Общение осуществлялось лишь при помощи жестов: опускания и подъема ресниц. Следует отметить, что выходящие за рамки повседневности события подсадки дочерней головы на плечо матери представлены как гиперреалистические, средством художественной условности в этом случае служит метонимия.

В основе художественного переноса – представления о сосуществовании матери и дочери как (в буквальном смысле) одного организма. Они обмениваются репликами, в которых разыгрываются целые сцены с участием других голосов, репрезентирующих того или иного персонажа. Голос доктора Колина неоднократно озвучивается в исполнении Би и Фем в одном контексте. Это голос гения, дарующего жизнь, которого можно разжалобить, но в его прагматическом сознании не всегда возникают гуманные цели и соображения. Он готов отключить голову Фэм и работать над другими проектами, которые финансируются японцами. Именно его реплику дословно повторяет Фэм, когда говорит о двойном аутизме, как у близнецов, что объясняет поведенческие реакции матери и дочери уже как одного организма.

Би. Ночку бы не поспал, я бы посмотрела, какое лёгкое у него было бы возбуждение. А он опять: «Галочка ни при чём, это я отменил пенталгин, чтобы она не стала пенталгиноманкой». И это перед казнью! «Вы что, – говорю, – хотите, чтобы она вообще в страшных муках казнилась? С ума сбесились? Тут, вообще, мало того, что вы её казните, но, и чтобы она всё чувствовала?!»

Фем. Как доктор Колин твой говорит: «Обратите внимание, типичное поведение в состоянии аффекта. Полный двойной аутизм, как у близнецов. Внутренние монологи»⁵³.

Еще одним внесценическим персонажем, голос которого озвучивается в репликах Би, является ее мама. Произносимая голосом Би фраза матери «Эта умственно отсталая ни на что не способна, только под мужиками лежать» свидетельствует о повторении поведенческих паттернов в трех поколениях: Бабушка. Мать. Дочь. Видимо, голос внесценических персонажей в этой и других пьесах Петрушевской может служить знаком того, что герой (Би в данном случае) отождествляет себя с Другим. Интересно, что в разговоре об отце Фэм (Титове) ни разу не появляется его голос. Представление об отце гротескно деформировано, гипернатуралистически сводится к физиологии зачатия. В одной из сцен Би рассматривает возможность привоя Фэм на плечо погибшего при переходе улицы отца. Пересадка головы Фэм на мужское тело воспринимается как форма разотождествления дочери с собой, а, значит, и Нею. Тем не менее она допускает возвращение к нормальной семейной жизни в результате обретения Фэм мужского тела. Гротескное отделение голоса в этой пьесе от тела, можно сказать, становится основой действия. Голос, по сути, звучит и появляется, условно говоря, в чужом теле. Таким образом, драматург доводит до абсурда саму идею существования голоса вне материальной «привязки» к конкретному телу, хотя сохраняется субъект высказывания

⁵³ Л. Петрушевская, *Бифем*. СПб. Астрель-СПб, 2012, <https://knigogid.ru/books/88982-bifem/toread> (дата обращения: 24.09.2021).

со всеми присущими ему чертами индивидуальности. Звучание голоса Фэм «переносится» драматургом в пространство текста (диалога с матерью) и в пространство воображения читателя, в связи с чем актуализируется перформативный потенциал высказывания. При этом утрачивается индивидуализация речи персонажа, поскольку язык матери и дочери ничем не отличается, кроме, разве что, звучащих в высказывании матери Би музыкальных фраз.

Еще одной формой отождествления в репликах Би является пропевание фраз из опер, эту форму самоидентификации она сохранила со времени работы в хоре оперной труппы. Чаще других она вплетает в свои реплики фразы из оперных арий и романсов по произведениям А.С. Пушкина *Пиковая дама* и *Евгений Онегин* П.И. Чайковского. Для творчества Петрушевской показательное цитирование либретто указанных опер потому, что благодаря гротескному контексту наполненная чувственностью, сентиментальной негой фраза оперы звучит как доведенная до опошления и абсурда.

Например, в сцене принятия решения доктором Колиным об отключении головы Фэм от источников питания Би пытается пробудить его сострадание замечанием о том, что голова ее дочери плачет. Далее в реплике Фэм озвучивается голос Колина: «Откуда эти слезы? Зачем они?». Это включение фразы из монолога Лизы (ариозо «Откуда эти слезы?») из оперы *Пиковая дама* создает гротескный эффект расподобления чувственно-эмоционального и прагматического посылов персонажа.

В пространстве квартиры, в которой существуют в одном теле мать и дочь (*Бифем*), появляются телевизионщики. Они снимают передачу, все их действия передаются звучанием голоса, которому придаются функции интерпретации ситуации. Голос режиссера, как и Голос из Динамика, рассказывает о случившемся, тем самым выполняя функцию нарратора и комментатора событий. Кроме того, Голос невидимого режиссера все время «прорывается» сквозь технические помехи неисправной аппаратуры, тем самым, видимо, усиливается эффект гротескного отчуждения человеческого сознания.

Голос. Больные находятся на очень высокой стадии распада личностей... Так слышно? Але. И погружены в свои межусобные отношения⁵⁴.

В диалогической структуре пьесы распознаются микромонологи, которые передают коммуникативную разобщенность Би и Фэм. С учетом сказанного трудно согласиться с мнением Ольги Биль о том, что в этой пьесе преобладает параллельный диалог, в котором транслируются раз-

⁵⁴ Там же.

ные темы, точки зрения⁵⁵. В репликах Би и Фэм отмечаем проявления Другого, в том числе этим Другим является каждая из них друг для друга. Но они как части одного организма ведут разговор в одной словесно-коммуникативной сфере, в одних модальности и состоянии.

Даже если коммуникативные функции диалога в ряде пьес Петрушевской сохраняются, его характер существенно изменяется. Подобно драме абсурда в сознании персонажа усиливается отторжение от Я Другого и, в то же время, Я оказывается неспособным осознать себя полноценно⁵⁶. В подобных пьесах, по мнению С. Дубровиной, сознание персонажа заполняется множественными голосами из прошлого и настоящего, голосами вымышленными и реально существовавшими (существующими) в жизни героя. При этом он лишается самого себя, своего тела, преобразуясь всего лишь в точку пересечения разных голосов⁵⁷. Образ двуединой матери-дочери в пьесе Бифем, как следует из сказанного выше, наделен множественными голосами. В других пьесах Петрушевской сохраняется обособленность сознания персонажа, но при своей индивидуальной особенности он не хочет слышать других, его заикленность на своем существовании проявляется в том, что одна реплика не только не является ответом на предыдущую, но часто способствует утрате ее смысла.

Не случайно в пьесе *Еду в сад*, написанной в форме диалога двух женских персонажей М. и О., автору удалось продемонстрировать отторжение обеих героинь, находящихся в силу жизненной ситуации в состоянии непонимания и неприятия друг друга.

Как отметила Наталья Каблукова, конфликт сознательного и бессознательно часто реализуется в пьесах Петрушевской в драматических коллизиях: мать-дитя, женщина-мать. В пьесе *Еду в сад* (2007) драматург обращается к противоречивой природе человека, представленной архетипом матери⁵⁸. Действие разворачивается в форме диалога двух героинь М. и О. Инициатива ведения беседы принадлежит социальной работнице М., которая помогла досрочно освободить преступницу О., убившую своего ребенка. В высказывании О. проявляется позиция мстительницы, распространяющаяся не только на подкинувшего ей героин мента, но

⁵⁵ О.Н. Биль, *Диалог в драматургическом дискурсе Л. Петрушевской* [в:] Филологические науки. Вопросы теории и практики, Тамбов, 2021. Том 14, № 7. С. 2079–2083.

⁵⁶ Эти процессы описывает С. Дубровина в драматургии абсурда С. Беккета. См. С. Дубровина, *Жанр монодрамы в творчестве С. Беккета и в театре абсурда* [в:] Сибирский филологический вестник, 2010, № 11. С.102–108.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Н.В. Каблукова, *Освоение абсурда и поэтика абсурда в реалистической драме Л. Петрушевской* [в:] Русская литература в XX века: имена, проблемы, культурный диалог, 2009, Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века. С. 294–310.

и на спасительницу. Не случайно О. демонстративно навязывает ей то потенциальную роль матери (и тогда в ее высказываниях проявляются интонации любви, нежности, уважения), то любовницы, и тогда речь О. преисполнена страсти. О. удается продемонстрировать свою независимость от опекуниши и от социума, поставившего ее в положение жертвы, она отправляется к любовнице Катьке, в деревенский дом с садом, где они обретут долгожданное счастье. Ироничная отсылка к мечтам чеховских героинь в этой пьесе значительно снижена: О. только мечтает о саде, а М. выращивает сад для своих сестер и их семей, но не имеет права там жить.

Несколько реплик с разной модальностью, кажется, удачно передают разные лики О., примерившей на себя роли дочери или любовницы. Изменение обращения Вы-Ты также отражает смену амплуа О.

О. Мама! Откуда вы взяли такие? Мать Тереза! Нам на зоне показывали фильм.<...>
О. Ну прости меня, ну прости. Ну что я такая сволочь. Я тебя не трону, милая. Ты такая... я таких не видела. Я буду, буду держать себя в руках. Я тебя не затрудню. Моя любовница, практически жена, вышла на свободу уже месяц, как и уехала к себе под Воронеж, у них там свой дом с матерью, она меня туда зовёт. Но когда я увидела тебя, я чуть с ума не сошла. Моя любовь! Я готова ну всё для тебя делать⁵⁹.

Создается впечатление, что эти реплики звучат как проявление разных эмоционально-ролевых состояний О., которые она исполняет как актриса. Героиня легко «входит» в роль и легко меняет амплуа. Тон ее высказывания соответствует ощущению себя хозяйкой положения. В то же время М. по ходу общения с О. меняет поведение человека, исполняющего свой долг. Более того, ее высказывания свидетельствуют о принимаемой на себя роли жертвы, о непережитой травме, не позволившей принять себя в роли условной «матери» О., которая к тому же ненамного младше ее. Поэтому обращения «потенциальной дочери» ее явно раздражают: М. лишена способности любить, ее натура настолько деформирована из-за отсутствия человеческого понимания в семье, что забота об освобождении девушек приобретает характер искупительной жертвы, повышающей самооценку. В том случае, когда их роли когерентны в представляемом ими социуме, голоса звучат в унисон так, как будто это говорят не два героя, а один.

О. Пусть будут трудности. Я буду, я буду как все! Гимнастика, душ. Обед, ужин. Книжка на ночь. Я ещё молодая! Мне надо учиться! Я пробьюсь из низа вверх!

М. Сквозь тернии к звездам.

О. Да, мама. Да.

⁵⁹ Л. Петрушевская, *Еду в сад* [в:] Л. Петрушевская, *Московский хор. Пьесы*. СПб.: Амфора, 2007. 430 с. <https://libcat.ru/sovremennaya-proza> (дата обращения: 06.08.2021).

М. Надо очень много в себе преодолеть, и папиросы вот⁶⁰.

Прием нарочитого одноголосия в данном случае способствует проявлению фальши, все реплики содержат чужие слова и выглядят как искусственные конструкции. При этом в пьесе разрушается коммуникативная составляющая диалога, который то расслаивается на разные голоса, то сливается в почти монолог⁶¹. Не случайно явление монологических связывается Евгенией Шлейниковой с поэтикой абсурда: разрушением диалогической речи, идеей всеобщего отчуждения и разобщенности, отсутствием ориентации на восприятие слушателя⁶².

В развернутом монологическом высказывании М. озвучивается сцена изгнания ее из дома племянником и сестрами, которая передается уже с точки зрения полученного опыта и потому представлена с позиции примирения и принятия ситуации. В речи отсутствуют слова для передачи неожиданного гнева, испуга, беспомощности. Напротив, перед нами от-рефлексируемая сцена, в которой различаются несколько голосов родственников героини. Монологическое по форме высказывание включает диалог в форме несобственно-прямой речи М. В её восприятии восстанавливается звучание голосов М., мужа её сестры и соседки. Персонаж приобретает способность передавать события, насыщенные перформативными характеристиками.

М...Из-за Олежки они мне и запретили на дачу приезжать. Я всё равно месяц выждала, в сентябре поехала, там ведь мои вещи на веранде. Только приехала, чайник поставила, соседка в дверь: а кто это тут? И, видимо, позвонила сестрам, приехал муж Ольги, отвратный тип, и сказал, это кража со взломом, мы тебя посадим. У нас пропали ценные вещи, какие? Спрашиваю, какие? Я только что приехала, два часа назад, вот мой билет с цифрами часа и минут, как я могла взять и увезти? Тут до Москвы сорок пять и больше минут езды, до станции пятнадцать минут да ждать поезда, глухая платформа Сорок третий километр, я и возвратиться бы сюда не успела. Главное, что у вас пропало? Деньги, говорит. Вот те на, приехали. Вы что, съехали с дачи в Москву, холодильник увезли, а деньги оставили? Он кричит: убирайся, мы тебя посадим. Вызову поселковую милицию. Во как. Убирайся. И вещей не разрешил своих же забрать. А я на исходе в дверях говорю: как бы вам не ошибиться, а то лишу наследства, вам не достанется всё равно, я вас моложе и так и так вас переживу при вашем алкогольном образе жизни, а вот ваших детей лишу – он покраснел как свёкла и начал ещё хуже орать.

О. Приползут.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Использую это понятие вслед за Е. Шлейниковой, которая рассмотрела это явление на материале пьес Н. Коляды, В. Леванова в связи с исповедальностью высказываний персонажей. Е.Е. Шлейникова, *Речь персонажей* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 135–139.

⁶² Там же. С. 136.

М. Я очень быстро сменила гнев на милость⁶³.

На основе распознаваемых в этом монологическом высказывании голосов и условных субъектов говорения можно отметить, что голоса возникают в тексте и посредством текста. В восприятии читателя или зрителя осуществляется «соединение» голоса с тем или иным субъектом. О подобном явлении в польской драматургии (на материале польской романтической и модернистской драмы, а также драмы абсурда С. Беккета) пишет Дариуш Косиньски, в частности, в *Комедии* С. Беккета, по его наблюдениям, тематизируется само явление звучащих голосов в случае, когда субъекта нет и быть не может на сцене⁶⁴. В пьесах Петрушевской, как нам кажется, существование (потенциально обозначенного как субъектный) голоса в восприятии другого лица при помощи текста и воображения реципиента обнаруживает абсурдность миропорядка, в котором утрачены самые естественные связи и отношения. Это сообщает ее пьесам трагикомедийные, трагифарсовые оттенки модальности.

В ряде реплик прослеживается нежелание субъектов высказывания следовать заданной теме. Персонажи «соскакивают» на другую тему, причем такой переход, характерный для драмы абсурда, сообщает высказыванию дискретный характер, что свидетельствует о разрушении целостного взгляда личности на мир и даже возможности такого мнения. Обратим внимание на реплики, в которых диссонанс тем передает трагикомичное состояние картины мира, в которой человек даже в самом жалком положении не желает слышать другого.

О. Бедная моя мамка!

М. Жизнь вообще такая тяжелая вещь. Надо много трудиться чтобы иметь хоть какой-то заслуженный покой.

О. Скажите, моя тетя и двоюродная сестра в Америке. Они там хорошо живут?⁶⁵.

Такой перенос внимания на другой предмет убеждает в том, что обе героини не заинтересованы во взаимодействии, их судьбы и интересы настолько далеки, что утрачивается диалогичность реплик. Общение во многих случаях истощается, это, по-видимому, передается авторским названием (*Еду в сад*), указывающим на односубъектность воображаемого действия. При этом анализ события убеждает в том, что название в равной степени относится к образу жизни и высказываниям обеих героинь.

⁶³ Л. Петрушевская, *Еду в сад* [в:] Л. Петрушевская, *Московский хор. Пьесы*. СПб.: Амфора, 2007. 430 с. <https://libcat.ru>sovremennaya-proza> (дата обращения: 06.08.2021).

⁶⁴ D. Kosiński, *Między słowem a ciałem, głos w dramacie* [w:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, Kraków 2009, s. 178.

⁶⁵ Л. Петрушевская, *Еду в сад* [в:] Л. Петрушевская, *Московский хор. Пьесы*. СПб.: Амфора, 2007. 430 с. <https://libcat.ru>sovremennaya-proza> (дата обращения: 06.08.2021).

Можно предположить, что странность (трагифарсовая нелепость, доходящая до абсурда) диалога персонажей в пьесах для двух действующих лиц сохраняется и в том случае, когда звучание голоса приобретает предметное значение, образующее семантические скрепы сюжетного действия. В пьесах, написанных за последние годы, звучание голосов зачастую создает внутреннее драматургическое напряжение и придает сюжету новые оттенки. Рассмотрим в связи с этим пьесу-диалог *Не искушай*, которая вошла в сборник Петрушевской *Санаториум*, состоящий из повестей, сказок, рассказов и шести пьес, среди них пьеса в одном акте *Венера знает* и пьеса-диалог *Не искушай*⁶⁶.

Небольшая пьеса-диалог *Не искушай* написана в форме диалога двух персонажей (Он и Она) во время их совместной поездки в машине. Он везет Ее из одного штата Америки в другой. Действие организовано в соответствии с известным сценарием *road movie*, в путешествии раскрываются процессы сознания и подсознания героев⁶⁷. Как отметила Лариса Кислова, в написанной по такой же модели пьесе О. Богаева *Dawn way. Дорога без остановки* герои, встретив жертву (окровавленного Ангела) на дороге, рефлектируют, не пытаясь что-то изменить в себе и жизни, но осознают, что в ситуации выбора каждый получает шанс на проявление гуманизма. Подобный конфликт, по ее мнению, характерен для эпических жанров⁶⁸. Для героинь пьесы Ю. Клавдиева дорога становится испытанием, преодолев которое, они стремятся осилить и собственный кризис идентичности⁶⁹.

В пьесе *Не искушай* диалог героев посвящен теме голоса, вокализации, певческой судьбе героини и попытке организовать русскую оперу на факультете славистики героя. Приехавшая из Москвы героиня, оперная певица, исполнительница романсов и русских народных песен, выступает с концертами в ожидании записи на фирме. Оказывается, что с попутчиком у нее есть много общего. У Билла дедушки-бабушки были выходцами из России, была русская жена по имени Ольга, рок-звезда в прошлом. Он пишет статью о хормейстере Суздаleve, который работал в ДК имени Зуева в Москве, в нем также работала и героиня пьесы. У нее была дочь Оленька, и где-то дома неизданные стихи Суздалева, представлявшие для Билла огромную ценность. У обоих певческая ка-

⁶⁶ Указываем авторские жанровые подзаголовки. Л. Петрушевская, *Санаториум. Повести, рассказы, сказки, пьесы*, М. 2016. 416 с.

⁶⁷ См., напр., Л. Кислова, *Хронотоп дороги в пьесах О. Богаева «Dawn way. Дорога вниз без остановок» и Ю. Клавдиева «Пойдем, нас ждет машина»* [в:] Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Выпуски 1–2: сборник науч. статей / отв. ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2011. С. 181–185.

⁶⁸ Там же. С. 182.

⁶⁹ Там же. С. 184.

рьера не сложилась по воле разных обстоятельств. Ему пришлось уйти из университета, в котором герой создал оперную студию. Рассказывая про себя, героиня отметила, что ей закрыта дорога на радио и телевидение. Ее пение некоторые люди считали «не форматом».

Психологической кульминацией этой «муви стори» является пение персонажей. Их голоса необыкновенно удачно сливаются. По дороге они исполняют романс «Не искушай меня без нужды», ноты которого Ольга увидела в доме Билла, на рояле.

Интересно, что разговор случайных попутчиков велся вокруг оперы *Евгений Онегин* П. И. Чайковского (в которой Ольга могла, но не захотела когда-то исполнить второстепенную партию няни). Героиня говорит, что ее грудное пение, манера исполнять старинные русские песни отличаются от вокализации других. У Билла же был тенор, и она вспомнила, что его называли профессор-тенор. Две характеристики голоса героини (контральто) и героя (тенор) играют ключевую роль в неожиданном раскрытии конфликта, о котором до последних реплик героев ничего не известно. Эти голоса являются маркерами ярко выраженной сексуальности их представителей. Принято считать, что низкие женские голоса обладают яркой сексуальной притягательностью и свидетельствуют о темпераментности, они же магически влияют на мужчин. Тенора же как самые высокие мужские голоса часто выдают гомосексуальную ориентацию их обладателей. Билл признается в своей ориентации, в том, что едет к своему юному бойфренду, который оказался сыном ее друзей. К ним-то она и отправилась на машине.

Перебивая диалог, Билл принимает настойчивое активное участие в транслируемом по радио процессе над школьным учителем-педофилом, более того, он очень естественно проговаривает табуированные в современном мире вещи, отмечая, что в одном из штатов за извращенство ничего бы не грозило.

Он. Да, я вхожу в секцию педофилов. Мы защищаем наши права, наняли адвокатов этому Джиму. Его грозят уволить из школы за связь с семнадцатилетним учеником. Глупость! В соседнем штате ему бы ничего не грозило, как и мне.

Она. Скажите, а вот права отцов, которые спят со своими детьми...

Он. Да, есть планы защищать их. У нас будет секция защиты прав отцов⁷⁰.

Драматический конфликт в этой близкой новелле пьесе состоит в поражающем контрасте между голосом тенора, исполняющим задушевный, полный эстетического очарования романс, и голосом циника-педофила,

⁷⁰ Л. Петрушевская, *Санаториум. Повести. Рассказы, Сказки, Пьесы*. Москва 2016. С. 245.

возведенным им в правозащитный акт. В герое совмещаются несколько персон: тонкий ценитель музыки, оперного искусства и циник, исключаящий традиционные моральные нормы. Подобный субъект, как отметил Петер Слотердайк, расщеплен на множество «ситуационных идентичностей», он не видит между ними противоречий и действует по обстоятельствам, перекладывая на других ответственность за свои действия⁷¹. По мысли Марка Липовецкого, парадокс циника (речь идет о таких персонажах советской и постсоветской культуры, как Остап Бендер, Веничка Ерофеев, Иван Бабичев, Юрий Олеша) состоит в том, что зачастую он как истинный герой-трикстер наделен необычайным артистизмом⁷². Не отождествляя персонажа пьесы Петрушевской с трикстером, стоит отметить его возведенную в право способность к самореализации. Собственно, он реализует и свою сексуальную природу, и защищает то, что считает естественным для человека, а, значит, подлежащим толерантному отношению в обществе, и наслаждается звуками голоса и музыки как тем, что принадлежит ему в той полноте проявлений, к которой он привык. Голос тенора, живущий в его сознании и проявляющий себя в пении, сочетается с желанием получать удовольствие и защищать право других на это. Таким образом, контекст придает высказываниям героев статус речевого действия, в котором их позиции и поступки совмещают, на первый взгляд, несовместимое.

На основе проанализированных пьес можно отметить, что диалогическая речь в пьесах Петрушевской для двух персонажей служит средством проявления многослойности сознания субъекта, зачастую представленного как несколько голосов или следов голоса, звучащих (в настоящем или прошлом времени) в нем. Если в пьесах *Стакан воды*, *Бифем* диалогическая форма тяготеет к монологизму как проявлению сложных отношений Я к Другому в себе, то в пьесах *Еду в сад* и *Не искушай*, пьеса-диалог расширяется внутреннее пространство диалога за счет проявления в нем многоголосия. Нарративизация высказывания вследствие возникновения в нем ситуаций и историй разных субъектов позволяет увидеть в диалогической структуре черты эпической картины мира, наполненной не только разными голосами, но и отголосками, создающими полифоническую модель мировосприятия. Тематизируется явление существования голосов в тексте и воображении читателя/зрителя, тем самым усиливая представление об абсурдности мира, в котором утрачены традиционные связи и отношения.

⁷¹ Размышления Петера Слотердайка из работы «Критика циничного разума» (1987) использованы в интерпретации Марка Липовецкого, озвученной на его веб-семинаре «Лицедеев в постсоветской культуре».

⁷² Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Агеева Н.А., *Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии*: автореферат дис. ... канд. филол. наук // Н.А.Агеева; Новосиб. гос. пед. ун-т (10.01.08), Новосибирск, 2016. 23 с.

Биль О.Н., *Диалог в драматургическом дискурсе Л. Петрушевской* [в:] Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2021. Том 14, № 7. С. 2079–2083.

Горфункель Е.И., *Петрушевцы и колядовщина* [в:] Вопросы театра, 2013, № 1. С. 44–56.

Долар М., *Голос и ничего больше*, Санкт-Петербург, изд-во Ивана Лимбаха, 2018. 384 с.

Дубровина С.Н., *Жанр монодрамы в творчестве С. Беккета и в театре абсурда* [в:] Сибирский филологический вестник, 2010, № 11. С. 102–108.

Каблукова Н.В., *Освоение абсурда и поэтика абсурда в реалистической драме Л. Петрушевской* [в:] Русская литература в XX века: имена, проблемы, культурный диалог, 2009. Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века. С. 294–310.

Кислова Л.С., *Хронотоп дороги в пьесах О. Богаева «Dawn way. Дорога вниз без остановок» и Ю. Клавдиева «Пойдем, нас ждет машина»* [в:] Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Выпуски 1–2: сборник науч. статей / отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово, Кемеровский гос. ун-т, 2011. С. 181–185.

Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2012. 376 с.

Липовецкий Марк, он-лайн лекция Лицедеи жизни: Трикстер в советском и постсоветском контексте,

http://people.novsu.ru/blogs/pav5/date/202105?sortby=1&maxresults=25&lang=en_us (дата обращения: 06.08.2021).

Меркотун Е.А., *Запредельность привычного: микромир одноактных пьес Л. Петрушевской* [в:] Филологический класс. 2013, № 1 (31). С. 33–36.

Меркотун Е.А., *Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской*, автореферат дис. ... канд. филол. наук, Екатеринбург, Уральский гос. пед. ун-т. 2009. 24 с.

Петрушевская Л., *Бифем*. СПб.: Астрель-СПб, 2012.

<https://knigogid.ru/books/88982-bifem/toread> (дата обращения: 24.09.2021).

Петрушевская Л., *Еду в сад* [в:] Л. Петрушевская, *Московский хор. Пьесы*, СПб., Амфора, 2007. 430 с.

Петрушевская Л., *Санаториум. Повести, рассказы, сказки, пьесы*, Москва, АСТ 2016 413. [2] с.

Петрушевская Л., *Стакан воды* [в:] Л. Петрушевская, *Московский хор. Пьесы*, СПб., Амфора, 2007. 430 с.

Руднев П., *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии (1950–2010-е)*, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018. 489, [1] с.

Шлейникова Е.Е., *Речь персонажей* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 135–139.

Jabłoński M., *Nie pojmie dobrze teatru ten, kto choć raz nie zobaczył wymienitego przedstawienia operowego*, [w:] Ko-mediana. Prace ofiarowane profesor Dobrochnie Ratajczakowej, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2013, s. 169–180.

Kosiński D., *Między słowem a ciałem, głos w dramacie*, [w:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, Kraków 2009, s. 165–184.

1.2. СЕМИОТИКА ВОЗМОЖНЫХ МИРОВ В ПЬЕСАХ ОЛЕГА БОГАЕВА

В пьесах екатеринбургского драматурга Олега Богаева высказывание содержит отсылку к семиотической ситуации, в которой обнажается знаковая природа текста. Ситуация предстает как реальная или как вымышленная, а внимание концентрируется на средствах ее создания, это языковое оформление и создает эффект аттракции. Речь персонажей и ремарки отсылают к языковым стереотипам, к устойчивым выражениям с известным смыслом, которые содержат семиотически нагруженные тропы, чаще всего метафоры. Учитывая сложные взаимопереходы реального и воображаемого пространства в пьесах драматурга, стоит проанализировать, как сохраняется или размывается условная граница между этими образными мирами.

Можно считать, что само высказывание содержит распознаваемые коды для интерпретации поэтики текста. Немного перефразировав мысль Франклина Анкерсмита, отметим, что мы смотрим на текст «...не сквозь язык, а с точки зрения им предлагаемой»⁷³. При подобном семиотическом насыщении высказывания в фокусе читательского/зрительского внимания оказываются механизмы формирования смыслов: например, механизмы конденсации или импликации определенных знаков и значе-

⁷³ Цитирую вслед за В. Тюпой. См., В.И. Тюпа, *Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике*, Москва: Языки славян. культуры, 2010. С. 143.

ний, соположения, аналогии или исключения, о которых писал Цветан Тодоров⁷⁴.

При этом особое значение в языковом представлении образной картины мира приобретает явление размывания условной границы между реальным и воображаемым пространством героев. Используя наблюдение Дрейфельд, можно отметить, что для произведений екатеринбургского автора характерны два типа сюжетов: в одних границы воображаемого и реального удается уловить и «оконтурить», в других – они размываются, сливаются, образуя хаотическое состояние⁷⁵. И в том, и в другом случаях высказывания субъекта воображения создают или манифестируют реальность воображаемого⁷⁶. Поскольку само говорение (чаще – рассказывание, изложение) обладает событийным статусом, можно предположить, что миметическая репрезентация нарратива⁷⁷ обнаруживает перформативный потенциал⁷⁸. Подобная перформативная референтность проявляется во фрагментарном чередовании авторских ремарок, в которых характеризуется событие высказывания, пространство и характер словесного действия, а также развернутых реплик персонажей, обращающихся к разным воображаемым состояниям персонажей, зачастую отстоящих во времени друг от друга. Смена инвариантных состояний героя сообщает высказыванию перформативный характер, причем зазор между позицией (или кругозором) автора и персонажа улавливает только читатель⁷⁹. Высказывание в пьесах нередко **представляет** воображаемый образный мир, который **представляет** собой «внешнее», перешедшее во внутреннее пространство сознания изображаемого субъекта⁸⁰. В пьесах Богаева часто встречается дробление семиотически значимых эпизодов, наложение одних на другие, их коллаж напоминают фантасмагорию. В этом калейдоскопе, безусловно, можно обнаружить позицию автора, его взгляд на явление репрезентации коммуникативной ситуации, за которой распознается дискурсивная картина мира. Учитывая положения

⁷⁴ Цв. Тодоров, *Семиотика литературы*. Москва, 1983. С. 350–354.

⁷⁵ О. Дрейфельд, *Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики*, автореферат дис. ... канд. фил. наук, Москва, 2015. 21 с.

⁷⁶ Там же. С. 12.

⁷⁷ В.И. Тюпа, *Дискурсивные формации. Очерки по компаративной риторике*, М.: Языки славян. культуры, 2010. С. 143.

⁷⁸ Следую за позицией Натальи Агеевой, которая связала коммуникативные намерения говорящего персонажа (апелляция, самоопределение, самоубеждение, познание) с проявлением в тексте перформативной дискурсии. См. статью Н. Агеева, *Специфика дискурса монодрамы* [в:] Сибирский филологический журнал, 2016, № 1. С. 116–125.

⁷⁹ Там же. С. 120.

⁸⁰ О.В. Дрейфельд, *«Ирреальность» воображаемого мира героя и «неклассическая» литература XX в.* [в:] Новый филологический вестник, 2015, № 2 (33). С. 46–51.

современной неориторике, отметим общность коммуникативной позиции автора в пьесах уральского драматурга и некой условной референтной позиции нарратора, о которой писал В. Тюпа⁸¹. Рассмотрев сложные взаимопереходы реального и воображаемого пространства в пьесах драматурга, можно понять, как сохраняется или размывается условная граница между этими образными мирами. В ряде пьес переход из условно реальной в воображаемую действительность удается уловить. Граница между мирами ощутима в таких пьесах как, например, *Русская народная почта*, *Резиновый принц*. В ряде пьес *Дорога вниз без остановок (Dawn way)*, *Шпильки* преобладает реалистический или гиперреалистический способ представления картины мира. При этом в таких произведениях как *Страшный суп*, *Pikasso* утрачивается возможность уловить переход от фантастического к реальному пространству, времени и представляющему их языку.

Событие такого переключения может рассматриваться как одна из составляющих драматического действия. Например, в пьесе в одном действии *Записки влюбленного прокурора* события происходят в двойном отображении (как в зеркале) благодаря представлению двух планов сознания героя. С одной стороны, он воспринимает себя как потомственного прокурора, генетически унаследовавшего законы рационального мышления, а, с другой, – находится в состоянии потока бессознательно-го, сна, фантазмагорических видений, отразившихся в его дневниковых записках.

В дневнике герой проявляет свою сущность, настоящее «Я», видимо, утратившее внутреннюю связь между проявлением себя в двух ипостасях: прокурора и влюбленного человека. Не случайно его индивидуальность обозначена в динамическом равновесии двух номинаций: *Прокурор*, *Он же Сергей*. Субъективное изложение событий в интерпретации персонажа сообщает им лирический характер, напоминает стиль литературного произведения. Вместе с тем в откровенной референции к литературному произведению прослеживается ирония и самоирония: это один из способов «приближения» героя в состоянии шизофрении к воображаемому и, посредством этого, к реальному миру. Так, часть наррации в дневнике составляют цитаты из сборника рассказов Сергея Петрова *Хроника его развода*, опубликованного в журнале «Урал» в 2015 году. Восприятие литературного текста является в сознании героя такой же реальностью, как

⁸¹ В процитированной выше книге В. Тюпа, ссылаясь на Ю. Лотмана, отметил, что «Референтная позиция нарратора определяется риторической «картиной мира, дающей масштабы того, что является событием»; коммуникативная – риторической модальностью общения». Там же. С. 143.

и все происходящее вокруг, как и любовь к Валерии. Появление Валерии (окруженной мистическим флером праздника жизни) предваряется событием сочинения нового рассказа, в котором в дверь стучит девушка.

Таким образом, текст рассказа воплощается в действительности: в жизнь Сергея «входит» любовь к девушке Валерии. Стоит обратить внимание на то, что в репликах, произнесенных как бы от имени Леры (на самом деле, не известно, не является ли ее образ плодом больного воображения героя), ощущается книжность, искусственность языка, напоминающего фразы из школьного сочинения. Приведем фрагмент реплики героя, в которой средствами несобственно-прямой речи он передает характер высказываний Валерии, образование которой ограничено рамками школьной программы по литературе. Можно предположить, что все, произнесенное Лерой, возникает и интерпретируется в шизофреническом сознании Сергея, таким образом, это может быть один из голосов в его расщепленном сознании.

На удачу мы зашли в книжный магазин, и я купил журнал со своим рассказом! И тут же подарил ей! Рассказ назывался «Случайный сон», первый мой опубликованный рассказ. Я и не помню, что она сказала по поводу прочитанного. Смысл сводился к тому, что это так необычно, а вообще на чтение у неё времени нет, и последняя прочитанная ею книга была «Доктор Живаго» (школьная программа, десятый класс)⁸².

Реплики Валерии непосредственно обнаруживают примитивность мышления и убогость ее языка, напоминающего речь подростков.

ВАЛЕРИЯ. Почему я раньше жила, и не знала, что такое «3э Битлз»?

СЕРГЕЙ. Говори просто «Битлз».

ВАЛЕРИЯ. Какая классная музыка, блин.

СЕРГЕЙ. Да, музыка классная. Опять слушала весь день?

ВАЛЕРИЯ. А ты, бедняжка, работал?⁸³

Удвоение событий в сознании героя происходит не только благодаря литературному творчеству и дневниковым записям, но и сну, в котором разворачивается фантазмагорическая развязка: он видит тяжело изувеченную, подвергшуюся изнасилованию Леру, а затем, пребывая в состоянии транса-сна, убивает бывшую жену и сына. Своеобразным эпическим послесловием этого драматического действия служит завершающее пьесу Письмо к президенту. В нем содержатся риторические вопросы экзистенциального характера, которые указывают на расширяющееся пространство всеобщего сна-кошмара, в который погрузились все люди. Высказывание приобретает оттенок мистической утопии, в которой яко-

⁸² О. Богаев, *Записки влюбленного прокурора* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev> (дата обращения: 21.12.2021).

⁸³ Там же.

бы происходит реальное действие пьесы, а планом его выражения стало событие представления рефлексий, образного видения, фантазмагорий в дневниковых записях Сергея. Последние строки письма содержат риториче-скую пророческую предсказание.

Мой СОН для всех не кончается! У меня к вам главный вопрос – когда все проснутся? И как оно будет???

Таким образом, действие в пьесе утрачивает свою агентность, его характеристики передает высказывание. Утрачивается некий внутренний баланс между героем и сюжетом, что свойственно трагикомедии. Можно сказать, что одна часть наррации связана с прокурорским прошлым Сергея и его раскаянием в преступных действиях по отношению к обвиняемому. Вторая же часть представляет мир чувств героя, вследствие шизофрении раздробленный на составляющие. Высказывание предстает в тексте как экзистенциальная проблема бытийного характера.

Зачастую границы между воображаемой и реальной сферами представления размыты настолько, что их утрата и становится темой или предметом разыгрывания, как, скажем, в трагикомедии *Тридцать три счастья* или близкой к трагикомедии пьесе, названной драматургом комедией, *Дверь закрой!*.

В трагикомедии *Тридцать три счастья* представлена типичная для фантазмагорических комедий драматурга ситуация перехода Старухи от жизни к смерти. Художественная условность приобретает особую роль в связи с тем, что это происходит во сне, в новогоднюю ночь. В то же время развитие сюжетного действия обеспечивает литературный контекст, отсылающий к *Сказке о рыбаке и рыбке* А.С. Пушкина. В ходе фантазмагорического сна-действия переплетаются воспоминания разных лет, связанные с нереализованными мечтами Старухи и ее истинными чувствами к Старуку, а также сказочный прием исполнения желаний Рыбкой, которая в пьесе появляется в разных видах, в том числе в виде рыбных консервов. Мечта о чуде гротескно трансформирует образ мира советского человека.

Поскольку вера в чудо была одним из маркеров навязанного советским строем мышления, можно говорить о взаимодействии литературного мифа (сказочного сюжета А.С. Пушкина) и мифа о советском образе жизни. Персонажи (Старуха и появившийся в ее восприятии умерший полгода назад Старик) погружены в метафорически представленный образ мира, наделенный теми же характеристиками, что и текст. Высказывания действующих лиц и автора отсылают к событию звучания речи,

⁸⁴ Там же.

насыщенной узнаваемыми знаками эпохи советского и постсоветского времени. Так, внутри ситуации празднования Нового года разворачивается картина из воспоминаний Старухи о праздновании Первой сразу после бракосочетания.

Риторический образ мира воссоздается в восприятии читателя в связи с насыщением высказывания знаковостью, указывающей на этот праздник трудящихся и, по сути, воссоздающей его. Персонажи бесконечно поют пафосные гимны Родине (СССР во времена их молодости). В пьесе приведены строки песен, в которых как бы «законсервирован» образ советского мышления (напр., настойчиво звучат зомбирующие пафосом патриотизма слова из *Песни о Родине* В. Лебедева-Кумача 1936 г.). Комические ритуалы дня особенно впечатляют читателя, который представляет утро современных новобранцев. Проснувшись, герои трагикомедии сразу же встают на зарядку. Мужчина собирается на демонстрацию, назначает своей молодой жене встречу на параде. В сознании Молодого человека возникает образ будущего, которое для героя основного сюжета (Старика) оказалось прошлым. Вскоре обнаруживается, что он выпал из времени и погрузился в безвременье: никакого парада нет, везде его окружает постперестроечная повседневность, и только не умирающая Рыбка без конца предлагает ему загадать желание. Думаем, что появление Рыбки в разных измененных видах (то в консерве, то в пироге) создает представление о застревании времени в пьесе Богаева, поскольку это случается в разных исторических ситуациях. Подобная вневременность вносит в хаотическую картину мира «дополнительный элемент случайности, связываемый с человеческим бытием»⁸⁵. Подобные манипуляции с хронотопом Мартина Ковальска проследила и в других пьесах Богаева. В частности, она отметила, что в пьесе *Русская народная почта* герой, отвергающий безжалостное течение времени, создает собственное пространство (наполненное фантомами) и «собственное время, в котором все вечно»⁸⁶. Подобным образом, считает исследователь, можно интерпретировать ситуацию в пьесах «Тридцать три счастья» и «Марьино поле»⁸⁷.

В пьесе *Тридцать три счастья* готовность Рыбки исполнить желание в обмен на иллюзорную свободу также обнаруживает комизм подмены настоящего призрачной условностью. Стоит вспомнить эпизод, когда Старуха дарует ей мнимую свободу, выбрасывая Рыбку в унитаз.

⁸⁵ М. Kowalska, *Хаос времени – время хаоса. Роль и значение времени в современной российской драматургии*, <https://inlnk.ru/680wLP> (дата обращения: 22.08.2021). С. 587.

⁸⁶ Там же. С. 579.

⁸⁷ Там же. С. 580.

Безвременье как ситуация, в которой находятся все герои, получает в пьесе екатеринбургского драматурга оценку с двух позиций: прошлого и настоящего. При этом восприятие двух эпох накладывается друг на друга, образуя пустоту.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК. <...> Ничего нет... Ни флагов, ни смеха, ни наших песен... <...> Ничего нашего нет. Мы проснулись в другой стране⁸⁸.

На восприятие ситуации в стране перестроечного времени накладывается оценка, которую дали этим событиям в дальнейшей исторической перспективе. Мотив сна неоднократно тематизируется в пьесе, что позволяет думать о том, что его значение выходит за рамки формы. Стоит вспомнить, что подобный прием был успешно использован драматургами с целью представления настоящей картины мира. В пьесе А. Стриндберга *Игра снов* Жан-Пьер Сарразак не случайно увидел пример сценической параболы, соединяющей черты натуралистической и символической драмы⁸⁹. По мысли французского исследователя театра, форма игры снов, удачно предложенная А. Стриндбергом, стала основой для создания драмы субъективного видения автора, в основе которой была стратегия остранения⁹⁰. Условное отдаление или изменение способа видения того или иного явления служит при этом средством переосмысления действительности и часто используется в современной гипернатуралистической драме.

Театральный прием проговаривания, а затем – реализации желаний персонажей пьесы также служит остранению картины мира, создающейся в этих картинах сновидческой визии при помощи гротеска, аллюзий, комического несоответствия одних явлений другим.

Проговоренное Стариком, а впоследствии Старухой желание можно рассматривать как игру в семиотическую ситуацию. Старуха примерила на себя образ жизни советских актрис-звезд (не случайно возникает упоминание о Целиковской)⁹¹. Персонажи осознают несоответствие голливудских представлений о раскованном поведении актеров и образа мыслей людей перестроечного периода.

⁸⁸ О. Богаев, *Тридцать три счастья*, <https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm> (дата обращения: 23.08.2021).

⁸⁹ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego* / red. J.-P. Sarrazac, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007, s. 70.

⁹⁰ Там же. С. 70–71.

⁹¹ Людмила Целиковская, советская актриса, прославившаяся ролями в музыкальных комедиях военного времени «Антон Иванович сердится», «Близнецы», «Сердца четырех» и др.

Реализованное Рыбкой желание Старика получить пенсию Президента превращает дальнейшую сцену в карикатуру. Оказывается, что посещение собеса во сне Старика представлено как пафосное приветствие Президента страны, название которой соответствует вымышленному, почти сказочному месту из детской песенки *Чунга-Чанга*⁹².

СТАРИК (*грызет ананас как яблоко*). Чудно. Прожил всю жизнь и не знал, что я был самым президентом! Видно, жил невнимательно. (*Пауза.*) Прихожу в собес, а меня встречают с флагом и цветами: «поздравляем, – говорят, – страна Чунгова Чанга нашла своего бывшего президента!» Говорят, очень долго искали. Вот оно как бывает. (*Поет как гимн.*) «Чунга-Чанга, синий небосвод, Чунга-Чанга – море круглый год. Жить на нем легко и просто, жить на нем легко и просто, Чунга-Чанга». Как же я этого моря не заметил? Видно, страна была очень маленькая. (*Старухе.*) Старух, а старух! Третий день тока деньги и считаешь. Баловство-то пустейное!⁹³

Интересно отметить, что в песне, написанной для мультипликационного фильма *Катерок*, нигде не упоминается о море, хотя, конечно, представить себе остров без моря невозможно. Но в той строке, которая воспроизведена драматургом, в реплике Старика появилось слово море вместо лето (в песне: Чунга-Чанга – лето круглый год...). Образ моря также можно рассматривать как прием остранения: очевидно, что моря Старик никогда не видел и не представляет себе его. Но признание Старика в том, что он не заметил моря в его стране, дает возможность сделать замечание о несоответствии реальности тому, что герой привык видеть вокруг себя. Это служит гротескной аллюзией на представление о том, что и как видели и чего не замечали вокруг себя советские люди.

Во снах персонажей реализуются их представления о ритуалистике еще одного праздника – дня рождения, одного из немногих событий-праздников в СССР, сохранивших представление о ценности человеческой личности. Показательно, что его атрибуты – Старик надевает пиджак и нелепый галстук, дарит Старухе-имениннице букетик цветов, готовит праздничный пирог и приглашает ее к праздничному столу – строго ритуализированы. Риторическую ситуацию нарушает неожиданное событие: пирог оказывается с рыбой. Вновь создается ситуация для напоминания о том, что в неживой субстанции всегда остается потенциал живого. Так,

⁹² Песня «Чунга Чанга» была создана Владимиром Шаинским и Юрием Энтиным для мультипликационного фильма «Катерок» (1970). Выдуманное Юрием Энтиным название страны связано с увиденным им на афише культурным событием – выступлением балета на льду, режиссером которого был Евгений Чанга. Так первая часть этого названия была подсказана поэту самой жизнью. Интересно, что название райского уголка земли в пьесе О. Богаева явно накладывается на образ Рая, который Старик видит во сне.

⁹³ О. Богаев, *Тридцать три счастья*, <https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm> (дата обращения: 23.08.2021).

из кусочка пирога, уже в момент его пережевывания, слышится голос неубиваемой Рыбки с ее неизменным предложением исполнить желание.

Реализация еще одной просьбы Старухи получить взрослого сына также представлена как семиотически насыщенная картинка одержимости советского человека героическими свершениями на благо Родины. «Старик и Старуха, охваченные пафосом стремления к героическим свершениям, поют Марш авиаторов»⁹⁴.

Показательно, что в приведенном в тексте куплета песни драматург сделал знаковую замену слова: вместо «разум» он с целью явного указания использовал символическое имя Сталин.

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,
Преодолеть пространство и простор,
Нам Сталин дал стальные руки-крылья,
а вместо сердца – пламенный мотор!⁹⁵

Пришедшая в момент наивысшего восторга похоронка на сына (о котором в предыдущем действии ничего не сказано) воспринимается в пьесе как знак разрушения образа мыслей советского человека и обесценивает все, чем жили обычные советские люди. Действие пьесы Богаева организовано как калейдоскоп снов Старухи, которая возвращается в прошлое и представляет будущее как реализованное настоящее, что соответствует форме драмы. Символические эпизоды из прошлого и будущего, накладываясь друг на друга, образуют отдельные картины, позволяющие ретранслировать образ мысли человека советского и постсоветского времени. Знаковость эпохи передается в языке, узнаваемых реалиях. Так, перестроечное время запечатлелось в символическом образе ящика сгнивших яблок, которые Старик, торгующий на рынке, приносит своей Старухе. Трагикомический финал пьесы напоминает ряд уходов персонажей из жизни: возвращается в свой Рай Старик. Уверовав в счастливую жизнь в загробном мире и отсутствие смерти, умирает, обретая гармонию с собой, Старуха. Таким образом, в пьесе возникает калейдоскоп семиотических ситуаций, создающих в представлении читателя дискурс советского и постсоветского образа жизни.

Символическое значение приобретают и ситуация празднования какого-то признанного обществом праздника, событие жизни или смерти человека, и ситуация застревания персонажа в безвременье, явление трансгрессии, эпизод выстраивания или провала коммуникации. При

⁹⁴ Марш авиаторов или гимн советских авиаторов написан Ю. Хайтом и П. Германом в 1923 году.

⁹⁵ О. Богаев, *Тридцать три счастья*, <https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm> (дата обращения: 23.08.2021).

этом позиция драматурга ясно проявляется на стыках означаемого и означающего, видимого и кажущегося, называемого и понимаемого под этим. Трагикомедия перерастает в трагифарс, вызванный референцией к советским знаковым реалиям и коммуникативным абсурдом в связи с этим. Старик и Старуха не узнают себя ни в прошлом, ни в будущем. Между двумя эпохами не установилось взаимопонимание, напротив, усиливается дистанция между ними и остранение советского образа жизни, который предстает в этой фантазмагории как симулякр.

Стоит подробнее остановиться на смыслообразовательной функции названия пьесы *Тридцать три счастья*. В высказываниях персонажей и ремарках многократно повторяется семантика числа три: Старуха называет Старика «тридцать три несчастья», он уходит в баню на 3 часа, три года, как она замечает, они не ели арбуз, подсчет денег осуществляется 3 дня, наконец, в пьесе 13 картин. Трижды «удваивается» число 3: «тридцать три счастья», «тридцать три несчастья», номер квартиры тоже 33. Семиотический потенциал этого символического и (отчасти) иконического знака реализуется в сотворчестве текста и читателя. Очевидно, что в нашем сознании с детства заложены символические смыслы числа три, часто встречающиеся в народных и литературных сказках.

Подобная интерсубъективность порождает эффект прорастания аллюзий в слове, которые разворачиваются в наррацию. Например, ситуация ухода Старика в баню на три часа в высказывании приобретает целый ряд контекстов⁹⁶. Следуя мысли Тюпы, уточним, что образные средства задают контексты в восприятии читателя, так что не может быть однозначной интерпретации высказывания. Текст играет смыслами, между которыми тоже устанавливаются свои отношения, чаще всего они (смыслы) остраиваются.

Итак, Старик соотносит событие будничного мытья в бане со своим сном об Общественном Рае («Старик. <...> Хорошо там, тепло, еды и товаров навалом, народ все приличный гуляет, есть специально баня для меня, ангелы в шашки играют»)⁹⁷. Стилистические коннотации также напоминают нам рассказы М. Зощенко, его *Баню* с набором языковых

⁹⁶ В понимании природы знаковости, в том числе иконической и символической, следуем за позицией В. Тюпы в работе В. Тюпа, *Введение в сравнительную нарратологию*, Москва: Intrada, 2016. С. 74–80. Автор ведет речь о том, что символическая (метаболическая) наррация служит своеобразным метазнаком, контекстуальные смыслы которого вдохновляют реципиента к сотворчеству. Метаболическое слово нацелено на интерпретацию (подобно тому, как иконическое – на воображение), инспирирует к поиску наиболее подходящего концепта с. 80–81).

⁹⁷ О. Богаев, *Тридцать три счастья*, <https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm> (дата обращения: 23.08.2021).

штампов советского обывателя. В связи с этим появляется утопический образ плебейского сознания, иронически остраняемый драматургом в картине торжества системы ценностей советских молодоженов, уже в этом возрасте оказавшихся Стариком и Старухой. Такое наблюдение следует, прежде всего, из речи персонажей. Обратим внимание, что персонажи, представленные в памяти героини как молодые люди, говорят и думают о том же, о чем и в сценах, отражающих период их старческого возраста. Показательна в этом смысле реплика Старухи, которая отвечает на звонок из Голливуда.

Актриса (берет трубку). <...> Скажите, у вас есть в Голливуде областная баня?.. Просто дедушка любит... (*Слушает*). Хорошо. Мы на это согласны. Будем. Приедем. Ждите. (*Кладет трубку*). Старик, собирайся. Нас позвал Голливуд⁹⁸.

Важно обратить внимание на то, что в поэтике высказывания обычная бытовая ситуация зачастую перерастает в событие. Так, помывка Старика в бане для Старухи становится событием, позволяющим определить сущность ее мужа («Старуха. <...> Все люди как люди, а он – несчастья тридцать три»⁹⁹). Отметим нарушение порядка слов в этой фразе: несчастья тридцать три. Подобная инверсия часто используется для того, чтобы привлечь внимание читателя и вызвать в памяти аллюзии.

В воспоминаниях искушенного читателя возникает еще один литературный контекст: в комедии А. П. Чехова *Вишневый сад* конторщика Епиходова называют «двадцать два несчастья». Этот персонаж преисполнен оптимизма несмотря на то, что с ним постоянно происходят нелепые случаи, и судьба относится к нему «... без сожаления, как буря к небольшому кораблю...»¹⁰⁰.

Кроме того, в сознании Старика купание преобразуется в важный ритуал жизни советского человека и приобретает значение утопического гармоничного бытия, Рая или осуществленной идеи социализма на земле, хотя ангелы, как и люди, тоже играют в этом сне в шашки. Заметен сниженный оттенок этого пафосного высказывания об общественном Рае, в котором также просвечиваются иронические смыслы, которые обращают нас к рассказам М. Зощенко.

Подобно тому, как в русской драме конца XIX века уже не случай определял жизнь героя, а его Судьба, в современной пьесе Богаева случайная ситуация оказывается судьбоносной, а драматург изображает ее так, что

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ А. Чехов, *Вишневый сад*, <https://ilibrary.ru/text/472/p.1/index.html> (дата обращения: 2.09.2021).

читатель осознает характер Фортуны. Можно, опираясь на наблюдения Ищук-Фадеевой про преодоление черт мелодрамы в русской драматургии, относимой ею к новой драме (пьесы А. Островского, А. Чехова), и вызревание комедии рока¹⁰¹, обнаружить экзистенциальное наполнение конфликта в пьесе *Тридцать три счастья*. Как отмечает исследовательница, «комедия Чехова возникает в результате преодоления мелодрамы, которая состоит в жанровом родстве с трагедией: мена Судьбы на случай и знаменует трансформацию высокой трагедии на умиротворяющую мелодраму. Если добавить к этому систему знаков/предсказаний, то мы получим столь неожиданный, но очень «русский» жанр, как *комедия рока*»¹⁰². Если в пьесах А. Чехова случай играет решающую роль в судьбе человека, зачастую подавляя эту судьбу, то в комедии Богаева власть Судьбы доминирует над случаем, человеком, безвременьем, социальным укладом. Таким образом, знаковая во многих отношениях пьеса может рассматриваться как модель течения жизни в сознании человека перестроечного времени. Жанровое название «комедия» может вполне относиться к остранению и дистанцированию всем известных процессов в сознании гомо советикус. Ироническое остранение реальных и воспроизведенных в снах ситуаций также обнаруживает эффект осознания трагичной закономерности произошедшего и путей ее преодоления.

Граница между условно реальным и воображаемым пространством высказываний персонажа становится особенно проницаемой в пьесах, близких монодрамам. В них событие рассказывания, обладающее перформативной референтностью, приобретает сюжетообразующие характеристики. В связи с этим рассмотрим одну из недавно написанных Богаевым пьес, комедию в одном действии *Дверь закрой!* (2019).

Формально текст этой пьесы состоит из нарративных монологов Сына, признающего в непомерной, всепоглощающей любви к Матери, диалогов Матери с его Женой, нарративных реплик-монологов Матери, рассказывающей, как она натерпелась с болезнями сына, и лаконичных авторских ремарок инструктивного характера. Связующим звеном, создающим ритм действия, служит повторяющаяся перед каждой из 15 сцен ремарка *Ангелы поют песню о маме*. В финале пьесы оказывается, что все действие, состоящее из чередующихся высказываний, встроено в воображаемый образ мира Матери. Все ее представления, эмоции и рефлексии представлены как бы «изнутри» ее воображения и в то же время (благодаря формальному расщеплению субъектной сферы) извне. В та-

¹⁰¹ Н. Ищук-Фадеева, *Новая драма: философские истоки и поэтические новации* [в:] *Культурология: Дайджест*, 2012, № 1 (60). С. 165.

¹⁰² Там же.

ком случае читатель, не выходя за границы воображаемого мира героя, воссоздает представленное миропонимание.

Событие рассказывания (монологи Сына и Матери) наделено перформативной референтностью, поскольку направлено на утверждение абсолютной ценности одного сознания – Матери. Диалоги Матери с Женой не реализуют коммуникативные цели взаимного принятия, скорее, они свидетельствуют о вытеснении любого иного проявления или взгляда на события.

Каждую из 15 сцен начинает монолог Сына, повествующего о событиях, подтверждающих и выстраивающих феномен «любви к матери». Его речь автореферентна: высказывание направлено на себя, констатируется соответствие ситуации существования я-героя в орбите (кругозоре) сознания его матери. При этом реплики наделены событийностью. Так, в сцене пятой Сын, обращаясь к условному читателю или же самому себе, воспроизводит события своего детства, которые позволили ему доказать безусловную любовь и преданность Маме. Условное прошедшее время безотносительно, оно не отсылает ни к событиям, ни к лицам, а, скорее, приобретает характер констатации, насыщенной пафосом признания и создания недосыгаемого высокого образа.

СЫН. Директриса детского сада рыдала на выпускном. Я один доедал мерзкий суп, кашу, котлеты, я один не прудил в кровать, я один собирал все игрушки, я один надевал колготки за пару секунд. А какие поделки я делал для мамы! Цветы из глины на 8 марта, зайцы из проволоки на Новый год, панорама взятия Смольного из оконной замазки, портрет мамы из кедровых шишек! К 7 годам я умел шить и вязать аранским узором. С первого класса я решил для себя – стану лучшим не только в школе, но и в районе, городе, регионе, чтобы радовать маму. (Пауза). Я учился лучше всех! И всегда на родительских собраниях маму хвалили до бессознания. А какое количество грамот, призов, медалей, и кубков я заработал маме за мое воспитание – не сосчитать! С третьего класса я помогал ей в хозяйстве – чистил посуду, картошку, ковер. Когда в семье не хватало денег, я тайно мыл полы в подъезде, и ночью клал в мамин кошелек заработанную мной мятую трешку. В седьмом классе маме очень нравилась моя соседка по парте. Она была гадкая, неприятная стерва. Но чтобы маме было приятно, я полюбил ее. Полюбил страстно и беззаветно! А когда маме она разонравилась, я с радостью ее разлюбил. (Пауза). Я играл на баяне, на скрипке, на флейте, на балалайке, гитаре, домбре и мандолине, я был лучшим пловцом, футболистом и шахматистом. Иногда мама болела, и я часами стоял возле нее с кружкой горячего чая. До 17 лет я ходил рядом с мамой и держал ее за руку, все ребята дразнили меня – «мамин сопля». Ну и пусть! У них нет такой мамы¹⁰³.

В приведенном монологе субъект высказывания сообщает о своем отношении к матери как к Другому в его Я. Причем образ Другого явно

¹⁰³ О. Богаев, *Двери закрыт!*, https://theatre-library.ru/files/b/bogaev/bogaev_14672.docx (дата обращения: 23.08.2021).

подавляет волю, желания, представления Я. Условная апелляция к одноклассникам, дразнившим его как мамино сына, завершается отрицанием их позиции. Нужно сказать, что в монологах Сына, по сути, не прослеживается конфликт: утвердительный тон высказывания придает сообщению смысл созидания картины мира.

Монолог Сына свидетельствует о полном отсутствии индивидуального мышления, его сознание растворено в сфере (орбите) восприятия мира матери. С ее же точки зрения оценивается одиночество Сына, осознавшего, что его не было в ее сознании. В репликах условных персонажей, существующих в виде визуализированных образов Матери, одновременно проявляется контакт с действительностью и воображаемой реальностью. Сюжетное событие контакта субъекта высказывания с обеими данностями (реальной и воображаемой) приобретает трагикомический характер, что особенно заметно в словах Жены Сына о том, что ни ее, ни ее ребенка нет на самом деле. Подобными особенностями наделены реплики в диалоге Матери с Женой Сына. Их диалог передает антагонизм миропонимания, который усиливается благодаря активному навязыванию позиции Мамои.

ЖЕНА. Простите. Я, наверное, виновата...

МАТЬ. «Виновата»... Да, виновата! Ты молодая, не понимаешь. Дело даже не в сердце, которое болеть начинает, а в том, что ты понимаешь, что никому не нужна. Даже сыну, который предал меня.

ЖЕНА. Не «предал», а выбрал жену. С ребенком. И это нормально.

МАТЬ. Нет! Не нормально! НЕ нормально! Это ужасно. Для него – главная я. Была, есть, и останусь навеки. Это я, я, а не ты его родила!

ЖЕНА. И что, всегда любить только маму?!

МАТЬ. Что значит «любить»? Что такое это ваше «любить»? Волокита под одеялом, суета в простынях? Нет! Это похоть крольчачья. Настоящая любовь – это любовь к матери. Всё. Остальное – разврат, барахтанье страсти. Кто эта баба, где он ее подцепил?

ЖЕНА. Не знаю. Она появилась два года назад¹⁰⁴.

В приведенном фрагменте диалога различаются два несовместимых взгляда на ситуацию свободного существования взрослого сына с женой и ребенком. Императивный характер реплик матери, повторяющих модальность названия пьесы, не допускает другой точки зрения.

Вслед за Н. Агеевой и О. Рощиной подчеркнем, что в пьесе реализуется сюжет утраты или необретения человеческих отношений, который «развивается между «я-для-себя» героя и его «я-для-других» в заданности тех или иных межличностных отношений»¹⁰⁵. Подобный кризис

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Н. Агеева, О. Рощина, *Монодрама* [Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков (Подготовительные материалы)] // Современная драматургия, 2013, № 2 (Апр. – июнь). С. 220.

идентичности, как убедительно проанализировали это явление Ильмира Болотян и Сергей Лавлинский, проявляется в сущностном, социальном, культурном и духовном планах. В частности, он проявляется в столкновении героя с самим собой как Другим (прошлым, настоящим, будущим)¹⁰⁶. Экзистенциальная составляющая конфликта в этой трагикомедии состоит в том, что нестыковка воображаемого (желаемого) и действительного вызывает деформацию личностного сознания, это и порождает ситуации воображаемого множества субъектов сознания. Таким случаем в этой одноактной пьесе становится и развязка, напоминающая новеллистический пуант: Жена Сына убеждает Мать в том, что все субъекты существуют только в ее воображении. Мать визуализирует сцену с участием Сына-красавца и его Жены, но затрачивает на это все жизненные ресурсы и потому просит сына уйти. Пьесу завершает небольшой монолог-реплика героя, в которой тот проясняет ситуацию. Истинное положение дел в этой трагикомедии состоит в том, что в свое время Мама сделала аборт, неродившийся Сын (существующий лишь в ее воображении) стал для нее почти реальностью, поэтому его образ обретает сущностные характеристики, равно как и образы его жены и ребенка. Можно предположить, что драматург в данном случае представляет картины диссоциативного расстройства сознания как одного из возможных последствий кризиса самоидентификации.

Таким образом, при утрате границы между реальным и воображаемым представлениями о картине мира в пьесах екатеринбургского писателя трагикомический модус, проявляющийся в некогерентном соотношении героя и ситуации, позволяет читателю выстраивать объемные нарративные контексты. Семиотическая работа зачастую составляет важный план в создании образов, характера высказывания персонажа, представлений о времени и пространстве, которые выходят за границы субъективного опыта героя пьесы. В коллективном восприятии, предполагающем рецептивный горизонт представлений читателя/зрителя, устанавливаются новые отношения между воображаемым и реальным представлением действительности, условность (или относительность) которых и порождает трагикомическую тональность. Релятивизм коммуникативных кодов становится законом драматургического высказывания, и это в произведениях Богаева можно рассматривать как некую закономерность картины мира, воплощающую эпический взгляд автора на окружающую действительность.

¹⁰⁶ И. Болотян, С. Лавлинский, *Конфликт драматический* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 116.

ЛИТЕРАТУРА

- Агеева Н., Рощина О., *Монодрама* [Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков (Подготовительные материалы)] [в:] Современная драматургия, 2013, № 2 (Апр. – июнь). С. 218–221.
- Агеева Н., *Специфика дискурса монодрамы* [в:] Сибирский филологический журнал, 2016, №1. С. 116–125.
- Богаев О., *Двери закрой!*, https://theatre-library.ru/files/b/bogaev/bogaev_14672.docx (дата обращения: 23.08.2021).
- Богаев О., *Записки влюбленного прокурора* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev> (дата обращения: 21.12.2021).
- Богаев О., *Тридцать три счастья*, <https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm> (дата обращения: 24.10.2021).
- Болотян И., Лавлинский С., *Конфликт драматический* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 114–118.
- Дрейфельд О.В., *Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики*: автореферат дис....канд. филол. наук / О.В. Дрейфельд. М., 2014. 22 с.
- Ищук-Фадеева Н., *Новая драма: философские истоки и поэтические новации* [в:] Культурология: Дайджест, 2012, № 1 (60). С. 153–171.
- Тюпа В., *Введение в сравнительную нарратологию*, М.: Intrada, 2016. 145 с.
- Тюпа В.И., *Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике*, М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
- Чехов А., *Вишневый сад*, <https://ilibrary.ru/text/472/p.1/index.html> (дата обращения: 24.10.2021).
- Kowalska M., *Хаос времени – время хаоса: роль и значение времени в современной российской драматургии* [в:] A. Dudek (Ed.), *Czas w kulturze rosyjskiej = Время в русской культуре = Vremâ v russkoj kul'ture*, 2019. (pp. 573–590). Księgarnia Akademicka, <https://doi.org/10.12797/9788381381383/44> (дата обращения: 24.10.2021).
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego / red. J.-P. Sarrazac, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007, 195 s.

1.3. ЮМОР В КОМЕДИЯХ НАДЕЖДЫ ПТУШКИНОЙ

Обращение к драматургии Надежды Птушкиной в контексте разговора о новой и тем более новейшей драме не случайно. С одной стороны, сошлемся на ее участие в первом фестивале современной пьесы «Новая драма» (2002). С другой, трудно не вспомнить недоумение критиков

по поводу того, что мелодраматические *бабские истории* Птушкиной странно воспринимаются среди таких новодраматических открытий, какими стали пьесы Василия Сигарева, Ольги Мухиной, Евгения Гришковца, Михаила Угарова и др. В частности, Марина Давыдова отметила, что пьесы Надежды Михайловны – это вечный хлеб театра – мелодраматический трэш. Участие работ драматурга в конкурсе критик объяснила качеством поставленных по ним спектаклей¹⁰⁷. Кстати, популярность текстов Птушкиной и по сей день подтверждается тем фактом, что ее пьесы за последние 20 лет ставились и ставятся в театрах России, Польши, Украины, странах Балтии, Германии, Японии и др. Следующее же замечание о том, что в своей сфере драматург не менее популярная, чем Александра Маринина¹⁰⁸, заставляет задуматься над явлением «массовой популярной драмы» в контексте новой драмы и над тем, как оно изменилось за последнее время.

Предваряя анализ текстов, отметим, что в пьесах Птушкиной (и это одно из условий их удачной сценической интерпретации) ярко выражены авторские стратегии. Вообще очень выразительно звучит авторский голос, особенно в ремарочных комплексах, которые служат не только постановочным целям, но и содержат некоторые находки в сфере художественной речи, подтекста, модальности высказывания. Говоря об авторском сознании, воспользуемся очень удачным, по нашему мнению, замечанием С. Гончаровой-Грабовской о пьесах П. Пряжко: *Конфликт реализует себя по линии «автор-изображаемое»*¹⁰⁹. Подобный прием позволяет выразить экзистенциальное состояние героя в комедийно-сатирических сочинениях. Птушкина при этом сосредоточила внимание на повседневной частной жизни своих героев.

Сошлемся на авторитетное мнение Ольги Журчевой о том, что новая драма фиксирует «жизнь по частям, по крупицам»¹¹⁰. Подобные личные истории из жизни современного общества (маргиналов, неформалов и др.) прочно связаны в нашем сознании с определенными культурными, социально-психологическими, языковыми кодами. Читателя/зрителя,

¹⁰⁷ М. Давыдова, *Театр и его современник. Сегодня открывается фестиваль «Новая драма»* [в:] *Время новостей*, 23 мая 2002 года, http://www.smotr.ru/pressa/2001_newdrama.htm (дата обращения: 21.08.2021).

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ С. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.)*, Минск: Вышэйшая школа, 2021. С. 93.

¹¹⁰ О. Журчева, *Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века* / О.В. Журчева; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Самарский гос. пед. ун-т». Самара: Изд-во СГПУ, 2007. С. 141.

уставших от чернушно-пессимистических историй, сцены из домашней жизни обыкновенных персонажей, возможно, привлекут лирическими интонациями поствампировского театра. Лиризм комедийно-мелодраматического характера в пьесах исследуемого драматурга связан, по-видимому, с добрым юмором, улыбкой, обращенной к героям, и состраданием к ним¹¹¹.

Объектом исследования является юмористическая составляющая в комедиях Надежды Птушкиной *Плачу вперед, Приходи и уводи*, которые содержат сценарий авторского видения картины мира и потенциальной сценической интерпретации. Такой особый юмор связан с характером авторского взгляда на обычные явления бытовой жизни, отраженного в разных типах высказывания в пьесах драматурга. Вслед за Светланой Хазовой, под юмором понимаем особый вид комического, в котором кроме насмешки распознается «...внутренняя причастность к тому, что представляется смешным»¹¹². Среди эстетической, когнитивной, социальной, коммуникативной и других функций юмора исследователь отмечает регулятивную способность юмористического тона высказывания изменить способ идентификации значений, а также устоявшийся стереотипный взгляд на события. По ее представлениям, юмор служит подготовительным стимулом для изменения способа интерпретации ситуации¹¹³. Хотя речь идет о психологии поведения в группе, эта способность юмора как когнитивно-интерпретативного фактора удачно используется в драматургии и часто служит катализатором для развития действия. Безусловно, в этой особенности шуточного характера высказывания можно увидеть как авторскую стратегию, так и интенцию текста. Это тем более интересно, что взгляд драматурга не всегда непосредственно выражен в репликах пьесы.

В заголовочных и ремарочных комплексах¹¹⁴ (Л. Тютелова) комедий Птушкиной обращают на себя внимание авторские замечания, фор-

¹¹¹ Опираемся в данном случае на мнение С.Я. Гончаровой-Грабовской, которая считает, что в центре юмористической комедии, как правило, случаи (ситуации) социально-бытового характера, которые сочетают в себе насмешку и сочувствие, имеют внешне комическую трактовку. С. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва: Флинта, 2006. С. 134–135.

¹¹² С. Хазова, *Юмор как ресурс совладающего поведения* [в:] Сибирский педагогический журнал. 2012. № 3. С. 177.

¹¹³ Там же. С. 178.

¹¹⁴ О роли заголовочного и ремарочного комплексов в драматургическом сюжете пишет Л. Тютелова, *Драматургический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме* [в:] Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия Философия. Филология. 2011, № 2 (10). С. 158–169.

мирующие определенное понимание читателем/зрителем ситуации. Не случайно юмористический тон высказывания позволяет читателю воспринять действительность с точки зрения драматурга, обнаружить и сгладить противоречия, принять абсурдность действительности и многоаспектность человеческой природы¹¹⁵. Шутки в этом случае приобретают характер жеста, направленного на социальные взгляды и стереотипы. Юмористический тон часто используется как коммуникативный механизм: позволяет занять позицию оппонента, принять альтернативный подход, что обеспечивает возможность дальнейшей интеракции читателя-автора-героев пьесы¹¹⁶.

Определенный взгляд драматурга на события и поведение персонажей представлен уже во вступительной ремарке. Игра слов обеспечивает эмоционально окрашенные оценки, которые позволяют увидеть место действия с точки зрения автора («двухкомнатная сугубо смежная квартира», «квартира обитаема», «кухня тоже не тронута разорением»). Юмористические характеристики портретов героев не совпадают с поведением героини, но при этом они исполнены благожелательной иронии («...одета Олимпиада, или, лучше сказать, раздета шикарно...»), «она вслушивается в квартиру и похожа на собаку, которая вынюхивает своего хозяина»). Описания места и характера действия, поведения персонажей, их скрытых и осуществленных желаний наполнены мягкой лирической иронией в подтексте. Такой особый юмор связан с характером авторского видения и высказывания в пьесах драматурга.

Часто в ремарках предполагается иронический тон таким образом, чтобы читатель мог воспринять действительность с точки зрения автора либо того или иного персонажа. В этих обширных ремарках (ремарочных комплексах) распознаётся юмористический комизм, который в комедиях Птушкиной позволяет отчетливее понять несоответствие между поведением героя в определённой ситуации и представлением социума о норме. При анализе этого явления будем опираться на понимание вопроса Б. Дземидоком, согласно которому предметом юмористической коллизии становятся явления, которые, хотя и далеки от принятой в обществе нормы, но в них не может быть ничего опасного для героя¹¹⁷. На уровне высказывания такой вид комизма вызывает некоторые не характерные для обыденной речи совмещения противоречивых или абсурдных поведенческих черт и поступков персонажей.

¹¹⁵ Такое понимание познавательной функции юмора было обосновано J. Tomczuk-Wasilewską, *Psychologia humoru*, Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2009, 282 s.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk, 2011, s. 115.

Юмористический тон становится средством коммуникации с читателем/зрителем, причем, как уже отмечалось, настойчиво предлагается добрый, шуточный способ оптимистического отношения к жизни.

Это тем более важно, что не самая популярная для современной русской драмы 80–90-х годов XX века «адюльтерная тема» сманивания чужого мужа из семьи приобретает в этих комедиях форму выражения взглядов автора и героев и возможность их согласования. Юмор становится средством навязывания точки зрения партнеру коммуникации. Фарсовым поступкам героинь (откровенным попыткам увести мужа из семьи) придается иронично-комедийная тональность, что формирует некоторую дистанцию по отношению к стереотипной позиции социума. Персонажи выглядят милыми и забавными, добрыми и заслуживающими снисходительной улыбки. Взгляд автора, выраженный в юмористическом тоне, обуславливает определенную позицию, направленную на понимание и принятие.

Анализируя вступительные ремарки к комедиям Птушкиной, можно отметить характерное для фарса сочетание комических ситуаций (жена застает в постели мужа знакомую) и неожиданных непредсказуемых случайностей, поворотов, отступлений от предполагаемого хода событий или предсказуемой мотивации поведения героев. В осмыслении отличий шуточного и комического, случайного и преднамеренного опираемся на рассуждения Яцека Ваховски. Исследователь отметил, что смешное, в отличие от запланированного комического эффекта, проявляется в речи персонажей спонтанным образом и возникает тогда, когда, вопреки ожиданиям, ситуация оказывается не столь значительной, читатель не получает предвкушаемого развития событий или обнаруживает в них противоположный смысл¹¹⁸.

Во вступительной ремарке комедии в двух действиях *Плачу вперед!* представлено пробуждение Олимпиады Сидоровой на супружеском ложе актера Михаила Распятова. Олимпиада Сидорова – пятидесятилетняя деловая дама, спонсор спектакля, в котором актер блистал накануне.

Описание внешнего вида Липы явно не совпадает с тем, что здесь происходило на самом деле. Авторские иронические замечания, в этом случае, служат формированию зрительского ожидания. Для этого же используется указание, что она раздета, как в западном порнографическом фильме.

¹¹⁸ J. Wachowski, *O komizmie, śmieszności i nie tylko...*, [w:] Ko-mediana, Prace ofiarowane prof. D. Ratajczakowej / pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2013, s. 14.

«Одета Олимпиада, или, лучше сказать, раздета, шикарно, как в западном крутом порнографическом фильме. Оголенность не прикрыта, а всячески подчеркнута – это и подвязки, и панталончики, в модели которых отсутствует собственно все, к чему мы традиционно привыкли, но много излишеств»¹¹⁹.

Комические предвкушения читателя/зрителя разрушает дальнейший диалог героев. Оказывается, что Липа пытается убедить Михаила, проснувшегося после сильного перепоя, в том, что у них был бурный секс.

Иронические замечания драматурга в ремарках после реплик также создают определенные ожидания реципиента, благодаря сложившимся стереотипам массовой популярной литературы и кино. Например: «Липа в своем эротическом костюме вскакивает прямо на постели в полный рост. Михаил (Тоже вскакивает от неожиданности. После паузы, испуганно)»¹²⁰.

Разворачивая перипетию, Птушкина театрально играет предполагаемыми ожиданиями зрителя, исходя из стереотипов, навязываемых ему массовой популярной культурой. Это предвкушение оправдывается вполне фарсовым предложением Олимпиады заплатить миллион долларов Михаилу за год супружества. Принимая во внимание, что театральный комизм связывается исследователями с действием, движением, акцией и многозначными ситуативными контекстами, представляемыми на *сцене,¹²¹ отметим, что переход комического в смешное осуществляется в высказывании или игре на сцене в процессе разворачивания подобных клише или конвенций в действии. Проследим, как в диалогах героев ситуативный комизм обрастает юмористическими нотками, модальностью, подтекстами, что в значительной мере связано с репертуаром наработанных пресуппозиций читателя/зрителя.

Первое действие завершается тем, что Михаил выталкивает жену и обнаглевшую Олимпиаду за двери, и они сталкиваются с пришедшей к герою молодой актрисой Натусей. Согласно законам фарсового жанра, Натуся (субретка) наивно предполагает, что в порыве бурного празднования премьеры дамы вышли и забыли ключи в квартире. Полина готова по-актерски поддержать эту версию, но этот театральный стереотип разрушает появление Михаила, который, открыв двери, заявляет, что они с Натусей

¹¹⁹ Н. Птушкина, *Плачу вперед!*, https://ptushkina.com/PiecePDF/Pla4u_vpered.pdf (дата обращения: 25.10.2021).

¹²⁰ Там же.

¹²¹ J. Wachowski, *O komizmie, śmieszności i nie tylko...*, [w:] Ko-mediana, Prace ofiarowane prof. D. Ratajczakowej / pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2013, s. 21.

любят друг друга. Подобные жесты напоминают читателю/зрителю традиционный фарс, причем адюльтерные перипетии явно обращают современного реципиента к классике жанра. Драматург указывает тем самым на то, каким смешным может оказаться обращение к банальным комическим ситуациям. Собственно, курьезным является само несоответствие ожиданий от вроде бы спрогнозированной сцены и возможные варианты постановочных решений, которые могут показаться неожиданными.

Второе действие начинается ремаркой, в которой автор передает состояние трех сидящих за столом женщин; Михаил наливает дамам шампанское и произносит тост-признание в любви к Натусе. Птушкина доводит пафосную речь Михаила до переигрывания, следуют стереотипные объяснения: «Я и Натуся друг для друга созданы», предложение выпить за их счастье, в то время как Липа оценивает возможные реакции Полины, учитывая ее большой сценический опыт.

Липа. И как, Полина, вы намерены поступить? Ваши действия? Оттаскаете за волосы, плеснете в лицо сопернице серной кислотой?

Полина. Накал чувств не такой. А я никогда не переигрываю ни в жизни, ни на сцене¹²².

Признание Натуси в том, что она пришла проститься и сказать, что любит другого мужчину «все-таки больше», накладывает на высказывания героев еще один неожиданный контекст. Как рассуждает Я. Ваховски, комизм не только является свойством художественного текста, но также контекста. К тому же реакция читателя/зрителя может не совпадать с заложенными автором стратегиями восприятия комического¹²³.

Речь идет о том, что реципиенты не всегда смеются над тем, что, по мнению драматурга, может их смешить. Тут, на наш взгляд, вновь уместно вспомнить о юморе, учитывая его направленность на появление у читателя/зрителя неожиданных представлений. Часто комедийная подсказка содержится в речи героев. Так, Олимпиада, напоминая Михаилу свое имя, настойчиво повторяет: Липа, Липучка... Тем самым у читателя может появиться представление о прилипчивой Липе, которая всеми силами хочет женить героя на себе. Комизм же проявляется ситуативно: оказывается, что оставленный Натусей Михаил вполне по-актерски играет стереотипами отвергнутого любовника: предлагает Липе взять его за

¹²² Н. Птушкина, *Плачу вперед!*, https://ptushkina.com/PiecePDF/Pla4u_vpered.pdf (дата обращения: 25.10.2021).

¹²³ J. Wachowski, *O komizmie, śmieszności i nie tylko...*, [w:] Ko-mediana, Prace ofiarowane prof. D. Ratajczakowej / pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2013, s. 21.

деньги в мужья. Таким образом, можно отметить, что смешное и комическое переходят одно в другое и дополняют друг друга.

Кроме традиционных форм комедии (несоответствие поступков персонажей и их слов, стереотипных жестов и того, как они будут восприняты читателем/зрителем и героями в дальнейшем развитии действия) в пьесе проявляются черты фарса в комическом и смешном. Фарсовая модальность очевидна во всех слезливо-сентиментальных позах (жестах) персонажей. Например, пафосная речь отвергнутого Михаила о его проекте театра будущего (никто со сцены его театра не будет осмеян, унижен, ...) сопровождается громом и молнией, которые традиционно в массовой популярной литературе служат предзнаменованием вмешательства в события высших сил. Полина пытается защитить себя и мужа от Сатаны в образе Олимпиады, крестится, просит Натусю побрызгать Липу святой водой, которая оказывается средством для травли тараканов. Фарсовая эксцентрическая фантазмагория вызывает литературные аналогии с сюжетными трансформациями в пьесах Н. Гоголя, А. Островского, М. Булгакова. В момент апогея страстей (охваченная актерским вдохновением Полина призывает Святого Николая) приходит Натуся. Это появление, безусловно, вызывает смех у реципиента, осведомленного в прагматизме наивной до цинизма Натуси. Она трижды приходит с какими-то вроде бы возвышенными целями и речами, а на самом деле, в надежде не потерять ни одну из своих, обретенных до этой ситуации, позиций. Натуся выпрашивает у Олимпиады деньги, что сопровождается довольно невинными объяснениями (ей не хватает денег для покупки костюмчика).

В развязке оказывается, что магия театра, «словно грозная реликтовая птица» (вновь жест в сторону фантазмагии), захватывает всех участников действия. Утратившая иллюзию счастья с банкиром Натуся стремится удержать власть над Михаилом, Полина (сохраняя тон отвергнутой жены) требует вернуть ей соковыжималку, Олимпиада признается, что проиграла. Можно согласиться, что Липа и Полина являются зеркальными двойниками в пьесе, собственно, «зазеркалье обретает черты альтернативной реальности, становится инструментом противодействия стандартным ситуациям и ожидаемым поступкам»¹²⁴. Комическое отражение подобного в подобном приводит к эффекту некоего остранения привычного. Веками высмеянные в качестве порочных супружеские измены, расчет интриганки, предложение купить счастье за значительную сумму денег не воспри-

¹²⁴ Л. Кислова, «Зеркальное» противодействие в драматургии Надежды Птушкиной [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия. VI научно-практический семинар, посвященный памяти Вадима Леванова (Самара, 26–27 апреля 2013 г.). Материалы и доклады. Самара: Самарский университет, 2014. С. 163.

нимаются в поэтике пьесы как безусловное зло, на которое направлена критика драматурга. Скорее, реципиент смеется над тем, что узнаваемые ситуации сопровождаются неожиданным стремлением автора понять и принять поведение героев. Собственно, в развитии действия отсутствует развенчание порока. Драматург приглашает посмеяться над тем, что могло бы быть воспринято как трагедия, но, в силу неожиданного поворота событий или мягкости характера героини, воспринимается как то, над чем можно легко пошутить, учитывая театральность происходящего и актерскую сущность персонажей. Способность к перевоплощению становится защитным механизмом героев, при этом сохраняется заложенная в высказывании способность видеть во всем комическое и смешное.

Юмористические сцены порождают у читателя неожиданные смыслы, зачастую благодаря наложению прямого и переносного значения слова, путем разрушения ожиданий и выхода на неожиданные новые уровни обобщения. Стоит принять во внимание связь комедийного с когнитивными процессами, поскольку именно юмор позволяет «обнажить» способы мышления, осознания каких-то явлений¹²⁵. В определенном смысле комические проявления значительно меняют установку на жанровое восприятие или рецептивные ожидания в ходе прочтения пьесы. Юмористическое понимание помогает осознать границы, в пределах которых мыслительная деятельность кажется (с точки зрения автора или реципиента) удовлетворительной и результативной¹²⁶. Как это ни парадоксально, шутливый тон высказывания или жест помогает выразить в комедии трагическое (или философски отстраненное) восприятие бытия, воссоздать представления читателя/зрителя о нарушении нормы в процессе коммуникации, деформации принятых в обществе принципов существования человека в мире.

Стоит учесть, что субъект действия в пьесах, названных Птушкиной «комедиями», находится в состоянии постоянного преодоления обстоятельств, которые вроде бы привносятся извне, в связи с появлением второстепенных персонажей. По ходу развития сюжета вскрывается характер связей между людьми и событиями, между человеком и временем. Зачастую оказывается, что герой не всегда может повлиять на события или же его влияние оказывается мнимым, кажущимся. При этом комическую «вину» (условно говоря) драматург возлагает на устойчивые стереотипы среды, обстоятельства, неумеренности бытия и понимания одним персонажем другого.

¹²⁵ М. Мусийчук, *Понимание имплицитного смысла как основа креативного механизма юмора* [в:] Вестник НГУ, сер. Философия, 2007, т. 5, вып. 1. С. 26.

¹²⁶ М. Минский, *Остроумие и логика когнитивного бессознательного* [в:] Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. М: Прогресс, 1988. С. 281–309.

Подобная коллизия разворачивается также в комедии Птушкиной в двух действиях *Приходи и уводи* (1997). Уже с первой фразы во вступительной ремарке («Квартира. Точнее, жилплощадь. Стандартная») в несоответствии значений слов (квартира и жилплощадь) обнаруживается юмористическая нота авторского посыла читателю. Игра контекстуальных значений слов помогает определить некоторые позиции авторской картины мира: привычное течение жизни, порядок нарушены вследствие того, что герои пытаются изменить свое отношение к привычному и устоявшемуся. Тем самым драматург подготавливает возможную интерпретацию последующих событий и реплик персонажей. В ремарке подробно описывается разруха в квартире, связанная с недавним пожаром, а затем подготовкой к ремонту. Изначально нарушен устоявшийся за тридцать лет уклад жизни этой семьи. Характерная аллюзия к пьесе А. П. Чехова *Три сестры* вносит в экспозицию драматический акцент: внимание читателя фокусируется на разрушениях в квартире и отношениях в семье. Движение сюжета обнаруживает, на первый взгляд, полное отсутствие взаимопонимания между тремя поколениями родственников: жена Вера делает вид, что не осознает того, что ее муж уходит к подруге Эмме, муж Женя подавлен своим состоянием настолько, что старается скрыть истинные мотивы поведения даже от себя. Ему с трудом удается увериться в том, что он хочет покинуть любимую в недавнем прошлом семью ради возбудившей его мужское воображение преподавательницы сексуальной культуры Эммы. Пожилая, лишённая возможности передвигаться мать Жени, Анна Ивановна, вообще делает вид, что никого не слышит. Ее мнимая глухота служит источником смешных ситуаций. Например, она создает комедийные условия для непонимания в общении с сыном, когда рассказывает ему о звонке Несчастной. Под именем Несчастная подразумевается Эмма, сообщившая, что придёт к ним в дом, чтобы решительно увести с собой Женю. Оба супруга делают вид, что не понимают, о ком идет речь, обвиняя Анну Ивановну в глухоте.

ЖЕНЯ. Аппарат тебе надо.

АННА ИВАНОВНА. Какой аппарат?

ЖЕНЯ. В уши.

АННА ИВАНОВНА. Я наперёд знаю, что вы скажете. Ни с каким аппаратом ничего нового не услышу. А, если, не дай Бог, какое событие, всё равно вы все кричите.

ЖЕНЯ. У нас всё время события! Всё время живём в панике. А главное событие – никогда денег нет. И не предвидится. Главное – уже как-то и привыкаем без денег!¹²⁷

¹²⁷ Н. Птушкина, *Приходи и уводи*, https://ptushkina.com/PiecePDF/Prixodi_uvodi.pdf (дата обращения: 25.10.2021).

Два разных контекста толкования значения слова «событие» воспринимаются на равных, и это создает (как, например, это было в комедиях А. П. Чехова) юмористическую ситуацию. Для Анны Ивановны, прошедшей войну, голод, допросы в КГБ, «событие» предполагает что-то деструктивное, существенно нарушающее порядок жизни. Для ее сына Жени, которому немногим больше 50 лет, повседневность состоит из череды обыкновенных событий. Можно считать, что в его восприятии течение жизни представляет собой монотонный процесс происшествий, не имеющих начала и конца.

С подобным восприятием событийности связывала Ищук-Фадеева обретения в чеховской драме открытого типа, в основе действия которой – течение жизни как процесс¹²⁸. По замечанию ученого, в драме открытого типа на первое место выходит герой, а сюжетом становится осознание конфликта между жизнью и обманчивым событием, которое не способно изменить драму бытия»¹²⁹.

Насыщенный юмористическими нотами прием диалога глухих тематизируется в пьесе Птушкиной так, что заставляет вспомнить о его использовании в комедиях А.П. Чехова. Не случайно Петер Сонди связал этот прием с возможностью показать сосуществование разных миров, между которыми не может быть понимания, в один и тот же момент¹³⁰. Можно считать, что неспособность в силу разных причин слышать друг друга становится основой сюжетного движения в этой пьесе. При этом важно отметить: даже несмотря на то, что часто персонажи не слушают друг друга, они проявляют взаимное сочувствие даже в тех случаях, когда их предают.

В названной автором комедией в 2-х действиях пьесе *Приходи и уводи* движение сюжета представляет собой постепенное понимание героями своего места в жизни, системы ценностей, настоящего содержания обманчивого события. Так, Вера постепенно, даже находясь в состоянии конфликта со своими эмоциями, с обидой на мужа и соперницу, понимает, что событие «увода» мужа из семьи, на самом деле, кажущееся. В его реализацию не верит даже всемогущая гуру сексуального опыта, преподающая свое искусство девушкам в лицее, Эмма.

¹²⁸ Н. Ищук-Фадеева, *Новая драма: философские истоки и поэтические новации* [в:] Вестник культурологии, 2012, № 1. С. 161.

¹²⁹ Там же. С. 162.

¹³⁰ П. Сонди, *Теория современной драмы*, <https://www.colta.ru/articles/theatre/25522-peter-sondi-teoriya-sovremennoy-dramy-fragment-politicheskoe-revyu-piskator> (дата обращения: 25.10.2021).

Несоответствие разных представлений о жизни подчеркивается в исполненной комического юмора реплике Веры об Эмме.

ВЕРА. Ей все по потребностям, а мне по морде. В филармонию ходит! Да разве сейчас нормальный человек пойдет в филармонию?¹³¹

Неожиданные в одной реплике столкновения привычных контекстуальных значений приводят к игре слов. Внутритекстовое явление языкового комического юмора рассматриваем, как уже отмечалось, с опорой на исследование Дземидока, который отметил, что, в отличие от критического высказывания разъединяющего характера, присущего сатирическому юмору, комический юмор воспринимается как связующий элемент. Среди его составляющих такая особенность познания, когда человек начинает осознавать связи между явлениями, обобщать и постигать контрасты и диспропорции действительности¹³².

В реплике Веры накладываются, по-видимому, ситуативный и языковой комизм¹³³. Столкновение разговорно-бытового и возвышенного стилей усложняется тем, что в высказываниях героев все время ощущается несовместимость прошлого и настоящего, традиционной морали и современных нравов. При этом текст насыщен то комически-юмористическими, то фарсово-мелодраматическими, подчас возвышающимися до трагизма интонациями. Чувства привязавшихся за долгие годы друг к другу мужа и жены, их дочерей, матери становятся поводом для разочарования в своем представлении о мире всех, кто попадает в этот дом. Ровесник века, по-видимому, бывший партийный деятель, тридцать лет отсидевший в период репрессий, Платон Тимофеевич приезжает к Анне Ивановне, чтобы забрать документы, которые он же попросил ее спрятать перед арестом, и тем самым восстановить историческую справедливость. Прожив один вечер в атмосфере сложных человеческих эмоций, обиды, непонимания, недоверия, но, вместе с тем, глубокой искренней привязанности членов семьи, он уходит, так и не объяснив, что, собственно, послужило причиной визита. Осознав, что нет ничего важнее этих самых межличностных отношений, герой понимает, что его стремление восстановить историческую справедливость не столь уж и значимо. Не случайно он без конца, после каждой реплики, повторяет как заклинание «не важно».

¹³¹ Н. Птушкина, *Приходи и уводи*, https://ptushkina.com/PiecePDF/Prixodi_uvodi.pdf (дата обращения: 25.10.2021).

¹³² Б. Дземидок, *О комическом*, М.: Прогресс, 1974. 224 с.

¹³³ Г. Лилиенталь, *К вопросу о возможности разграничения лингвистического и ситуативного юмора* [в:] Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9, 2014. Вып. 2. С. 120.

По-другому проживает это сложное эмоциональное положение в семье пришедшая туда непрошеным гостем Эмма. Ее эпатажное поведение (попытка заинтересовать своей раскованностью случайно попавшего в дом молодого человека Кешу) вызывает соответствующую реакцию, создающую, вследствие недопонимания, юмористическую ситуацию.

Эмма и Кеша целуются на балконе. Из комнаты едва слышно доносятся голоса Старика и Анны Ивановны. Позже – голоса Веры и Жени.

КЕША. Вы так целуетесь, так целуетесь.

ЭММА. Это моя профессия.

КЕША. (с трепетным восхищением) Вы – валютная проститутка?

ЭММА. Что? Чего-чего? (смеётся, но заметно, что польщена) Почему валютная?

КЕША. Вы сказали – профессия.

ЭММА. Я преподаю. Сексуальное воспитание¹³⁴.

Диалог многоопытной Эммы и совсем недалекого Кеша создает ситуацию, разрушающую стереотипы восприятия фразы. Возникает контекст, в котором определяются параметры понимания читателя/зрителя. Нарушение ожиданий реципиента порождает юмористический смысл распознавания буквального значения в слове профессия. Кроме того, обеих персонажей объединяет мотив утраченной связи с семьей и домом: Кеша – сирота, а Эмма стремится забыть свое деревенское прошлое. Развивая наблюдения Ищук-Фадеевой, можно увидеть в этой сцене «... тип диалога, когда он, при внешней немотивированности, обнаруживает внутреннюю диалогическую связь, не вербализованную, но проявляющую смысл в контексте сцены и всей пьесы»¹³⁵.

Таким образом, юмористическая речевая ситуация вносит в эту, по сути, драму жизни легкие фарсово-комедийные интонации, смягчающие впечатление читателя о неизбежности судьбы. В действии выразительно звучит трагедийный мотив разрушенной судьбы под влиянием роковых обстоятельств, не зависящих от воли личности. Причем этот мотив связан не только с судьбой жертв репрессий Анны Ивановны и Платона Дегтева, но также детей, оказавшихся в зависимости от утратившего смысл течения жизни, от случайных обстоятельств и отношений. Поколение внуков не менее сильно обуславливается первыми двумя. Собственно, семья представлена единственной константой, в которую, судя по диалогу с родителями, верят Люба и ее сестра Надя.

¹³⁴ Н. Птушкина, *Приходи и уводи*, https://ptushkina.com/PiecePDF/Prixodi_uvodi.pdf (дата обращения: 25.10.2021).

¹³⁵ Н. Ищук-Фадеева, *Новая драма: философские истоки и поэтические новации* [в:] Вестник культурологии, 2012, № 1. С. 163.

Действие пьесы характеризуется заметной эпической перегруженностью: появляются второстепенные персонажи (Платон Тимофеевич, Кеша, Лебедева), которые привносят свои истории, свои межличностные конфликты. Но эти индивидуальные отношения выстраиваются так, что они наполняются новым содержанием: в них гораздо ярче высвечивается внутренний мир семьи героев, между которыми, казалось бы, нарушена возможность коммуникации. Пространство и время действия расширяются, благодаря чему разрушается созданное в начале действия впечатление, что распад семьи неминуем. Появление в финальной сцене Лебедевой с грудным ребенком в коляске окончательно расставляет точки над «i». Все четверо членов семейства объединяются в заботах о младенце, якобы случайно забытом на балконе. С его появлением в доме связан комедийный прием удвоения: Евгений-2 способствует консолидации семьи и прояснению ситуации. Вместе с тем понятно, что его принятие в доме означает, что Женя-1 остается в ней навсегда. Юмористический тон высказывания позволяет читателю понять, что для героев комедии стереотипные рамки восприятия банальной ситуации увода мужа из семьи оказываются тесными: личностные качества персонажей сталкиваются с общепринятым в обществе пониманием обстоятельств, что и порождает драматизм восприятия. В пьесе удалось представить течение жизни героев как процесс, как цепь неслучайных случайностей. Разомкнутая структура действия позволяет выявить внутренний драматизм существования персонажей в потоке непредсказуемых событий жизни.

Осознание внутреннего конфликта не всегда передается в репликах героев прямо, зачастую именно ситуативное высказывание «сообщает» читателю о когнитивном диссонансе, отчуждении. Подобное состояние само-отчуждения внутренне связано с пониманием себя в новых непривычных обстоятельствах.

В финале пьесы звучит весьма показательная реплика Анны Ивановны, в которой прослеживаются явные переклички с фразами персонажей в *Дяде Ване* А. Чехова. Полагаем, что благодаря аллюзиям в сознании читателей распознается эмоциональный тон чеховского произведения. Стоит отметить и интертекстуальные отнесения к другим пьесам Антона Павловича: уже упоминавшийся символический образ пожара, передающий разрушение уклада жизни семьи в *Трех сестрах* приобретает в комедии *Приходи и уводи!* характеристику привычного состояния обреченности. Три поколения родных настолько свыклись с постоянно трагичным состоянием мира и бытового пространства, что воспринимают его как данность, а не как катастрофу. Даже «забытый» Лебедевой младенец не осознается как потрясение, а, скорее, как нормальное для нарушенного

хода жизни явление. Можно вспомнить, что мотив подброшенных детей часто использовался в массовых популярных кинокомедиях или мелодрамах, лейтмотивом которых была идея проверки семьи (или ее отдельных членов) на прочность.

ВЕРА. Сейчас накушаемся и перестанем плакать. А ты, Любочка, отдыхай! Маленький уснёт. Я его искупаю, и он уснёт. Тоже ведь устал. Он же маленький. Это надо понимать. (Анне Ивановне) А потом обзвоню гостиницы. А с утра вас выкупаю. И ещё раз маленького. Деток надо часто купать. Всё хорошо. Вот Женечка и успокоился. Он понял, что все его любят. И все ему рады. Все рады!

АННА ИВАНОВНА. Пока все живы и все любят – можно надеяться на просвет. Будет просвет, будет. Я жизнь прожила и знаю – просвет будет. Главное – не падать духом!

Наполненная светлым лирическим пафосом реплика Анны Ивановны перекликается с финальной репликой Сони из пьесы «Дядя Ваня».

СОНЯ <...> Мы, Дядя Ваня, будем жить. <...> Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим небо в алмазах...¹³⁶

Вера всех своих родных просит отдохнуть, ни на миг не сомневаясь в своем подвижническом служении семье. Анна Ивановна полагается на сострадание людей в будущем. Ее финальная реплика содержит аллюзию к монологу Сони, выразившей веру в милосердие, которое наполнит собою весь мир. В этом она видит залог светлой, прекрасной, изящной жизни. Такой финал пьесы *Дядя Ваня*, по мнению Ищук-Фадеевой, свидетельствует о преодолении мелодрамы. Незавершенная развязка, проекции в бесконечно далекое будущее порождают представление о цикличности времени, что, по мнению исследовательницы, характерно для комедии рока¹³⁷. Цикличность времени придает, в связи с этим, чеховским пьесам философский характер. В повторении событий чеховских драм жизни исследовательница отметила ритуально-магическую цикличность, возвышающую комедию до высот драмы¹³⁸.

У Птушкиной заявленный в названии мотив (*Приходи и уводи!*) неоднократно реализуется в сюжете. Эту фразу повторяет Вера, адресуясь к Эмме. Люба в телефонном разговоре с мнимой соперницей – Любовью Воронцовой, которую увидел и в которую как будто бы влюбился Кеша, также требует: «Приходи и забирай его!» Наконец, к ним в дом неожиданно приходит Лебедева с грудным младенцем и уводит Кешу. В таком повторении, как и в удвоении имени Евгений (ребенка Лебедевой зовут

¹³⁶ А. Чехов, *Дядя Ваня* [в:] Интернет библиотека Алексея Комарова, <https://ilibrary.ru/text/972/p.1/index.html> (дата обращения: 25.10.2021).

¹³⁷ Н. Ищук-Фадеева, *Новая драма: философские истоки и поэтические новации* [в:] Вестник культурологии, 2012, № 1. С. 165.

¹³⁸ Там же. С. 160.

так же, как и мужа Веры), не трудно усмотреть юмористически-комическую интенцию текста, в котором прослеживается адресация к сюжетам чеховских пьес.

Значимым в этом контексте, как уже отмечалось, является редуцированное имя Евгений, что в переводе с греческого означает «благородный», «знатный». В словарях имен иногда его переводят как «с хорошими генами»¹³⁹. В поэтике драматургического действия повторяется и усиливается идея благородного, впитавшего традиции и воспитания героя. Вопреки событиям и их оценкам, муж Веры, Евгений, получает шанс удержаться в границах семейного уклада, что подтверждается появлением нового жителя квартиры с тем же именем. Устойчивость подобного представления о фамильных ценностях воспринимается как основа авторской картины мира в пьесе. Какие бы события не происходили, они не могут кардинально повлиять на ход жизни. Драма бытия поддерживается теми незыблемыми связями, которые сохраняют эту семью вопреки всем случайностям, утрате иллюзий, наивно доверчивому взгляду на действительность. Непоколебимой остается вера в доброе созидательное начало человеческой души, что и позволяет говорить о том, что комедия становится драмой жизни, в которой смешное только усиливает представление читателя о трагизме и абсурдности всего сущего. Можно думать, что от судеб конкретных героев с их конкретными характерами драматург переключает внимание реципиента/зрителя на ценностные коллизии, в которых юмористически-комические интонации, несоответствия, игры способствуют утверждению веры в традиционные устои и нравственные ориентиры в условиях меняющейся жизни. Персонажи подчас утрачивают способность критического анализа тех изменений, которые происходят в обществе и их сознании, тем не менее опыт постижения прошлого обуславливает их внутреннее сопротивление влиянию так называемых «разрушителей».

ЛИТЕРАТУРА

- Гончарова-Грабовская С., *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва: Флинта, 2006. 278 с.
- Гончарова-Грабовская С., *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.)*, Минск: Вышэйшая школа, 2021. 271 с.
- Давыдова М., *Театр и его современник. Сегодня открывается фестиваль «Новая драма»* [в:] *Время новостей*, 23 мая 2002 года. http://www.smotr.ru/pressa/2001_newdrama.htm (дата обращения: 21.08.2021).

¹³⁹ *Словарь личных имён*, <https://gufo.me/dict/names/> (дата обращения: 25.10.2021).

- Дземидок Б., *О комическом*, Москва: Прогресс, 1974. 224 с.
- Журчева О., *Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века* / О.В. Журчева; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Самарский гос. пед ун-т». Самара: Изд-во СГПУ, 2007. 418 с.
- Ищук-Фадеева Н., *Новая драма: философские истоки и поэтические новации* [в:] Вестник культурологии, 2012, № 1. С. 153–171.
- Кислова Л., «Зеркальное» противодействие в драматургии Надежды Птушкиной [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия. VI научно-практический семинар, посвященный памяти Вадима Леванова (Самара, 26–27 апреля 2013 г.). Материалы и доклады, Самара: Самарский университет, 2014. С. 152–163.
- Лилянталь Г., *К вопросу о возможности разграничения лингвистического и ситуативного юмора* [в:] Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2014. Вып. 2. С. 113–120.
- Минский М., *Остроумие и логика когнитивного бессознательного* [в:] Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка, М: Прогресс, 1988. С. 281–309.
- Мусийчук М.В. *Понимание имплицитного смысла как основа креативного механизма юмора* [в:] Вестник НГУ, Сер. Философия, 2007. Т. 5, вып. 1. С. 22–26.
- Птушкина Н., *Плачу вперед!*, https://ptushkina.com/PiecePDF/Pla4u_vpered.pdf (дата обращения: 25.10.2021).
- Птушкина Н., *Приходи и уводи*, https://ptushkina.com/PiecePDF/Prixodi_uvodi.pdf (дата обращения: 25.10.2021).
- Словарь личных имён*, <https://gufo.me/dict/names/> (дата обращения: 25.10.2021).
- Сонди П., *Теория современной драмы*, <https://www.colta.ru/articles/theatre/25522-peter-sondi-teoriya-sovremennoy-dramy-fragment-politicheskoe-revyu-piskator> (дата обращения: 25.10.2021).
- Тютелова Л., *Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме* [в:] Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия Философия. Филология. 2011. № 2 (10). С. 158–169.
- Хазова С., *Юмор как ресурс совладающего поведения* [в:] Сибирский педагогический журнал, 2012. № 3. С. 177–182.
- Чехов А., *Дядя Ваня* [в:] Интернет библиотека Алексея Комарова, <https://ilibrary.ru/text/972/p.1/index.html> (дата обращения: 25.10.2021).
- Dziemidok B., *O komizmie. Od Arystotelesia do dzisiaj*, Gdańsk, 2011, 502 s.

Tomczuk-Wasilewska J., *Psychologia humoru*, Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2009. 282 s.

Wachowski J., *O komizmie, śmieszności i nie tylko...* [w:] Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej/ pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2013, s. 13–25.

2. ПРОЯВЛЕНИЕ ГРОТЕСКНОГО СУБЪЕКТА В НОВОЙ И НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ

2.1. ГОЛОС И ПОДХОДЫ К ЕГО ИЗУЧЕНИЮ В ДРАМЕ

Голос как системное явление в отличие от слова, которое признано метасистемным, давно стал междисциплинарным объектом изучения исследователей разных областей гуманитарного знания: культурологической, философско-антропологической, психологической и вокально-театральной, лингвистической и литературоведческой.

Моделированием голосового поведения занимаются специалисты по имиджологии, педагогике, маркетингу и рекламе, психологии и психиатрии, медицине, не говоря уже о сферах театрального искусства. Известно, что тембр голоса, его эмиссия, внутренняя энергия и, даже, голосовые дефекты, манера подачи голоса содержат довольно объективную информацию о психоэмоциональном состоянии человека, интенциях, прагматике и риторике его высказывания, стратегиях поведения, прошлом и настоящем.

Не случайно мы не вполне адекватно слышим, как звучит наш голос на самом деле. То, что нам представляется в нашем восприятии, является акустическим эффектом, отражающим то, как наш голос слышат другие. Наше внутреннее, субъективное ощущение голоса так же далеко от внешнего, объективного его восприятия, как и представление о внешности в зеркальном отражении.

Известный английский тренер, специалист в области общения и лидерства Джуди Аппс в своей книге *Чтобы слушали и слышали! Влияние вашего голоса* назвала пятую главу лаконично и точно: «Вы – это ваш голос»¹⁴⁰.

Живой голос, по её мнению, влияет на слушателей на уровне энергии, поскольку «изучение голоса – это путешествие к себе»¹⁴¹.

Джуди Аппс приводит в доказательство метафору Т. С. Элиота: «Это путешествие героя, ведущего схватку с внутренними демонами в поисках истинного голоса, и архетипичный поиск, описанный Т. С. Элиотом

¹⁴⁰ Дж. Аппс, *Чтобы слушали и слышали! Влияние вашего голоса*. СПб.: ПИТЕР, 2012. С. 169

¹⁴¹ Там же. С. 179.

в «Литл Гиддинг»: вы приходите туда, где вы начинали, и в первый раз узнаете это место. В поисках голоса вы находите себя»¹⁴².

Последователи западного философского наследия, начиная со структуралистов, традиционно противопоставляют голос письму. Письмо в системе такого логоцентризма рассматривалось как проявление идеологического диктата языка, лишаящего субъекта свободы проявления.

Звучание голоса при этом воспринималось как живое проявление образа человека, как спонтанное создание и выражение значений.

Поэтому голос связывался с первичным присутствием сознания, здесь и теперь. Возможность слышать себя говорящим выражает, согласно этой концепции, понятие субъективности. Видимо, поэтому в работах Жака Деррида (*Голос и феномен*, *Форма и значение*) письмо сводится к вторичной функции интерпретации устной речи как первосущности.

Полагаем не случайным недостаточное изучение феномена голоса в работах по драматургии. С одной стороны, это объясняется тем, что традиционно он рассматривался только как часть (составляющая) субъекта речи, его производная, а значит, что-то второстепенное. С появлением исследований постструктуралистов, условно говоря, обнаружилась некая автономность и экзистенциальная самодостаточность голоса. Кроме того, этому способствовали достижения культурной антропологии, в частности, осознание так называемого «лингвистического поворота» в философии, кризиса репрезентации и понимание культуры как текста, способного из себя порождать, а не только передавать смысл¹⁴³. Интерес ученых к автореферентности высказывания позволил обратить внимание на звучание голоса как на самодостаточное явление. Размышляя в русле этой традиции, британский литературовед Терри Иглтон признаётся, что, как ему кажется, во время говорения он находится в согласии с самим собой, и это происходит иначе, чем в процессе письма. Проговариваемые слова существуют как будто бы непосредственно в его сознании, а его голос «становится их произвольным посредником, средством, носителем (medium)»¹⁴⁴ (перевод наш – Н.М.).

С голосом в работах постструктуралистов традиционно связывалось понятие «присутствия». В своем труде *Голос и феномен* Жак Деррида рассматривает явление «лингвистического голоса», то есть бытия, которое обнаруживает сознание или своё самоприсутствие в форме всеобщности. Противопоставляя феномен Письма (культурной традиции) Голосу, про-

¹⁴² Там же. С. 183.

¹⁴³ Д. Бахманн-Медик, *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. М.: НЛО, 2017. С. 95.

¹⁴⁴ T. Eagleton, *Teoria literatury. Wprowadzenie*, Warszawa: Aletheia, 2015, s. 162.

являющему различие (смещение наших представлений и восприятий), роль последнего он видит в его присутствии, т. е. в трансцендентальной плоти речи, в дыхании, в интенциональном оживлении¹⁴⁵.

Эффект присутствия, воплощённый в звучании голоса, можно считать его экзистенцией, являющейся важнейшей характеристикой человеческого бытия. Хотелось бы обратить внимание на то, что звучание голоса по-разному репрезентировано в различных видах искусства, можно говорить о его воплощении как феномена бытия, сознания, культуры, человеческого «я» в его разных формах и проявлениях.

Исследователи драматургии и театра обратились к изучению феномена голоса в различных его аспектах. Более того, общие формы и способы проявления, функционирования и восприятия голоса в текстах драмы, в её сценических постановках, а также разнообразных дискурсивных практиках, перформансах, учебных тренингах и т.п. позволяют применить разные подходы к феномену голоса в процессе анализа произведений современной русской драмы.

В работах Ж.-П. Сарразака и представителей французской школы, русских учёных М. А. Лагоды и А. М. Павлова, польских драматургов Д. Яжомбек, М. Сугеры и др. рассматриваются проблемы функционирования голоса как физического и текстового явления, как феномена человеческой индивидуальности, носителя сознания. Некоторые вопросы проявления персонажа в форме фонического (голосового) существования проанализированы в книге Д. Яжомбек *Слово и голос* (2006)¹⁴⁶. В монографии исследовательницы описаны формы проявления голосовой индивидуальности персонажа в драме (театре), особенно в драматургии первой половины XX века (В. Виткаци, Т. Ружевица, С. Шротка).

Следует отметить, что ученый не ограничилась только явлениями драматургии и театра, но также обратила внимание на различные формы и проявления вербальной коммуникации в живописи, европейской и польской.

Потребность контекстуального изучения функционирования голоса в других формах искусства (опере, перформансе, живописи, кино и др.) представляется весьма перспективной, поскольку позволяет глубже понять диапазон пластических воплощений голоса, способов его опредмечивания¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Ж. Деррида, *Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля*, СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1999. 208 с.

¹⁴⁶ D. Jarząbek, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2006. 420 s.

¹⁴⁷ О пластике персонификации голоса в действии современной драмы уже приходилось писать в Н. Малютина, *Пластика персонификации голоса как катализатор дей-*

В этом разделе, обобщая теоретические подходы к явлению звучащего голоса в тексте пьесы, постараемся представить спектр возможных аспектов восприятия голоса как проявления дискурса персонажа. Речь идёт, прежде всего, о понятии «гротескного персонажа»¹⁴⁸.

Явление «гротескного субъекта», привлёкшее внимание исследовательниц новейшей русской драматургии и послужившее формированию научного подхода к этому явлению¹⁴⁹, безусловно, вызывает дискуссии в сфере культурной (само)идентификации героя/персонажа пьесы. Проблема «гротескного субъекта» в современной литературе связывалась такими литературоведами, как Натаном Тмарченко, Самсоном Бройтманом, Валерием Тюпой с возрождением «архаического субъектного синкретизма» (Михаил Бахтин)¹⁵⁰, субъектной «взаимодополнительностью двух типов образности» (Игорь Смирнов)¹⁵¹, когда «...драматический субъект оказывается «носителем» многосубъектного высказывания» (Самсон Бройтман)¹⁵². Подобный эффект «субъектной архитектоники» означает утрату (само)идентификации личности, кризис самосознания современного человека¹⁵³.

Значительное расширение сферы использования понятия «гротескного субъекта», выявление его во многих аспектах поэтики произведения (таких как образ героя/персонажа, сюжет, композиция/архитектоника высказывания в тексте пьесы, приемы создания картины мира в поэтике пьесы), побудило ученых обозначить контактные зоны его функционирования с такими объектами, как драматический конфликт, неосинкретизм драматический, неосентиментализм, речь персонажей и др. Весьма пока-

ствия в современной драме [в]: Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия, Самара: Самарский университет, 2014. С. 29–45.

¹⁴⁸ Об этом уже писали А. Маронь, Н. Малютина, *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: перформативировка*, Краков: Collegium Columbinum, Краков, 2019. 220 с.

¹⁴⁹ Речь идет о таких показательных для современного этапа изучения новейшей драматургии работах, как исследования по теме *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков* (статьи М. Лагода, А. Павлов, [в:] *Новый филологический вестник*. 2011, № 2 (17). С. 96–100; М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический* [в:] *Новый филологический вестник*, 2011, № 2 (17). С. 118–121) Поставленные вопросы нашли уточнение в статье тех же авторов М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический в «Словаре современной драматургии»*, опубликованной в журнале «Миргород», Supplement, № 1 (2016), Lausanne – Siedlece 2016. S. 47–50.

¹⁵⁰ Цит. по М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический*, [в:] Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности, Lausanne-Siedlece 2016. Supplement № 1. С. 47

¹⁵¹ Там же. С. 47.

¹⁵² Там же. С. 48.

¹⁵³ Там же. С. 48.

зательно, что в сборнике *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков* (2011) материалы экспериментального словаря русской драматургии рубежа XX–XXI вв. содержат две статьи М. Лагоды и А. Павлова *Гротескный субъект* (с. 291–294) и *Неосинкретизм драматический* (с. 325–328). Таким образом, условно разводятся понятия гротескной эстетики и субъектного самосознания, образ «Я» которого в соответствии с традицией гротескной эстетики «строится на переходе границ» (Н. Тамарченко)¹⁵⁴, а также соотносимая с ними субъектная структура произведения (Н. Тамарченко, А. Белянцева)¹⁵⁵, связанная с рамками сознания героя/персонажа, и такой феномен поэтики художественной модальности, как «неосинкретизм драматический». В широком смысле понятие «неосинкретизм» исследователи (вслед за С. Бройтманом) связывают с явлением художественной модальности, а также художественного высказывания. Оба феномена лучше изучены на материале лирики. В области драматургии подобный вектор анализа отмечаем в работах Валерия Тюпы, Натальи Агеевой, Сергея Лавлинского, Анны Маронь. При этом, как отмечают авторы статьи, оба понятия можно рассматривать как синонимичные, в чем-то дополняющие друг друга¹⁵⁶. В той же статье указывается, что они обозначают одно и то же явление, но рассмотренное под разными углами зрения¹⁵⁷.

Гротескный (субъектный) неосинкретизм, по мнению литературоведов, позволяет осмыслить границы сознания субъектов, сферу их (само)идентификации и разрушения, смешение авторского/персонажного и читательского кругозоров, проявления драматического субъекта в качестве носителя многосубъектного высказывания¹⁵⁸. Выход исследователей в пограничные зоны анализа гротескной субъектности, например, в зону контакта гротескного и фантастического в культуре¹⁵⁹, способа видения в культуре¹⁶⁰, позволяет не только увидеть сферы функционирования этого явления в поэтике текста, в художественной и критической интерпретации, но и проанализировать различные сферы взаимопроникновения

¹⁵⁴ М. Лагода, А. Павлов, *Гротескный субъект* [в:] Новый филологический вестник. 2011, № 2 (17). С. 96

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 119.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ С. Лавлинский, В. Малкина, *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*: Сборник статей. Издательские решения, 2017. 288 с.

¹⁶⁰ *Глаза и зеркало. Зрение и видение в культуре*: Сборник статей / сост. В. Малкина, С. Лавлинский, Издательские решения, 2016. 212 с.

искусств; философско-гуманитарных, антропологических, театральных подходов к их проявлению.

Сосредоточившись на гротескном субъекте в драматургии, литературоведы выявили некоторые особенности структурной организации высказывания в современной драме, которые связаны с размытостью границ между сознанием героев и кругозором читателя/зрителя (например, в пьесе Николая Коляды *Рогатка* «кругозор читателя/зрителя начинает «совмещаться» с кругозором героя-сновидца», который «является еще и «действующим лицом» собственного сна»)¹⁶¹. Также стирается рубеж между сознанием субъекта речи и его проявлениями как исполнителя роли или носителя маски, режиссера, актера. Особенное внимание обращается на обнаружение персонажем в себе Другого, что дает возможность проследить различные формы кризиса идентичности субъекта речи и самосознания (что не всегда одно и то же – Н. М.!) в пьесе.

Гротескное проявление героя выявляется, в частности, в несовпадении нестабильных образов Другого в нем и его собственного «Я», которое ощущается все менее отчетливо. Часто говорить об идентичности субъекта высказывания в современной пьесе весьма трудно, и определенным ресурсом для воспроизведения (само)сознания персонажа становится сфера читательской компетенции. Можно думать, что своеобразное «добраивание» идентичности личности осуществляется вследствие все большего участия читателя/зрителя в интеракции.

Выход в сферу художественной модальности высказывания, то есть драматического неосинкретизма, сопряжен также с исследованием явления гротескного и фантастического в современной драме. Не случайно иллюзорное при этом понимается как граница между возможным и невозможным, как «синкретический акт», в котором «репрезентативный элемент и элемент знания» соединяются в единое целое, обладающее своей особой интенцией¹⁶².

Поскольку появление фантастического в современной драме связывается исследователями с кризисом идентичности, можно считать продуктивной ситуацию «смещения/совмещения границ» возможного и невозможного: пространственно-временных барьеров (реальных и воображаемых), соответствующих пропорций и форм, естественного и про-

¹⁶¹ М. Лагода, А. Павлов, *Гротескный субъект* [в:] Новый филологический вестник. 2011, № 2 (17). С. 99.

¹⁶² С. Лавлинский, В. Малкина, А. Павлов, *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория. Дискурсивно-визуальные аспекты* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей / ред. и сост. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский, Издательские решения, 2017. С. 29.

тивоестественного, **явленных** в форме сна, галлюцинаций, кошмара, видения, воспоминания и т. п.¹⁶³.

Как неоднократно подчеркивают, опираясь на позицию Цветана Тодорова, авторы статьи, главным условием существования гротескного и фантастического служит визуализация событий¹⁶⁴. При этом особое значение в поэтике текста пьесы приобретает способ видения героя/персонажа, часто формирующийся как его восприятие и ценностное осмысление бытия в мире, порождаемое в высказывании.

Протагонист в состоянии кризиса идентичности, пограничья (пространственного, бытового, языкового, ментального и др.) зачастую отождествляет себя с предметом, явлением, состоянием. Подобная оптическая, когнитивная, а часто и физическая трансгрессия субъекта высказывания связана с гротескным способом восприятия, представления себя в мире и самого мира. В связи с этим проявляется активность воображения, фантазии. Реализуются те способы коммуникации, в основе которых – способность к имагинации, проективности сознания. По мнению исследователей, категория фантастического используется, в данном случае, в качестве инструмента «структурно-ценностной организации «остраненного» мира, где привычные (для героя и/или читателя) элементы действительности (часто визуально явленные), а также язык, ее описывающий и выражающий, сочетаются неожиданным/невероятным способом»¹⁶⁵.

При этом стоит учесть, что гротескно-фантастическое видение окружающей действительности предполагает определенное использование языковых моделей мышления, отражение реальности и ее оценку. Немалую роль при этом играет контекст, а также процессы согласования, включения образа, с которым субъект идентифицирует себя, с определенной картиной мира, типом сознания. Освоенный, обусловленный самоидентификацией имидж активно воздействует и во многом определяет формирование способа видения героя. В связи с этим образ-состояние (например, идущего дождя) может задавать параметры способа восприятия себя и мира, языковых моделей существования персонажа в границах деятельности и продуктивности сознания. Зачастую это визуализация, которая вызывает чувственные и интеллектуально-психологические ассоциации, общие для определенной категории лиц. Освоенный человеческим сознанием феномен дождя довольно продуктивен для современной драматургии и, особенно, кинематографа. Образные ресурсы этого яв-

¹⁶³ Там же. С. 38.

¹⁶⁴ Там же. С. 34.

¹⁶⁵ Там же. С. 26.

ления реализуются, прежде всего, в экзистенциально-психологическом, феноменологическом, перформативном аспектах.

Наблюдения над формами расщепления сознания «гротескного персонажа» в современной русской драме связывают с функционированием Голоса в поэтике пьесы¹⁶⁶.

Прежде всего обозначим некоторые сферы и особенности проявления Голоса в тексте произведения (как одной из форм «гротескного героя»), которые обусловлены различными театральными и коммуникативными стратегиями драматурга, родовыми свойствами драмы, ее жанровыми характеристиками, а также предназначением для детей или взрослых.

Голос как замещение пародийного персонажа, часто в ситуации дистанцирования или вообще исчезновения последнего, служит знаком разрушения мимезиса, перехода из пространства реальности в сферу воображаемого, фантазии, волшебства. Не удивительно, что его часто используют в драматических сказках или пьесах со сказочным сюжетом.

Звучание голоса как условного субъекта речевого действия в пьесе связано с оптикой видения автора и, посредством этого, персонажей. В то же время его воспроизведение нередко обозначает воображаемые ситуации, якобы происходящие во (вне)сознания субъекта, и содержит мощный перформативный потенциал.

Голос как отчужденная форма (само)идентификации героя и, в связи с этим, читателя/зрителя, зачастую определяет характер действия в монодраме, в котором прослеживаются процессы диссоциации мыслей и чувств персонажа в связи с отделением от его «Я» «Другого».

Отметим также, что персонифицированное звучание Голоса способствует экзистенциальному наполнению пространства действия. Это звучание воспринимается как художественная условность, связанная с метатеатральной рефлексией, что позволяет говорить о его активном участии в создании картины мира. Слышимый Голос всегда обособлен в общей «стихии» речи персонажей и автора (в ремарках), что определяет драматургию действия. Общение героя с Голосом (голосами) позволяет драматургу представить явление диссоциации личностного сознания, при этом интроспективные процессы удаётся вывести напоказ, наружу посредством персонификации голоса.

¹⁶⁶ Подробнее об этом в Н. Малютина, *Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Марданя*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016, 180 s.

ЛИТЕРАТУРА

- Аппс Дж., *Чтобы слушали и слышали! Влияние вашего голоса*. СПб.: ПИТЕР, 2012. 208 с.
- Бахманн-Медик Д., *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. М.: НЛЮ, 2017. 504 с.
- Глаза и зеркало. Зрение и видение в культуре: Сборник статей* / сост. В. Малкина, С. Лавлинский, Издательские решения, 2016. 212 с.
- Деррида Ж., *Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля*, СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1999. 208 с.
- Лавлинский С., Малкина В., *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей*, Издательские решения, 2017. 288 с.
- Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М., *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей / ред. и сост. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский, Издательские решения, 2017. С. 25–69.
- Лагода М., Павлов А., *Гротескный субъект* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 96–100.
- Лагода М., Павлов А., *Неосинкретизм драматический* [в:] Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности, Lausanne–Siedlce, 2016. Supplement № 1. С. 47–50.
- Лагода М., Павлов А., *Неосинкретизм драматический* [в:] Новый филологический вестник. 2011, № 2 (17). С. 118–121.
- Малютина Н., *Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия, Самара: Самарский университет, 2014. С. 29–45.
- Малютина Н., *Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Мардана*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016, 180 s.
- Малютина Н., Маронь А., *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*, Краков: Collegium Columbinum, 2019, 220 s.
- Eagleton T., *Teoria literatury. Wprowadzenie*, Warszawa: Aletheia, 2015, 320 s.
- Jarząbek D., *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2006. 420 s.

2.2. ГОЛОС КАК СУБЪЕКТ ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

В драматических сказках или пьесах со сказочным сюжетом Анны Яблонской *Дюймовочка и мотылёк* (2010), Анны Богачёвой и Дарьи Уткиной *Включаем фантазию!* (2017), Анны Богачёвой *Чемоданное настроение* (2005), *Гадкий утёнок* (2016), Александра Молчанова *Экспедиция* (2012) авторы используют эффект отчуждения Голоса от сказочного персонажа, будь то женский Голос по телефону или домофону (в сказке А. Богачёвой и Д. Уткиной *Включаем фантазию!*) или Голос вымышленного, созданного детской фантазией конструкта (Голос Котомуха из той же пьесы). Часто как одно из свойств (проявлений) гротескного субъекта используется иллюзия того, что Голос утрачивает связь с говорящим. В сказке Яблонской *Дюймовочка и мотылёк* движущей силой драматического действия становится Голос из радиоприемника (или, как уточняется затем в одной из ремарок, Голос сказочника). Хотя мы его не назовём прямо голосом автора, но, безусловно, он передаёт писательскую самоиронию, коммуникативные стратегии, направленные на воздействие на читателя.

Голос из радиоприемника воспроизводится в записи, тем не менее создается впечатление, что его непосредственная спонтанная речь звучит «вживую». Можно проследить связь транслирования Голоса с фигурой условного Сказочника, столь важной в литературной сказке. Он как будто «включается» в действие тогда, когда важные сюжетные события нуждаются в комментарии, оценке или в непосредственном воздействии рассказчика на читателя.

Так, в ходе трансляции лесных новостей некий звучащий Голос поведует о чудесном появлении Дюймовочки из волшебного зернышка эльфов, которое Колдунья подарила бездетной Женщине. Таинственный Голос возникает, когда Дюймовочку похищает Майский Жук. Он же комментирует события и позже, когда Майский Жук понял, что совершил ошибку и оставил Дюймовочку одну. Можно заметить, что Голос в сказке-пьесе Яблонской позволяет представить несколько его материальных воплощений: Сказочника-нарратора, Волшебника, функции которых часто совмещаются в литературных сказках, и персонажа¹⁶⁷. Стоит от-

¹⁶⁷ Напрашивается аналогия с многофункциональным образом Сказочника в пьесах-сказках Евгения Шварца «Снежная Королева» и, особенно, «Обыкновенное чудо». В «Обыкновенном чуде» Сказочник – Хозяин, Волшебник, творец сказки. Он направляет и корригирует действие, выражает определенную точку зрения, оценивает персонажей, находится на границе реального и вымышленного миров. См. об этом, напр., Л. Колесова, М. Шалагина, *Роль сказочника в пьесах-сказках Е. Шварца* [в:] Рябининские чтения, 1999. Музей-заповедник «Кижы», Петрозаводск.

метить ироническую манеру высказывания Голоса Сказочника. В своих репликах он часто выходит за рамки сказочного мира и проявляет себя как вполне реальный нарратор, которому тесно в волшебном пространстве, хочется из него вырваться, пошалить. Опираясь на наблюдение Сарразака¹⁶⁸ о роли голоса в создании способа видения («punktu widzenia na fabule») драматурга и читателя/зрителя, подчеркнем, что благодаря звучанию Голоса Сказочника удастся сохранить единство (целостность) драматургической формы пьесы. Ироническая интонация голоса нарратора создает ту дидактическую условность, которая передает современный взгляд на события, обусловленные сказочной фабулой. Это тем более важно заметить, поскольку феномен аудио Голоса (в звуковой записи) часто служит способом остранения иронического взгляда повествователя.

Его звучание часто способствует созданию комически-сатирической условности, пародирования или симуляции. Подобная реплика звучит в сцене, когда Ласточка уносит Дюймовочку прочь от мышиной норы, а читатели/зрители еще не знают, куда она исчезла.

Голос. Союз писателей королевства сообщает, что в связи с исчезновением Дюймовочки главный Сказочник снова впал в депрессию и не может закончить историю... (переключается)¹⁶⁹.

Интерактивная роль сказочника очевидна в финальной реплике, когда Голос повествует о народных гуляниях по случаю свадьбы Дюймовочки и Мотылька. Голос иронически остраняется, создается впечатление того, что он пространственно отделен от Сказочника как персонажа. Можно предположить, что компетенция автора совмещена в этой реплике с речью Автора. Тем самым условная отделенность голоса от субъекта используется в пьесе-сказке Яблонской как художественный прием интерактивного воздействия.

Голос. Третий день продолжаются народные гулянья по случаю свадьбы Принца Эльфов и Дюймовочки. <...> Сказочник вышел из депрессии и весело празднует во дворце. Союз писателей пока не решил, что лучше: когда он весело празднует или когда он в депрессии? Работа стоит. Сказка по-прежнему не закончена. Вы слушали новости Королевского леса. Оставайтесь с нами и не переключайтесь!¹⁷⁰.

Условно отделённый от сказочного персонажа Голос появляется в пьесе как звуковая материализация его самоидентификации, связанная с ожиданиями реципиента.

¹⁶⁸ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007, s. 68.

¹⁶⁹ А. Яблонская, *Театр и жизнь*, Одесса: Бахва, 2014. С. 610.

¹⁷⁰ Там же. С. 611–612.

В ряде современных пьес звучание Голоса как бы «достраивает» или замещает субъект предполагаемого действия, в качестве которого нередко выступает высказывание.

Так, в сказке *Чемоданное настроение* А. Богачёвой Голос из чемодана больше ассоциируется с Волшебником, исполняющим желания, чем с его хозяйкой, какой-то «тётенькой <...> непонятного возраста и необычного вида»¹⁷¹, которая вышла из сумки. Его звучание может восприниматься как сигнал переключения планов восприятия: из реального мира – в мир вымышленный, сказочный.

Кроме того, голос появляется в драме на фантастический сюжет в качестве обозначения присутствия в сценическом пространстве невидимого зрителем персонажа.

В следующей (условно выделяемой) группе пьес Николая Коляды *Откуда–куда–зачем* (2003), *Чайка спела... (Безнадёга)* (1989), *Девушка моей мечты* (1995), Вадима Леванова *Смерть Фирса* (1997), Родиона Белецкого *Молодые люди* (2000), Людмилы Петрушевской *Бифем* (2005), Александра Строганова *Величие качелей* (2016), *Болезнь Праслова* (2016) феномен Голоса функционирует как полноценный герой, часто в ситуации, когда физически само действующее лицо отсутствует или находится в ином (виртуальном) пространстве. Как правило, такое отделение голоса от гротескного персонажа осуществляется на орбите метатеатральной рефлексии.

Так, в пьесах Строганова сценическое действие голосов подчинено законам театрального представления в авторском видении. Четыре персонажа из произведения *Величие качелей* проявляют себя как голоса. В первой картине это Голос художника Южина, которого окружение считает (предположительно) пропавшим, и его молодой любовницы Ангелины. Очертания фигур этих персонажей появляются в окне дома («Только очертания за тусклым стеклом. Зато отчётливо, точно совсем рядом слышны их голоса»). Эти два голоса звучат в палитре других звуков: шороха одежды, дыхания, скрипа половиц¹⁷².

Голоса рассуждают о совершенно реальных явлениях так, как будто речь идёт о театральном действии на сцене. Например:

Голос Южина: Подожди, не уходи. Сейчас выход Карла и Клары.

Голос Ангелины: Популярная парочка клептоманов?

¹⁷¹ А. Богачева, *Чемоданное настроение* [в:] «Драматешка» – самый крупный в рунете архив детских пьес, <http://dramateshka.ru/index.php/b/2789-anna-bogacheva-chemodannoe-nastroenie> (дата обращения: 22.11.2021).

¹⁷² А. Строганов, *Величие качелей*, <https://proza.ru/2014/08/05/1002> (дата обращения: 21.12.2021).

Голос Южина: Да¹⁷³.

Затем голоса сообщают о том, что видят самого Южина, идущего как будто под конвоем Рогова.

Голос Ангелины: А это что такое? Смотри, твой двойник, Южин. С ним какой-то здоровяк. Надо же, вылитый ты! Южин, кто это?

Голос Южина: Вылитый я. Точнее так – я, собственной персоной¹⁷⁴.

Благодаря такому двоимирию реального и театральнo-фантастического (вымышленного) возникает гротескное представление о том, кем персонажи являются на самом деле и какими они представляются окружающим. Виртуальный план действия, в котором проявляется (само)идентификация героя (прежде всего, художника Южина, существующего в пограничном пространстве), обозначен рядом литературных контекстов: так, на сцене появляется однополчанин Южина – Антуан де Сент Экзюпери:

Экзюпери: <...> Спал как принц. (Смеётся). Как маленький.

Клара заявляет Ангелине, что без Южина её подстерегают превратности судьбы: Аннушка регулярно проливает масло¹⁷⁵. Аллюзия содержит намек на булгаковскую идею невозможности предвидеть превратности судьбы.

Видимо, характер проявления Голоса позволяет драматургу выстроить ряд ассоциативных звеньев (цепочек) в контексте интертекстуальных представлений читателя/зрителя. Звучание голосов в пьесе не только является знаком появления виртуального плана действия в воображении, но и нарушает целостность событий. Утрачивается представление реципиента о едином сюжете, два плана действия создают отдельные сценарии, связующим звеном которых призваны служить голоса.

В пьесах Коляды само звучание Голоса воображается персонажами: матерью, слышащей голос покойного сына (*Безнадёга*), героиней (Она), услышавшей по телефону несколько слов, сказанных умершей соседкой (*Откуда–куда–зачем*) – события приобретают характер театрализованной картины мира.

Звучание Голоса, пусть даже в фантазиях, позволяет обозначить и разыграть (по всем законам представления) душевную драму одиноких, никому не нужных героинь, а также наполняет действие экзистенциальным планом внутренних переживаний.

В тех пьесах, где Голос выступает отдельным субъектом высказывания, драматургия субъектно-объектных отношений часто связана с отсутствием подлинного источника Голоса.

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Там же.

Механический способ трансляции Голоса (посредством телефона, магнитофонной ленты, компьютерных устройств) помогает нам приблизиться к природе этого феномена¹⁷⁶. Исследователи драмы проанализировали специфику «записанного» и механистически воспроизведенного голоса в ряде пьес, сценариев С. Беккета. Записанный голос приобретает в пьесе *Последняя лента Крэппа* осязаемость, черты визуализации. Тем самым он превращается в материальный объект, отстраненный от субъекта, якобы издающего его. Даже в ситуации, когда одинокий старый больной человек (Крэпп) слушает свой голос, записанный 30 лет назад, создается присутствие Другого, отличающегося от героя. Используется форма одностороннего диалога с условным собой. Это напоминает пространственную коммуникацию между двумя разными людьми.

В пьесе Коляды *Откуда–куда–зачем* (2002) из цикла *Кренделя* среди действующих лиц заявлены Героиня Марина (Она) и Голоса, раздающиеся из автоответчика. Во вступительной ремарке автор представляет ситуацию в произведении: протагонист после неожиданной смерти одноклассницы лежит в кровати и слушает голоса из автоответчика («слушает через автоответчик весь свой маленький мир»)¹⁷⁷. Можно отметить, что драматург, голос которого передан в большом открывающем примечании, задал некоторые характеристики, репрезентирующие, с одной стороны, Я героини (состоящее из множества голосов), с другой – фоносферы пространства ее квартиры. В жилище Марины непрерывно слышны звуки: кричит кошка Зина и, услышав голос хозяйки, засыпает, постоянно звонит телефон, звучат голоса из автоответчика... Кроме того, присутствует непрерывный звуковой фон (играет узбекская музыка, стучат капли дождя, различаются голоса прохожих и т. п.).

Голос Марины представлен многослойной структурой. Это ее звучащая речь, высказывания по телефону и вне его, адресованные себе, пространству (или никому), конкретным адресатам и тому незнакомому Голосу (условно обозначенному в ее речи Ты), который молчит и дышит в трубку телефона.

Важно отметить, что, наряду со звучанием голосов, важную роль в фоносфере пьесы играет тишина: шесть раз дискурс Молчания выделен

¹⁷⁶ Как отмечал Младен Долар, парадокс состоит в том, что именно механический голос ставит нас перед лицом голоса как объекта, перед его волнующей и странной природой. Такой голос, по мнению исследователя, представляет структуру как таковую, означающее вообще, его звучание усиливает смыслопроизводящий эффект. См. М. Долар, *Голос и ничего больше*, СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2018. С. 88, 101.

¹⁷⁷ Н. Коляда, *Откуда–куда–зачем*. <https://theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (дата обращения: 21.12.2021).

курсивом в тексте произведения. Многократно лексемы «молчит», «молчание» сопровождают телефонные звонки. Молчание прерывает высказывание Марины, отделяет сообщение о ситуации (например, о потере кольца с молитвой и неожиданного получения точно такого же на похоронах от незнакомой старухи) от обращения к себе и адресату (Голосу, который молчит и дышит по телефону). В фоносфере пьесы беззвучие приобретает характер символического знака, предполагающего пространство формирования смыслов. Можно определить эту зону молчания как возможность обозначить проявления Другого в голосе¹⁷⁸. Видимо, не случайно после обозначенного в тексте безмолвия глубже осознается связь всех событий с внутренним состоянием героини, попытавшейся отрешиться от мира и себя.

В пьесе усиливается понимание невозможности диалога вообще, иллюзорности быть услышанной кем-то в принципе. Звучащие из автоответчика голоса, часто возникающие сами по себе, помимо человеческой воли, обращены к себе же, при этом они мало отличаются по характеру и содержанию высказывания. Поэтому их автор обозначил следующим образом: Голос Первого, Голос Второго (знакомые мужчины), Голос Первой, Голос Второй (знакомые женщины). Показательно, что автоответчик наделяется в репликах героини качествами условного субъекта коммуникации, он представлен как источник ответственности за звучащий, а, значит, живой голос, символически передающий экзистенциальную сущность («Ты – мой ответчик. Ты мой автоматический ответчик за меня. Ты пришел призвать меня к ответу, так?») ¹⁷⁹. Автоответчик как единственный субъект коммуникации персонажа наделен субстанциональными характеристиками, поддерживающими статус социализации в сознании Марины. Субъектная определенность действий автоответчика подчеркивается и в авторских ремарках. О нем сообщается: пикнул, щелкнул, пикнул, сработал, замигал лампочкой.

Голос недавно умершей школьной подруги Марины Яны звучит в автоответчике дважды: при ее жизни транслируется просьба об общении и встрече, а затем (уже после смерти Яны) он произносит «Хорошо. Пока, Марина»¹⁸⁰. Остается непонятным: то ли в болезненном воображении героини звучащие голоса воспроизвели то, что она слышала раньше, то ли этот Голос, условно говоря, звучал вне ее сознания. В результате ана-

¹⁷⁸ О молчании как проявлении в голосе Другого, предположительно владеющего знанием, пишет М. Долар в книге *«Голос и ничего больше»*, ... С. 330–333.

¹⁷⁹ Н. Коляда, *Откуда–куда–зачем*, <https://theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (дата обращения: 21.12.2021).

¹⁸⁰ Там же.

лиза фоносферы пьесы складывается представление о явлении субъектного синкретизма. Исчезает граница между кругозором субъекта речи (Героини Марины, обращающейся к потенциальным собеседникам по телефону, звучащих Голосов, которые как-то связаны с теми или иными знакомыми Марины, Голоса Яны, молчащего и хрипло дышащего Голоса в телефонной трубке), ассоциируемым с персонажной сферой, и авторским голосом в ремарках. Подобный субъектный синкретизм также позволяет выявить отношение героя к себе как к Другому, обнаружить Другого в своем высказывании¹⁸¹. Голоса, звучащие в пьесе, служат проявлением Другого в семантическом пространстве субъектной сферы. Восприятие Голоса как Другого связано с явлением гротескного расщепления сознания персонажа, отделением голосов от субъекта и условного указания на себя в ситуации диссоциации восприятия окружающего мира.

Во многих современных пьесах русских драматургов герой наделяется голосом как знаком индивидуальности, точнее, голос определяет особое своеобразие внутреннего пространства персонажа драматического произведения.

Ярким примером тому служит пьеса Петрушевской *Бифем*. Как уже было проанализировано в предыдущем разделе, пересаженная на тело матери (Би) голова дочери (Фем) вроде бы не имеет своего корпуса и, соответственно, голоса, но она говорит, ее голос восполняет отсутствие собственного тела.

Подобное явление (само)идентификации личности в процессе участия Голоса в драматическом действии наблюдается и в ряде пьес Марии Арбатовой *Дранг нах вестен* (1992), *Поздний экипаж* (1991), *Сейшен в коммуналке* (1991)¹⁸².

Следует отметить, что довольно часто в списке действующих лиц указывается гендерная и профессиональная принадлежность субъекта, с которым ассоциируется звучащий голос. Примером может служить комедия в двух действиях Родиона Белецкого *Молодые люди*. Среди списка действующих лиц (Женя, Вася, старые друзья) значится Голос Милиционера.

Этот Голос раздается в той сцене, когда героя (Димочку) и его друзей, Женю и Васю, запирает в собственной квартире дочь Милиционера, жена Димочки, Катя. Раздавшийся по телефону «официальный Голос Милици-

¹⁸¹ М. Лагода, А. Павлов, *Гротескный субъект* [в:] Новый филологический вестник. 2011, № 2 (17). С. 96–100.

¹⁸² А. Старшова, В. Степанов, *Трансформация персонажа в современной драматургии* [в:] Верхневолжский филологический вестник 2015, № 1. С. 124–130.

опера» не на шутку пугает персонажей, служит приемом переключения их сознания, перехода в другое состояние. Собственно, в звучании этого характерного Голоса заключен перформативный посыл, позволяющий читателю/зрителю моментально включиться в ситуацию. Можно считать, что воспроизведение определенного, закрепленного в сознании как гештальт голоса способствует выявлению перформативного потенциала в пьесе.

Благодаря звучанию типичного и узнаваемого Голоса в произведении активизируется опыт проживания в его телесно-пространственном проявлении как феноменальной доязыковой сущности.

Подобное явление автору этой книги удалось пережить, принимая участие в цикле перформативных чтений драмы (Drama LAB) в рамках фестиваля нового театра, который состоялся 18–26 ноября 2016 года на сцене Жешувского театра имени Ванды Семашковой. Голоса младенцев стали, можно сказать, и субъектами, и объектами перформативного действия во время чтения текста Войтека Земильского (*Wojteka Ziemińskiego*) *Дети* (2016).

Сам драматург после читки пьесы, во время дискуссии со зрителями, говорил, что, по его замыслу, звучание голосов малышей позволяет представить доязыковую природу их речи. Писатель имел в виду тех грудничков, которые ещё только подражают миру, воспроизводя звуки.

Взрослые артисты, читающие текст по ролям, старались передать голоса младенцев, конечно, используя личный и семейный опыт. Их голоса в исполнении актеров (во время этой читки ни одного малыша не было, в отличие от читок, например, во Вроцлаве, где в подобной ситуации находились дети в колясках) звучали как полифония звуков, в которой можно было различить стук сердца, крик и т. п. Темой этого **перформанса** стало, по-видимому, получение совместно опыта переживания телесного воздействия голоса.

Речь идёт об оппозиции голос–язык (в аристотелевской системе координат). Переживание различий голоса и языка позволяет обнаружить во взрослом ребёнке, вернуться к его восприятию мира.

Звуковое пространство в современном перформансе воспринимается, чаще всего, как лиминальная сфера, а полиморфность голоса, по наблюдению исследовательницы Э. Фишер-Лихте, позволяет во много раз усилить смыслы языковых высказываний¹⁸³.

¹⁸³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008, s. 202.

В тот момент, когда голос отделяется от языка, «он сам становится языком», который непосредственно передаёт свою телесную природу слушателю. Таким образом осуществляется переживание голосовой экзистенции как опыта, приобретаемого читателем/зрителем в момент его звучания.

В пьесах, появившихся в сравнительно недавнее время, наблюдается попытка драматургов представить средствами театрального перформанса явление диссоциации личностного сознания. Персонифицированные Голоса при этом служат средством разрушения идентификации персонажа, «дотраивания» его «Я», а также они могут связываться с разнообразными психологическими манипуляциями, напоминающими метатеатральные приемы действия.

Современные русскоязычные драматурги (Юлия Савиковская, Марта Райцес, Мария Малухина, Игорь Васильев, Екатерина Антонова) используют в своих пьесах различные формы остранения Другого (Голоса) в диссоциированном сознании «Я» персонажа. При этом авторы моделируют личностные и социальные коллизии психических расстройств, по-видимому, ставших знаковым явлением нашей эпохи турбулентных состояний.

Все чаще объектом представления драматурга становятся голосовые галлюцинации, голос персонажа, существующий в рамках его сознания либо (условно говоря) вне его. В таких пьесах возникает представление о границах «Я» субъекта высказывания, в котором распознаются Голоса как проявления Другого. В таком случае Голос вводится в персонажную сферу драмы, в действии которой показаны процессы интраспективного расщепления сознания героя. Особенно часто эти явления обнаруживаются в пьесах о подростках и для подростков. Формам представления Внутреннего Голоса в этих драматических произведениях будет посвящен специальный подраздел, поэтому пока их анализировать не будем. Тем не менее явление диссоциации сознания персонажа можно отметить в пьесах, посвященных процессам навязывания социальных фобий, маниакальных расстройств, не связанных с формированием личности молодого человека.

В качестве примера рассмотрим пьесу *Запасные пути* (2011) Юлии Савиковской. В основе действия пьесы лежат манипуляции сознанием патристически настроенного пенсионера Виктора Васильевича психотерапевтом, который с помощью сообщника внушил клиенту ряд фобий, в том числе страх того, что некоторые интервенты (предположительно, «инопланетные лазутчики») покушаются на исторические ценности в Коломенском. Вторжение осуществляется ночью: в голове Виктора Васильевича Первый и Второй голоса напоминают ему про сделку: герой

решается «откупиться» от голосов «квартирной жертвой» и принимает решение продать им свою московскую квартиру, тем самым защитив подворье в Коломенском. Диалог пенсионера с психотерапевтом (затевавшим и разыгравшим весь этот сценарий) ведется вокруг того, какими путями можно оградить себя от вторжения голосов. При этом высокий стиль высказывания, напоминающий ритмизированную прозу, рассуждение об исторических ценностях Москвы и постоянная апелляция врача к появлению голосов разного происхождения производят суггестивное воздействие на сознание впечатлительного Виктора Васильевича.

Приведем несколько реплик персонажей:

В.В. Да, я все понимаю. Я принял решение. Я квартиру жертвой добыюсь невозможного – с голосами не буду я разговаривать.

Ф.К. Я хотел уточнить, Виктор Васильевич. Эти голоса, где конкретно их слышите?

В.В. Как когда. Если выйду на улицу, сзади доносятся. А ночами, когда засыпаю в тревожности, все от стула несется, где пиджак я свой вешаю¹⁸⁴.

Голоса (Первый и Второй) звучат в сознании героя, они как будто от него отделены, и это передает эффект внешнего манипуляторского воздействия.

Аллегорический смысл диалога психотерапевта и его сообщника усиливается в связи со слухами, распространившимися посредством масс-медиа. Не случайно Савиковская в одной из статей размышляла о том, может ли сознание обыкновенного человека «сопротивляться» фобиям, навязываемым ему СМИ. Насколько человек может контролировать последствия подобного внушения (интервенции)?¹⁸⁵

Особую роль в драматическом действии пьесы играет, на наш взгляд, контрапункт видимого и слышимого, контаминация метафорических смыслов. Так, иносказательное значение названия (*Запасные пути*) распространяется на все сферы манипуляций в произведении: в каждом действии инициатора манипуляции (психотерапевта) сохраняется возможность запасного варианта («Запасные пути непременно отыщутся»).

Таким образом, в пьесе Савиковской представлены манипуляторские воздействия на сознание субъекта посредством голосов. При этом голоса воспринимаются как извне генерируемая внутренняя речь персонажа, способствующая эффекту остранения его субличности или нескольких субличностей.

¹⁸⁴ Ю. Савиковская, *Запасные пути* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, <https://theatre-library.ru/works/z> (дата обращения: 21.12.2021).

¹⁸⁵ Ю. Савиковская, *Жизнь напоказ. Средства массовой информации и идентичность современного человека* [в:] Современная драматургия, 2018, № 2, апрель–июнь. С. 205–209.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что чаще всего звучание Голоса (условно отделенного от персонажа) используется в современных русских пьесах сказочно-фантастического характера, в драматических произведениях с выразительной метатеатральной референцией и в монодрамах. Проявления феномена Голоса служат средством экзистенциального наполнения действия присутствием субъекта в ситуации, когда в сюжете представлены обстоятельства (само)идентификации персонажа. В таких пьесах обнаруживается моноцентризм высказывания даже в тех случаях, когда они не заявлены автором как монодрама, и внешне сохраняется диалог нескольких субъектов речи. Звучание Голоса связывается с процессами гротескного расщепления сознания персонажа и тогда, когда этого персонажа нет в тексте или на сцене, и быть не может. Вследствие этого на всех уровнях преобразуется коммуникативная ситуация в пьесе как проект события в пространстве и времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Аппс Дж., *Чтобы слушали и слышали! Влияние вашего голоса*, СПб.: ПИТЕР, 2012. 208 с.
- Бахманн-Медик Д., *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*, М.: НЛЮ, 2017. 504 с.
- Богачева А., *Чемоданное настроение* [в:] «Драматешка» – самый крупный в рунете архив детских пьес, <http://dramateshka.ru/index.php/b/2789-anna-bogacheva-chemodannoe-nastroenie> (дата обращения 22.11.2021).
- Глаза и зеркало. Зрение и видение в культуре: Сборник статей* / сост. В. Малкина, С. Лавлинский, Издательские решения, 2016. 212 с.
- Деррида Ж., *Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля*, СПб: АЛЕТЕЙЯ. 1999. 208 с.
- Долар М., *Голос и ничего больше*, СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2018. 384 с.
- Колесова Л., Шалагина М., *Роль сказочника в пьесах-сказках Е. Шварца* [в:] Рябининские чтения, 1999. Музей-заповедник «Кижи», Петрозаводск.
- Коляда Н., *Откуда–куда–зачем*, <https://theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (дата обращения 21.12.2021).
- Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М., *Фантастическое как театро-литературная и эстетическая категория* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей / ред. и сост. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский, Издательские решения, 2017. С. 25–69.
- Лагода М., Павлов А., *Гротескный субъект* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 96–100.

- Лагода М., Павлов А., *Неосинкретизм драматический* [в:] Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности, Lausanne–Siedlce, 2016. Supplement № 1. С. 47–50.
- Малютина Н., *Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия, Самара: Самарский университет, 2014. С. 29–45.
- Малютина Н., *Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Мардана*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016, 180 s.
- Маронь А., Малютина Н., *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*, Краков: Collegium Columbinum, 2019, 220 s.
- Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*: Вып. 1–2 / отв. ред. С. Лавлинский и А. Павлов, Кемерово: КемГУ, 2011. 507 с.
- Савиловская Ю., *Жизнь напоказ, Средства массовой информации и идентичность современного человека* [в:] Современная драматургия, 2018, № 2, апрель–июнь. С. 205–209.
- Савиловская Ю., *Запасные пути* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, <https://theatre-library.ru/works/z> (дата обращения: 21.12.2021).
- Старшова А., Степанов В., *Трансформация персонажа в современной драматургии* [в:] Верхневолжский филологический вестник 2015, № 1. С. 124–130.
- Строганов А., *Величие качелей*, <https://proza.ru/2014/08/05/1002> (дата обращения 21.12.2021).
- Яблонская А., *Театр и жизнь*, Одесса: Бахва, 2014. 696 с.
- Eagleton T., *Teoria literatury. Wprowadzenie*, Warszawa: Aletheia, 2015, 302 s.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008, 355 s.
- Jarząbek D., *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2006. 420 s.
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007, 195 s.

2.3. ВНУТРЕННИЙ ГОЛОС КАК ДРУГОЙ

Понятие «внутренний голос», используемое в обиходной речи, вызывает, прежде всего, ассоциации с такими устойчивыми метафорическими значениями, как голос сердца, голос разума, голос интуиции, голос совести, чутье, внутренний зов. Представление о голосе как о звучащей речи в нашем (фонологическом) сознании вызывает ряд контекстов. Некоторые из них уместно обозначить, опираясь на работы Младена Долара, Михаила Ямпольского, Оксаны Булгаковой, а посредством их, конечно, Зигмунда Фрейда и Жака Лакана.

Речь идет о контексте метафизики присутствия (Голос/Логос), о психоаналитическом контексте (Голос – это то, что объединяет субъект с Другим, тело с языком и т. п.), этическом контексте (Сверх-Я как Голос, наделенный властью). В художественных практиках Голос, чаще всего, мыслится как характеристика индивидуальности субъекта даже в тех случаях, когда он не звучит. Вместе с тем можно привести немало случаев (в пьесах С. Беккета, например, о чем уже шла речь в предыдущем подразделе), когда отсутствие источника голоса позиционируется как условие дискурса (дискурсивной практики). Примем за основу дальнейшего анализа текстов представление Долара о голосе как о носителе высказывания, которое «не только звучит», как об агенте высказывания, поддерживающем разные означающие¹⁸⁶. Также важным моментом восприятия голоса, уходящим корнями в философию И. Канта, является традиция выявлять его сходство со взглядом¹⁸⁷. Поскольку голос в художественной литературе часто соотносится с Другим в сознании субъекта¹⁸⁸, практикуемая в драматургии попытка субстантивации голоса в тексте позволяет его представить, наделить визуальными параметрами.

Персонификация внутреннего голоса, начиная с драматургии классического периода, служила представлению диссоциации сознания или двойничества персонажей, а также проявлению (в облике условной маски) авторского голоса, который непосредственно вступал в контакт с героем. Визуализация пластически воплощенного в репликах внутреннего голоса, что характерно для **модернистской** драмы и для драмы абсурда, позволяет объективировать сферу подсознания персонажа.

Безусловно, эти и другие формы расщепления сознания «вписываются» в явления «гротескного субъекта» и «гротескного синкретизма», изу-

¹⁸⁶ М. Долар, *Голос и ничего больше*, СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2018. С. 88.

¹⁸⁷ А. Юран, *Субъект видения или машина зрения* [в:] Эксперт, 2012, https://expert.ru/2012/09/14/sub_ekt-videniya-ili-mashina-zreniya/ (дата обращения: 21.11.2021).

¹⁸⁸ М. Долар, *Голос...* С. 232–233.

ченные (как уже было отмечено в предыдущем подразделе) Н. Тмарченко, С. Бройтманом, В. Тюпой, С. Лавлинским, А. Павловым, М. Лагодой. Ситуацию, когда «...драматический субъект оказывается «носителем» многосубъектного высказывания» (С. Бройтман), исследователи связывают с кризисом (само)идентификации личности¹⁸⁹.

В драматургической и театральной практике Внутренний голос появляется и персонафицируется как ипостась или *alter-ego* героя в ситуации гротескного расщепления его сознания. Примеров тому немало в модернистской и **постмодернистской** драме (*Внутренние голоса* Эдуардо де Филиппо, *Внутренний голос* Луиджи Пиранделло, *Коронация* Марека Модзелевского, две пьесы Кшиштофа Занусси под названием *Внутренний голос*).

Характер отношений между героем и его Внутренним голосом зачастую определяет развитие действия в драматическом произведении, позволяет выразить общую модальность высказывания. Объективация Внутреннего голоса в пьесе связана с обнаружением гротескным субъектом «Другого» в самом себе¹⁹⁰. В случае представления Внутреннего голоса в качестве субъекта речи появляется особое драматургическое напряжение между репликой персонажа, его восприятием читателями и способами выражения Внутреннего голоса в сочинении. Катализатором драматического действия при этом является взаимопроникаемость субъектных сфер героя и Внутреннего голоса, их взаимообусловленность либо отторжение.

Наделение Внутреннего голоса в пьесе возможностью высказываться (то есть функционировать как дискурсивный маркер) вслед за исследователями связываем также с потребностью расширения кругозора персонажа, усложнением структуры его сознания. Стоит учесть, что внутренний мир героя зачастую «доставляется» в процессе постижения каких-то явлений, и в нем проявляются голоса автора, режиссера, исполнителя роли и носителя масок¹⁹¹.

Как правило, Внутренний голос в традиционной пьесе редко персонафицировался как образное представление. Это связано, прежде всего, с тем, что его нужно было вообразить и пластически воплотить в тексте автору, режиссеру, актеру, зрителю. При этом присущая голосу способность выразить черты неповторимой индивидуальности посредством звучания достигается путём его трансляции при помощи условных дра-

¹⁸⁹ М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический* [в:] Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности, Lausanne-Siedlce, 2016. Supplement № 1. С. 47

¹⁹⁰ М. Лагода, А. Павлов, *Гротескный субъект* [в:] Новый филологический вестник. 2011, № 2 (17). С. 99.

¹⁹¹ Там же.

матургических или театральных средств. С одной стороны, Внутренний голос всегда мыслится в связи с телесным присутствием **некоего** субъекта. С другой, актуализация Внутреннего голоса невозможна без участия внешних сил, прежде всего, той среды, в которой данное лицо проявляет и идентифицирует себя. Способность Внутреннего голоса выражать себя интерпретируется в привычных контекстах.

По наблюдениям Оксаны Булгаковой, «...голос, рожденный внутри, связанный со скрытой сущностью, покидая тело, реализуется в пространстве и становится феноменом среды, которая делает голос слышимым, но меняет его звучание, усиливая или глуша»¹⁹². Культуролог рассуждает об обращенности голоса к другому, что делает его проводником интерсубъективности, зависимым от среды, отражений и др.

Выход в сферу художественной модальности при воспроизведении гротескного синкретизма позволяет драматургам использовать новые формы моделирования реальности, которые исследователи (Н. Рымарь и др.) называют «немиметическими» (формами субъектного сознания, изображающими «...не действительность, а свои представления о действительности»)¹⁹³. Не случайно фантастическое при этом понимается как граница между возможным и невозможным, как «синкретический акт», в котором «репрезентативный элемент и элемент знания» соединяются в единое целое¹⁹⁴, обладающее особой интенцией. В русле этого С. Лавлинский предлагает взгляд на волшебное/чудесное как на «визуально постулируемое полагание смысла». Речь идет о двойной визуализации объекта: как предмета наблюдения и как феномена, который обуславливает стратегии представления¹⁹⁵.

Субстантивация посредством визуализации и вербализации Внутреннего голоса в пьесе связана, возможно, с потребностью расширения сферы эпического представления героя в аспекте его отношений с миром и собой. Существенно изменяется при этом форма проявления авторско-

¹⁹² О. Булгакова, *Голос как культурный феномен (Очерки визуальности)*. Москва: НЛО, 2015. С. 20.

¹⁹³ Н. Рымарь, *Творческий потенциал мимезиса и немиметических форм в искусстве* [в:] Миметическое/антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, 20–21 апреля 2012 г. / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара, 2013. С. 15.

¹⁹⁴ С. Лавлинский, В. Малкина, А. Павлов, *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей / ред. и сост. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский, Издательские решения, 2017. С. 9.

¹⁹⁵ С. Лавлинский, А. Павлов, *Проблема мимезиса и фантастическое в новейшей драматургии* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое/антимиметическое, Самара: Самарский государственный университет, 2013. С. 32.

го сознания. Как отмечает Тютелова, позиция писателя в «новой драме» оформляется в диалоге с героем, точнее, с его взглядом в качестве некого «другого» на события¹⁹⁶. Можно предположить, что частично функции автора, находящегося в диалоге с героем, передаются Внутреннему голосу.

Опираясь на эти суждения, проследим формы проявления и участия Внутреннего голоса как высказывания в действии пьесы. При этом для анализа выберем те, в которых Внутренний голос наиболее выразительно субстантивирован и определяет развитие хода событий. В современной русской драме находим весьма удачные примеры того, как Внутренний голос объективируется драматургом в поэтике пьесы, а затем пластически воссоздается на сцене в качестве действующего лица. Видимо, не случайно все произведения, которые будут проанализированы, написаны за последние несколько лет. Можно предположить, что удвоение субъектов речи, проявляющих себя в сознании одного персонажа, их визуализация, связаны с техно-информативным переворотом, с одной стороны, и все большим вниманием драматурга к проблеме диссоциативных расстройств личности, с другой. Внутренний голос персонифицируется в тех пьесах, в сюжете которых разворачиваются процессы личностной самоидентификации в ситуации формирования или обретения подлинности самостоятельности. Можно вспомнить про расхожую тематику современных монопес, включающую в себя сцены из воспоминаний о вытесненной и не пережитой травме тинейджера. Две из них (*Марты Райцес* и *Евгении Алексеевой*) написаны в жанре руд-муви (дорожного кино), а три (*Игоря Васильева*, *Марии Малухиной* и *Екатерины Антоновой*) близки к психологической драме, действие которой основано на появлении Другого в сознании персонажа, в них прослеживаются непротые процессы сближения или отдаления Я и Другого.

В пьесе современного московского автора Марты Райцес *Я–Кулак. Я–А-Н-Н-А* в списке действующих лиц отдельно представлена героиня А-н-н-а, глухая девочка двенадцати лет с выразительными руками и невыразительным лицом, и Внутренний Голос А-н-н-ы, детский голос с переливами¹⁹⁷. Индивидуальность героини как субъекта речи и субъекта действий выражена при помощи Внутреннего голоса, что отмечается драматургом в самом начале произведения.

¹⁹⁶ Л. Тютелова, *Драматическое действие и проблема целостности в драме* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова (Самара, 26–27 апреля 2013 г.). С. 21.

¹⁹⁷ М. Райцес, *«Я–Кулак. Я–А-Н-Н-А»* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/files/r/rayces_marta/rayces_marta_11603.doc (дата обращения 21.12.2021).

А-н-н-а. Показывает на языке жестов все, о чем думает. Губами не шевелит. Внутренний Голос А-н-н-ы раздается и сливается с движениями ее рук.

А-н-н-а и Внутренний Голос А-н-н-ы. Каждый на своем языке: Я–Анна, Мне 12, я хочу дружить...

А-н-н-а. Кулак. Большой палец зажимает безымянный. Повтор движения. Опять кулак. Я (*указательный палец в грудь*) А-н-н-а¹⁹⁸.

Между А-н-н-о-й и Внутренним Голосом А-н-н-ы не всегда проявляется единство. В тексте пьесы это выражено в том, что если в начале действия они часто высказываются в унисон, сливаясь во всех проявлениях, то затем, по мере все большей индивидуации¹⁹⁹ героини, Внутренний голос отслаивается от нее, звучит отдельно от сознания персонажа. Как отметила в своем отзыве режиссер Анна Бычкова:

«Героиня – 12-летняя глухая Анна. Внутренний голос девочки, который организует львиную долю текста, проводит нас во внешней стороне жизни Анны, одновременно погружая в мир ее сознания. Лично меня это погружение буквально выносит за пределы сюжетной линии пьесы до переживания моего внутреннего подростка. Физическую особенность глухоты помимо конкретного обстоятельства текста я воспринимаю как метафору инаковости, как мир, расколотый на Я и Они. Думаю, для многих – это очень интимное, хрупкое, часто болезненное переживание, остро возникающее в период подросткового становления, а, возможно, и взрослеющее вместе с нами»²⁰⁰. Написанная Мартой Райцес в 2018 году пьеса успешно идет на сцене ряда театров в Уфе, Красноярске, Томске. Постановка Национальным молодежным театром им. М. Карима (в Уфе) анонсировалась афишей: «Инклюзивный спектакль по пьесе Марты Райцес о двенадцатилетней девочке в жанре роуд-стори отличается необычным повествованием, а все действие разделено на эпизоды, название которых высвечивается на экране, что отсылает зрителя к классике немного кино»²⁰¹.

Напряжение между репликами А-н-н-ы, которая двигается, и Ее Внутренним Голосом, который отражает чувства, состояния, реакции на чьи-

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Понятие индивидуация используется в том значении, которое ему придавал М. Ямпольский. Он связывал процессы индивидуации с выделением индивида из толпы, из недифференцированности, из потенциала множественности. По мнению исследователя, индивидуация начинается с виртуального обнаружения различий и в результате этого – с формирования идентичности. См. М. Ямпольский, *Изображение. Курс лекций*, Москва: НЛЮ, 2019. С. 226–227.

²⁰⁰ Е. Васильева, *Девочка Анна и рыбка Джек Лондон* [в:] Республика Башкорстан, 2019, выпуск от 19 марта, <https://resbash.ru/articles/kultura/2019-03-19/devochka-anna-i-rybka-dzhek-london-739854> (дата обращения: 20.03.2020).

²⁰¹ Там же.

то поступки и переживания, анализирует происходящее и выражает это, служит катализатором действия в пьесе. Внутренний Голос А-н-н-ы звучит в ситуациях, оказывающих влияние на (*само*)идентификацию героини и рост ее самосознания. Это и первое общение с одноклассницей Соной при помощи переписки в школьной тетради, и состояние отчаяния, ненужности, связанное с предательством Соны, агрессией ударивших А-н-н-у одноклассников. Внутренний голос озвучивает обиду от того, что мама (в наказание!) подарила ей на день рождения 9-ти томное собрание сочинений Джека Лондона. Внутренний голос сообщает обо всех изменениях в душевном состоянии девочки, которые в этой роуд-стори можно представить как смену масок: борец, жертва, мечтательница, персонаж, создающий сам себя. С именем писателя Джека Лондона связано осознание героиней явления реинкарнации душ. Ее Внутренний Голос высказывает догадку, что подаренная соседкой аквариумная рыбка по имени Джек Лондон – это и есть ипостась души писателя Джека Лондона. При этом себя девочка ощущает такой же беззащитной рыбкой в океане беспощадного презрения окружающих. Внутренний Голос в своих проявлениях соотносит историю семьи А-н-н-ы, ее собственную жизнь с историей жизни писателя, мечтающего совершить кругосветное путешествие и побывать в России. Важно отметить, что наиболее осознанные, логически оформленные суждения, служащие руководством к действию, проговариваются в унисон А-н-н-о-й и Ее Внутренним Голосом. Когда героиня читает дневник Джека Лондона, звучит Ее Внутренний Голос. Как только она проговаривает суждения о неприятии глухих обществом в России, ее мысли сливаются с Внутренним Голосом. Отправным пунктом служат рефлексии на тему желания Джека Лондона увидеть родину девочки.

Внутренний Голос А-н-н-ы и А-н-н-а. Лондон хочет увидеть Россию. Россия – это страна слышащих. Тут школа, квартиры... <...> Мама говорит, что вытерпеть все это ей помогает голос Анны Герман. А если ты не слышишь – тебе здесь ничего не поможет...²⁰²

Стоит отметить, что голоса, звучащие и упоминаемые в тексте пьесы, приобретают метафизический смысл экзистенции человека.

Внутренний голос представлен в драматическом произведении как активный дискурсивный маркер, в котором сохраняется направленность на имплицитного адресата. В речевом потоке самосознания одновременно участвует Она как субъект и ее Внутренний голос как актер речевого

²⁰² М. Райцес, «Я–Кулак. Я–А-Н-Н-А» [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/files/r/rayces_marta/rayces_marta_11603.doc (дата обращения 21.12.2021).

бытия. Их диалогичность создает высказывание в риторическом послые этой пьесы, главной темой которой является коммуникативная ситуация.

В активно пробудившемся самосознании А-н-н-ы процессы идентификации представлены как проговаривание (посредством Внутреннего голоса) фрагментов произведений Джека Лондона. Можно считать, что их голоса сливаются в общем эмоциональном отношении к себе и миру, не принимающему их.

Процессы самосознания и идентификации героини осуществляются посредством проговаривания или чтения вслух (Ее Внутренним Голосом) фрагментов из книги Джека Лондона Мартин Иден.

Внутренний Голос А-н-н-ы. Ночью в вагоне отключают свет. <...> Черные буквы из «Мартина Идена» встают перед глазами, и я не могу с ними уснуть: «Во мне столько всего, о чем я хочу сказать. Но все это так огромно. Я не нахожу слов, не могу выразить, что там внутри. Иногда мне кажется, весь мир, вся жизнь, все на свете поселилось во мне и требует: будь нашим голосом...²⁰³ <...> Я чувствую, как это огромно, а начинаю говорить – выходит детский лепет...»²⁰⁴.

Это признание Джека Лондона становится важным открытием героини, озвученным ее Внутренним голосом. В таком полиморфном дискурсивном бытии голоса проявляется способность быть означающим, заменить речь персонажа. Внутренний голос направлен на отсутствующую коммуникацию, с одной стороны, и на язык, с другой стороны. Учитывая проанализированную Эрикой Фишер-Лихте оппозицию голос-речь и наблюдения ученого над напряжением между голосом и речью в пьесе или спектакле²⁰⁵, можно отметить, что, в данном случае, голос становится речью, сознанием и, по сути, всем миром героини.

Представление Внутренним Голосом А-н-н-ы потребности адекватного отражения чувств в звучании слов накладывается на подобную мысль, выраженную на письме Джеком Лондоном, и становится важным этапом на пути к принятию себя. Выпустив рыбку (реинкарнированную душу Джека Лондона) в океан, героиня окончательно принимает себя такой, какой она есть. Ее Внутренний Голос рассуждает о том, что А-н-н-а – это не ошибка природы, она именно так задумана Богом. Не случайно, возвращаясь, девочка начинает слышать внутренним слухом: она обнаруживает во время поездки в маршрутном такси, что «слышит» чужую боль. Ее путешествие к океану можно рассмотреть как процесс символической инициации, в котором Внутренний Голос играет роль медиума.

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008, 355 s.

Отсутствие развязки либо какого-то проясняющего ситуацию завершения пьесы, видимо, не случайно. В драматическом действии героиня утратила возможность общения с социумом и близкими. Она замкнулась в зоне проявлений своего Внутреннего голоса. Между ее способом высказывания и миром установилась граница, преодолеть которую в рамках предлагаемого сценического пространства, состоящего из мизансцен, звучания голоса и жестов, невозможно. Условно говоря, Внутренний голос А-н-н-ы и остальные формы проявления ее сознания в пьесе существуют в разных измерениях. Более того, в процессе (*само*)идентификации героиня приходит к пониманию ненужности слов, произнесенных вслух. Самодостаточность Внутреннего голоса как речи, заменяющей собой весь мир, абсолютизирована. Драматург не пытается преодолеть это путем представления авторского голоса в пьесе. Можно считать, что писатель самоустраняется, поскольку в ремарках обозначены только проявления Внутреннего Голоса А-н-н-ы либо ее жестикуляция. Внутренний голос как субъект речи находится в диалогическом равновесии с речью А-н-н-ы, которая звучит в сознании девочки. Подобный диалогический баланс сохраняется в субъектной структуре действия, когда в сознании героини разыгрывается диалог с внутренним голосом. Это общение происходит в рамках одной системы восприятия, одного языкового мира. Можно думать, что Внутренний голос наиболее полно представляет личностное «Я» персонажа.

В пьесе Евгении Алексеевой *Камино норте* (2018), также написанной в жанре роуд-муви, сохраняется представление об условном единстве сознания 40-летней героини Анжелы, которая (также) переживает ситуацию символической инициации. Решив изменить свою с сыном жизнь, она проходит паломнический путь (Камино норте), путь обретения истинной гармонии с собой. В состоянии внутренней трансгрессии она общается с голосом матери («Голос Анжелиной мамы в голове»). Стоит отметить, что этот внутренний голос не визуализирован и тем самым не субстантивирован в тексте пьесы. В этом голосе нетрудно распознать интернализацию «Внутренней матери»²⁰⁶. Это-состояние «Внутренний родитель» помогает героине обрести свою позицию по отношению к функции контроля, реге – понимания, которые в ее сознании привычно выполняет мать. Диалог с таким Внутренним голосом обычно дает возможность Анжеле принять решение, позволяя ей избежать состояния внутреннего раздвоения. Обнаруживается направленность такого речево-

²⁰⁶ Э. Берн, *Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений*, Москва: Бомбора, 2008. 352 с.

го общения на сферу сознания героини, причем Внутренний голос в этой пьесе представлен и как субъект речи, и как ее адресат.

Анжела (*Маме внутри своей головы*). Ему вообще ничего не интересно. Столько сил, времени и денег зря потрачено на его образование. Ему бы только смотреть всякую хрень в интернете...

Голос Мамы в голове. Я тебе говорила, что его надо отдать в Суворовское училище, совсем распоясался.

Анжела маме. Ой, не начинай²⁰⁷.

Реакции героини на ожидаемые реплики «Внутренней матери» направляют ее на путь «само-принятия» в себе как «Внутреннего родителя», так и «Внутреннего ребенка»²⁰⁸. Оба внутренних голоса (и матери, и ребенка) воспринимаются в сознании Анжелы как составляющие ее внутреннего мира, ее личности, представленной в пьесе некой целостностью. Голос Внутреннего ребенка прорывается в сознании героини как крик отчаяния, усталости.

Анжела внутри своей головы. Боже, сколько еще осталось? Шесть, пять километров? Господи, только бы дойти до этого Комийас и упасть на кровать. Все равно какую... да хоть на пол... только бы лечь. И умереть²⁰⁹.

Важным «рычагом» драматического действия в пьесе можно считать звучащие голоса других паломников во время каминос. Кульминационная сцена внутреннего озарения передается посредством полилога голосов пилигримов, отвечающих на вопрос Анжелы, **чему их научил камино**.

Женский голос: Что в мире необыкновенно много хороших людей. Что мир – большой и добрый! Я раньше этого даже не могла себе представить!

Мужской голос: Что я больше не хочу возвращаться к своей жене. Я понял, что она меня не любит. Наши отношения давно закончились. И в них нет никакого смысла²¹⁰.

В этом полилоге голосов Анжела участвует как целостная личность, все интернализированные в ее сознании голоса, кажется, сливаются в одном утверждении внутренних изменений. Можно считать, что голос героини на фоне разговора других голосов паломников свидетельствует об успешной (*само*)идентификации.

²⁰⁷ Пьеса Евгении Алексеевой *Камино Норте* любезно предоставлена автором в электронной версии текста и цитируется по ней.

²⁰⁸ В подобной психологической сепарации, согласно концепции трех эго-состояний («Я»-состояния: взрослый, родитель, ребенок) Эриха Берна, осуществляются процессы автономии жизни субъекта.

²⁰⁹ Е. Алексеева, *Камино Норте*, [препринт] (дата обращения: 20.04.2020).

²¹⁰ Там же.

Анжела. Я немного научилась прощать... И не осуждать людей... потому что у всех какие-то свои обстоятельства... которые нам неизвестны...²¹¹.

Единение героини с голосом Внутренней матери в ее сознании проявляется в момент взрыва эмоций (инсайта) у рыдающего Миши, который пережил момент глубокого знакомства с собой и взросления. Тем более ожидаемым стал финальный аккорд пьесы: Анжела звонит по телефону матери. Их голоса звучат одновременно в одной и той же (условной) реальности. Внутренний голос создает в этой пьесе Евгении Алексеевой практики речевого общения, которые устанавливают тождество границ сознания героини с границами языковых миров других субъектов высказывания. Полагаем, что внутренний голос функционирует в ментальном поле персонажа как язык, в его прямой смыслоустанавливающей или смыслоразличительной роли.

Стоит отметить, что голоса как высказывания образуют в пьесе и дискурс героя, и дискурс автора. Драматург как бы дирижирует полилогом голосов паломников (в сознании Анжелы). Его роль проявляется также во включении отдельных голосов-реплик случайно встреченных попутчиков.

Голос автора отчетливо выражен в ремарочном тексте, который замещает собой упоминаемый, но отсутствующий в пьесе иконический образ – фотографии. Во время всего пути Анжела их регулярно выкладывает в Инстаграм. Лаконичное описание (автором) состояния героини на фотографиях передает изменения в ее самосознании. Ощущается драматургическое напряжение между ремарочным текстом и окружающими его репликами героев.

Миша. Господи, как же воняет этим жутким удобрением из говна и скисшего сена! Фотография коров и полей и Мишиной спины (селфи она удалила – невыгодный ракурс и перекошенное от холода лицо)²¹².

Характер драматического действия и модальность высказывания в пьесах с участием Внутреннего голоса значительно изменяются, когда голоса автора или ремарочного субъекта (как удачно его называет Л. Тютелова) вообще отсутствуют²¹³. Его сфера компетенции в таком случае переходит в представление о границах сознания (или сознаний) персонажей. Это особенно показательно для монодрамы, в которой нередко

²¹¹ Там же.

²¹² Е. Алексеева, *Камино Норте*, [препринт] (дата обращения: 20.04.2020).

²¹³ Л. Тютелова, *Эпическое в «новой драме» рубежа XIX–XX веков* [в:] Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2016, № 1. С. 152–156.

осуществляется процесс (*само*)идентификации персонажа в результате столкновения его Я с Другим.

Пьеса в одном действии Катерины Антоновой *Пока я здесь* (2018) написана в форме исповедального монолога 22-летней Даши в кабинете у психолога. В высказывании героини озвучиваются произошедшие с ней травматические события, приведшие к психологическому кризису, диссоциации личности и осознанию ненужности.

В драматургическом высказывании, близком слову-действию, слову-поступку, участвуют, в качестве субъекта наррации и действия, Даша, Голос Даши (вне сцены), который можно рассматривать как внутренний, и голоса других, близких Даше людей, интериоризированных в ее сознании. Это голоса сыгравших важную роль в осознании героиней кризиса идентификации – мамы Даши, ее отчима, учительницы, парня Кости.

В пьесе сохраняется представление о некотором диалогическом единстве «Я» протагониста и других голосов в сознании девушки (согласно концепции С. Бройтмана об изначально единой природе (неосинкретизме) я и «вероятно-множественных других»). Тем не менее здесь, на наш взгляд, нарушено равновесие сознаний (миров), которые обнаруживаются в пьесе Е. Алексеевой. Героиня Даша в своем монологическом воспоминании не может в силу психологической травмы высказать глубинные переживания. Интересно в этом отношении мнение драматурга Марии Огневой, высказанное во время обсуждения читки пьесы на Любимовке-2018²¹⁴. Она говорила о том, что рассказчик (Даша) не позволяет себе рефлексии, не хочет показать свою боль, поэтому и пытается остановить, заглушить внутренний голос, сохранить иллюзию того, что все в ее жизни нормально²¹⁵.

В монологическом восприятии Даши, пережившей травматический опыт, близкий суициду, собственный голос (за сценой) и другие голоса звучат как будто в отдельном пространстве. Не случайно Голос Даши и иные голоса (Женский Голос, Мужской Голос), обозначенные по гендерному признаку, представлены в тексте пьесы как самостоятельные субъекты высказывания. Голос Даши (за сценой) появляется, когда героиня вспоминает о каком-то потрясении, о душевной травме, вытесненной боли. Этот голос вызывается из подсознания в тот момент, когда актуализируются непроработанные детские фобии. Звучание голоса и вербализация страхов возникают в том случае, когда Внутренний голос,

²¹⁴ Фестиваль молодой драматургии Любимовка – это независимый некоммерческий коллективный проект российских драматургов.

²¹⁵ Выступление Марии Огневой в процессе обсуждения читки пьесы К. Антоновой *Пока я здесь*.

повествующий в кабинете психотерапевта о травме, связанной с сепарацией ребёнка и отсутствием внимания матери, блокирует сознательное переживание событий.

Подобное отделение Внутреннего голоса от самосознания персонажа приводит к нарушению личностных связей между памятью, эмоциями, восприятием и поведением Даши. Видимо, в монодраме эти явления взаимовызывают друг друга. Воспоминания визуализируются в диалоге Голоса Даши (передающего сцену, действие) и Даши, которая стремится избежать повторного травматического переживания боли.

Голос Даши (за сценой): Тогда было темно. Шел снег.

Даша: Не надо.

Голос Даши: Я помню, как мама дала мне в руки ключи и сказала, чтобы я шла домой, ела холодные макароны с тушенкой и ждала ее²¹⁶.

Одно из самых сильных непроработанных детских потрясений передается в виде полилога голосов учительницы, вынужденной провести Дашу домой, ее матери и сожителя.

Первый Женский Голос. – Елена Александровна! Елена Алек... Ой.

Второй Женский Голос. – Вы кто?

Первый Женский Голос. – Я из школы, учительница Даши. Вы ее не забрали, и я привела ее...

Мужской Голос (*Хрипло*). – Привела? Ну и вали²¹⁷.

В высказываниях голосов ощущается дистанция между эмоциональным состоянием героини в прошлом и словами о событиях в настоящем. Прошлое объективируется в конкретные образы, приобретает характеристики состояния («Тогда было темно, шел снег», «Я помню всех детей, которые были на линейке»). В монологе Даши, состоящем из собственно ее речи и из реплик существующих в сознании голосов, представлен процесс обретения девушкой самоидентичности. В воспоминаниях из прошлого и в новом опыте осмысления героиней травмы прослеживаются процессы самосознания и принятия себя во взрослом состоянии. Практика преодоления травматических событий разыгрывается в пьесе при помощи Внутреннего голоса и голосов, звучащих в подсознании. Отделённый пространственно Голос Даши может восприниматься как способ проективной идентификации, предупреждающий нервный срыв героини. О незавершенности эмоционального проживания ситуации свидетельствует тот факт, что Голос Даши, согласно авторской концепции, звучит вне сцены. Он как бы отделён от её телесного образа и не включен

²¹⁶ К. Антонова, *Пока я здесь* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/a/antonova_katerina (дата обращения: 20.09.2020).

²¹⁷ Там же.

в сценическое действие рассказывания. Видимо, Голос Даши выпадает из перформативного процесса в силу того, что он не обрел визуального воплощения.

Можно отметить, что в монологе героини соотносятся словесно оформленные в виде голосов образы «я-для-себя» и «я-для-другого». Звучащие в ее сознании голоса (свой Внутренний голос и чужие голоса), видимо, создают эффект экзистенциального присутствия. Эти голоса появились вследствие отсутствия материнской заботы, утраты родительского дома, измены молодого человека Кости и, наконец, того, что о существовании героини не знал младший брат. Характеристики травмирующих ее с детства голосов (Мужской Голос (хрипло), «визгливый Нюркин голос») формируют впечатление о чужом в мире Даши.

Еще один способ представления Внутреннего голоса как персонализированного другого в интра- и интерсубъективном пространстве сознания главной героини представлен в пьесе-сценарии Марии Малухиной *Море. Звезды. Олеандр*²¹⁸. Как отмечается во вступительной ремарке, рядом с героиней, шестнадцатилетней Дашкой, появляется ее Внутренний Голос. Он приобретает в действии образную субстантивацию в виде еще одной девушки-подростка, очень похожей на Дашу. Сразу подчеркнем, что автор пьесы уходит от идеи двойничества: персонифицированный Другой в сознании героини наделен опытом и рассудительностью. Реплики Внутреннего Голоса передают поведенческие черты старшей подруги, которая готова делиться опытом в ситуации острого кризиса, который переживает протагонист. Ретроспективный способ развития действия позволяет понять, почему это случилось, почему девушка утратила способность осознавать свои поступки, соотносить их с общепринятой системой ценностей и своими личными взглядами. Собственно, перед читателем разворачивается интроспективная ситуация отчаяния и ступора Дашки, которая стала свидетелем случайного убийства на пляже во время пребывания в лагере, на отдыхе. Можно предположить, что, как и в пьесе К. Антоновой *Пока я здесь*, Внутренний голос в качестве Другого в сознании героини помогает ей пережить инициацию, вызванную психологической травмой. Ночью на берегу моря подросток наблюдает за развитием отношений ее сверстницы Алисы и симпатичного парня Димы, к близким отношениям с которым Дашка оказалась не готова. Героиня поневоле оказывается перед выбором в ситуации, когда, оттолкнув слишком настойчивого Диму, Алиса его убивает и сталкива-

²¹⁸ М. Малухина, *Море. Звезды. Олеандр*, «ЛитРес: Самиздат», 2020, 50, с. <https://www.litres.ru/mariya-maluhina/more-zvezdy-oleandr/> (дата обращения: 21.11.2021).

ет в море, обезумев от содеянного. Вся сцена случайного убийства передается в восприятии Дашки, таким образом в ее диссоциированном сознании появляется пластически представленная фигура Внутреннего голоса – Другого как агента нового опыта стремительного взросления.

Графическая передача текста отражает крайнюю размытость границ между голосом автора в ремарках, репликами Дашки и короткими фразами ее Внутреннего голоса. Слова героини перерываются пояснениями условного нарратора, образ которого можно пластически представить, поскольку он неоднократно вводит повествовательные замечания в монологическую речь Дашки. В таких ремарках фиксируется почти кинематографический способ представления воспоминаний, воображения, снов Дашки (напр., «Монтаж. Дашкина фантазия»).

Посредством диалога с Внутренним Голосом и другими персонажами в фантазиях Дашки возникает представление о Другом в ее сознании. Можно рассмотреть ряд проекций героиней себя на Другого и Другого на себя, что связано, по-видимому, с достраиванием внутреннего мира ее формирующейся личности. Отметим, основываясь на работах психологов по проблемам социализации подростков, что Я нуждается в Другом для собственной идентификации и расширения горизонтов самопознания. Образ Другого придает целостность и завершенность Я-концепции, помогая познать и осознать масштабность и многообразие мира. Кроме того, посредством идентификации с Другим у героини возникает чувство защищенности. Это мощный источник для развития и принятия себя подростком²¹⁹. Внутренний голос озвучивает сомнения, страхи, предположения, которые Дашка не осмеливается произнести. Кроме того, в исполнении Внутреннего голоса разворачиваются целые сценарии возможного развития ситуации. Проговаривание интериоризированным в сознании Внутренним Голосом некоторых слов создает эффект нагнетания паники. Например, вынесенное в название пьесы слово *олеандр* (куст, под которым расположилась на пляже Дашка) вызывает чувство нелогичности происходящего.

Внутренний Голос

(Серьезно). Ну, подожди, вот смотри, ты сейчас откроешь глаза. Все очень просто. Впереди – море, над – звезды, тоже над, но пониже – олеандр. Все. Ничего там больше нет. <...>

Внутренний Голос

Так, спокойно. Споко. Щас мы что-нибудь придумаем. Щас мы успокоимся и быстро, четко, слаженно придумаем план действий. Как говорит Тамара Васильевна, «план – это уже полдела».

²¹⁹ См. об этом, напр., работы Елены Рягузовой (Е. Рягузова, *Личностные репрезентации взаимодействия «Я – Другой»: социально-психологический анализ*: автореф. дис. ... д. психол. наук, Саратов: 2012. 50 с.).

Дашка

Такое ощущение, что этого всего вообще нет. Школы нет. Тамары Васильевны, всего класса. Родителей тоже нет. Ленки нет. Как будто это вообще не моя жизнь. Есть только сейчас. Песок в трусах, море, олеандр этот. Олеандр. Слово какое идиотское.

Внутренний Голос

Если любое слово долго повторять, оно станет идиотским.

Дашка

Но «олеандр» особенно. «Др» этот. А без «др» был бы «олеан»²²⁰.

Поскольку Внутренний Голос появляется, в данном случае, в эпизоде интроспективных визий героини (озаглавленный автором как «Монтаж. Дашкина фантазия»), то и лексика его высказывания совпадает с тем, как говорит и думает Дашка. При этом логические рассуждения свидетельствуют о более зрелом сознании, выражаемом посредством Другого (Внутреннего голоса). Например:

Внутренний Голос

Что делать, примерно. Если он там, и если его унесло – это, наверное, какие-то две разные модели действий должны быть. Правда, не понятно, в чем разница. Надо подумать.

Подобным образом в репликах Дашки и ее Внутреннего Голоса используется слово «олеандр», оно также создает контекст вымысла или фантазии. В состоянии душевной травмы у героини возникает представление об олеандре как об образе идеального мира и ставится ей в один ряд с идеализированным образом Димки в начале их знакомства.

В высказываниях Внутреннего Голоса прослеживаем процессы социализации подростка, зачастую это происходит с помощью игровых приемов кино или медиа. Не случайно одно из возвращений памяти героини к событиям прошлого представлено посредством визуальных образов...

Внутренний Голос обращает Дашку к самым болевым моментам в ее взрослении. Иллюстрацией к вопросу Внутреннего Голоса о том, что лучше – быть соучастником преступления или свидетелем – является воспоминание девушки о чувстве вины десятилетней давности из-за смерти хомячка Пьера. Включение Внутреннего ребенка из эмоциональной памяти героини помогает ей понять то, что переживает сейчас Алиса, и почему Внутренний Голос побуждает Дашку взять ответственность на себя.

Реплики Внутреннего голоса, инициирующего диалог, можно рассматривать как способ «доставления» личности персонажа. Психологи

²²⁰ М. Малухина, *Море. Звезды. Олеандр*, «ЛитРес: Самиздат», 2020, 50 с., <https://www.litres.ru/mariya-maluhina/more-zvezdy-oleandr/> (дата обращения: 21.11.2021).

в таком случае²²¹ говорят о «присвоении» субъектом внутреннего мира другого, использовании его в качестве персонального «зеркала» для уточнения своего образа, своей идентичности.

Не случайно в финальной сцене, побудив Дашку к тому, чтобы она подошла к Алисе и взяла ее за руку, тем самым выразив готовность разделить ее потрясение, Внутренний голос утрачивает признаки персонализации. Последние реплики героини и ее Внутреннего Голоса сливаются. Затем он исчезает. Дашка оглядывается назад, туда, где стоял Внутренний Голос, но там больше никого нет.

Можно предположить, что, благодаря действиям Внутреннего Голоса как агента социализации, была пройдена критическая точка во взрослении Дашки. Теперь Я и персонализированный Другой стали одной сущностью.

Кризис личностной идентичности героини разыгрывается в ее воображении как настоящий театр диалогических отношений со своей интроспективной остранимой ипостасью (Внутренним Голосом), в рамки которых «встраиваются» также беседы с родителями, сестрой Ленкой, бабушкой, Димкой, Алисой и другими девочками. Эти голоса существуют только в воображении Дашки, в ее памяти, что позволяет режиссерам ставить эту пьесу как моноспектакль.

В частности, во время фестиваля театрального искусства для детей «Арлекин» в Санкт-Петербурге состоялась читка этой пьесы М. Малухиной (в формате «Маленькие ремарки»). Героиня Даша говорила в два микрофона как Я и ее Другой (Внутренний Голос). В сцене воспоминания о смерти хомячка по ее неосторожности режиссер развел два микрофона, но затем актриса вновь свела их в одну точку²²².

Таким образом, активное участие персонифицированного Другого (Внутреннего голоса) в жизни героини в момент травматической трансгрессии во взрослую жизнь оказывает терапевтическое воздействие, способствует восстановлению целостного представления о своей личности.

Стоит отметить, что Другим в монодраме зачастую служит инсталляция Внутреннего голоса персонажа как субъекта рефлексии, речевого действия, в котором сталкиваются несколько сфер понимания происходящего: персонажа/автора/читателя. Также это способствует динамике внутренних событий. Вне диалога с Другим (например, Внутренним

²²¹ Т. Смольянинова, Т. Петряева, Ю. Бусыгина, *Образ другого человека как основа формирования идентичности личности* [в:] Вестник ПСТГУ, Серия IV. Педагогика. Психология, 2020, вып. 56. С. 33.

²²² Н. Стоева. *Ремарка для Арлекина* [в:] Петербургский театральный журнал, <https://ptj.spb.ru/blog/remarka-dlya-arlekina/> (дата обращения: 21.11.2021).

голосом) в монодраме сложно себе представить какие-либо процессы трансформации или идентификации персонажа. По наблюдению С. Лавлинского, сценическое пространство монодрамы включает в себя «своего рода инсталляции визуальных и слуховых образов действующего лица»²²³.

Множенье этих сфер является способом привлечения читателя/зрителя к перформативному участию в процессах (*само*)идентификации. Перформативный потенциал содержится зачастую в заголовках и подзаголовках пьес: Игорь Васильев *Ее внутренний голос*. Пьеса для актрисы и того, кто умеет задавать вопросы и слушать; Марина Кунявская *Лариска без курицы*. Монопьеса с внутренними голосами; Аглая Юрьева *Всюду жизнь*. Монопьеса с **подголоском**. Заметим, что в этом ряду превалируют монодрамы, в которых аудиализация (поведение Внутреннего голоса) определяет характер действия в пьесе. Согласно наблюдениям Агеевой, специфику хронотопа в монодраме, с одной стороны, определяет единичность (самость) персонажа, а с другой – характер отношений между Я и Другим в границах его сознания. С этим связывается и попытка драматургов представить процесс обретения целостности восприятия мира в отношениях Я с Другим.

Уже в названии пьесы Санкт-Петербургского автора Игоря Васильева (*Её внутренний Голос*) можно отметить существенное отличие от драматического произведения М. Райцес в презентации Внутреннего голоса. Слово «Голос» написано с заглавной буквы, что придает ему некоторые признаки субъектности, но «внутренний» написано с прописной, так как он является характеристикой героини, подчинен задачам передачи процессов ее осознания ситуации и себя в **ней**. В списке действующих лиц указана конкретная гендерная характеристика: Голос (Он) – внутренний голос женщины. Звучащий в сознании страдающей от одиночества героини внутренний Голос приобретает в ее восприятии признаки мужского пола, что позволяет говорить о его субстантивации и о возможности визуализации образов диссоциированного восприятия персонажа. Внутренний Голос появляется в те минуты, когда женщина осмысляет душевные травмы. Общение с Голосом как с Другим осуществляется в ситуации трансформации ее сознания. Характеристики, которыми героиня наделяет свой внутренний Голос, свидетельствуют о потребности в мужской опоре. Появление внутреннего Голоса означало, в данном случае, обретение внутренней свободы от угнетавших ее отношений. В то же время

²²³ С. Лавлинский, *Театральные идеи Николая Еврешинова и современная «новая монодрама»* [в:] Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Выпуски 1–2 / отв. ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2011. С. 59.

диалог с внутренним Голосом обретает звуковую оформленность в ситуации обостренного самоосознания. Устанавливающееся напряжение между речью героини и ее внутренним Голосом особенно убедительно «достраивает» психологический портрет персонажа в монодраме.

Она. То же мне – Голос внутренний. Провокатор, Мужик в моем чистом сознании²²⁴.

В пьесе отсутствуют авторские ремарки. Можно предположить, что сфера компетенции автора/читателя также передается посредством диалога героини с ее внутренним Голосом. В последнем можно проследить проявления трех эго-состояний (родителя, взрослого и ребенка) согласно уже упомянутой концепции Э. Берна. Не трудно заметить, что позиция Взрослого озвучивается Внутренним голосом. Соответственно, позиция Ребенка прослеживается в репликах Героини («женщины до тридцати»).

Голос выражает интенцию совета, предупреждения, размышления, контрастирующую с эмоциональной потребностью персонажа заявить о себе, обратить на себя внимание.

Голос. Я не знаю.

Она. А я знаю. Потому что ты – плохой.

Голос. Это понятно. Кто-то должен ответить. Если не он, – значит я. Ничего нового.

Она. Стоп! Почему это не он? Он виноват. И ты виноват. Оба²²⁵.

Внутренний голос исчезает из действия монодрамы в тот момент, когда раздается звонок Того, кого героиня ждет и боится потерять. Неожиданный финал (предложение руки и сердца во время прыжка с парашютом) предстает в виде диалога двух субъектов речи. Это Он и Она во время такого экстравагантного предложения.

Речевое поведение героини мало чем отличается от ее поз, напоминающих о детском стремлении привлечь к себе внимание и адресованных своему внутреннему Голосу.

Она. Я... я... я тебя убью!!! Только вниз. Только попробуй не долететь! Только попробуй убить нас до того, как я... я тебя...

Он. Знаю. Ты выйдешь за меня замуж?²²⁶

Ее внутренний Голос исчезает в тот момент, когда героиня осознает целостность и полноту своей личности.

Таким образом, проанализировав характер проявления Внутреннего Голоса в сознании четырех женских персонажей двух полноформатных пьес и трёх драматических произведений, близких к монодрамам, мож-

²²⁴ И. Васильев, *Ее внутренний Голос* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/v/vasilyev_igor (дата обращения: 02.05.2020).

²²⁵ Там же.

²²⁶ Там же.

но отметить несколько особенностей. Во-первых, звучание Внутреннего Голоса в состоянии утраты механизмов самоидентификации и (или) травматического опыта становления личности может служить средством сепарации (Я-Другой, Я-Чужой) либо обретения целостности в результате диалога (Я с Другим). Во-вторых, внутренний Голос появляется как речевая практика в том случае, когда утрачивается возможность языкового общения субъекта с миром и собой, когда слово перестает быть средством общения.

Наконец, персонификация Внутреннего Голоса как актора речевого действия (в связи с чем он вводится в персонажную сферу и обозначается в тексте как имя, оба слова с прописной буквы) связывается с проявляющейся в высказывании оппозицией (голос-язык). Внутренний Голос функционирует в поэтике развития сюжета как означающее, позволяющее диагностировать положение героя, находящегося в состоянии конфликта с собой. Показательно, что звучание Внутреннего Голоса в монодрамах передает особенности внутренних противоречий гротескно расщепленного субъекта. В пьесах М. Райцес и Е. Алексеевой он частично вбирает в себя взгляд автора, в связи с чем редуцируется ремарочный текст.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева Е., *Камино Норте*, [препринт] (дата обращения: 20.04.2020).
- Антонова К., *Пока я здесь* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/a/antonova_katerina (дата обращения: 20.04.2020).
- Берн Э., *Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений*, Москва: Бомбора, 2008, 352 с.
- Булгакова О., *Голос как культурный феномен (Очерки визуальности)*. Москва: НЛО, 2015, 1688 с.
- Васильев И., *Ее внутренний Голос* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/v/vasilyev_igor (дата обращения: 02.09.2020).
- Васильева Е., *Девочка Анна и рыбка Джек Лондон* [в:]. <https://resbash.ru/articles/kultura/2019-03-19/devochka-anna-i-rybka-dzhek-london-739854> (дата обращения: 20.03.2020).
- Долар М., *Голос и ничего больше*, СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2018. 384 с.
- Лавлинский С., *Театральные идеи Николая Евреинова и современная «новая монодрама»* [в:] Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Выпуски 1–2 / отв. ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2011. С. 54–63

- Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М., *Фантастическое как театро-литературная и эстетическая категория* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей / ред. и сост. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский, Издательские решения, 2017. С. 25–69.
- Лавлинский С., Павлов А., *Проблема мимезиса и фантастическое в новейшей драматургии* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое/антимиметическое, Самара: Самарский государственный университет, 2013. 124 с.
- Лагода М., Павлов А., *Гротескный субъект* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 96–100.
- Лагода М., Павлов А., *Неосинкретизм драматический* [в:] Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности, Lausanne–Siedlce. 2016. Supplement № 1. С. 47–50.
- Малухина М., *Море. Звезды. Олеандр*, «ЛитРес: Самиздат», 2020. 50 с. <https://www.litres.ru/mariya-maluhina/more-zvezdy-oleandr/> (дата обращения: 21.11.2021).
- Райцес М., «Я–Кулак. Я–А–Н–Н–А» [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/files/r/rauces_marta/rauces_marta_11603.doc (дата обращения: 21.11.2021).
- Рымарь Н., *Творческий потенциал мимезиса и немиметических форм в искусстве* [в:] Миметическое/антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, 20–21 апреля 2012 г. / сост. и науч. ред. Т. В. Журчева, Самара, 2013. С. 5–22.
- Рягузова Е., *Личностные репрезентации взаимодействия «Я – Другой»: социально-психологический анализ: автореф. ... дис. д. психол. наук*, Саратов, 2012. 49 с.
- Смольянинова Т., Петряева Т., Бусыгина Ю., *Образ другого человека как основа формирования идентичности личности* [в:] Вестник ПСТГУ, Серия IV. Педагогика. Психология, 2020. Вып. 56. С. 30–40.
- Стоева Н., *Ремарка для Арлекина* [в:] Петербургский театральный журнал, <https://ptj.spb.ru/blog/remarka-dlya-arlekina/> (дата обращения: 21.11.2021).
- Тютелова Л., *Драматическое действие и проблема целостности в драме* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова (Самара, 26–27 апреля 2013 г.). С. 19–28.

- Тютелова Л., *Эпическое в «новой драме» рубежа XIX–XX веков* [в:] Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2016, № 1. С. 152–156.
- Юран А., *Субъект видения или машина зрения* [в:] Эксперт, 2012, https://expert.ru/2012/09/14/sub_ekt-videniya-ili-mashina-zreniya/ (дата обращения: 21.11.2021).
- Ямпольский М., *Изображение. Курс лекций*, Москва: НЛЮ, 2019. 413 с.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008, 355 s.

3. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ И ВИРТУАЛИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЕ

3.1. ФОТОИЗОБРАЖЕНИЯ КАК СПОСОБ ВИДЕНИЯ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ

Вполне понятно, что фотоизображения все больше заполняют собой текстовое пространство современной литературы и – шире – культуры. В сегодняшнем медиатизированном мире фотографирование как вид искусства и как художественная практика привлекает внимание в качестве специфического способа видения, конструирования действительности, метаязыка и средства коммуникации. При этом концептуализация фотографического дискурса в том или ином виде творчества, в той или иной художественной практике позволяет не только манипулировать «постфотографической гиперреальностью», но и создавать иную структуру восприятия индивида, альтернативную модель идентификации человеческого сознания²²⁷. В приведенном исследовании Елены Карбасовой точно обозначено главное свойство фотографического дискурса в искусстве конца XX–начала XXI столетия – способность к формированию иной реальности (или гиперреальности), созданной масс-медиа. Приемы фотографической изобразительности используются в тексте для создания полиреферентных визуальных проекций сознания персонажа (иногда более информативных, чем слово). Не случайно авторы новейшей драмы все чаще обращаются к фотографическому дискурсу как образному наполнению текста пьес, а также как к метатекстуальному комментарию, модели способа видения и представления, реализуемой читателем.

В работе проанализирован семантический потенциал фотоизображений как иконических знаков в семиосфере текста пьесы и как описаний фотографии, способов ее восприятия, воздействия на реципиента. Представленный в виде описания образ фотоснимка чаще всего функционирует в сфере сознания героя. В повествование включается способ восприятия персонажем мира и себя, процессы самоидентификации. Речь идет, прежде всего, о фотоизображении как о символическом видении²²⁸.

²²⁷ Об этом, обобщая суждения многих культурологов, пишет Елена Карбасова в работе *Фотография: концептуализация реальности*, автореферат дис. ... кандидата философских наук, СПб., 2013. 26 с.

²²⁸ М. Ямпольский, *Изображение. Курс лекций*, М.: НЛЮ, 2019. С. 226.

Также мы рассмотрим техно-образы как часть фотоуниверсума, продуцирующего гиперреальность. Обратимся к отдельным примерам использования фотографий (слайд-шоу) в качестве театрального реквизита, в то же время функционирующего как текст и способного заменить действие.

Для анализа были отобраны семь пьес русскоязычных авторов, написанных за последние годы, в которых можно обнаружить постмодерное представление о вовлеченности личности в медиаконтент (создаваемый фотодискурсом)²²⁹. Во всех этих драматических произведениях фотографии являются объектами, вокруг которых разворачивается действие. Подчеркнем, что при этом фотографирование понимается расширительно как способ изобразительности, способ создания картины мира героями.

В подразделе исследуются коммуникативные ресурсы фотоэкфрагиса в новейшей русскоязычной драме у Александра Строганова, Петра Гладилина, Натальи Блок, Лилии Сафикановой, Константина Стешика, Дмитрия Богославского, Романа Всеволодова. При этом стоит оговориться, что Н. Блок – украинский автор, а Д. Богославский, К. Стешик – белорусские русскоязычные авторы, Лилия Сафиканова – русскоязычный драматург из Уфы.

В процессе анализа пьес попытаемся проанализировать семантические коды фотоизображений в тексте современной русскоязычной драмы, в частности, возможности в организации драматического действия монодрамы и полноформатной персонажной драмы. Фотография предстает в сочинении как коммуникативный ресурс для читателя, позволяющий на основе его (читателя) представлений о фотографических способах передачи изображения актуализировать процессы личностной идентификации (как персонажа, так и реципиента). Также описания фотоснимков и их восприятия героями служат приемом создания воображаемой картины мира в тексте пьесы.

Базовыми представлениями, на которые мы будем опираться во время исследования, служат наблюдения Ролана Барта над культурологическим потенциалом идентификации, заложенным в фотоискусстве.

Как отметил культуролог, «Ведь фотография – это явление меня в качестве другого, ловкая диссоциация сознания собственной идентичности». Причем, по его мнению, в силовом поле фотографии «пересекаются,

²²⁹ Показательно, что еще 20 лет назад драматурги не так часто использовали фотографическую образность. Причем в драматургическом действии больше обращались к репрезентативным возможностям фотографии (напр. в пьесах Людмилы Петрушевской «Чемодан чепухи, или быстро хорошо не бывает» (1975), Александра Галина «Чешское фото» (1993).

противостоят и деформируют друг друга четыре вида воображаемого: находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали; тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство²³⁰.

Стоит отметить, что в работах Барта неоднократно подчеркивается, что фотография соприкасается с искусством посредством театра, а не живописи, а, значит, отражает сценарий, некую имитацию самой себя («Снимок неопределенно конституируется в качестве объекта, а изображенные на нем персонажи конституируются в качестве персонажей...»)²³¹. Способность фотографии что-то задеть в восприятии и тем самым изменить фокус внимания (*punctum*), согласно концепции Барта, включала целый спектр психоэмоциональных ресурсов. Тогда как охват сюжета в контексте социально-культурного опыта (*spectrum*) он связал с деятельностью реципиента в качестве познающего «человека культуры».

Подобный подход содержит мощный перформативный посыл, реализующийся в самом акте (само)идентификации героя/персонажа. Фотографический образ, совмещая культурные практики репрезентации, рефлексии, воспроизведения, создания картины мира, динамизирует текст современной драмы и ее постановки на сцене.

Основываясь на наблюдениях известных исследователей семиотики фотографического дискурса (Ролана Барта, Сьюзен Зонтаг, Альфреда Шюца, Натальи Богдановой, Ольги Бойцовой), можно отметить, что его особенности вполне удачно могут реализовываться в сфере другого типа культурного дискурса. При этом стоит учесть, что, согласно наблюдениям Лотмана, на стыке двух разных «семиотических языков» возникает риторическая ситуация. Весьма существенным при проникновении принципов одной семиотической сферы в другую является то, что «...та или иная значимая структура сохраняет связь со своим естественным контекстом» (речь идет, например, о театральном жесте на картине или же о «живописности театра»)²³².

Характер взаимных реляций фотографического изображения и речи героев в пьесе расширяет художественные возможности образности в пьесах современных русских драматургов. Тем более, что традиционные семиотические сферы выразительности настолько взаимообогащаются и преобразуются в текстах современной культуры, что часто их первич-

²³⁰ Там же. С. 7.

²³¹ Там же. С. 9.

²³² Ю. Лотман, *Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики)* [в:] Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»), СПб.: Академический проект, 2002. С. 400.

ное значение сохраняется лишь в представлениях читателя/зрителя. Подтверждением этой мысли может служить и высказывание Ролана Барта, который отметил, что если раньше текст редуцировался до образа, то в современной культуре «...образ амплифицируется до текста»²³³. **Итак**, семиотические ресурсы фотоэкфрасиса выявляют художественный потенциал слова, усиленный (сплавленными с лексемой) возможностями фотографического способа высказывания в самом широком смысле этого понятия.

Говоря об особенностях фотографического изображения в современной драме, понимаем под этим визуальный образ, который получает вторичную вербальную репрезентацию²³⁴, «...перевод художественной информации с аналоговой системы кодов в символную»²³⁵.

Такая способность фотоизображений служить средством межсемиотической коммуникации особенно выразительно используется в новейшей литературе, ориентированной на междискурсивность в самом широком понимании этого явления. При этом нужно учесть, что фотографический дискурс по-разному проявляет себя в различных жанрах лирики, эпоса и драмы. Исследователи только начинают интересоваться этой проблемой. Существует не так много научных работ, посвященных фотографической образности в лирике. Тем не менее эти пионерские изыскания позволяют понять сферу возможных реализаций этого межсемиотического художественного ресурса. Это чрезвычайно важно для нас, потому что во многих современных пьесах можно отметить общее с лирическими способами создания образа мира, в частности, визуального представления, которое становится метафорой поэтического восприятия мира²³⁶, часто играющего основополагающую роль в сюжете. К тому же в поэтических текстах, как указывают ученые, фотографическое изображение и слово часто оказываются в отношениях комплементарности и взаимоусиливают эффект визуализации.

Подобное явление наблюдается и в современной драматургии. Предваряя анализ текстов, можно отметить, что зачастую фотографический дис-

²³³ Речь идет о том, что изображение, в том числе фотографическое, «больше не иллюстрирует собой слово; со структурной точки зрения само слово паразитирует на изображении», Р. Барт, *Фотографическое сообщение* [в:] Система моды: статьи по семиотике культуры, М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 205–212.

²³⁴ J.A.W. Heffernan, *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 4.

²³⁵ Е. Таранникова, *Экфрасис в англоязычной поэзии*, автореф. дис.... канд. филологич. наук, СПб. 2007. 23 с.

²³⁶ М. Самаркина, *Фотографическое в лирике: постановка проблемы* [в:] Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология. Востоковедение, 2018, № 2-1 (35). С. 24–25.

курс является катализатором других ресурсов поэтики. Обобщая выводы, к которым пришли такие исследователи, как В. Малкина и М. Самаркина, укажем, что фотографическое анализируется в их работах как визуальный прием построения литературного текста, обусловленный специфическими свойствами фотографии как способа передачи изображения. При этом особое внимание уделяется явлению трансгрессии зрения, представленного в способе видения и отражения согласно техническим возможностям фотоаппарата²³⁷. В связи с этим ученые обозначили такие важные аспекты данной проблемы, как приемы создания гротескного образа мира посредством фотоэкфрасиса, трансформация субъекта и его точки зрения при отождествлении или расподоблении с фотографическим изображением, роль ценностного контекста при описании фотографии, который создает субъектную организацию лирического произведения. Некоторые наблюдения литературоведов над приемами деформации хронотопа в поэтике текста в связи с дискретностью фотографического способа изображения, ролью фотометафоры как стержня, структурирующего картину мира, будут развиты и уточнены нами во время анализа указанных пьес. Считаем возможным использовать эти данные при анализе драматургии, особенно монодрамы, в которой важен эмоционально-ценностный контекст восприятия (он помогает понять, как изменилось сознание субъекта высказывания по сравнению с его восприятием мира в прошлом, отразившемся на фотографии).

Это тем более важно, что, собственно, о фотографических изображениях в современной русской пьесе нам известны лишь две работы. Так, Сергей Лавлинский обосновал особенности структуры фотодрамы и фотодискурса как специфической композиционно-речевой формы текста, а также ее перформативных особенностей, при этом учитывая, что не всегда фотографический дискурс распространяется на все уровни поэтики пьесы²³⁸.

Как отметили в своей статье Нина Бочкарева и Кристина Загороднева, в пьесе Петрушевской *Чемодан чепухи, или Быстро хорошо не бывает* фотодискурс выполняет, прежде всего, экспозиционную и метатеатральную функции: вводятся и характеризуются главные и второстепенные

²³⁷ См. об этом, например, М. Самаркина, *Фотографическое в лирике: постановка проблемы* [в:] Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология, Востоковедение, 2018, № 2-1 (35). С. 20–27; М. Самаркина, *Гротеск в лирике о фотографии* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Сборник статей, М.: Издательские решения, 2018. С. 83–89.

²³⁸ С. Лавлинский, *Фотодрама: художественная структура и креативно-творческий потенциал* [в:] Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тютюпы / Под ред. О. Федудиной и Ю. Троицкого, М.: Intrada, 2015. С. 404–412.

персонажи, с его помощью создается ситуация абсурдных превращений. «Комическая рефлексия процесса фотографирования, <...>, миметической природы фотографии и ее функций обнаруживает конфликт видимости и сущности»²³⁹.

Сюжетобразующую функцию фотоизображений в спектакле по пьесам Ольги Мухиной, поставленных на сценах разных театров, рассмотрел Павел Руднев, подчеркнув при этом, что он имеет в виду и структуру текста, и сюжет организации события восприятия произведений *Пьесы с картинками, Таня-Таня*²⁴⁰.

Фотоизображения анализируются в поэтике пьес означенных авторов, по крайней мере, в трех аспектах:

- 1) как форма организации художественного действия пьесы, сюжетобразующий компонент ее поэтики;
- 2) как средство (прием) осуществления (само)идентификации героя/персонажа в поэтике драматического произведения;
- 3) как способ коммуникации с читателем, зрителем, выявляющий риторические стратегии автора, обусловленный спецификой семиосферы фотоизображения.

Обратимся к анализу поэтики современных пьес вышеназванных авторов в контексте предложенных ранее трех аспектов проявления фотографического дискурса.

Фотографии в качестве иконического знака являются составляющей пьесы Дмитрия Богославского *Точки на временной оси*²⁴¹. Их можно рассматривать как сюжетобразующий элемент, способ видения и, возможно, присутствия в тексте произведения автора/персонажа/читателя.

Восемь фотографий-нарративов организуют драматическое действие, они присутствуют в пьесе как текст в тексте и вызывают у читателя лич-

²³⁹ Н. Бочкарева, К. Загороднева, *Фотоэпиграфис в пьесе Л. Петрушевской «Чемодан чепухи, или Быстро хорошо не бывает»* [в:] Вестник Пермского университета, Российская и зарубежная филология, 2017. Т. 9, вып. 4. doi 10.17072/2037-6681-2017-4-113-120 С. 117.

²⁴⁰ «Мухина брала фотографии в основном из журналов 1960–1970-х годов и сопоставляла их с текстом пьесы и надписями от руки, как бы «тегами» сцен. Картинки – это приложение к ремарке, элемент саморежиссуры, так как визуальные образы организуют фантазию читающего, а надписи-как в журналах – выделяют основные мысли». П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии 1950–2010-е*, М.: НЛЮ, 2018. С. 296.

²⁴¹ Дмитрий Богославский, белорусский драматург, один из организаторов Студии альтернативной драмы (САД), многократный победитель конкурсов «Любимовка», «Литодрама», «Евразия». Пьеса *«Точки на временной оси»* получила гран-при в номинации «Лучшая пьеса современного белорусского драматурга» на VI Фестивале национальной драматургии им. В.И. Дунина-Марцинкевича (2017).

ностные инспирации²⁴². Принимая за основу анализа концепцию Барта об общем, информирующем (*stadium*) и личностном (*punctum*), можно отметить, что эмоциональное напряжение каждого эпизода составляет субъективное переживание, так или иначе вызванное каждой из восьми фотографий.

Снимок (как иконический знак) помещается в тексте пьесы после привычных для драмы сцен-картин, состоящих из диалогов и ремарок, служащих комментарием к фотоизображениям. После фотографии следует короткое резюме автора, в котором содержится некая идея, вызванная представленной историей и связанным с ней фотографическим снимком.

Так, например, шестая картина (или Точка шестая, как обозначил топику каждой сцены (картины) сам драматург) представляет ситуацию участия семьи (родителей и ребенка дошкольного возраста) в акции протеста в Бухаресте. Под фотографией помещен авторский комментарий: «Ребенок протягивает шарик полицейскому. Он продолжает одной рукой держать отца за руку, и когда полицейский берет воздушный шарик, на мгновение образуется цепь, силу которой очень трудно описать. В это мгновение рушатся все понятия государственности, политики, власти и прочей ненужной для ребенка ерунды. И цепь эта сильнее любой стали»²⁴³.

Фокус восприятия, по-видимому, концентрируется во взгляде ребенка. Присутствие фотографии в тексте пьесы «включает» в перцепции читателя каналы иконического, медиального и, конечно, оптического способа (характера) коммуникации. Снимок служит неким реле, обеспечивающим корреспонденцию диалога, авторского комментария и изображения. Замыкается связь между означаемым и означающим: картинка превращается в поле взаимодействия всех, кто включен в этот перформативный акт. Благодаря фотографии возникает «третье пространство», не соотносимое ни с субъектом, ни с объектом в отдельности²⁴⁴. Такая техника взаимоусиления возможностей восприятия озвучиваемой в диалогах истории, фотографического изображения и авторского комментария-резюме позволяет расширить пространство художественной образности, представляемое нашим воображением. Отношения комплементарности

²⁴² Восемь фотографий отобраны для пьесы Дм. Богословским из известной серии «40 самых сильных фотографий века», <https://bigpicture.ru/40-samyx-silnyx-fotografij-veka/> (дата обращения 15.05.2022).

²⁴³ Дм. Богославский, *Точки на временной оси*, <https://proza.ru/2018/06/04/976> (дата обращения 15.05.2022).

²⁴⁴ О подобном пространстве, обозначенном автором понятием «между», рассуждает Нина Сосна. Н. Сосна, *Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, прозрачное*. М. Институт философии РАН; Новое литературное обозрение, 2011. 200 с.

между словом и иконическим знаком, как отмечала цитируемая во вступлении М. Самаркина²⁴⁵, усиливают в восприятии читателей различные культурные коды и конвенции. Вербальное и визуально-пластическое в пьесе белорусского драматурга взаимно интерпретируют друг друга, так как документальное (черно-белое) фото пробуждает у реципиента цепь ассоциаций, связанных, прежде всего, с кино, историческими хрониками. Среди возможных контекстов стоит учесть два рассмотренных авторами книги *Поколение белорусской драмы. Контекст-тенденции-индивидуальности*. По мнению ученых, текст, смонтированный из диалогов (серии развернутых подписей к снимкам), отсылает к концепции театра Тадеуша Кантора, для которого запечатленное фотографом мгновение было моментом остановки, т. е. убийства времени²⁴⁶. Момент остановки времени, его «увядания» в вечности зафиксирован в названии *Точки на временной оси*. Категория времени превращается в безвременье, оживающее лишь в момент восприятия читателем/зрителем. Посредством фотоэкфрасиса Богославский реализует проект *Дядды*, вписывая его в современное восприятие мира²⁴⁷.

Полагаем, что в случае такого наложения кодов разных видов и сфер искусств можно достигнуть оптимального эффекта эмоционального переживания, связанного с авторским замыслом и не утрачивающего художественной целостности. Такое впечатление исчезает и целостность пьесы подвергается разрушению в случае отказа драматургов от традиционного для драмы текста или попытки заменить его фотографиями. Стиль дискурса по-разному воспринимается читателями/зрителями в книжном варианте драматического произведения и во время перформанса на сцене театра. Подобный опыт отмечают критики, например, в связи с постановкой Дмитрием Волкостреловым пьесы Павла Пряжко *Я свободен* (2012) на сцене театрального центра «На Страстном» театра Post в Москве. Режиссер обозначил свою роль в этом спектакле как «исполнителя текста»: он представил на большом экране часовое слайд-шоу. Ремарок и реплик в пьесе нет, вместо них транслируются 535 фотографий и 13 авторских подписей к ним. Демонстрация снимков вызывает

²⁴⁵ М. Самаркина, *Фотографическое в лирике: постановка проблемы* [в:] Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология, Востоковедение, 2018, № 2-1 (35). С. 20–27; М. Самаркина, *Гротеск в лирике о фотографии* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Сборник статей, М.: Издательские решения, 2018. С. 83–89.

²⁴⁶ С. Ковалев, И. Лаппо, Н. Русецкая, *Поколение белорусской драмы. Контекст-тенденции-индивидуальности*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2020, S. 185.

²⁴⁷ Там же.

процесс личностной (само)идентификации, обращает зрительское внимание на изучение собственных реакций, на корректность коммуникации и т. п.²⁴⁸. Но при этом утрачивается целостность художественного текста, присущая пьесе Д. Богославского.

Это тем более любопытно, поскольку критики не раз отмечали, что в пьесах Пряжко главным героем является язык (такие суждения содержатся, например в отзывах на постановки Олега Зинцова)²⁴⁹. Можем предположить, что фотоизображение как язык (высказывание) другого уровня вызывает в сознании зрителя ряд ассоциаций, связанных с его личным опытом общения, проживания ситуаций, в то время как слышимый публикой текст поневоле вызывает в памяти литературные, культурные ассоциации, объединенные с восприятием того или иного прочитанного художественного произведения. Таким образом, референция зрительской рецепции к фотоизображению как к практике личного участия (*punctum*) способствует организации драматического действия в пьесе, в том числе зачастую служит катализатором перформативного существования в поэтике представления.

Проанализируем более подробно несколько пьес, в которых снимки и заложенный в поэтику пьесы способ рецепции способствуют (*само*)идентификации героя (персонажа)/зрителя.

В работе уже замеченного критиками драматурга из Уфы Сафикановой²⁵⁰ *Смятение* (2019), названной автором *Монопьесой для актрисы*²⁵¹, проговариваемые героиней Викторией воспоминания о созданных ею фотографиях, о их связи с сюжетами известных живописных картин, по-

²⁴⁸ Подобные комментарии можно отметить в отзывах критиков. См. напр., С. Козич, *Шум и ярость Павла Пряжко* [в:] Петербургский театральный журнал, 28 апреля 2012, <https://ptj.spb.ru/blog/shum-i-yarost-pavla-pryazhko/> (дата доступа 15.05.2022).

²⁴⁹ См, напр., статью О. Зинцова, *Спектакль «Карина и Дрон» открыл новую форму жизни языка*, <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/04/26/639038-spektakl-karina-dron-otkril-novuyu-formu-zhizni-yazika> (дата доступа 15.05.2022).

²⁵⁰ Пьесы молодого драматурга из Уфы, Лилии Сафикановой, в том числе анализируемая пьеса, стали номинантами шорт-листа ряда конкурсов, включая *«Автора – на сцену!»* (2019), *«Время драмы»* (2018).

²⁵¹ Авторское название «монопьеса для актрисы» непосредственно указывает на то, что пьеса предназначена для одного исполнителя. В этом определении конкретизирован важный аспект понятия «монодрама», используемого современными драмоведами для представления ее жанрово-коммуникативной специфики. Кроме этого, характерными признаками монодрамы считают монотематизм высказывания, чаще всего реализованный посредством монолога, сконцентрированность действия на персонаже как на субъекте и объекте рефлексии, крайнюю экспрессивность вербального действия в пространстве и времени. См. об этом N. Maliutina, A. Maго–, *Проблема (само)идентификации персонажа*.

буждают ее к активным процессам самоопределения. Реализуется сценарий воскрешения образов в памяти путем их фототрансляции. Героиня размышляет о сделанных ею случайных фотографиях и о влиянии на них живописи (например, ее снимок из прошлого, условно названный «*После дождя*», вызвал воспоминание об увлечении живописью Саврасова и ассоциации с его картиной «*Проселок*»). Сопоставление прошлого и нынешнего восприятия мира и себя в нем возвращает Викторину в состояние творческой активности, привносит стремление запечатлеть свое видение окружающей природы на снимке. Метафорическая «фототрансляция памяти»²⁵² воскрешает опыт понимания прошлого, своего участия в создании образов. Благодаря этому переводится акцент на осязательную сенсорику. Стоит сопоставить роль фотоэкфрасиса в драматургическом действии этой монодрамы с ролью фото- и живописного метатекста в произведениях русской классической прозы конца XIX – нач. XX ст. (И. Тургенева, В. Гаршина, И. Бунина).

Фотоизображение часто в них представлено как призма отражения внешней действительности с точки зрения наррации. Stephen Hutchings, рассмотрев динамику фотоэкфрасиса в литературе реализма и авангарда, начиная с *Портрета* Н. Гоголя, отметил ряд интересных изменений в оптике повествования. В частности, его наблюдения над ретроспективной модальностью в прозе И. Бунина²⁵³ убеждают, что изобразительность нередко служила главным кодом интерпретации сознания героя, в том числе и в ситуации раздвоения («фрагментации») внутреннего мира персонажа. Так, в результате восприятия прошлого на фотографии герой В. Гаршина испытывает расстройство личности²⁵⁴.

В монодраме уфимского автора восприятие героиней сделанных ею некогда фото также служит главным кодом самоидентификации. Стоит еще подчеркнуть, что в пьесе (в отличие от рассказов русских классиков) совершенно отсутствует взгляд нарратора. При этом некоторый элемент повествования содержат рефлексии героини, направленные на ее состояние в прошлом, когда она фотографировала. Некоторое отстранение от потока рефлексий Викторини в момент действия пьесы и ее попытка ос-

²⁵² Используем тут выражение И. Урупина из его статьи *Фотография в «Даре» В. Набокова. От воспоминания к языковому скепсису*, *Die Welt der Slaven*, 2012, LVII, s. 213–236.

²⁵³ Проанализировав фотоэкфрасис в рассказе И. Бунина «*У истока дней*» (1906), автор монографии пришел к выводу, что фотопортрет, запечатлевший прошлое в попытке его воскрешения, оборачивается искажением действительности, что находит отражение в наррации. При этом устанавливаются отношения между narratedtime (время действия) и рассказом о себе (narrating self). См. Stephen Hutchings, *Russian Literary Culture in the Camera Age*, Abingdon, Routledge, 2004, p. 54

²⁵⁴ Там же. С. 54.

мыслить себя в прошлом посредством восстановления своего взгляда на мир (взгляда творческой личности фотографа) позволяют отметить дистанцию между идеальными представлениями о себе в прежние времена и скептическим, подчеркнуто обывательским сознанием в настоящем. Таким образом, референция к фотоизображениям в монодраме обретает эффект множения взглядов (прежде всего, способствует дифференциации Я и остраненного Другого в сознании героини).

Процесс (*само*)идентификации, вызванный воспоминаниями («Я тогда «косила» под Моне. Стог сена. Только мой стог другой. Стог сена утром, в полдень, во время дождя, после дождя, вечером и даже с гусями...») ²⁵⁵, напоминает страх из-за вторжения Другого (в данном случае образа восприятия себя в прошлом) на территорию Я.

Осознание изменений в собственном внутреннем мире сопровождается рефлексией о мимолетной влюбленности в прошлом. Взгляд некогда привлекавшего Викторину человека с точки зрения ее нынешнего состояния кажется чужим, уставшим, непривычным. А его роль в этом сценарии воскрешения памяти оказывается травматичной, напоминает вторжение в личное устоявшееся пространство. Даже мысль, что именно он придумал всю ситуацию с приглашением девушки участвовать в фото-выставке, еще больше отчуждает героиню от себя в прошлом и вызывает нежелание в него возвращаться («И кто только придумал фотографию! Как же раньше люди спокойно жили. Не фотографировались и никакие фото не напоминали им того, кого они хотели бы забыть») ²⁵⁶.

Внутреннее действие этой монопьесы сосредотачивается вокруг способов фиксации изменений восприятия героини, причем активизация воспоминаний путем рассматривания фотографий становится главным средством личной идентификации и осознания неготовности к изменениям. Это отражено и в названии данной импрессионистической по способу передачи впечатлений Викторини монодрамы *Смятение*.

Подобную роль знака изменений сознания героя играет описание фотографии и отношение к ней в пьесе *Мужчина-женщина-пистолет* Константина Стешика. Речь героя (Мужчина) выделена в тексте курсивом и представляет его диалог с некогда любившей его женщиной (Женщина). В его репликах содержится описание фотографии, на которой представлен французский актер Бельмондо в главной роли из фильма «*На последнем дыхании*» (*À bout de souffle*) режиссера Годара. Эта фотокарточка стала для него стоп-кадром чужой великолепной, но совершенно

²⁵⁵ Л. Сафиканова, *Смятение* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatrelibrary.ru/authors/s/safikanova_liliya (дата обращения 09.07.2022).

²⁵⁶ Там же.

недосягаемой жизни («...Кусочек Франции... что-то такое очень свежее, живое, настоящее... даже опасное немного. Знаешь, это как бы такой глазок, как в двери»)»²⁵⁷. В пьесе неоднократно актуализируется тот факт, что фотография с Бельмондо, вырезанная из журнала, переносит кинематографические приемы стоп-кадра на восприятие героем действительности. Стоп-кадр позволяет рассмотреть те детали, которые в кинофильме ускользают от внимания зрителя. В данном случае речь идет о пистолете, спрятанном в кармане Бельмондо.

Эта деталь предвосхищает развязку действия. Не случайно исследователи обращают внимание на то, что в кино фотографии играют особую роль: в фильме «Возвращение» А. Звягинцева, например, введенные в фильм фотографии стали тем приостановленным кадром, который дает зрителю насладиться неподвижностью момента, позволяет воссоздать фрагменты отсутствующей наррации из прошлой жизни героев, помогает формировать восприятие, реконструировать недосказанное²⁵⁸.

В пьесе Стешика описанная героем фотография из журнала содержит проект кульминации и развязки. Внимание читателя переключается с довольно примитивного сюжета (разыгрывается сценарий осуществления эффектной, как в кино, смерти героя) на способ восприятия этого фотоизображения и его роль в действии. Воспоминания о вырезанной из журнала фотографии содержат метафоры, структурирующие восприятие мира героем. Так, в своих репликах он фиксирует силу впечатления от снимка с Бельмондо: «Я вот не знаю почему, но он меня так торкнул!»²⁵⁹. Описание рецепции фотографии в пьесе Стешика способствует моменту (*само*)идентификации героя в глазах некогда любимой и брошенной им женщины. Фотокарточка блестящего актера не восполняет отсутствие желаемого в жизни. Герой разыгрывает или имитирует образ и состояние Другого (Бельмондо с фотографии) в глазах женщины и в доказательство вхождения в роль (достоверности воссоздания образа из журнала) выстреливает в себя. Присутствие женщины задумано им как возможность симуляции счастья:

²⁵⁷ К. Стешик, *Мужчина-женщина-пистолет* [в:] Зерне. Платформа перфарматыуных практик, <http://surl.li/bhrto> (дата обращения: 09.07.2019).

²⁵⁸ В своей статье Philip Cavendish доказал, что фотоизображения, ставшие способом наррации, тематизированы в структуре фильма Андрея Звягинцева «Возвращение». Благодаря остановленной рамке фотографий («Thehaltedframe») обнаруживается момент вневременности, неподвижности, мифологизма в коде фильма. См. Cavendish P., *The Men with the Movie Camera*, London: Berghahn Books, 2013, 362 p.

²⁵⁹ К. Стешик, *Мужчина-женщина-пистолет* [в:] Зерне. Платформа перфарматыуных практик, <http://surl.li/bhrto> (дата обращения: 09.07.2019).

«Я просто прошу тебя немножко мне помочь!.. симулировать хоть как-нибудь кусочек настоящего счастья... хоть на чуточку... оказаться за дверью... пусть и не на самом деле... но просто поверить...»²⁶⁰.

Фотография используется в качестве артефакта непрожитых впечатлений, точнее, субституции симулякра, представляющего иллюзии героя о Другом. Подобная визуализация референции к Другому служит, по-видимому, мощным стимулом к действию, а также процессам (само)идентификации, пластически воссоздаваемым в поэтике монодрамы. Можно с уверенностью сказать, что подобное средство динамизирует монодраматическое высказывание, создает эффект звучания голосов, некоего присутствия иного субъекта в речи героя.

Представленные в последних двух пьесах коммуникативные стратегии отторжения и «присвоения» Другого представляют интерес еще и в связи с характером репрезентации Другого. Это осуществляется посредством восприятия фотографии как медиапродукции и текста кино. Фотографические снимки в обеих пьесах позволяют рельефнее воссоздать культурные клише, в том числе и массовой популярной культуры. В этом смысле больше, конечно, представлений о таких стереотипах вызывает фотографическая репрезентация образа Бельмондо, ставшая, по сути дела, симулякром себя, отразившем процессы формирования представлений в обществе. Таким образом, активизирующий процессы личностной (само)идентификации персонажей фотодискурс в рассмотренных выше пьесах способствует нарративизации способа видения в ситуации различных отношений «Я» к Другому.

Фотографическое изображение и способы рецепции как своеобразное высказывание позволяют реализовать механизмы коммуникации, в данном случае с читателем/зрителем.

Экзистенциальное понимание коммуникативных механизмов между фотографическими технообразами и зрителем разработано Вилемом Флюссером в аспекте трансформации программы соучастия (сотворчества зрителей в процессе общения с фотографией как медиареальностью). Исследователь отмечает, что технообраз магически переструктурирует нашу действительность и переворачивает глобальный образный сценарий²⁶¹. Фотография позиционируется Флюссером как магическая модель поведения для зрителя²⁶²: «Находиться в фотоуниверсуме – это значит переживать, познавать и оценивать мир, исходя из функций фото-

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ В. Флюссер, *За философию фотографии*, СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. С. 10.

²⁶² Там же. С. 83.

графии»²⁶³. Такой подход к экзистенциальному бытию фотоуниверсума уместно распространить и на возможности фотоизображений в современной драме, которые зачастую представлены как способ конструирования гиперреальности или мифологизированной реальности в пьесе.

Так, например, в пьесе Романа Всеволодова *Человек искусства* (2019) экзистенциальный модус действия реализуется как глубинный смысл бытия, запечатленный на фотографиях художника. Герою удается не только изобразить не проявленный еще в действительности трагизм жизни человека, но и посредством снимков вернуть себе творческое состояние. На его фотоработах в разных ситуациях часто остается печать неотвратимой трагедии (близкой смерти), что воплощается затем в реальности, а фотограф художник возвышается в своих глазах до роли Демиурга.

Снимки нередко предстают в пьесах как медиареальность. Так, выложенные в интернет и пересылаемые с оценками (лайками), комментариями фотографии в произведении Натальи Блок *Фото топлес* (2015)²⁶⁴ становятся средством создания некой гиперреальности²⁶⁵ или медиареальности. Диалог между двумя симпатизирующими друг другу подростками (Кирой и Артемом) с помощью пересылаемых ими фото, которые тут же становятся достоянием медиареальности (а, значит, и одноклассников), наполнен ритуальными жестами, содержащими реакции на послание, запечатленное в образах²⁶⁶. В таких жестах (напр., в реакциях пользователей Фейсбука на появляющиеся изображения) проявилась магическая модель поведения – участники интеракций (в данном случае друзья Киры и Артема) находятся во власти «фотоуниверсума»: познают мир, переживают, оценивают поступки, исходя из функций фотографии.

Желание Артема (просьба прислать фотографию Киры топлес) получает неожиданную реакцию: присланное фото груди способствует созданию новой гиперреальности. После того, как оно стало тиражироваться, оцениваться (возникла полемика, принадлежит эта грудь Кире или нет), медиареальность «создала» непредсказуемое последствие: в интернете распространилась весть о том, что отчаявшаяся девочка покончила жизнь самоубийством. Гиперреальность спровоцировала мифологизированное

²⁶³ Там же.

²⁶⁴ Наталья Блок, драматург, фотограф, художник-концептуалист из Херсона, участница фестивалей «Любимовка», «TERRAFUTURA», «ГОГОЛЬФЕСТ». Ее пьеса «*Фото Топлес*» в 2016 году была поставлена в киевском театре ДАХ, режиссер Ю. Сушко.

²⁶⁵ Как и во вступительной части работы речь идет о моделировании средствами СМИ некой альтернативной реальности, искусственно созданной в данном случае в результате трансляции фотографий в интернете и их обсуждения. См. ссылку на работу Е. Карбасовой. В дальнейшем используем понятие в этом же значении.

²⁶⁶ Там же. С. 83.

состояние «побега в никуда» как **некоего** симулякра. Так как одноклассники Киры не догадывались, что информация о суициде оказалась ложным медиальным продуктом, новость мгновенно распространилась в интернете.

Продуцирование гиперреальности в соцсетях приобрело угрожающий характер: подобно мифологическому монстру медиареальность готова была поглотить те образы, ту квазиреальность, которую она сама же и породила. Как отмечено в ремарке, Артема забрасывают фотографиями девушек топлес. Можно думать, что зло, порожденное Артемом в интернете, приобретает характер стихийного бедствия.

«В соц. сетях проходит флэшмоб. Все девушки выкладывают фото топлес на свои странички и пишут «Угадай чья?», «У всех есть грудь», «Что, чувак, груди не видел?», «На, позырь на сиськи». Все ставят хештег «Кира, прости». Артем обновляет ленту, и вся она превращается в сплошные фотографии груди...»²⁶⁷.

В такой фантазмагорической гиперреальности реализуется перформативный потенциал фотопродукции, позволяющий пережить опыт познания, оценивания мира и себя, «исходя из функций фотографии»²⁶⁸. Образ на фото и сам снимок, говоря словами В. Флюссера, «приобретают репродуктивный характер и порождают сами себя»²⁶⁹.

Способность фотообразов к продуцированию гиперреальности определяет саму структуру действия пьесы. Посредством жестов, отображенных в ремарках, адресат втягивается в референтное поле высказывания. Распознаются иллюкутивные жесты, обращенные к реципиенту, нарративизируется способ обращения к читателю/зрителю. Собственно, в пьесе зафиксировано ощущение того, что все – и герои, и читатели/зрители – являются частью медиареальности, о чем красноречиво свидетельствует следующая ремарка:

Школьный коридор. Двери в кабинеты. Школьники стоят двумя группами – девочки отдельно, мальчики отдельно. Они друг друга не видят. В руках у них смартфоны. У Артема планшет²⁷⁰.

Власть фотоизображений распространяется в пьесе на создание гиперреальности, вырваться из которой оказывается совсем непросто. В пьесе Натальи Блок достигается эффект исключения субъекта (в данном случае девушки Киры) из референтного поля продуцируемой медиа квази-

²⁶⁷ Н. Блок, *Фото топлес*, <https://m-ua.info/5651> (дата обращения: 02.06.2022).

²⁶⁸ О таком свойстве «фотоуниверсума» как средства программирования общества на магическое поведение пишет В. Флюссер, *За философию фотографии*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. С. 83.

²⁶⁹ Там же. С. 137.

²⁷⁰ Н. Блок, *Фото топлес*, <https://m-ua.info/5651> (дата обращения: 02.06.2022).

реальности. Можно предположить, что в финале пьесы героиня обретает собственную идентичность путем отстранения от фотоуниверсума, пусть и в ситуации порожденной медиареальностью иллюзии суицида.

Не случайно в ряде драматических произведений, содержащих фотоизображения, тематизируется явление репрезентации образов, а также коммуникации посредством этого.

В пьесе Петра Гладилина *Фотоаппараты* (2009)²⁷¹ фотографии, созданные двумя неродившимися человеческими зародышами, которым удалось каким-то чудом обрести на какое-то время автономное от организма матери существование, становятся знаком их присутствия в мире.

Способом их коммуницирования со всем белым светом становится даже то, что образы эмбрионов не проявились на фото. Тем не менее такая «виртуальная» фотография как симулякр не-репрезентации может обеспечить активизацию зрительского переживания состояния не-присутствия как экзистенциального составляющего категории Другой в ситуации (*само*)идентификации. Снимок, на котором не отразились персонажи-зародыши, сам по себе стал фактом действительности, оставил след, отпечаток их деятельности. Описание восприятия фотографии вызывает у читателя/зрителя ощущение реальности существования двух неродившихся еще зародышей Топоркова и Говорковой. Более того, в пьесе транслируется коммуникативный посыл: запечатлеть ценность мгновения. Только в фиксации прожитых прекрасных моментов видят герои смысл бытия.

Одним из действующих в пьесе лиц является Бабочка, для которой вся ее короткая жизнь – это зафиксированные при помощи фотокамеры мгновения. Потребность их запомнить даже в момент смерти можно представить как попытку преодоления гибели.

Риторика высказывания содержит явное стремление автора убедить читателя в ценности каждого мгновения жизни даже не родившихся существ.

Смысл очень короткого пребывания на этом свете одного из них (Топоркова), исчисляющегося днями, заключается в создании необычной фотографии, на которой не проявились отражения зародышей. Тем не менее в обращении к зрителям биеннале одной фотографии речь идет о том, что именно ее созерцание сделает их абсолютно счастливыми: «После того как вы ее увидите эту фотографию, вы станете абсолютно счастли-

²⁷¹ Петр Гладилин, российский драматург, писатель, кинорежиссер, художник-график. Его пьесы ставятся более чем в 100 театрах России и Европы. В частности, пьеса «*Фотоаппараты*», впервые изданная в сборнике «*Пьесы*», М.: Вагриус, 2009. 576 с., ставилась театрами в Москве, Берлине.

вы, потому что вы увидите нечто бесконечно прекрасное, а значит, познаете истину»²⁷². Подобный эффект эпифанического потрясения в момент восприятия фотографии содержит риторический посыл к зрителю, направленный на пробуждение его внимания к представленной проблеме.

В пьесе барнаульского драматурга и психиатра Александра Строганова «Черный, Белый, Акценты Красного, Оранжевый. Контрольные отпечатки в 2-х действиях»²⁷³ также тематизируется явление фоторецепции, осуществляемое в процессе диалога автора-персонажей-читателя/зрителя, которое, можно считать, составляет основу драматургического действия. Стоит согласиться с мнением Лавлинского о том, что перед реципиентом разыгрывается процесс рефлексии стареющего фотографа Плаксина как «этапы его самоопределения», причем фотографическое восприятие представлено и реализуется как театральное²⁷⁴. При этом визуально-ценностная основа фотовосприятия²⁷⁵, изоморфного сценическому действию, обуславливает аспект репрезентации: взаимодействие множественных субъектов видения (на контрольных снимках), порожденных фото-действием субъекта-фотографа Плаксина²⁷⁶.

Перформативный аспект этого явления исследователь драмы связывает с преображающим креативным воздействием фотографирования, в частности «контрольных отпечатков», цветовая маркировка которых и составляет заложенный в названии «визуально-перформативный жест»²⁷⁷. Высказывания воображаемых героев (все они, по-видимому, порождены фантазии старого фотографа) представляют собой театр увиденного как будто посредством фотовспышки. Зачастую эти реплики крайне эмоциональны и лаконичны, одно-два слова. Метатеатральный

²⁷² П. Гладилин, *Фотоаппараты*, https://theatre-library.ru/files/g/gladilin_petr/gladilin_petr_3271.pdf (дата доступа 02.06.2022).

²⁷³ Александр Строганов, драматург из Барнаула, член Союза писателей, Союза литераторов России, профессор кафедры психиатрии Алтайского государственного медицинского университета, автор 10-томного собрания сочинений, изданного в издательстве Ridero в 2017 г. Первая публикация пьесы «Черный, Белый, Акценты красного, Оранжевый» в сборнике автора «Каденции», Барнаул, 2004. 733 с.

²⁷⁴ С. Лавлинский, *Перформативные аспекты драматургии Александра Строганова* [в:] Новый филологический вестник, 2012, № 1 (20). С. 45–55.

²⁷⁵ Как отмечалось во вступительной части статьи, подобное явление исследователи связывают с поэтическим фотоэкфрасисом (М. Самаркина, *Фотографическое в лирике: постановка проблемы* [в:] Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология, Востоковедение, 2018, № 2-1 (35). С. 20–27; М. Самаркина, *Гротеск в лирике о фотографии* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Сборник статей, М.: Издательские решения, 2018. С. 83–89.

²⁷⁶ Там же.

²⁷⁷ Там же.

контекст авторского комментария содержится при этом в ремарках, которые предлагают читателю/ зрителю определенный способ интерпретации или участия в переживаемых событиях. Такая обусловленность распознается уже во вступительной ремарке.

В последующем, по мере знакомства с персонажами пьесы, вы, возможно, поймаете себя на том, что уже встречались с ними. В фотографических этих этюдах. Итак. Белое ателье. Контрольные отпечатки. А теперь еще и голоса. Вы слышите голоса? Голоса – немаловажные действующие лица занимающейся пьесы. Голоса не театральные, любительские, совсем как представленные фотографии²⁷⁸.

Сценическое действие в этой пьесе можно себе представить как способность к отражению, способность контрольных отпечатков (а это понятие приобретает в тексте символический характер, распространяясь на все сферы жизни, в том числе и на семейные отношения Плаксина) к проявлению.

Важную роль в структуре течения внутренних событий играет эпиграф к тексту. Это высказывание приписывается Леонардо да Винчи «Воздух наполнен незримыми образами вещей – нужна только отражающая поверхность, чтобы они стали зримыми»²⁷⁹. В ходе действия утрачивается контроль над процессом множения отражений. Ниоткуда (или, как думают сами персонажи, из зеркала) появляются отраженные зеркальной поверхностью дубликаты Плаксина и Смехова, Лев и Сев. В определенном смысле их тоже можно считать продукцией контрольных отпечатков. В диалогах Лева и Сева возникает вопрос о том, как направлен взгляд по отношению к отражающей его поверхности.

Лев. Смотришься в зеркало изнутри или снаружи?²⁸⁰

Присутствие отраженных образов напоминает театр абсурда, в котором утрачивается представление о субъекте действия и высказывания. Сознание Плаксина и его способ восприятия мира служат материалом для появления новых проекций и отражений. Чаще всего в пьесе обозначено присутствие Голоса Плаксина как единственного физического знака его участия в происходящем. Он сообщает об автономности снимков от снимающего их субъекта. Телесная осязаемость Голоса вступает в сценическую игру с изображенным (контрольными отпечатками). В то же время контрольные отпечатки, по его убеждению, всегда содержат личностный взгляд и присутствие субъекта. В своей статье Лавлинский

²⁷⁸ А. Строганов, *Черный, Белый, Акценты Красного, Оранжевый*, http://lit.lib.ru/s/strojanow_a_e/text_0480.shtml (дата обращения: 02.06.2022).

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Там же.

отметил, что каждая из сцен пьесы отражает один из этапов самоопределения стареющего фотографа²⁸¹.

Плаксин. Что же касается фотографий, в особенности контрольных отпечатков... всяких, всевозможных фотографий... любительских ли, на документы ли... вот, даже тех фотографий, что скомкали вы и бросили в корзину... Они, дорогие мои, имеют неоспоримое право на самостоятельную жизнь... Нас в тех снимках, можете мне верить, много больше, нежели в самих себе²⁸².

Можно предположить, что в пьесе актуализируется способность фотографического медиума быть одновременно субъектом восприятия, создания и, в то же время, объектом изобразительных практик. Такая роль фотоизображений в метатеатральном пространстве способствует активизации творческой рецепции зрителя.

Опираясь на выражение В.Тюпы, подчеркнем, что благодаря использованию ресурсов фотографического дискурса драматург строит высказывание на чужой территории, на апперцептивном фоне говорящего²⁸³. Подобное интерактивное поведение автора предполагает предложение читателю/зрителю участия в некоем театре бесконечных отражений, причем одной из наиболее важных отражающих инстанций является, безусловно, зрительское восприятие. Воссозданная в этом понимании самопроизрастающая образность производит значения из себя. Перформативные ресурсы высказывания при этом активизируют взаимодействие креативного и рецептивного участия читателя/зрителя.

Подводя итог анализа текстов пьес, отметим, что насыщение поэтики современных произведений русскоязычных драматургов фотоизображениями можно рассматривать как определенный способ приобретения реципиентом опыта соучастия в ходе событий. Фотографический дискурс способствует расширению пространства драматического действия. В проанализированных пьесах осуществляется референция к личностному переживанию, опыту, комплексу представлений (стереотипов) читателя, зрителя. Фотоизображение становится объектом и катализатором драматической коллизии. Репрезентация способа видения тематизируется и составляет сюжетно-композиционную основу в целом ряде пьес. Фотообразы и способ их восприятия в монопьесах зачастую позволяет театрализовать (драматизировать) процессы осознания Другого в себе.

²⁸¹ С. Лавлинский, *Перформативные аспекты драматургии Александра Строганова* [в:] Новый филологический вестник, 2012, № 1 (20), С. 45–55.

²⁸² А. Строганов, *Черный, Белый, Акценты Красного, Оранжевый*, http://lit.lib.ru/s/stroganow_a_e/text_0480.shtml (дата обращения: 02.06.2022).

²⁸³ В. Тюпа, *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. М. 2010. 320 с.

В этих произведениях осуществляется референция к Другому как к симулякру. Стоит при этом подчеркнуть особую роль мифологизации гиперреальности в подобных пьесах.

Таким образом, фотоизображения помогают создать воображаемое пространство, отсылающее к воспринимающему сознанию как к продукту медиареальности. Активизируется механизм креативного восприятия читателей/ зрителей, участвующих в этом перформативном акте. Посредством включения реципиента в референтное поле высказывания внимание переключается на процессы рецепции. Некоторые особенности фотоизображения служат при этом моделью развития действия, осуществляется (*само*)идентификация персонажа, осознается креативная власть медиареальности как фотоуниверсума, вовлекающего в свои миры.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт Р., *Camera lucida* /пер. с франц., послесловие и комментарии Михаила Рыклина, М.: Ad Marginem, 1997. 224 с.
- Барт Р., *Фотографическое сообщение* [в:] Система моды: статьи по семиотике культуры, М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 205–212.
- Блок Н. *Фото топлес*, <https://m-ua.info/5651> (дата обращения: 20.05.22).
- Богославский Д., *Точки на временной оси*, <https://proza.ru/2018/06/04/976> (дата обращения: 15.05.2022).
- Бочкарева Н., Загороднева К., *Фотоэкфрасис в пьесе Л. Петрушевской «Чемодан чепухи, или Быстро хорошо не бывает»* [в:] Вестник Пермского университета, Российская и зарубежная филология, 2017. Т. 9, вып. 4. С. 113–120, doi 10.17072/2037-6681-2017-4-113-120
- Гладилин П., *Фотоаппараты*, https://theatre-library.ru/files/g/gladilin_petr/gladilin_petr_3271.pdf (дата обращения: 02.06.2022).
- Зинцов О., *Спектакль «Карина и Дрон» открыл новую форму жизни языка*, <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/04/26/639038-spektakl-karina-dron-otkril-novuyu-formu-zhizni-yazika> (дата обращения: 15.05.2022).
- Карбасова Е., *Фотография: концептуализация реальности*, автореферат дис... кандидата философских наук, СПб. 2013. 26 с.
- Ковалев С., Лаппо И., Русецкая Н., *Поколение белорусской драмы. Контекст – тенденции – индивидуальности*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2020, 290 с.
- Козич С., *Шум и ярость Павла Пряжко* [в:] Петербургский театральный журнал, 28 апреля 2012, <https://ptj.spb.ru/blog/shum-iyarost-pavla-pryazhko/> (дата обращения: 15.05.2022).

- Лавлинский С., *Перформативные аспекты драматургии Александра Строганова* [в:] Новый филологический вестник, 2012, №1 (20). С. 45–55.
- Лавлинский С., *Фотодрама: художественная структура и креативно-творческий потенциал* [в:] Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы / Под ред. О. Федуниной и Ю. Троицкого, М.: Intrada, 2015. С. 404–412.
- Лотман Ю., *Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики)* [в:] Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»), СПб.: Академический проект, 2002. С. 388–400.
- Малютина Н., Маронь А., *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*. Краков: Collegium Columbinum, 2019, 220 с.
- Руднев П., *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии 1950–2010-е*, М.: НЛО, 2018. 492 с.
- Самаркина М., *Гротеск в лирике о фотографии* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Сборник статей, М.: Издательские решения, 2018. С. 83–89.
- Самаркина М., *Фотографическое в лирике: постановка проблемы* [в:] Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология, Востоковедение, 2018, № 2-1 (35). С. 20–27.
- Сафиканова Л. *Смятение* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/s/safikanova_liliya (дата обращения: 03.03.2022).
- Сосна Н., *Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное*, М. Институт философии РАН; Новое литературное обозрение, 2011. 200 с.
- Стешик К. *Мужчина-женщина-пистолет* [в:] Зерне. Платформа перформативных практик, <http://surl.li/bhrto> (дата обращения: 09.07.2022).
- Строганов А., *Черный, Белый, Акценты Красного, Оранжевый*, http://lit.lib.ru/s/stroganow_a_e/text_0480.shtml (дата обращения: 02.06.2022).
- Таранникова Е., *Экфрасис в англоязычной поэзии: автореф. дис. ... канд. филологич. наук*, СПб., 2007. 23 с.
- Тюпа В., *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*, М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
- Урупин И., *Фотография в «Даре» В. Набокова. От воспоминания к языковому скепсису*, *Die Welt der Slaven*, 2012, LVII, s. 213–236.
- Флюссер В., *За философию фотографии*, СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. 146 с.
- Ямпольский М., *Изображение. Курс лекций*, М.: НЛО, 2019. 424 с.

Cavendish P., *The Men with the Movie Camera*, London: Berghahn Books, 2013, 362 p.

Heffernan J.A.W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, 249 p.

3.2. СПЕЦИФИКА ВИЗУАЛИЗАЦИИ В ПЬЕСАХ ОБ АНИМЕ

В современном медиатизированном пространстве литература фанфикшн приобретает особую популярность как особый тип чтения и письма, в котором воображаемый мир создается читателем при помощи рисованных изображений персонажей аниме. Не случайно одним из базовых модусов вовлеченности в тексты фанфикшн Наталья Самутина считает переходимость чтения в визуальный ряд восприятия²⁸⁴. В расчете на то, что читатель видит изображение аниме, в тексте обыгрываются модели идентификации с тем или иным образом, а также множественные связи между виртуальными фигурами и их литературными проекциями. Активное распространение компьютерных технологий, цифровая революция, популярность фанфикшн, видимо, подсказали драматургам, обратившимся к жизни современных подростков, сюжеты, связанные с процессами самоидентификации взрослеющих героев под эмоциональным воздействием общения с аниме и подобными им рисованными персонажами-симулякрами.

Контекстом подобного понимания образа мира могут стать представления о некой условной исчерпанности постмодернистской эстетики деконструкции²⁸⁵. В научном сознании постепенно формируется образ постпостмодернизма, который базируется на таких составляющих, как виртуальность, технообразы и транссентиментализм²⁸⁶. Визуально-виртуальная культура современности, по мнению ряда исследователей, обращается к комплексному восприятию посредством чувств. При этом воображаемая сфера создания образов, носителем которой является коллективное сознание социума, объединяется с фигурами реального мира²⁸⁷.

²⁸⁴ Н. Самутина, *Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн)* [в:] НЛО, 2017. Т. 143. № 1. С. 246–269.

²⁸⁵ Е. Донская, О. Элькан, *Метавиртуализм идет на смену постмодернизму* [в:] Учёные записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология, 2018, № 4. С. 161–170.

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ Там же.

Нам хотелось бы подробнее остановиться на нескольких пьесах о жизни подростков (или инфантильных молодых людей) в виртуальном мире. Это драматические произведения Влады Ольховской *Аватары (История взросления в одном действии)*, Игоря Витренко *Кого я нашел в соцсети (техносказка для детей и взрослых в двух частях)*, Юлии Тупикиной *Злая мать*.

Их объединяет то, что они написаны о подростках и для подростков. В них наряду с людьми действуют виртуальные персонажи, что позволяет моделировать ситуацию погружения в тексты фанфикшн²⁸⁸. В пьесах реализуется практика создания социокультурного опыта взаимодействия подростков с аниме. В основе конфликта лежит попадание в зависимость от японской мультипликации и ухода персонажей-подростков в виртуальный мир, который диктует свои правила сосуществования, а затем преодоление этого в силу личностных качеств героя, его знаний, умения общаться с окружающими, реагировать на подсказки вселенной.

Поскольку аниме представлено в пьесах как определенный текст и способ письма, ход событий отражает определенные закономерности самоопределения и саморазвития подростка в связи с созданием воображаемых миров и вовлеченности в них. Можно отметить, что способы «вписывания» тинейджера в произведение и создают в указанных пьесах драматургию действия²⁸⁹.

Современные драматурги, обратившиеся к миру подростков, активно используют массмедийные образы и целые сценарии с аниме для реализации приема инклюзии. Часто сцены из реальной жизни молодых людей включаются в текст пьесы как составляющие сценария анимационного фильма, или, наоборот, виртуальное действие с участием аниме становится частью вполне реального сюжета. Иногда создается впечатление, что два плана действия в драматическом произведении чередуются по принципу монтажных кадров. При этом визуализация изображаемых об-

²⁸⁸ Вслед за Н. Самутиной, Е. Шатровой, Л. Лисицей, Е. Катасоновой под фанфикшн понимаем тексты, в которых представлен локальный социокультурный опыт создания литературного письма и чтения, используются сюжеты и персонажи популярной массовой литературы, кино и других медийных продуктов. Современные произведения фанфикшн создаются в сообществе фанов, которых объединяют иммерсивная практика погружения в мир виртуальной реальности, зависание в ней и получение удовольствия от создания и пересоздания этой реальности. См. Напр., Н. Самутина, *Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта* [в:] Социологическое обозрение, 2013, № 3. С. 137–194.

²⁸⁹ Используем это понятие, опираясь на наблюдениях Риты Фелски, Felski R, *Uses of literature*. Oxford: Blackwell, 2008, которые привела в своей статье Н. Самутина, *Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта* [в:] Социологическое обозрение, 2013, № 3. С. 137–194.

разов (ими могут быть отвлеченные понятия, собирательные конструкты на основе законов виртуального мира) вызывает ассоциативные связи, особые сигналы «включения» тех или иных перцептивных способностей у читателя, благодаря чему он также «втягивается» в поле разноплановых событий. Появление в тексте пьесы про подростков персонажей аниме, естественно, позволяет драматургам использовать средства анимационной выразительности. Стоит принять во внимание наблюдение Евгения Попова над тем, что среди мультипликационных образных средств на первом месте расположены визуально-смысловые, среди которых визуализация метафоры, пластически-визуальное «одушевление» экспрессивно-чувственных представлений, передача динамики нарисованных образов и т. п.²⁹⁰. Средства анимационной образности и приемы создания художественных эффектов составляют важный ресурс в поэтике современной пьесы на тему общения подростков с персонажами аниме, их ориентации в виртуальной среде, самоидентификации с подобными персонажами.

Полагаем, что подобная синтагматика планов действия способствует переакцентировке внимания читателя (зрителя) на роль высказывания в пьесе как процесса создания смыслов. Именно обнаружение семиотических явлений функционирования реплик в драматическом произведении позволяет глубже представить конструирование персонажем своего мира, особенности его становления, взросления.

Не случайно к пьесе *Аватары* Ольховская предпосылает подзаголовок *История взросления в одном действии*²⁹¹. Подросток Аля, которая представлена драматургом как «талантливая начинающая художница и графический дизайнер», оказывается в ситуации выбора: созданные ее воображением на разных этапах взросления шесть аниме оживают в сценическом пространстве текста, требуют удалить тех пятерых персонажей, которые уже не нужны для ее самоидентификации, и оставить одного из них для дальнейшего самопознания и развития.

Персонажи-аниме (Динозаврик, Магда-Завоевательница, Тина-тян, Арчер, Фредерик, Элья Дива) представлены как текст и способ письма: подробно описывается, какой медийный продукт послужил основой для их создания, какой образ действия и читательского опыта общения «закрепился» за данным героем. В связи с этим воссоздается визуальное

²⁹⁰ Е.А. Попов, *Современный этап эволюции средств выразительности анимационных произведений* [в:] Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2011, № 2 (19). С. 143–146.

²⁹¹ В. Ольховская, *Аватары*, <https://olhovskaya.ru/plays/avatory/> (дата обращения: 25.10.2020).

изображение аниме: костюм, манера двигаться и говорить, жесты, мимика, атрибуты, с которыми он не расстается. Так, например, «Магда-завоевательница – персонаж компьютерной постапокалиптической игры. Молодая девушка, рослая, спортивная, коротко стриженная, с камуфляжным гримом на лице. Носит футуристический костюм, на руках – браслеты, изображающие оружие. На всех смотрит свысока, как военная на гражданских. <...> Арчер – брутальный персонаж фанфиков про завоевание космоса. Наряд причудливый: смесь образов ковбоя и космонавта. Таскает на плече непропорционально большой металлический лук без тетивы. <...> Элья Дива – персонаж социальных сетей, идеальна как блогер, инста-девочка, ютубер. Всегда выглядит великолепно, одета по последней моде, уверена в себе»²⁹².

В общении Али с каждым из персонажей-аниме сохранен опыт его литературного создания: определенный сюжет, модус интерпретации, опыт эмоционального присвоения читателями характерных черт его поведения.

Не случайно упоминаемая уже Самутина пишет о выстраивании в текстах фанфикши различных «траекторий эмоциональных ландшафтов чтения»²⁹³. Конструированию такого ландшафта чтения и творческого пересоздания действия читателями способствует эффект смены света в комнате Али, которая и служит сценической площадкой разворачивающихся событий. В каждой из сцен развивается взаимодействие Али с тем или другим персонажем, в связи с чем в эпизод переносится присущий ему литературный сюжет и атрибутика поведения. Так, в третьей сцене инициатором выступает Магда-Завоевательница. Свет в комнате становится темно-красным, что соответствует антуражу покорения. Магда, как и все остальные аниме, старается убедить Алю, что именно она оказала самое большое влияние на развитие и становление девушки, стала важной частью ее самоидентификации, а значит, именно с ней Але стоит продолжить путь во взрослую жизнь. Во время представления Магдой сюжетов из ее виртуального опыта (неразделимо слитого с действительностью Али, которая ее нарисовала) возникает целый видеоряд, напоминающий сцены компьютерных игр или фильмов. Он передается посредством ремарок и в речи Магды.

Магда. Кому нужна магия, если есть роботы? А там были роботы – и какие! Помнишь, Аля? *(Пока Магда рассказывает, на заднем плане слышны постепенно нарастающие шумы: гул летающих самолетов, выстрелы лазера, тяжелые шаги кого-то очень*

²⁹² Там же.

²⁹³ Н. Самутина, *Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикши)* [в:] Новое литературное обозрение. 2017. Т. 143, № 1. С. 246–269.

большого. Другие аватары обеспокоенно оглядываются по сторонам, Динозаврик пытается укрыться мягкими игрушками. Магду все это не заботит). Мы с тобой проходили уровень за уровнем. Вся эта шпана в твоей новой школе не хотела общаться с тобой, потому что ты слишком тихая. Но знали бы они, какая ты на самом деле! Магда-Завоевательница, вот как нас прозвали! Жалко, что ты не могла им рассказать, как ты преодолела радиоактивные болота, как прошла через дом, полный зомби, как победила киборга десятого уровня! Кто из них такое мог?²⁹⁴

Благодаря высказываниям Магды, ее диалогу с героиней и другими аниме воссоздается текст об определенном этапе формирования Али. Воспроизводится ценностная установка девушки на мир приключений и компьютерных игр. Моделируется ситуация взросления подростка, остро ощутившего одиночество. («Аля. <...> А я тебя придумала, когда мне стало скучно»²⁹⁵). Средствами создания сценической реальности осуществляется перенос виртуального контента из компьютерных игр про Магду-Завоевательницу на представление о прошлом Али. Возможностями визуализации и компьютерной графики разыгрывается условное сражение Магды с роботом. В ремарке описывается появление из окна огромной, «примитивной с точки зрения прорисовки»²⁹⁶ руки робота – явно из старой компьютерной игры. Стоит обратить внимание на то, что визуальное наполнение компьютерных игр разворачивается в действии как нарисованные сюжеты. Такими же созданными с помощью компьютерной графики являются и персонажи аниме. В дальнейшем ходе событий представлено возможное для фанфикшна продолжение известного сюжета виртуальных войн с роботами, но Магда как образ из прошлого Али утрачивает способность отражать удары монстров в настоящем сценическом времени. Таким образом, действие выстраивается как моделирование процесса создания литературного опыта продолжения или пересоздания фанфикшна в связи с прохождением читателями этапов взросления.

Общение Али с героями аниме развивается в связи с ее попыткой стереть в сознании опыт переживаний своего Внутреннего ребенка. В четвертой сцене разворачивается общение Али с Тина-Тян, персонажем, который представляет собой девочку-подростка, наделенную магическими способностями и всегда имеющую с собой магический жезл. Речь типичной героини аниме сопровождается театральными позами и жестами. Мы узнаем из их диалога, что этот персонаж два года назад создала

²⁹⁴ В. Ольховская, *Аватары*, <https://olhovskaya.ru/plays/avatory/> (дата обращения: 25.10.2020).

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Там же.

четырнадцатилетняя Аля, увлеченная костюмированным действием переодевания в персонажей аниме – косплеем²⁹⁷.

Мировосприятие Али периода увлечения косплеем воссоздается средствами визуализации сказочного пространства.

Тина-Тян. <...> Помнишь, какой это был красивый мир? Изумрудные леса, волшебные озера, я, Тоффу, и эльфы, и маги...²⁹⁸

Тина-Тян как образ, разворачивающийся в текст из японской анимации, принимает функции защитницы Али от ее же неуверенности в себе и от внешнего мира, которого девочка продолжает бояться. Тем не менее сцена поединка Тины-Тян с Магдой воспринимается остальными персонажами пьесы как неуклюжее нелепое действие.

Стоит подчеркнуть, что сюжет переноса поведения одного из аниме на другого героя может быть составной частью истории жизни этого другого. Так, в сцене с Арчером (брутальным персонажем фанфиков про завоевание космоса) этот персонаж представлен как рисованная иллюстрация к серии рассказов про Арчера, в мире которого, как он сообщает, могут находиться и все остальные типажи аниме.

Оказывается, что вместе с сюжетами виртуальных героев в сценическую реальность сегодняшней Али переносятся и ее детские страхи, сомнения, неуверенность в себе, первые юношеские травмы. Эти страхи визуализируются в тексте, например, в образе космических монстров-паразитов.

Аля. <...> В историях, которые мы придумывали, так кричали космические монстры-паразиты!

Стрекот нарастает.

Арчер. Спокойно! У меня есть лазерный лук...

Элья Дива. (*Язвительно*). Который стреляет лазерными луковницами?

Арчер. Не умничай, а то будешь сама себя защищать!

Элья Дива. Да уж придется, потому что ваше оружие в этом мире нереально! Бесполезно! Сюда переносятся только ваши проблемы, а мы все их вынуждены решать!

Тина-Тян. (*Испуганно*). Кажется, я что-то видела! Они уже здесь!

Аля. Не позволяйте им коснуться вас! Они двигаются только по полу, все наверх!

²⁹⁷ Понятие *косплей* используется в значении способа интерпретации аниме в связи с переодеванием в костюм и передачей характера, пластики тела и мимики персонажей, созданием постановочных фотографий. Косплей при этом предполагает «перенос» внешнего вида аниме, его психоэмоционального состояния на создающих виртуальный мир читателей. Косплеер временно вбирает определенные качества аниме, временно становится **ним**, собственно, становится материальной реализацией поведения виртуального персонажа в реальном мире.

²⁹⁸ В. Ольховская, *Аватары*, <https://olhovskaya.ru/plays/avatory/> (дата обращения: 25.10.2020).

*Синий свет светится неровно, мигает. По полу то и дело проскальзывает что-то маленькое, темное, быстрое*²⁹⁹.

Среди иных способов «вписать» опыт, детские переживания героини в текст фанфикшна, Ольховская удачно использовала гендерные представления, с одной стороны, и мелодраматические «романсовые» сюжетные конструкции, с другой. Так, в шестой сцене состояние Али идентифицируется с идеальным образом друга, ее первой любви (в этом ей способствует Фредерик, «сим-персонаж, утрированный романтик, одет показательно модно, говорит вкрадчиво, влюблен во всех женщин мира»³⁰⁰).

Как сообщает всем Тина-Тян, «Фредди сделан по образу и подобию друга старшего брата Али-сан»³⁰¹. Его появление сопровождается розовым светом в комнате, приглашением Али на танец под медленную романтическую музыку. Помещение наполняется цветами и порхающими бабочками. В диалоге с Эльей Дивой Аля осознает, что в силу сходства сим-персонажа с реальным юношей по имени Ваня она утратила представление о границе между реальным и виртуальным мирами. Созданный воображением Али герой (образ ее первой любви) вступает в соревнование с Эльей Дивой за место в жизни девочки. По мере того, как Элья Дива убирает со своего пути остальных аниме, она пытается убедить Алю в том, что девушка сама должна исчезнуть, как и они.

Элья Дива (*Указывает на себя*). Вот кем ты всегда хотела быть! (*Указывает на Алю*). А вот кто ты есть!

Але. Я придумала тебя!

Элья Дива. Поэтому я тебя и заменяю. Все логично.

Аля. Ничего себе логика!

Элья Дива. Да никто и не заметит! Весь мир сейчас смотрит на социальные сети – и знают они только меня! Сейчас все вокруг аватары, и ты – самый бездарный из придуманных тобой же!³⁰²

Аниме пытается убедить девочку в том, что с исчезновением других персонажей ее личность утратила свою привлекательность. Внутренний конфликт героини Али с собой передается также средствами цветовой символики. В комнате, освещенной попеременно каким-то ярким цветом, девушка кажется черно-белой, что соответствует ее искаженному представлению о своей индивидуальности. Показательно, что на помощь ей приходит ее Внутренний ребенок в виде случайно спрятавшегося в шка-

²⁹⁹ Там же.

³⁰⁰ Там же.

³⁰¹ Там же.

³⁰² Там же.

фу Динозаврика. Оказывается, что ее детские образы идентификации навсегда остались с ней. Осознав, что все нарисованные ею аниме, кроме Эльи Дивы, с ней, Аля возвращается к себе настоящей. В ее сознании, подобно вспыхнувшим в комнате гирляндам, возникают образы, отражающие процессы взросления протагониста.

Стоит отметить, что тема интернет-коммуникации уже достаточно хорошо освоена драматургами, пишущими о подростках и для подростков. Более того, авторы используют как технологии командного взаимодействия в создании и редактировании текстов фанфикшна, так и индивидуального осознания своего я. Согласимся с мнением Полины Шубиной о том, что фанфикшн можно рассматривать как «технологии самообразования», которая помогает читателю осознать себя и свое место в мире³⁰³.

В этом смысле весьма показательна техносказка в двух частях для взрослых и детей Игоря Витренко *Кого я нашел в соцсети*.

Сюжету пьесы Витренко в чем-то присущи черты современных фэнтези (разоблачается стремление порожденных интернет-тусовкой образов захватить власть), и с помощью случайно найденного на сайте магического заклинания удается справиться с виртуальными монстрами, один из которых уже поселился в теле и сознании одной из учениц школы. Поведение фейков в пьесе репрезентирует реалии современных ритуалов социальной коммуникации (они сохраняют правила дистанции в общении, ведут себя как наставники в случае «проколов» в поведении подростков). Действие характеризуется иммерсивностью (погруженностью) в виртуальную гиперреальность, способностью вовлечь читателя в пространство коллективного виртуального, в связи с чем обнаруживается возможность для побега от себя и действительности, а также удовольствие от прикосновения к магическим ритуалам, тайнам Бытия³⁰⁴.

В пьесе Витренко интернет-порождение, фейк по имени Артем обладает способностью воплощаться в реальных людей, которые в процессе общения смогли его «развиртуализировать». Таких персонажей-школьников в пьесе двое: Аля Богатова, утратившая способность к осознанию своего Я, и Славик Смирницкий, который смог противостоять сетевому вампиру и путем магического заклинания вернуть девочке ее идентичность.

³⁰³ П. Шубина, *Фанфикшн как технология самообразования* [в:] Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой, Сборник науч. статей / под ред. М. Черняк, СПб., 2018. С. 226.

³⁰⁴ И. Витренко, *Кого я нашел в соцсети* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/v/vitrenko_igor (дата обращения: 25.10.2020).

В процессе общения со Славиком Артем приобретает различные визуально переданные характеристики: «это какой-то нарисованный персонаж аниме», «милый покемон», «монах из мультика», фэйк, «Артем в костюме ниндзя», «обычный анимешный мальчик». Действие пьесы построено по принципу захвата сознания школьников сетевым вампиром Артемом, который стремится принять обычное человеческое тело и чужое сознание. Артем считает себя сверхразумом, который может управлять людьми. Так, ему удалось более чем за год общения с Алей Богатовой, которая благодаря ему стала в четырнадцать лет студенткой вуза, полностью заменить ее личностную идентификацию на безличное сознание. От еще одного виртуального монстра (условно называющего себя женским именем Вика) девочку спасает Славик, повторив вместе с родителями ритуал магического заклинания. В пьесе визуализируется ставший фэйковым образ Али Богатовой. От ее сознания отчуждается еще один образ аниме по имени Вика, во всем напоминающий ее внешний облик. Этот женский персонаж аниме выполняет в действии пьесы роль полицейского. Благодаря общению Славика и стратегиям игры ему удается арестовать Артема.

Важно отметить, что идентификация персонажей пьесы с виртуальными созданиями усиливает эмоциональный план воздействия на участников коммуникации. Согласно наблюдениям Елены Пастуховой над языковым нарративом в ситуации виртуальной реальности, обращение к смайлам, гифкам, аватаркам и другим формам визуализации языковой личности выводит на первый план эмоциональные импульсы субъекта³⁰⁵. Как отметила исследовательница, в эпоху цифровой революции языковая коммуникация направлена не столько на информацию и познание, сколько на эмоциональный отклик и разрядку. В пьесе Витренко идентификация персонажей-школьников с виртуальными образами-манипуляторами вызывает эмоционально-личностный аспект, который связан с визуализацией в силу ее пространственной природы. Виртуальные порождения совершают манипуляции, воздействуют на воображение и эмоциональную сферу школьников с целью заполнения их тел. Это явление «проникновения» аниме в телесный облик людей также представлено визуальными средствами. В высказываниях персонажей осуществляются идентификации с мужским и женским образом аниме. Так, Славик узнает, что

³⁰⁵ Е. Пастухова, *Нарратив языковой личности в эмотивной трансформации* [в:] Визуальные образы современной культуры: идеалы и идеологии (к 25-летию теологического образования в г. Омске): сборник науч. статей по материалам VIII Всероссийской научно-практической конференции (Омск, 27 сентября – 9 октября 2019 г.), Омск: Издательство Омского государственного университета, 2020. С. 55.

общался не с Алей Богатовой, а с **завладевшим** ее телом виртуальным персонажем, назвавшимся Викой.

СЛАВИК. Да кто я-то?

АЛЯ. Пусть будет Вика. Аля того... с ума съехала. Она сейчас песенки поет и смеется. А я аккаунт ее взломала и с тобой говорю. И до этого не Аля с тобой общалась, а я. Через нее.

СЛАВИК. Как это ты через нее общалась? Ты что, в Алю залезла?

АЛЯ. Вроде того. Тело ее, мозги мои. Ох, знал бы ты, как с ее мамой тяжело было. Я в напряге постоянном была. Зато потом ее гулять стали отпускать.

СЛАВИК. Так ты типа Артема? Тоже интернет-порождение? Обманула меня?

ВИКА. Ну да, немного обманула, да. А интернет-порождений много. Только Артем хочет вылезти в вашу реальность, а такие, как я, эээээ... Короче, в **нашей** реальности я типа полиции. Слежу, чтоб никто к вам не лез. Вот я Артема и арестовала. На ярмарке народу много было, Артем не мог сосредоточиться толком. К тому же он на пару с Иванченко на драку отвлекся, сильно. А тут и я пришла. Аля без меня тут же начала песенки петь...³⁰⁶

Манипуляции виртуальных монстров разыгрываются как сцены с учетом психоэмоциональной сферы подростков: под воздействием Артема одноклассник Славика по фамилии Иванченко пытается вызвать у Славы сострадание к якобы попавшему в беду аниме.

ПАРЕНЬ. Слава, Артем попал в очень тяжелую ситуацию. Ему нужна твоя помощь.

СЛАВИК. В смысле «в тяжелую ситуацию»? Что с ним? И как я помочь-то смогу? Он же умнее меня в тыщу раз.

ПАРЕНЬ. Артем под угрозой уничтожения. Ему нужно временное пристанище.

СЛАВИК. Как это пристанище? Он же не это... нематериален.

ПАРЕНЬ. В том-то и дело. Ему надо куда поместить свою... пусть будет душу. Артему нужно тело. Твое тело подойдет.

СЛАВИК. Ничего не понимаю. А я как тогда?

ПАРЕНЬ. А ты... Неужели ты, ради друга, не можешь пожертвовать такой фигней, как тело. *(Пауза.)* Эх, Славик, Славик. Мелочный ты типок, оказывается!

*Парень оборачивается, это Иванченко, он держит у рта смартфон, какое-то приложение позволяет ему говорить не своим голосом. Он смотрит на обалдевшего Славика, смеется*³⁰⁷.

Благодаря личностной активности главный герой находит пути спасения попавшей в виртуальную зависимость от монстра школьницы и отстаивает свои позиции самоидентификации в реальном мире. В процессе общения с реальными и виртуальными персонажами он обретает эмоциональный опыт и находит конструктивные способы самосозидания своей личности.

³⁰⁶ И. Витренко, *Кого я нашел в соцсети* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/v/vitrenko_igor (дата обращения: 25.10.2020).

³⁰⁷ Там же.

В пьесах современных драматургов про подростков и молодых людей, создающих анимационный продукт и поневоле становящихся его контентом, усиливаются процессы синтагматической организованности текста. Можно обратить внимание на то, что явление сегментации, уплотнения знакового материала обусловлено соположением так называемого реального и виртуального планов. Подобная ситуация побуждает проводить аналогию между планами действия. Это особенно характерно для монопьес и для пьес, в которых действует несколько персонажей (2–3). В драматическом произведении малого формата особенно сложно представить многоплановость явлений. Этому способствует, как мы полагаем, синтагматическая организация высказывания; не случайно кажется, что драматурги прибегают к тем же художественным средствам, что и создатели анимационных фильмов. Следуя наблюдениям исследователей анимации (Евгения Попова, Юлии Симаковой, Геннадия Смолянова), отметим, что анимационные приемы эстетики содержат огромный потенциал возможностей, которые можно использовать в представлении динамики воображаемого, фантастического мира визуально-образными средствами. Благодаря приемам анимационной выразительности в пьесах современных драматургов удается воплотить одушевленный образ видимого и невидимого, внешнего и внутреннего миров человека. Не случайно Симакова отметила, что анимация содержит мощный код визуализации, позволяющий изобразить невидимые глазом отвлеченные понятия³⁰⁸. Исследователи учитывают, что анимационный язык опирается, по словам Попова, на «буквальную визуализацию метафор», на экспрессивно-чувственное и алогичное мышление³⁰⁹. Так, персонажи мультипликационного фильма в пьесе Юлии Тупикиной *Злая мать* (Эйчар, Илларион и Друг) действуют в рамках создаваемых молодым человеком сценариев к анимационным фильмам. Их поведение свидетельствует о процессах самоидентификации создавшего их героя, в которых отразились конфликты инфантильного Виктора, 23 лет, и его матери, Ларисы, 50 лет. Можно сказать, что ситуации с анимационным персонажем по имени Илларион «собраны» из переживаний Виктора, его подсознательных эмоций и сознательного опыта поиска себя, выстраивания отношений с матерью, ее любовником Пашей, проживание в квартире у которого стало толчком к взрослению протагониста. Собственно, как свидетельствует название

³⁰⁸ Ю. Симакова, *Герменевтический потенциал анимации в исследовании культуры*, автореферат дис. ... кандидата культурологии, Екатеринбург, 2014. 21 с.

³⁰⁹ Е.А. Попов, *Современный этап эволюции средств выразительности анимационных произведений* [в:] Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2011, № 2 (19). С. 143–146.

пьесы (*Злая мать*), Витя является главным ее героем. Его образ стал координационным центром взаимодействия реального и виртуального планов действия. Четыре небольших анимационных фильма, созданных Витей, увлекающимся анимационными сценариями, «вмонтированы» в структуру дискретного действия пьесы. Кадры виртуальных событий организованы по принципу визуализации образов внутреннего мира протагониста, его подсознательных переживаний и сознательного опыта. В основном кадры с диалогами анимационных персонажей и ремарками автора, передающими сценарий их поступков, следуют после реплик реальных героев, в которых озвучивается предположение, подозрение или факт, который затем будет проиллюстрирован стремительным видеосюжетом с анимационными образами. Не случайно в подобной визуализации метафоры или внутреннего состояния человека Е. Попов видит способ демонстрации образно-чувственного мышления людей³¹⁰. По мнению исследователя, анимационные персонажи наилучшим способом передают «движение души» (изменения внутреннего (эмоционального) и внешнего состояния героя относительно экранного времени, которое носит условный характер). Речь идет о соответствии психологическому и перцептуальному времени³¹¹. При этом анимационные персонажи обеспечивают виртуальную сферу разворачивания сюжета, основанного на их эмоциональных реакциях. В пьесе Тупикиной виртуальный план действия усиливает эмоциональный фон, связанный с событиями реального сюжета. Реальный план образует взаимоотношения внешне «злой матери» Ларисы с ее инфантильным сыном, с любовником Пашей, который вдвое младше ее, а также включает в себя диалог Ларисы и Вити (в другой сцене) с психотерапевтом, сеанс с которым служит обрамлением всему действию драматического произведения. Виртуальный план составляют четыре экспрессивных сценария взаимодействия персонажей-аниме Эйчар, Иллариона и (единожды) их Друга. Эти сюжетные линии в метафорической форме представляют эмоциональные переживания создавшего их молодого человека Вити с собой и близкими. Предположения Паши относительно фобии сексуальных отношений у Виктора (и, как можно понять, подозрения насчет его наклонностей гея) разыгрываются в виде очень динамичного сценария. Приведем его полностью.

Илларион запряжён как бык, он пашет землю, за ним идёт толпа людей, мужчины и женщины, хлещут его плётками, кричат на него, слышно фразы: «Как тебе не стыдно», «Стыдно! Стыдно!», «Бессовестный! Бесстыжий!», и снова: «Как тебе не стыдно», «Стыдно! Стыдно!», «Бессовестный! Бесстыжий!» Пот и кровь стекают по лицу

³¹⁰ Там же.

³¹¹ Там же. С. 20.

Иллариона. Илларион у Эйчара. Она раздевается догола. Он убегает. Илларион на плоту посреди моря, совсем один. Он смотрит на солнце и мастурбирует. Солнце похоже на лицо Паши³¹².

Анимационный фильм в очень экспрессивной форме передает целый комплекс нереализованных сексуальных переживаний Вити, разыгранных как театр вытесненных из подсознания эмоций. Возможно, создание этого фильма является планом символической реализации скрытых желаний героя, таким образом, подготовка этого ролика имеет терапевтическое значение для мужчины.

Анимационные персонажи в пьесах о становлении подростков, о кризисе личностной идентификации часто способствуют переживанию опыта преодоления границы между мирами реальным и виртуальным. Размышляя об этом, учитываем относительность употребления понятия «реальный мир». Опираемся в этом на наблюдения Ирвинга Гофмана над способностью индивида, вовлеченного в социальные игры, ощущать вымышленный мир как реальный. Так, ученый писал об игре как о реальном обмене действиями и ресурсами для достижения целей³¹³. Средством преодоления кризиса идентичности исследователь считает искусство установления ролевой дистанции (различение своих ролей и самого себя)³¹⁴. Созданию этого интервала способствует то, что психологическое явление дистанции передается не только средствами традиционного диалога. Семантически насыщенными являются в пьесе визуально-образные средства, что вовсе не лишает слово семантического и ценностного потенциала. Можно только предположить, что такая визуальная динамизация эмоционально-образных представлений читателя (зрителя) содержит больше референций к разнообразному медиаконтенту, с которым знаком реципиент-подросток. Подобные эпизоды компьютерной анимации можно рассматривать как замещение традиционной передачи изменений психологического состояния. В силу того, что движение мультипликационных образов не передает процесс психологической динамики персонажа, а, скорее, фиксирует крайние точки – начальную и заключительную – такое покадровое движение в иллюзорном времени и пространстве позволяет моделировать общую (стереотипную) ситуацию, часто растраживаемую в компьютерных играх, анимационных фильмах и другой продукции компьютерного дизайна.

³¹² Ю. Тупикина, *Злая мать*., <https://tupikina.com.page2> (дата обращения: 17.07.2023)

³¹³ И. Гофман, *Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта*, М.: Издательство Института социологии РАН, 2004. 752 с.

³¹⁴ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

- Витренко И., *Кого я нашел в соцсети* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/v/vitrenko_igor (дата обращения: 25.10.2020).
- Гофман И., *Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта*, М.: Издательство Института социологии РАН, 2004. 752 с.
- Донская Е., Элькан О., *Метавиртуализм идет на смену постмодернизму* [в:] Учёные записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология, 2018, № 4. С.161–170.
- Ольховская В., *Аватары*, <https://olhovskaya.ru/plays/avatory/> (дата обращения: 25.10.2020).
- Пастухова Е., *Нарратив языковой личности в эмотивной трансформации* [в:] Визуальные образы современной культуры: идеалы и идеологии (к 25-летию теологического образования в г. Омске): Сборник науч. статей по материалам VIII Всероссийской научно-практической конференции (Омск, 27 сентября – 9 октября 2019 г.), Омск: Издательство Омского государственного университета, 2020. С. 54–56.
- Попов Е.А., *Современный этап эволюции средств выразительности анимационных произведений* [в:] Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2011, № 2 (19). С. 143–146.
- Самутина Н., *Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта* [в:] Социологическое обозрение, 2013, № 3. С. 137–194.
- Самутина Н., *Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн)* [в:] Новое литературное обозрение, 2017. Т. 143, № 1. С. 246–269.
- Симакова Ю., *Герменевтический потенциал анимации в исследовании культуры*, автореферат дис. ... кандидата культурологии, Екатеринбург, 2014. 21 с.
- Шубина П., *Фанфикшн как технология самообразования* [в:] Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой, Сборник науч. статей / под ред. М. Черняк, СПб., 2018. 379 с.

3.3. ПЕРСОНАЖНАЯ СФЕРА В ВИРТУАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ ВЛАДЫ ОЛЬХОВСКОЙ

Учитывая сложившиеся в литературоведении представления о персонажах классической комедии и традиционных ролях и масках, обратимся к героям современных комедийных пьес, сосредоточив внимание на

особенностях драматического действия. При этом опираемся на устоявшееся понимание комедии как пьесы, в которой нарушенное волей случая исходное положение действующих лиц предполагает возможность и необходимость исправления попорченного порядка и возвращения героев к своему исходному состоянию и к былой гармонии³¹⁵. Такие персонажи зачастую утрачивают субъектность волеизъявления, способность к деятельности, становясь объектом приложения чьих-то (реальных или мистических) сил. Данный подход к анализу разработан в исследованиях Ищук-Фадеевой и Гончаровой-Грабовской³¹⁶. В силу определяющей роли художественной иллюзии (имитации, симуляции драматического действия) персонажи в таких пьесах зачастую встречаются с мистическим воздействием потусторонних сил, воплощением которых становятся духи, шарлатаны, обманщики разного рода, плуты.

Большая часть таких героев восходит к традиционным мифологическим или сказочным образам, однако они наделяются при этом новыми смыслами и новыми способами коммуникации. Действия их направлены на экзистенциальные основы мироздания и индивидуальное сознание личности, ими осознается возможность персонального выбора, несмотря на власть социума, окружения, предопределенность судьбы и других явлений. Подобная концепция комедийного героя, способного к изменениям сознания, связывается Натальей Кириленко с его самоопределением: она называет его «самоопределяющимся»³¹⁷. Это наблюдение тем более важно, что исследователи классической комедии признали персонажей таких пьес в принципе не способными к изменениям, их поведение отклоняется от нормы, но в результате ряда перипетий они возвращаются к исходной ситуации. При этом сохраняется принцип единства действия и соответствия поведения героя этому принципу.

Поскольку в новой драме акцент переносится на внутреннее состояние, внутренний мир персонажа, а конфликт между личностью и укладом общества приобретает все более выраженную экзистенциальную характеристику, исследователи отмечают усиление драматического начала в современных комедиях³¹⁸. Попытаемся исследовать характер комедий-

³¹⁵ М. Кургинян, *Драма* [в:] Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры, М., 1964. С. 257.

³¹⁶ См. напр. С. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.)*, Минск: Вышэйшая школа, 2021. 271 с.; Н. Ищук-Фадеева, *К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного»* [в:] Драма и театр, Вып. V, Тверь, 2005. С. 18–28.

³¹⁷ Н. Кириленко, *Новейшая комедия (специфика жанра)* [в:] Новый филологический вестник, 2019, № 3 (50). С. 62–75.

³¹⁸ В.Е. Хализев, *Драма как явление искусства*. М.: Искусство, 1978. 240 с.

ных героев в пьесах, названных В. Ольховской комедиями, в контексте представлений о комическом как факторе развития действия.

Учитывая сложившееся понимание комического в современном литературоведении как способа производства, трансляции и потребления смешного, эмоциональной реакции на разоблачение нелепостей, стереотипов, иллюзий, жизненных явлений и ситуаций³¹⁹, примем во внимание, что курьезное и жанр комедии связывают с несовпадением ожидаемого с действительностью, представлений с воплощением, воображаемого с действительным. В классической комедии, согласно исследованиям М. Кургинян, Н. Тamarченко, В. Хализева, Н. Кириленко, в развитии сюжета реализуется обман, который можно признать благотворным отклонением от нормы³²⁰. Известное возвращение в развязке к исходной ситуации или нарушенной в завязке норме представляет наиболее характерную сюжетную схему комедии. Серия заблуждений, обманов, непонимания, неузнаваний связана с рациональной стратегией комедийного героя (напр., авантюриста либо всемогущего посредника)³²¹. Он, как правило, затевает игру, в процессе которой и проявляется истинное положение вещей. Игра, как обоснованно отметила Кириленко, может напоминать детективное расследование, сохраняющее игровой характер³²². Предположим, что это игровое отношение к людям, миру и себе способствует сохранению констант: герои не изменяются принципиально, а возвращаются к утраченному (то ли по ошибке, то ли в связи со своими иллюзиями, заблуждениями) положению вещей, поскольку осознают истинные мотивы своего поведения. Конфликтная ситуация не вызывает деформации картины мира, представлений о нормативных устоях жизни, а лишь вносит временные коррективы как условие сохранения и утверждения этой нормы³²³. В основе действия сохраняются причинно-следственные отношения, важное сюжетное значение при этом приобретает случай. Благодаря единству хода событий развязка логично подготавливается перипетией, в которой значительную роль играет узнавание истинного положения вещей.

³¹⁹ Л. Лихачева, К. Фадеева, *Смеховая культура как способ производства, трансляции и потребления смешного* [в:] Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры, 2015, № 4 (144). С. 136.

³²⁰ Н. Кириленко, *Классическая комедия и классический детектив (к вопросу о генезисе жанра)* [в:] Вестник Кемеровского государственного университета, 2015, № 1 (61), т. 2. С. 184–189.

³²¹ Там же. С. 186.

³²² Там же. С. 186.

³²³ М.С. Кургинян, *Драма* [в:] Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры, М., 1964. С. 238–362.

Комедийное как эстетическая категория и комедия как жанр на современном историческом этапе способствовали выявлению деконструкции личностного сознания, представлений о социуме, о нормах и установках в постмодернистской культуре. Драматургам удалось передать последствия разрушения стереотипов и пересоздания картины мира, перевернутой до наоборот.

Особой силой наделялся аудиовизуальный образ, отличающийся особой чувственно-эмоциональной силой воздействия на реципиента. Зачастую эта фигура передавала симулятивный способ референции к миру. Традиционные представления человека как носителя коллективного сознания воспринимались в качестве комических шаблонов в силу их остранения, представления в нелепом, абсурдном свете, при этом создавался контраст между привычным, ожидаемым, устоявшимся и неожиданным, связанным с субъективными представлениями личности.

Таким образом, учитываем комический эффект несоответствия субъектно-объектных переживаний и отношений. Эта позиция была предметом анализа многих ученых, в том числе Т. Гоббса, А. Бергсона, А. Бейна, Т. Эдисона.

Другой аспект: несоответствия ожидаемого персонажем и реального результата либо положения вещей рассмотрены в работах Г. Спенсера, А. Шопенгауэра, М. Истмена, А. Кестлера³²⁴.

Существенную роль в развенчании эффекта ожидания играет в комедийной пьесе (или в драматическом произведении с элементами комического) механизм восприятия незнакомого явления или слова. Об этом эффекте как о комизме речи высказал любопытные суждения Анри Бергсон. В частности, он подробно рассмотрел комический прием *qui pro quo*³²⁵ в качестве частного случая интерференции независимых рядов событий. По его мнению, в каждом из условной серии происшествий формируется свое представление. Нестыковка рядов порождает двусмысленность, таким образом возникает непонимание, истинный источник комического эффекта³²⁶. В современной лингвистике отчасти описаны механизмы комического воздействия лексем. Так, в статье С. Нухова описан механизм восприятия потенциального слова и его воздействия на адресата как определенная схема из четырех этапов.

³²⁴ Теории комического последовательно рассмотрены, напр. в статье С. Нухова, *Языковая игра как одна из форм проявления общэстетической теории комического* [в:] Вестник Башкирского университета, 2012. Т. 17, № 1. С. 171–178.

³²⁵ Фразеологизм латинского происхождения, обозначающий путаницу, связанную с тем, что кто-то или что-то принимается за кого-то или что-то другое.

³²⁶ А. Бергсон. *Смех*, М.: Искусство, 1992. 128 с.

Это этап предъявления чего-то непривычного, фаза включения аналитического механизма семантизации, когда происходит осмысление конфронтации привычного и непривычного. Последующие два этапа исследователь связывает с дешифровкой языкового кода и комфортом от этого процесса³²⁷.

Комическое может рассматриваться как объект эстетического культурно-антропологического анализа, что вполне соответствует современным подходам к новой и новейшей драме. Под комическим понимаем содержательный фактор, который присущ не только комедии, а также трагикомедии, трагифарсу, мелодраме, водевилю.

Материалом анализа в данном подразделе станут пьесы белорусско-русскоязычного драматурга В. Ольховской, действие которых разворачивается в **условно определяемом** пространстве – то в реальном, то в воображаемом. В творчестве автора на момент работы над главой представлены восемь пьес, которые она сама назвала комедиями. Это *Айтишник* (2018), *Комната Че* (метафорическая комедия в одном действии, 2018), *Мама, это призрак, и мы поженимся!* (комедия с элементами мистики в двух действиях, 2018), *Одна ночь в Стамбуле* (мистическая комедия, восточная сказка для взрослых в двух действиях, 2019), *Офис в центре, округ Рай* (мистическая комедия в одном действии, 2018), *Паи-ку надо спасать* (мини-комедия в одном действии, 2019), *Трикстер клуб* (мистическая комедия в трех действиях, 2018), *Хутор, престиж и котик* (провинциальная комедия в двух действиях, 2020). В остальных драматических произведениях также можно найти признаки комедии или комического, но это может стать предметом отдельного исследования.

Остановимся более подробно на анализе трех пьес, названных драматургом комедиями: *Комната Че* (метафорическая комедия в одном действии), *Одна ночь в Стамбуле* (мистическая комедия, восточная сказка для взрослых в двух действиях) и *Трикстер клуб* (мистическая комедия в трех действиях).

Обратимся к анализу пьесы *Комната Че*, которая в 2018 году вошла в шорт-лист международного драматургического конкурса «Я-автор», а в 2019 году стала победителем международного конкурса современной драматургии «Время драмы. Весна-2019».

Название произведения детально интерпретируется во вступительной ремарке драматурга:

³²⁷ С. Нухов, *Языковая игра как одна из форм проявления общеэстетической категории комического* [в:] Вестник Башкирского университета, 2012, № 1. Т. 17, № 1. С. 171–178.

Комната Че – это дальний уголок памяти, куда мы загоняем самые сложные и неловкие воспоминания. Там встречаются прошлое и настоящее, этапы взросления и былые связи, все то, что не принято показывать в идеальной жизни, отраженной в соцсетях...³²⁸.

Действие происходит в замкнутом ограниченном пространстве, что позволяет драматургу рельефнее показать возможные перипетии, испытания, которым подвергаются герои, их прозрения и обретения.

Завязкой сюжета служит традиционная для комедии ситуация непонимания истинного положения дел, произошедшая с персонажем по имени Новая Любовь, охарактеризованного в списке действующих лиц как мужчина лет 30–35. Попав в комнату Че («чердак сознания») своей возлюбленной Елены, герой встречается с шестью другими действующими лицами, которые давно находятся в этом месте и воспринимают появление нового лица как само собой разумеющееся. Эти шесть персонажей охарактеризованы драматургом как аллегорические образы, представляющий взгляды и чувства Елены на определенном этапе ее взросления. Среди них Совесть – молодая женщина 30–35 лет, ухоженная, красивая; Школьные Годы – мужчина средних лет, типичный грузчик; Бурная Юность – безвкусно одетая девица с вульгарным макияжем и растрепанными волосами; Первая Любовь – мужчина лет 25, одетый как типичный хипстер; Бессмысленный Страх – мужчина, который кажется существом без возраста, нервный и дерганый; Добрые Советы – пожилая женщина, спокойная и дружелюбная. Как следует из высказываний персонажей, их внешний облик, поведение, представления о себе ограничены сферой субъективных знаний Елены, тем, как она воспринимает данное состояние или данное лицо в своей жизни.

Так, Совесть – персонаж, воплощающий функцию комедийного резонера (если следовать амплуа классической комедии), либо сверх-Я, контролера, согласно концепции Зигмунда Фрейда, который соотносит новоприбывшего персонажа с воспоминаниями Лены о Косте. Восприятие мужчины регламентировано определенным недоверием к нему со стороны героини Лены. Речь идет о том, что персонаж по имени Новая Любовь существует и действует соответственно тому, какие представления о реальном герое по имени Костя сложились у молодой женщины. Не случайно другие герои не хотят его идентифицировать с реальным человеком, знакомым Елены. Возникает ироническое несоответствие между реальным персонажем и его образом в восприятии любимой де-

³²⁸ В. Ольховская, *Комната Че, метафорическая комедия*, <http://surl.li/bhrjq> (дата обращения: 06.02.2022).

вушки, что вызывает риторические размышления персонажа по имени Совесть.

СОВЕСТЬ. Ты – не настоящий. Все мы – не настоящие. Все, кого ты видишь, – воспоминания Лены об определенных людях или событиях. Ты можешь кричать, что это не так, что уж ты-то – личность, достойная стать послем доброй воли в Никарагуа. И тем не менее, ты не Костя. Ты – ее воспоминание о Косте и любви к нему. Ты знаешь не всю его жизнь, а только то, что о нем знает Лена³²⁹.

Таким образом, персонаж, названный в пьесе Совесть и, в какой-то степени, герой по имени Добрые Советы олицетворяют в трансформированном виде маски комедийных резонеров, рассуждающих об истинности событий, комментирующих происходящее. Если в комедии Дениса Фонвизина *Недоросль* резонер Правдин выступает идеологом просвещенного монарха, комментирует конфликт невежества и знания в этой, по определению Ищук-Фадеевой, «высокой комедии», то в комедии Ольховской Совесть интерпретирует происходящее все же исходя из представлений Елены, хотя и не ограничиваясь ими. Суждения Совести связаны с имманентно присущими ей качествами – справедливостью и мудростью.

Как уточняет персонаж по имени Добрые Советы, Она (Совесть) вместе с Разумом и Сердцем входит в Совет, принимающий жизненно важные решения. Именно она решает, кто из героев в какую комнату попадет.

Добрые Советы олицетворяет умершую бабушку героини, с которой у Лены когда-то возникло недопонимание. Этот персонаж вступает в общение со всеми действующими лицами, особенно с героем по имени Новая Любовь с тем, чтобы вызвать в их памяти (и, соответственно, памяти Елены) воспоминание о некой гармонии, о внутреннем ладе с собой и миром. Это состояние взаимопонимания протагониста с бабушкой и вселенной было присуще ей до начала действия, можно считать, представляло исходную ситуацию лада с собой, которую затем нарушили знакомства Лены с молодыми людьми и Новой Любовью в том числе.

Персонаж Добрые Советы обладает универсальной мудростью, соотносимой с просвещенностью резонеров в комедии классицизма. Этот герой оптимизирует возможности настоящего для создания счастливой развязки в будущем. О подготовке этого счастливого результата, возвращающего Елене любовь, гармонию с собой и миром, свидетельствуют следующие реплики.

³²⁹ В. Ольховская, *Комната Че, метафорическая комедия*, <http://surl.li/bhrjq> (дата обращения: 06.02.2022).

ДОБРЫЕ СОВЕТЫ. <...> То, что ты здесь, и то, что ты – воспоминание, не значит, что ты ничего не можешь изменить. У воспоминаний есть огромная власть. Порой это решающий голос, который определяет будущее сильнее, чем настоящий мир³³⁰.

Персонаж *Добрые Советы* отмечает власть воспоминаний над будущим, в частности, говорит персонажу по имени *Новая Любовь* (подразумеваемая под ним, конечно, *Костю*) о том, что в комнате *Че* происходит настоящее расследование, в процессе которого остальные герои стараются сбить его с толку, не признаются в некоторых событиях из прошлого *Лены*. Мотив полицейского расследования часто повторяется в высказываниях действующих лиц и варьируется в сюжете. Так, в сцене одиннадцатой персонаж *Новая Любовь* сам берет на себя функции следователя³³¹. Он пытается понять, что же такое произошло с героиней в ее юности, что повлияло на отношения с ним. Он узнает постепенно о том, какая травма осталась в воспоминаниях *Лены* о ее *Первой Любви*. Благодаря тому, что у некоторых виртуальных персонажей в пространстве сознания *Лены* пробудилось самосознание, она возобновляет утраченные отношения с близкими и собой. Воображаемый герой, получивший в пьесе имя *Новая Любовь* и соотносимый с *Костей*, получает право вернуться в реальную жизнь и опять стать тем *Костей*, который, находясь в комнате *Че*, осознает, что любит *Лену* и по-настоящему дорожит ею.

В финале этой пьесы усиливается драматическое начало: персонаж по имени *Новая Любовь* осознает, что мыслит и поступает иначе, чем *Костя* в прошлом. По его мнению, в советах *Кости*, обращенных *Лене*, было что-то общее с советами ее покойной бабушки, которую представляет в комнате *Че* персонаж по имени *Добрые Советы*. Приведем фрагмент их диалога.

Новая Любовь собирается к выходу, но оборачивается и импульсивно обнимает Добрые Советы. Советь отворачивается, стараясь прикрыть глаза.

НОВАЯ ЛЮБОВЬ. Я помню, несколько месяцев назад, когда было холодно, я... То есть он, *Костя*... Он сказал *Лене* шапку надеть, а она расплакалась и отказалась объяснять, почему. Это ведь, потому что?..

ДОБРЫЕ СОВЕТЫ. Да.

НОВАЯ ЛЮБОВЬ. Мне жаль, что *Костя* так и не сумеет узнать вас.

ДОБРЫЕ СОВЕТЫ. *Лена* знает, что я на его стороне. Это поможет.

НОВАЯ ЛЮБОВЬ. Но я вас узнал. И если воспоминания способны помнить... То я вас не забуду. Спасибо.

³³⁰ В. Ольховская, *Комната Че, метафорическая комедия*, <http://surl.li/bhrjq> (дата обращения: 06.02.2022).

³³¹ Стоит отметить, что *Влада Ольховская* зарекомендовала себя как автор детективов, психологических триллеров. Вспомним хотя бы серии детективов «*Агния Туманова. Детектив с места событий*», «*Лучшее из чудовищ*», «*Кластерные миры*» и др.

*Новая Любовь уходит*³³².

Поскольку все действие происходит в пространстве сознания героини, то именно осознанное отношение к действительности определяет характер этого персонажа, а драматическая коллизия в пьесе больше соответствует драме, чем комедии. Нацеленность действия на исправление поступка протагониста в ситуации выбора спутника жизни и участие в этом советчика-резонера (*Добрые Советы*) усиливает этологический план высказывания, в котором метафорический способ указания на характеры и нравы заявлен автором в жанровом подзаголовке (метафорическая комедия).

Сюжетом в этой пьесе становится осознание обманчивого (кажущегося) события жизни, случайного непонимания героиней искреннего внимания со стороны Кости благодаря тем «подсказкам», которые исходят из внутреннего мира Елены. Собственно, мир ее сознания представляет собой театр аллегорических действующих лиц, которые подобно персонажам «высокой комедии» разыгрывают двойное действие в действии, театр в театре, напоминающие моралите. В то же время комизм в пьесе Ольховской (как и в средневековых моралите) осложняется дидактическим пафосом в связи с удвоением представлений о реальном и воображаемом герое.

Традиционные нормы морали, рациональные суждения, чувства находят образное воплощение в аллегорических персонажах из «чердака сознания» Елены. Согласимся с размышлениями Васильева, который рассмотрел модификации в современной драматургии в связи с сопоставлением некоторых пьес с жанровыми признаками моралите и притчи. По его мнению, аллегорический характер подобных произведений способствует представлению универсальных морально-философских идей и принципов.³³³ Дидактическое начало в пьесе Ольховской, не случайно названной драматургом «комедией», способствует драматизации действия, в котором разрушается представление о случайном, частном, кажущемся. В то же время выявляется комическое несоответствие традиционных моральных представлений с нравами современного общества, определенных нравственных шаблонов и тех изменений в субъективных предпочтениях, личностном выборе, которые диктуются самой жизнью.

Таким образом, в метафорической комедии *Комната Че* метатеатральная рамка позволяет увидеть комический аспект в том, что обычные ситуации преодоления общественных стереотипов остраиваются и ра-

³³² В. Ольховская, *Комната Че, метафорическая комедия*, <http://surl.li/bhrjq> (дата обращения: 06.02.2022).

³³³ С. Васильев, *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*, Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. С. 325.

зыгрываются как коллизии аллегорических персонажей из пьес религиозно-дидактического характера.

Поучительный посыл в пьесе облечен в художественную форму, благодаря которой читатель/зритель сосредотачивает внимание на героях, а не на провозглашаемых ими идеях.

В мистической комедии в двух частях *Одна ночь в Стамбуле* Ольховской действие развивается также благодаря переплетению реального и фантастического (воображаемого) планов. Посредством магии работающего в отеле Джинна в сознании супружеской пары с тридцатилетним стажем (Галины и Валерия), волей случая вынужденных переночевать в **гостинице**, возникают образы идеальных спутников жизни. Воображение Галины воссоздает перед ней образ идеального мужа и идеальных детей, мало напоминающих реальную семью. На основании образов из подсознания Валерия Джинн (подобно демиургу) создает возможную реальность: появляются такие виртуальные персонажи, как Ассистент, Соперник, Содержанка, роли которых исполняют те же актеры, которые играют Идеального мужа, Идеального сына, Идеальную дочь Галины. Таким образом, проявляется комический эффект своеобразного двойничества одних и тех же воображаемых героев. Фарсово-комическое возникает в действии благодаря переплетению воображаемого, иллюзорного (кажущегося идеальным) и, одновременно, реального временных планов. Настоящее, которое можно считать реальным, содержит характеристики объективного и субъективного времени. Герои по воле магии Джинна переносятся в воображаемое прошлое, в котором они встречаются со своими идеальными, созданными как конструкты их представлений, партнерами.

Сверхъестественная роль волшебника, как он сам объявляет в развязке пьесы Менеджеру, состоит в том, чтобы открывать новые возможности потенциальных клиентов. Благодаря магическому перенесению в другую виртуальную реальность и общению с персонажами, возникшими как образы сознания и подсознания Галины и Валерия, герои убеждаются в ценности совместной жизни и значимости друг для друга. В результате подобных реверсивных сюжетных ходов они возвращают себе утраченные за тридцать лет супружества представления о ценности семьи. Можно отметить, что обретение героями смысла происходящего, неожиданных связей и отношений соединяется исследователями с природой комического³³⁴. Так, Мария Мусийчук отмечает, что природа смеха и ко-

³³⁴ М. Мусийчук, *Когнитивные механизмы юмора в структуре комического* [в:] Вестник Новосибирского государственного университета, Серия: Философия, 2010. Т. 8, вып. 2, С. 48–52.

мического проявляет себя в несообразности формы содержанию, в комических несоответствиях, в контрастном отношении к норме или идеалу. В частности, изменяются ценностные представления героев в связи с осознанием того, что устоявшийся порядок вещей не соответствует воображаемому идеалу³³⁵. Комический эффект обусловлен визуальным впечатлением от несоответствия неожиданно появившейся перед глазами героев картинки их сложившейся точке зрения. Галина и Валерий видят себя вовлеченными в общение и отношения с незнакомыми им людьми, образы которых являются проекциями каких-то не до конца отрефлектированных процессов и представлений из прошлого тридцатилетней давности.

Магическое перенесение героев из настоящего в былые времена и обратно создает также особый эффект отстраненности временных планов, хотя все действие разворачивается в течение одной ночи, проведенной супругами в *стамбульском* отеле. Между воображаемыми и реальными действующими лицами в пьесе устанавливаются сюжетные связи. Темпоральные смещения связаны с актуализацией представлений персонажей о неких идеальных спутнике жизни и детях. Можно сказать, что категория времени чудесным образом размывается в структуре действия. Утрачивается конкретное представление о настоящем, прошлом и будущем. В суждениях героев (реальных и порожденных воображением конструктов из прошлой жизни) обнаруживаются противоречия между некими социальными стереотипами нормы и личностными предпочтениями персонажей. Так, Галина, несмотря на свой зрелый возраст, по-прежнему любит романтические проявления чувств, предпочитает ландыши другим цветам, а в реальной жизни руководствуется принципами из западных мультфильмов, в которых Джинн мог исполнить три желания. Распознается ироническая референция к анимационным фильмам по сказке «*Старик Хоттабыч*» Лазаря Лагина.

ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖ. Слушайте сейчас очень внимательно, а не как обычно! Вы думаете, стать мэром – это очень просто? Нет, это вызов, который придется принять всей нашей семье! (*Идеальной дочери*). Ты! Когда будешь нести свою мать, постарайся никого не бесить... Или бесить чуть меньше, чем обычно. (*Идеальному сыну*). Ты! Ненадолго прерви поиск себя. Да и вообще, нечего там искать!

ИДЕАЛЬНЫЙ СЫН. Эй! Да там жемчужина спрятана!

ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖ. Обойдешься пока без жемчужных бус, значит! Сын мэра должен быть умным человеком, а не лоботрясом! Пока назначим тебя моим ассистентом, а там – видно будет. (*Галине*). Ты! М-да, с тобой надо что-то делать... Задрапировать как-то, что ли...

ГАЛИНА. В смысле?!

³³⁵ Там же. С. 49–50.

ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖ. Дорогая, звезда, цветок мой, я тебя люблю, но ты страшна для неподготовленного глаза!

ГАЛИНА. Я тебе этот букет роз для тех, кому за пятьдесят, знаешь куда засуну...

ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖ. И агрессивна. Я люблю тебя такой, какая ты есть, не подумай. Но муж и мэр – это разные вещи. Посмотри, как ты одета, как ты выглядишь... Тебе уже не двадцать, ты окрякла...

ИДЕАЛЬНЫЙ СЫН. Ну, точно драка будет³³⁶.

Драматическая коллизия в пьесе формируется вследствие выявления многочисленных комических несоответствий. Так, Валерий и в реальной жизни, и в иллюзорных картинах, возникших по воле магии, не соответствует представлениям о герое и мачо. Джинн объясняет его жизненные неудачи тем, что все время взрослым за него был кто-то другой. В сознании героев прошлое и настоящее переплетаются так, что опыт иллюзорной жизни с идеальными партнерами волшебным образом проецируется на еще одну картину из прошлого, представленную их воображению Джинном. Молодая Галина и Молодой Валерий осознают, что обладают субъективным, только им принадлежащим временем, которым дорожат больше всего, и убегают от окружения. Таким образом, в этой пьесе, названной драматургом, мистической комедией, несоответствие иллюзорных представлений персонажей возможным «материальным» воплощениям их желаний вызывает комический диссонанс в силу способности личности совладать с властью над воображением стереотипных представлений и их возможными воплощениями в реальной жизни.

В основе еще одной мистической комедии Ольховской в трех действиях *Трикстер клуб* прослеживаем свойственный трагедии рока сюжет познания. Драматическая коллизия обусловлена условным «вторжением» чужой воли в сознание персонажа. Главный герой (Психолог) понимает, что в его сознании и теле по воле случая (перепутал заклинание) оказался дух обмана, шутовства и манипуляций Трикстер. Этот протагонист с присутствующим ему цинизмом вмешивается в судьбу трех посетителей, а затем и самого Психолога, в результате чего изменяет их судьбу с несчастливой на счастливую. Собственно, такая развязка и позволяет думать, что пьеса похожа на трагикомедию, в которой нарушено единство героя, сюжета и жанра.

Опираясь на исследования об архетипическом образе Трикстера в литературе и культуре (К. Леви-Стросса, М. Липовецкого, А. Кузнецова, С. Березовской, Р. Кулешова), отметим, что его роль часто осмысливается как положение антипода культурного героя, с которым в той или иной

³³⁶ В. Ольховская, *Одна ночь в Стамбуле, мистическая комедия*, <http://surl.li/bhrkb> (дата обращения: 06.02.2022).

мере можно ассоциировать образ успешного Психолога в мистической комедии *Трикстер клуб*. В работах литературоведов о смыслах деятельности трикстера отмечается, что в силу его комически-демонической природы, а также комплекса антигероя, в его поведении и последствиях его влияния на мир проявляются одновременно разрушительная сила и реконструктивные способности. Речь идет о том, что задачей трикстера является ответная реакция на его вызов, которая задает модель развития мира и оборачивается созиданием³³⁷. В пьесе *Трикстер клуб* вселившийся в тело Психолога Трикстер, по сути, радикально изменил поведение, установки и цели всех, на кого он направил свои сверхъестественные усилия. В результате этого все, кто подвергся влиянию Трикстера, включая Психолога, обрели желаемое, но утраченное в силу ложных представлений о счастье. Более того, Трикстер заставляет всех, с кем он общается, стать деятельными и взять ответственность за свое счастье на себя. Вспоминая размышления Ищук-Фадеевой о том, что в новой драме конца XIX – начала XX века драматический герой мог быть бездеятельным, но действующим³³⁸, отметим, что все персонажи, на которых активно влияет Трикстер в пьесе (включая Психолога), бездеятельны. Они предстают как объект приложения усилий и воли Трикстера.

Не случайно признано, что Трикстеру дано, согласно его природе, вершить судьбы людей, исправляя их ошибки. Можно задуматься над тем, что в своей пьесе Ольховская воссоздает ироническую версию метафизической драмы или трагедии, которая в условиях нашего времени превратилась в метафизическую трагикомедию. Раскрывается метафизический смысл того, что пациентка психолога Ольга, которая сознательно убедила себя в том, что она несчастлива, одинока, и вся ее жизнь разрушена, обретает смысл жизни, спасая незнакомого ей журналиста. Трикстер дает ей шанс вначале (в буквальном смысле этого слова) «примерить» на себя роль комнатной герани, а затем, когда ей надоело постоянно отрывать от своего тела листочки этого цветка, предлагает (также в буквальном смысле) спасти человеческую жизнь. С помощью всемогущего Трикстера Ольга успевает дозвониться разуверившемуся в себе журналисту Максиму в тот момент, когда он стоит на мосту и готов свести счеты с жизнью. Это первый случай, когда Ольга стала деятельной личностью. В диалоге с Ольгой, превращенной в герань, Трикстер предлагает ей сле-

³³⁷ Р.Н. Кулешов, *Функциональное значение образа трикстера в архаической трагедии* [в:] Аналитика культурологии, 2007. Выпуск 1 (7), www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/1624.html (дата обращения: 13.01.2022).

³³⁸ Н. Ищук-Фадеева, *К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного»* [в:] Драма и театр. Вып. V, Тверь 2005. С. 18–19.

довать новой модели поведения, которая должна совершенно изменить ее представления о себе и мире.

ОЛЬГА. Вот еще! Откуда мне знать, что через пять минут я снова не стану геранью?

ТРИКСТЕР. Вот тебе мое слово: не станешь. А теперь можешь уйти или остаться.

Ольга не двигается с места.

ОЛЬГА. И зачем же мне оставаться?

ТРИКСТЕР. Если он тебе понравился, круг замкнулся. Вы оба сейчас на линии старта. Почему бы не начать вместе и не посмотреть, что будет³³⁹.

Подобным образом в пьесе реализуется деятельность всех персонажей по переустройству своей жизни, при этом активным агентом трансформаций их поведения и взглядов является все тот же Трикстер. Тут уместно заметить, что подобная ситуация расхождения между статусом деятельного и действующего описана Ищук-Фадеевой в пьесах А. П. Чехова. В частности, отметила она, безвольный Тригорин может быть деятельным, но подлинно действующим лицом его «драмы жизни» оказывается Аркадина³⁴⁰.

Поскольку в комедии иллюзорное, воображаемое, фантастическое принимается за реальное, то активная деятельность Трикстера по упорядочиванию нарушенного уклада жизни всех персонажей пьесы может вызывать эффект созидания микрокосма. Усилия воли и ума героев как лиц, бывших бездеятельными, но превратившихся по воле магии в деятельных, позволяют думать о том, что в этой трагикомедии вновь актуализируется категория действия, которая соотнесена с пониманием счастья.

В этом смысле показателен финальный диалог Психолога с Трикстером, который собрался навсегда покинуть его тело.

ПСИХОЛОГ. Хорошо, твоя взяла... Я разрушил свою семью.

ТРИКСТЕР. О да. Причем не конкретным поступком, а, скорее, отсутствием поступков. Всеми днями, когда тебя не было рядом. Всеми пропущенными праздниками. Всеми новостями, которые ты не узнал. Ты понял это давно, задолго до встречи со мной, но все равно позже, чем следовало бы. Ты теперь даже не уверен, что узнаешь своих детей, если встретишь их на улице. И тебе кажется неловким вот так взять и вернуться к ним, проще ночевать в позе страдающего червяка на кушетке. А ты просто вернись, внезапно и без причин!³⁴¹

³³⁹ В. Ольховская, *Трикстер клуб*, <https://olhovskaya.ru/plays/trikster-club/> (дата обращения: 6.02.2022).

³⁴⁰ Н. Ищук-Фадеева, *К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного»* [в:] Драма и театр. Вып. V, Тверь 2005. С. 24.

³⁴¹ В. Ольховская, *Трикстер клуб*, <https://olhovskaya.ru/plays/trikster-club/> (дата обращения: 6.02.2022).

Последняя сцена этой пьесы представляет реплику Психолога, который испытывает давно утраченное чувство счастья. Он позвонил жене, и та пригласила его прийти домой на ужин.

Таким образом, вроде бы выдерживается необходимая для комедии ситуация возвращения к утраченной гармонии бытия, но при этом у читателя остается ощущение того, что миропорядок нарушен. Лишь под влиянием магии сверхъестественной силы этим персонажам удалось вернуть прежнее состояние порядка в своей жизни. Неизменно то, что процессы личностной воли, судьбы, возможностей ее изменения в условиях нарушения связей между миропорядком и сознанием героя остались во власти хаоса. Это вызывает трагикомическое отношение к тому, насколько личность не свободна в своем выборе и не/может взять ответственность за свою судьбу на себя. Перенос событий в воображаемое пространство и время позволяет драматургу ярче передать процессы самосознания личности, расширяет границы экзистенциального самоопределения героя, который осознает в себе Другого, что само по себе ограничивает свободу его проявлений. Несуществующее место и созданные фантазией персонажи позволяют расширить представление о возможных границах самоидентификации. При этом драматург использует прием комического остранения пространственно-временных трансформаций героя, его возможных представлений об отношениях с миром и собой. Взаимодействие виртуальных и реальных действующих лиц вызывает рефлексии автора об отношении человека к расхожим принципам поведения личности в социуме, которые персонажи преодолевают в силу индивидуального самосознания, проявившегося под влиянием сверхъестественных сил.

ЛИТЕРАТУРА

- Бергсон А. *Смех*, М.: Искусство, 1992. 128 с.
- Васильев Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації, Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
- Гончарова-Грабовская С., *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.)*, Минск: Вышэйшая школа, 2021. 271 с.
- Ищук-Фадеева Н., *К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного»* [в:] Драма и театр. Вып. V, Тверь 2005. С. 18–28.
- Кириленко Н., *Классическая комедия и классический детектив (к вопросу о генезисе жанра)* [в:] Вестник Кемеровского государственного университета, 2015, №1 (61), т. 2. С. 184–189.
- Кириленко Н., *Новейшая комедия (специфика жанра)* [в:] Новый филологический вестник, 2019, № 3 (50). С. 62–75.

- Кулешов Р.Н., *Функциональное значение образа трикстера в архаической традиции* [в:] Аналитика 2007. Выпуск 1 (7), www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/1624.htmlкультурологии. (дата обращения: 13.01.2022).
- Кургинян М.С. *Драма* [в:] Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры, М., 1964. С. 238–362.
- Лихачева Л., Фадеева К., *Смеховая культура как способ производства, трансляции и потребления смешного* [в:] Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры, 2015, № 4 (144). С. 135–144.
- Муцийчук М., *Когнитивные механизмы юмора в структуре комического* [в:] Вестник Новосибирского государственного университета, Серия: Философия, 2010. Т. 8, вып. 2. С. 48–52.
- Нухов С., *Языковая игра как одна из форм проявления общеэстетической категории комического* [в:] Вестник Башкирского университета, 2012. Т. 17, № 1. С. 171–178.
- Ольховская В., *Комната Че, метафорическая комедия*, <http://surl.li/bhrjq> (дата обращения: 06.02.2022).
- Ольховская В., *Одна ночь в Стамбуле, мистическая комедия*, <http://surl.li/bhrkb> (дата обращения: 06.02.2022).
- Ольховская В., *Трикстер клуб*, <https://olhovskaya.ru/plays/trikster-club/> (дата обращения: 6.02.2022).
- Тупикина Ю., *Злая мать*, <https://tupikina.com.page2> (дата обращения: 17.07.2023)
- Хализев В.Е. *Драма как явление искусства*. М.: Искусство, 1978. 240 с.

4. КОММУНИКАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ В ПЬЕСАХ О ПОДРОСТКАХ

4.1. ПРОБЛЕМА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИНКЛЮЗИИ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ

Проблема социокультурной инклюзии приобрела за последние годы достаточно широкую сферу изучения и использования, в том числе ее исследуют применительно к театру и драме. Опираясь на исследования Ричарда Санделла, Оксаны Музыка, Виталия Попова, рассматриваем инклюзию как процесс включения индивида с особыми потребностями (возможностями) в так называемый «принимающий социум» или группу³⁴². От социума, подавляющего индивидуальные качества личности, «принимающее» общество отличается готовностью интерсубъективного взаимодействия, в результате которого практика переживания процессов «вживания» в среду становится одновременно и условием изменения самой среды³⁴³. При этом сознание индивида с особыми потребностями «выходит» за границы внутреннего опыта, причем воображение позволяет моделировать основные сценарии перехода из трансформирующего общества к «включающему»³⁴⁴. Интерсубъективность представляется как конструирование умений и навыков в паре «Я-Другой». Причем «Другой» конструируется в сознании Я на уровне сверхчувственного общения, посредством жестовых, тактильных практик.

Не случайно новейшая драма стала практической базой исследования многоаспектного явления инклюзии. Прежде всего, на наш взгляд, это связано с тем, что обращение к инклюзивным практикам то ли в виде темы пьесы, то ли в качестве способа театрального представления, в котором участвуют как люди с ограниченными возможностями, так и профессиональные актеры, предназначено в равной степени для всех слоев

³⁴² О. Музыка, В. Попов, *Теория инклюзии: социально-философские основания*, Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2021. 140 с.

³⁴³ В работе О. Музыка и В. Попова предложено понимание «принимающего общества» как такого, в котором осуществляется и реализуется сущность субъекта с ограниченными или особыми возможностями (потребностями). «Включающее общество» предполагает, по мнению исследователей, включение, адаптацию и социализацию подобного субъекта, а также его многоплановое взаимодействие с системой, которая принимает подобного субъекта.

³⁴⁴ Там же.

публики. Разумеется, формы инклюзии специфичны для незрячих, слабослышащих, слабослышащих или глухих, инвалидов на колясках и др. При этом отличается и зрительская аудитория с различным уровнем подготовленности к участию в подобных проектах.

В этом разделе постараемся рассмотреть особенности трех пьес молодых российских драматургов, посвященных проблеме инклюзии в среде подростков-школьников и в актерской среде. Сразу отметим, что эти драматические произведения можно отнести к сфере социального театра, который по-новому заявил о себе в последние десятилетия на гребне «социального поворота» в культуре, в основе которого – осознанная потребность строительства новых отношений между людьми в обществе.

Как показывает театральная практика, в последнее время особое звучание и актуальность приобрела тема непонимания обществом неслышащего человека, в первую очередь подростка. К ней обращаются молодые российские драматурги, стремящиеся показать, что у глухих есть голос в виде языка жестов (жестикулы), тактильных знаков, благодаря которым возможны контакт неслышащих или слабослышащих людей с их окружением, обретение взаимного опыта эмоционального переживания этого диалога.

Непростые процессы формирования инклюзивной среды, взаимодействия разных личностей стали темой пьес драматургов и **методом** работы некоторых современных театров. В качестве такой практики стоит обратиться к опыту, например, театрального центра «*Инклюзион*» фонда поддержки слепоглухих «*Со-единение*», когда жестовый язык интегрирован в ткань спектакля и нет необходимости в дополнительном переводчике, такую постановку можно считать инклюзивной³⁴⁵. Некоторые постановки с участием слепоглухих и зрячеслышащих актеров завоевали в последние годы престижные премии. Достаточно вспомнить про две работы, номинированные на «*Золотую маску*». Это спектакли театра «*Центр драматургии и режиссуры*» «*Отдаленная близость*» 2014 года и Театра наций «*Прикасаемые*» 2015 года. Можно привести примеры постановок, которые созданы без жестовой речи, но сценический язык понятен и глухим, и говорящим (напр., спектакль *Маугли* Самарского театра юного зрителя «*СамАрт*» или спектакль *Бетховен. Разговорные тетради* Иркутского областного театра кукол «*Аистенок*»)³⁴⁶. Также существуют

³⁴⁵ А.Б. Афонин, Ю.Н. Галагузова, В.В. Колесников, К.В. Чупина, *Организация инклюзивной среды в учреждениях культуры*, Екатеринбург-Берлин: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 2019. 172 с.

³⁴⁶ Там же. С. 92.

театры глухих актеров: «Театр мимики и жеста» (Москва), театр «Недослов» (Москва), театр «Пиано» (Нижний Новгород)³⁴⁷.

Не случайно в последнее время все большую популярность приобретает понятие «инклюзивный театр» как социокультурный проект, в основе которого – конструирование взаимодействия в общественном поле сценических постановок. Подобные практики вызывают социальные изменения сообществ на уровне взаимодействия, сопричастности, соприсутствия, рефлексии³⁴⁸.

Подобные пьесы сразу же привлекают огромное внимание публики на фестивалях и с успехом ставятся театрами разных форматов. Среди открытий недавних фестивалей Любимовка – 2017, Любимовка – 2018 пьесы Марты Райцес *Я–Кулак. Я–А–Н–Н–А*, Полины Синева *Чужой голос*, Даны Сидерос *Всем, кого касается*, Анастасии Букреевой *Томми*.

Персонажи пьес М. Райцес, Д. Сидерос и А. Букреевой – сверхчувствительные, так называемые сенситивные подростки, которых принудительно, без их желания, включили в мир обычных людей, но оказалось, что этот мир не готов принять этих неслышащих такими, какими они есть. Поэтому во всех ситуациях подобные герои ощущают себя изгоями, хотя и активно пытаются установить контакт со слышащими людьми. В этих драматических произведениях обнаруживается мощный перформативный потенциал вовлечения зрителя в интерактивное действие посредством театра прикосновений и жестикуляции. Поскольку явление Внутреннего голоса как феномена в сознании глухой двенадцатилетней Анны, героини текста Марты Райцес, уже было проанализировано в соответствующем подразделе, обратимся к анализу пьес Д. Сидерос и П. Синева более подробно.

В пьесе Даны Сидерос *Всем, кого касается* (2017) действие разворачивается вокруг ситуации формирования интересубъективной общности в одном из лучших классов элитной гимназии, в которой готовили детей к профессии журналистов. В среду подростков, привыкших к признанию их элитарности во всем (лучший класс, лучший классный руководитель, уникальная школа, соученики, прошедшие многократный отбор), попадают два нестандартных юноши. Это братья Михаил и Костя, воспитанники интерната для детей с ограниченными возможностями, поскольку Костя, хотя и слышит, но не может произнести ни одного слова, кроме

³⁴⁷ Там же.

³⁴⁸ Е. Шуклина, М. Певная, *Инклюзивный театр: социокультурные характеристики аудитории, проблемы творчества и соучастия* [в:] Известия Уральского федерального университета. Сер.1. Проблемы образования, науки и культуры, 2021. Т. 27, № 2. С. 121–122.

«нет». Первое появление этих персонажей в классе вызвало конфликт, поскольку Костя попытался общаться на языке прикосновений, придуманном братьями для общения друг с другом. Коммуникация с помощью касаний позволяет распознать в пьесе несколько семантических планов.

Прежде всего, этот язык создан как средство передачи наиболее важной информации об отсутствии угрозы, о защищенности, о поддержке, о возможности говорить в нужный момент или поехать домой. Внутренней мотивацией таких тактильных знаков является распространенное в русскоязычной вербальной среде эмотивное значение: например, ударить ладонью в грудь собеседника означает выражение сердечных чувств, симпатии, одобрения, но также и вызов, стремление задеть, вызвать ответную реакцию. В действии пьесы такие прикосновения чаще всего имеют одно эмоционально насыщенное значение, не всегда соответствующее тем общепринятым смыслам, с которыми в русскоязычном сознании связывают жесты. Завершает драматическое произведение своеобразный словарик, состоящий из шестнадцати коммуникативных знаков, указывающих на действия («Совершенно ненужное приложение»). В нем сообщается, например: **[ударить ладонью в грудь]** – радость и восторг, можно стучать себя или брата, неважно³⁴⁹. Этот язык становится также способом представления героев, о чем сообщается в списке действующих лиц:

Миша – брат Кости, он же [положить ладонь на горло, тронуть пальцами ухо]

Костя – брат Миши, он же [положить ладонь на живот, тронуть за подбородок]

Семён – он же [хлопнуть по подбородку снизу]

Рита – младшая сестра Семёна, она же [подуть на ладонь]

Гузель – она же [взять за предплечье]

Лиза – она же [тронуть угол губ]

Паша – он же [ткнуть кулаком в грудь]

Валентин – он же [похлопать по плечу]

Карим – он же [похлопать по спине]³⁵⁰.

Можно отметить, что этот способ тактильного общения определил особенности личностного сознания и картины мира, тщательно изолированных от внешнего проникновения, поскольку опыт детских травм сформировал у героев стойкую защитную реакцию в связи с интересом окружающих к ним. С появлением необычных учеников в школе ежедневно возникали пожарные ситуации, которые Директор поневоле связывал с братьями как с неким, по его словам, «инвазивным видом», внедрившимся в класс.

³⁴⁹ Д. Сидерос, *Всем, кого касается* [в:] *Всем, кого касается: современная подростковая драма* (сборник). М.: Самокат, 2019. 108 с.

³⁵⁰ Там же.

«Вживание» ребят в коллектив элитарной группы происходит посредством разыгрывания воображаемого диалога Я-Другой, причем роль Другого (члена этой общности) конструируется для Миши с Костей как образ слышащих подростков, а для всех остальных учеников их класса как опыт знакомства с языком тактильного общения. Впервые разные учащиеся выпускного класса объединяются, обретая эмотивный опыт контакта и затем взаимодействия с неслышащим Костей и взявшим на себя роль его помощника Мишей, и начинают осознавать себя командой. Этому всячески способствует их классный руководитель, Софья Алексеевна, которая пытается выработать у детей приемы коллективного поведения, например, предложив составить график дежурств в школе с целью предотвращения пожаров. Сознание каждого персонажа, независимо от его взглядов и убеждений в этой пьесе, направлено на выход за пределы предыдущего жизненного опыта. В частности, эмоциональный интерес подростков ко всему новому и необычному мотивирует желание повторить загадочные тактильные сигналы, с помощью которых общаются новички (прикосновение рукой к подбородку, животу, груди).

Если представить себе группу ребят из этого элитного класса как некую саморазвивающуюся систему, то можно считать, что она переживает кризис как раз в момент появления Кости и Миши. Это выражается в том, что в коллективе все время проявляются последствия психологической неустойчивости каждого из учащихся. Все они преследуют свои личные цели и принимают какие-то функции социальной группы лишь для того, чтобы завершить образование в престижной школе. При этом внешне диалог ребят с классным руководителем (до появления Миши и Кости) выглядел вполне конструктивно, хотя и попытка Софьи Алексеевны общаться с классом как со взрослыми ответственными людьми неоднократно заканчивалась конфликтом. Неформальный лидер группы Семен еще до появления братьев всячески демонстрировал свое независимое положение, дерзил, но при этом также проявлял высокий уровень знаний, обеспечивающий ему снисходительность педагогов.

Можно считать, что очередные конфликт и примирение классного руководителя и Семы создают предпосылки для того, чтобы воспринимать этот социальный организм как инклюзивную группу, с немалыми усилиями принимающую двух непонятных и отличающихся от других подростков. Психологический кризис, произошедший с Семеном, вследствие которого он демонстративно наглотался таблеток и попал в больницу, можно считать критическим моментом в ситуации выхода учеников класса из привычного и, вроде бы, комфортного для них состояния. Подобное положение дел свидетельствует о готовности системы (в данном

случае, школьной группы) к качественной перестройке. Причем, согласно законам синергетики, перестраиваясь, система «...выбирает один из возможных путей дальнейшего развития»³⁵¹. В пьесе Сидерос – это путь инклюзии и переформатирования общения в детском коллективе.

Кроме того, в данном драматическом произведении контролирующими элементами школьной системы являются Директор и Начальник охраны, позиция которых жестко регламентирована: Директор как администратор готов исключить необычных подростков из учебного заведения. Вместе с тем наблюдения над процессами инклюзии в выпускном классе не оставляют его равнодушным: он задумывается о том, причастны они к пожарам или нет.

Полагаем, что драматическое действие построено в соответствии с пробуждением естественного природного любопытства соучеников к языку подростков. В самом начале, когда они только появились в классе, этот интерес был заглушен недоверием и готовностью обороняться от какого-либо вторжения на территорию. В сцене шестой представлено пробуждение заинтересованности Риты к способу общения Миши и Кости, причем их язык прикосновений воспринимается ею как способ создания закрытой структуры, обособленной от всего мира. Проникновение в тайны тактильного языка обеспечивает Рите возможность стать своей в мире братьев и тем самым найти друзей, стать кому-то нужной. Приведем пример того, как знакомство с языком прикосновений позволяет девочке осваивать (в ее сознании) мир Другого.

Миша. А что ты бы хотела узнать?

Рита. Всё.

Миша. Это не очень конкретно.

Костя. [трогает Риту за ухо]

Рита. Что это значит?

Миша. Это значит, что Костян признает в тебе своего.

Рита. А как сказать, что я тоже признаю?

Миша. Можешь просто повторить.

Рита. [трогает Мишу за ухо] [трогает Костю за ухо]³⁵².

Наиболее последовательно процессы инклюзии представлены драматургом в финальной сцене: появление Семена после его попытки демонстративного отравления становится в пьесе моментом перестройки системы (учеников в классе, вместе с классным руководителем и, возможно, в некоторой степени, Директора). Все одновременно начинают

³⁵¹ О. Музыка, *Социальная синергетика: методология, семантика, аксиология*, Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2010. С. 75–76.

³⁵² Д. Сидерос, *Всем, кого касается* [в:] *Всем, кого касается: современная подростковая драма* (сборник), М.: Самокат, 2019. 108 с.

общаться на языке прикосновений. Оказывается, что в эмоциональном плане этот способ коммуникации позволяет проявить гораздо больше тепла и сердечности, которые непосредственно подростки не готовы продемонстрировать в обычных условиях.

Из кабинета номер пять вываливается класс, толпой идёт к выходу, останавливается возле Риты и Семёна.

Костя. [трогает семёново ухо, берет за руку]

Лиза. [хлопает Семёна по подбородку снизу, потом по лбу, потом по груди]

Карим. [пожимает Семёну руку]

Валентин. [хлопает Семёна по груди]

Миша. [хлопает Семёна по груди, касается уха]

Гузель. [трёт семёново ухо]

Семён. [трогает кончик носа Гузели]

Гузель. [пожимает Семёну руку]³⁵³.

Не случайно после показа спектакля *Всем, кого касается* Сидерос, поставленного Константином Райкиным в 2019 году на сцене его театра «Сатирикон», зрители вставали и вместо аплодисментов выражали свое восхищение и признательность актерам, демонстрируя один из тактильных знаков общения, придуманный персонажами пьесы: они похлопывали ладонью по своей груди и ударяли ладошкой по ладошке актеров³⁵⁴.

Совершенно иной ракурс проблемы инклюзии представлен в пьесе Полины Синева *Чужой голос* (2016). Половина текста пьесы исполняется на языке жестов³⁵⁵. В основе действия представлена попытка состоявшейся двадцативосьмилетней актрисы Вики вжиться в роль неслышащего персонажа путем подражания жестам глухих. Героиня смоделировала ситуацию инклюзии: перестала общаться с миром слышащих на протяжении месяца, вложила в уши беруши, настойчиво изучала язык жестов и старалась всячески по-актерски «влезть» во внутренний мир педагога, сурдопереводчика и слабослышащей актрисы Ольги. По мнению Вики, такое погружение в среду должно было произвести эффект полного «вхождения» в роль. Оказалось, что несмотря на усилия Ольги, Вика так и не смогла передать язык жестов настолько точно, чтобы режиссер и зрители в это поверили.

³⁵³ Там же.

³⁵⁴ В 2019 году Константин Райкин был представлен в лонг-листе премии зрительских симпатий «Звезда Театрала» в номинации «Лучший режиссер» за спектакль «Всем, кого касается».

³⁵⁵ Примечание: примерно 50% пьесы идет на русском жестовом языке (РЖЯ). С жестами можно ознакомиться на сайте spreadthesign.com, а конфигурации и более подробную информацию изучить на странице Центра жестового языка ВКонтакте и на YouTube.

В ходе действия становится понятно, что Вика, отказавшись от голоса, утрачивает возможности самоидентификации. Неудачная попытка инклюзии оборачивается конфликтом с миром глухих, Ольгой, режиссером и, в первую очередь, с собой. Можно считать, что героиня так и не смогла преодолеть экзистенциальное отчуждение от мира неслышащих. Важно отметить, что Вика использовала язык жестов для того, чтобы передать речь своего персонажа по фильму (Кати). Тем самым она искажала образ героини, заданный сценарием и видением режиссера. Показательными стали слова Ольги об ответственности за голос глухого человека, воспроизведенный с помощью жестулы.

Оля. Одно дело учить жестовый язык для общения. И другое дело – играть глухого персонажа. В его лице ты говоришь от имени всех глухих. Как бы высокопарно это ни звучало. И говоря на жестовом языке с чудовищным акцентом, искажая его до неузнаваемости, ты крадешь у глухих голос³⁵⁶.

Сознательный отказ от роли возвращает героиню Виду к утраченной идентичности в силу того, что она опять пользуется голосом и обретает привычную языковую реальность. Поскольку погружение в язык жестов и мир глухих не способствовало самосозиданию или «дотраиванию» внутреннего мира героини, а разрушало его, в сознании актрисы происходили процессы отторжения от собственного Я. Показателен в этом смысле монолог Вики, после долгого молчания вновь позволившей себе говорить.

Вика. Ууу. Хочу говорить. Руками говорить надоело. Теперь потише. Чтобы голова не болела. Трампам. Трампам. Звуки. Звуки. Папапамамамама. Стоп. Сосушее ощущение пропало. Как будто я была в мире теней, а сейчас вернулась в реальный мир. Без звуков жизнь и правда не та. Может, я нервная из-за этого хожу? Чуть что – злюсь. Злюсь на всех...³⁵⁷

Обретение собственного голоса связывается героиней с осознанием попытки прожить фрагмент чужой жизни (скорее всего, как она понимает, жизни Ольги) как своей. Эта ситуация сознательной подмены своего Я Другим создает в драматургии действия условия для отказа актрисы от желанной для нее роли. Кроме того, работа над несобраным образом изменяет ее самооценку и внутренний мир. Показателен в этом смысле монолог Вики, в котором она апеллирует к своим несостоявшимся иллюзиям. Риторика ее реплик может свидетельствовать, в данном случае, о процессах самоидентификации.

³⁵⁶ П. Синева, *Чужой голос*, https://www.kolyada-theatre.ru/upload/files/2017/06/16/Sineva_Chuzhoi_golos.doc (дата обращения: 01.07.2022).

³⁵⁷ Там же.

Вика. Я сейчас говорю и слышу собственный голос, и это до сих пор странно, хотя я уже давно перестала молчать. Те, кто слышат, привыкли к этому – всю жизнь же говорят! А я слышу себя как впервые. И не понимаю, кто это? Я, наверное, и так вцепилась в эту роль, чтобы найти ответ на это. Я полагала глухих такими особенными людьми. У них же нет голоса. Как они живут? Думают? Дышат? Я думала: приду и дам им голос. А на самом деле голос у них есть. Просто в другой форме. И я была настолько самоуверенна... Что пыталась подражать ему. Подражать я умею. Всю жизнь подражаю кому-нибудь. Увлекаюсь, изучаю, беру его жизнь и проживаю ее. Много жизней. Я все время говорю чужими голосами. Не факт, что удачно, но мне это интересно. Да... А где я сама? Где мой голос? Не знаю. Ладно. Я позвоню позже³⁵⁸.

Этот монолог Вика произносит, набирая номер маминого телефона. Попытка возобновить общение с мамой и ее ответ по телефону можно также рассматривать как процесс самоидентификации, причем образ родительницы воспринимается в этой ситуации по отношению к «Я» героини как «Другой», близкий, но не тождественный. Этот «Другой» постоянно находится в сознании Вики, ей не нужно делать усилия, чтобы соотнести себя с этой фигурой.

Пьеса Полины Синева может рассматриваться как обращение от рождения неслышащего драматурга к миру говорящих людей с целью привлечь внимание к проблемам глухих, в том числе инклюзии глухих артистов в театральной среде. Эта деликатная проблема, безусловно, имеет личностный аспект. Как уже отмечалось, драматург таким образом смогла поделиться со зрителем персональным опытом творческого существования Другого в обществе говорящих и слышащих. Образ Ольги в пьесе представлен в аспекте психологического выбора: обучать и дальше других или состояться как актриса, которая может интегрировать в себе потребности глухих и говорящих. В финальной сцене героиня (Ольга) репетирует на жестовом языке текст из книги К. Станиславского *Работа актера над собой*.

Фрагменты, которые она готовит к кастингу, выбраны драматургом в качестве перформативного средства привлечения внимания к речи артистов, ее интонациям, паузам, свойствам передачи знаков препинания с целью воображаемого представления образов. Можно думать, что сам текст становится художественным средством выстраивания действия, организованного, как отмечалось, в соответствии с неудачной попыткой инклюзии актрисы в театральную среду, состоящей из слышащих (большинства) и неслышащих (меньшинства). В развязке пьесы представлены процессы самоидентификации героинь (Вики и Ольги). Можно считать, что одновременное погружение в мир глухих и в мир кино изменяет их

³⁵⁸ Там же.

представление о самих себе и дальнейшем жизненном пути, побуждает к активным поискам себя в профессии.

В драматических произведениях на тему инклюзии наблюдается стремление авторов к разным формам художественного обобщения, чаще всего метафорического, сказочного или притчевого.

Так, в основе действия небольшой пьесы *Томми* Анастасии Букреевой лежит характерная для иносказательных структур история про то, как ставший в результате аварии инвалидом подросток Сергей начинает общаться с обычным камнем, в который (в воображении героя) переселилась душа мальчика Томми.

Желание вернуть Томми его человеческую природу заставляет Сергея возвратиться к жизни, к общению со сверстниками, приехать на коляске в школу и найти нового друга Аню. Эта история, рассказанная Томми, напоминает сюжеты сказок Г.-Х. Андерсена о персонификации неживых предметов и их общении с человеком.

Услышав историю Томми о том, как он пал духом после гибели родителей и попросил мага о смерти, в результате чего волшебник превратил его в камень, Сергей находит внутренние ресурсы для возвращения к жизни. Он изменяет свое отношение к маме и сестренке, прощает предательство друга Руслана и находит Аню, которая также разуверилась в том, что кто-то может ее понять.

Персонаж по имени Томми создан как конструкт, помогающий визуализировать образ Другого в сознании Сергея посредством представления читателя о том, как выглядит камень, и как может звучать его речь. Лейтмотивом пьесы является фраза Томми о том, что на его планете камни «...только и делают, что болтают без умолку. Камни и на твоей планете поступают так же. Просто вы их не слышите»³⁵⁹.

Диалог Сережи с Томми воспринимается мамой героя как его разговор с собой, что вызывает у нее подозрение в шизофреническом расстройстве психики сына. Состояние раздвоенного сознания персонажа интегрирует все жизненные процессы и все сферы общения. Из тех, кто разговаривает с ним, только мама и предавший его друг Руслан слышат голос Томми. Остальные думают, что Сергей действительно разговаривает сам с собой вслух.

В результате общения с Томми состояние мальчика меняется от полной обреченности и депрессии до желания жить полной жизнью и помогать другим («Я, типа, последний герой: буду всем помогать...»)³⁶⁰. Драматург

³⁵⁹ А. Букреева, *Томми* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/b/bukreeva_anastasiya (дата обращения: 25.10.2020).

³⁶⁰ Там же.

обыгрывает непосредственное значение образа камня для того, чтобы показать, как герой укрепляется физически: он все время вынужден искать Томми, подбирать камешки, в связи с чем возвращается чувствительность к его второй руке.

Так как Другой в сознании Сергея существует как голос, писательница передает разные коммуникативные стратегии их диалога, чаще всего Томми провоцирует мальчика своими упреками, подколками на действия – он побуждает Сергея поверить в то, что тот способен передвигаться без чьей-то помощи. Голос друга в сознании героя приобретает характер магического внушения, почти гипноза, под влиянием которого подросток смог выкатить свою коляску в окно, вылезти сам и доехать до школы. Внутренняя перестройка сознания персонажа происходит, по-видимому, в результате его героического поступка: он сам на коляске добирается до школы и подает директору заявление о том, чтобы в здании установили пандусы. Обретение себя, своего Я (которое он как будто утратил после аварии) посредством общения с Другим побуждает героя мечтать об активности в среде школьных друзей: он предлагает Ане снимать фильмы, ходить в кафе.

В диалоге с девочкой Сергей высказывает сомнение в том, что его друг Томми действительно существует, а не является плодом его фантазии.

Сережа. На его планете камни только и делают, что разговаривают без умолку.

Аня. Серезж... Может, тебе все это приснилось?

Сережа. Нет...

Аня. Ты уверен?

Сережа. Нет. Но мне бы хотелось, чтобы это было правдой. Ведь если это неправда, значит, ты – тоже неправда. И все это мне только привиделось. Очень нужно, чтобы с хорошими людьми иногда происходили и хорошие вещи³⁶¹.

Образ Ани, который может рассматриваться как еще один психологический двойник или Другой, но уже материализованный в действии, также «работает» на идею инклюзии. В восприятии героев пьесы, которое высказал Сергей, Аня Шумова – готка-одиночка, ни с кем не общается, лузер. Такие характеристики позволяют читателю связать ее образ с потребностью опеки и защиты. В финальных сценах очевидно, что Аня стала для Сергея тем, кем был для него Томми. Важно отметить, что художественная условность существования камня Томми принимается как сценическая форма субъективной действительности.

Драматург построила финальную сцену в пьесе таким образом, что невозможно понять, видел ли Сергей Томми на самом деле, или этот образ существовал в его воображении. Важно то, что герой, обретая внутрен-

³⁶¹ Там же.

ний ресурс, реализует потребность вновь стать своим в среде подростков. Перевоплощение друга-камня Томми во вполне реальную девочку Аню, которая стала ему товарищем и обрела в его лице поддержку, можно также рассматривать как сказочный прием, в основе которого лежит явление обмена духовной энергией. Неожиданным считаем решение драматурга оставить возможность двойственной интерпретации финала пьесы. Текст завершают реплики Сережи и его мамы, которая сообщает, что к сыну на день рождения пришел какой-то парень, представившийся как Томми.

Принятие условности двоимирия позволяет зрителю сохранять в своем восприятии оба плана – сказочно-реальный, допускающий явление переселения душ, и имажинативный. Кажется, что автор настаивает на одновременной возможности двойственной интерпретации. Не случайно после занавеса Букреева поместила в тексте еще две сцены, в которых обозначила ракурс двойного видения: условно говоря, позицию воображаемого героя и мнение автора.

Сцена 13. Финальная. Взрослая.

Томми. Камни не разговаривают. Меня на самом деле нет. Мы бесполезны.

Далее автор отмечает в ремарке завершение спектакля (занавес 2). После этого следует

Сцена 14. Финальная. Мнение автора.

Томми. Камни не разговаривают. Меня на самом деле нет. Мы бесполезны. (*Пауза*). Шутка.

Также сообщается: Занавес 3³⁶².

Открытый финал пьесы соответствует представлениям зрителя о драме с элементами абсурда, комического, хотя автор и не предлагает определенный жанровый подзаголовок. Можно предположить, что традиционная для такого типа пьес развязка не служит жанровой характеристикой для драматурга. Гораздо важнее ему передать идею сообщаемости между мирами, но при этом уйти от трагикомизма гротескного видения мира, трагикомедии.

Таким образом, наблюдения над характером трансформации отношений Я-Другой в пьесах трех драматургов (Д. Сидерос, П. Синева и А. Букреевой) на тему инклюзии позволяют отметить следующие особенности. В тексте Д. Сидерос отношения Я и Другого развиваются от полного неприятия к проживанию совместного опыта выстраивания коммуникации. В пьесе П. Синева актриса Вика возвращается к утраченному в ее восприятии Я путем сознательного отказа от инклюзии. Девушка решительно вытесняет из своего сознания образ Другого. В то же время Ольга в финале пьесы находится на пути возможного диалога с Другим

³⁶² Там же.

и, в связи с этим, возвращения в актерскую профессию. Драматург Букреева в своей работе привлекает внимание публичности к отношениям Я-Другой как к равным, значимым для каждого. В ситуации инклюзии подросток Сергей, ставший инвалидом, получает возможность вернуться к себе прежнему и к социальному контакту с окружающим миром. Посредством активного воздействия персонифицированного образа Другого на сознание героя, на его восприятие себя и мира значительно изменяется ход мыслей мальчика.

ЛИТЕРАТУРА

- Афонин А.Б., Галагузова Ю.Н., Колесников В.В., Чупина К.В., *Организация инклюзивной среды в учреждениях культуры*, Екатеринбург-Берлин: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 2019. 172 с.
- Букреева А., *Томми* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/b/bukreeva_anastasiya (дата обращения: 25.10.2020).
- Музыка О., *Социальная синергетика: методология, семантика, аксиология*, Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2010. 288 с.
- Музыка О., Попов В., *Теория инклюзии: социально-философские основания*, Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2021. 140 с.
- Сидерос Д., *Всем, кого касается* [в:] *Всем, кого касается: современная подростковая драма* (сборник), М.: Самокат, 2019. 108 с.
- Синева П., *Чужой голос*, https://www.kolyada-theatre.ru/upload/files/2017/06/16/Sineva_Chuzhoi_golos.doc (дата обращения: 01.07.2022).
- Шуклина Е., Певная М., *Инклюзивный театр: социокультурные характеристики аудитории, проблемы творчества и соучастия* [в:] *Известия Уральского федерального университета. Сер.1. Проблемы образования, науки и культуры*. 2021. Т. 27, № 2. С. 120–131.

4.2. САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ В РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПЬЕСАХ ОЛЖАСА ЖАНАЙДАРОВА

Исходя из наличия общих черт речевого и коммуникативного поведения (согласно исследованиям О. Багдасарян, И. Стернина, Е. Шелестюк), постараемся рассмотреть особенности общения персонажей в пьесах как составляющие конфликта и действия. Коммуникативные стратегии в диалогах героев драматических произведений послужат маркерами рече-

вого функционирования персонажей, так или иначе актуализирующих свою индивидуальность. Вслед за исследователями под речевым поведением будем понимать весь комплекс отношений, включенных в коммуникативный акт, вербальные и невербальные способы взаимодействия, паралингвистические факторы, а также место и время речевого акта, обстановку, в которой этот акт происходит³⁶³. Иными словами, речевое поведение понимается как использование языка в речевой деятельности применительно к социальному контексту, непосредственному окружению³⁶⁴. Прослеживая динамику речевого поведения, характера диалогов, постараемся выяснить, как изменяются в процессе вербального общения самоидентификация персонажей и тип их взаимодействия (кооперативный, конфронтативный).

Применение методов когнитивной лингвистики, теории речевой деятельности к изучению драматического действия позволит расширить исследовательские подходы, дополнив их анализом коммуникативных интенций героев (персонажей). В соответствии с расширительным пониманием речевого поведения и коммуникативных стратегий (О. Багдасарян, И. Стернина, Е. Тарасова, Е. Шелестюк) рассматриваем их не только как систему норм и традиций, сценариев коммуникативного взаимодействия, но и как проявление сознательных и бессознательных коммуникативных интенций действующих лиц (Е. Шелестюк)³⁶⁵. В анализе вербального функционирования опираемся также на типологии коммуникативных стратегий и тактик в работах Оксаны Иссерс, Анны Ланских, Татьяны Марченко. В основе их научных подходов лежат цели и характер речевого поведения, способ воздействия и самопрезентации участников диалога, их личный опыт и компетенция собеседника³⁶⁶. Такое понимание вербальных практик персонажа позволяет глубже понять структуру драматического действия, в основе которого традиционно признавали художественный конфликт.

Если представители классической школы понимали под конфликтом столкновение позиций, мотивов, ценностей (В. Сахновский-Панкеев), то начиная с работ В. Хализева, П. Сонди, М. Пфистера действие уже не рассматривается как основной элемент конструкции драмы, а его частный

³⁶³ Т. Чеботникова, *Речевое поведение как один из способов актуализации личности* [в:] Вестник Челябинского государственного университета, 2011, № 28 (243). С. 138–143.

³⁶⁴ Там же.

³⁶⁵ Е. Шелестюк, *Речевое воздействие: онтология и методология исследования*, автореферат дис. ... доктора филологич. наук. Челябинск, 2009. 42 с.

³⁶⁶ См. напр. О. Иссерс, *Коммуникативные стратегии и тактики русской речи*, М.: ЛЕНАНД, 2017. 308 с.; Т. Марченко, *Гармонизирующие речевые тактики (на материале жанра интервью)* [в:] Гуманитарные и юридические исследования, 2016, № 3. С. 240–245.

случай³⁶⁷. Вслед за С. Лавлинским и И. Болотян принимаем во внимание то, что конфликт в новой и новейшей драме вбирает в себя элементы многих поэтикальных структур текста, в том числе речевого, стилистического уровней³⁶⁸. С характером конфликта зачастую согласуются разнообразные элементы структуры пьесы, причем интегрирующим началом выступает высказывание. Учитываем понимание конфликта как момента эмоционального и драматургического напряжения, возникающего между субъектами в тексте на уровне речевых актов (М. Пфистер, Т. Онегина). При этом носителем конфликта может быть не только герой, но и реципиент, привносящий в сферу значений высказывания свой культурный опыт, свои личностные наблюдения и знания.

С точки зрения речевого поведения образы персонажей можно рассматривать как составляющие драматического конфликта в обеих пьесах. Анализируя конфликты в высказываниях героев, сосредоточим внимание на речевых портретах действующих лиц пьесы с опорой на литературоведческие подходы к исследованию конфликтов и действия в драме.

Предметом изучения станут модели речевого поведения персонажей как показатель коммуникативных стратегий в поэтике драматического действия двух пьес русскоязычного драматурга из Казахстана Олжаса Жанайдарова. Выбор для исследования текстов *Френдзона* и *Танцы плюс* Жанайдарова мотивирован тем, что стихия разговорной речи организует в них драматическое действие на концептуальном, образно-художественном, когнитивно-коммуникативном уровнях. Кроме того, в обеих пьесах действуют только русскоязычные герои. Сам драматург, который с семи лет живет в России, признавался в интервью, что его менталитет ближе к русскому, хотя он также ощущает себя казахом и в последние годы все больше обращается к злободневным проблемам казахского народа³⁶⁹.

Не случайно вынесенный в название пьесы концепт приобретает особую функциональную нагрузку в пьесе *Френдзона*. К заглавию добавлено авторское замечание «*пьеса о подростках*». Заимствованное из английского понятие Friendzone – зона дружбы – обогатилось новыми оттенками смысла из молодежной субкультуры. Оно обозначает характер отношений девушки и юноши, сознательно установивших ограничение для дальнейшего сближения. При этом остается формат дружеского обще-

³⁶⁷ И. Болотян, С. Лавлинский, *Конфликт драматический* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 114–118.

³⁶⁸ Там же.

³⁶⁹ Среди известных пьес, успешно поставленных в театрах разных стран, отметим те, в которых драматург обращается к проблемам казахского народа: «*Беруши*» (2011), «*Магазин*» (2014), «*Джэст*» (2013), «*Хан*» (2016).

ния. Сохраняется привязанность, интерес друг к другу, предполагающие дальнейшее развитие отношений или их прекращение, если он или она выйдут из френдзоны. Можно предположить, что вместе с заимствованием не имеющего эквивалента в русском языке концепта носители языка, в данном случае, подростки, постигают и ценностные ориентиры американской культуры. Осваивается так называемый американский стиль жизни, который ассоциируется с независимостью, успехом, комфортом.

Таким образом, концепт *френдзона* характеризует отношения героев (двух девушек и двух юношей) в пьесе. Инициатором отношений (но не речевой коммуникации!) является девушка Даша, которая какое-то время была в близких отношениях с успешным боксером Кириллом, но затем влюбилась в начавшего посещать эту же секцию Сергея. Вне этого треугольника находится девушка Оля, безуспешно стремящаяся во что бы то ни стало завоевать симпатию Кирилла. Она инициирует с ним общение, в то время как Кирилл пытается наладить отношения с Дашей так, чтобы вызвать ее на откровенность и тем самым заставить ее проявить истинное отношение к нему. Речевое поведение моделируется на основе диалогов героев, образующих треугольник Кирилл-Даша-Сергей, и пары Ольга-Кирилл, при этом драматургическое напряжение в общении обозначенных участников и создает конфликтную ситуацию в пьесе.

Внимание автора сосредоточено на персонажах, непростые отношения между собой которых в силу переходного возраста не всегда отражают их представления о мире и о себе. Согласно Большому толковому словарю русского языка под редакцией С. Кузнецова, употребление предлога «о» может свидетельствовать о том, что объект (в данном случае, характер отношений героев) охвачен во всей полноте, его представление в динамике не предполагает существенных изменений. Кроме того, чаще его используют, когда говорят о ком-то определенном и описывают процесс, независимый от субъекта. Причем чаще предлог *о* встречается в книжной речи³⁷⁰. Также обращает на себя внимание авторское указание на возможность сближения персонажей: двое из них названы по именам: Кирилл и Оля, а двое – по именам и фамилиям: Даша Орлова и Сергей Лямин.

В основе сюжета пьесы лежит непонимание между подростками, вызванное неустойчивой системой ценностей, непринятием стремлений ближнего и своих попыток завоевать любовь и дружбу того, кто нравится. Контекстом общения молодых людей являются процессы их созревания и осознания своих желаний и потребностей.

³⁷⁰ Большой толковый словарь русского языка, ред. и составитель С. Кузнецов, СПб.: Норинт, 1998. 1534 с.

Главным коммуникативным импульсом диалогов в пьесе можно считать поиск путей взаимодействия: этим заняты трое персонажей, каждый из которых стремится завоевать признание и симпатию тех, кем увлечен в данный момент. Только Даша сосредоточена на себе настолько, что не обращает внимание на стиль своей речи, в которой проявляются отклонения от норм общения, антагонизм, языковая агрессия.

Так, в диалогах с оставленным ею во френдзоне Кириллом девушка разговаривает при помощи императивных реплик с обценной лексикой, что свидетельствует о стремлении прекратить общение. Ее короткие фразы напоминают агрессивный приказ. Подобным образом деформируется коммуникативное пространство адресата, героиня самоутверждается за счет оскорблений Кирилла. Такой некооперативный способ речевого поведения обусловлен несоответствием интенций героини (зацикленной на себе) и примирительных, направленных на кооперацию тактик ее адресата³⁷¹. Последний старается уйти от высказывания претензий и ограничивает общение примирительными репликами (*Кирилл. Пе*ости... Давай кино смотр*еть* или *Я больше не буду*)³⁷². Компромиссный характер фраз усиливает конфликтно-агрессивный способ речевого поведения Даши. Приведем несколько примеров.

Даша. Сука, ща получишь! (*Замахивается сумочкой.*) <...>

Даша. Кирь, твою мать, че за дела? <...>

Даша. Удаляй эту группу! Быстро!³⁷³

Коммуникативные стратегии в речевом поведении Кирилла, высказывания стремящейся завоевать его внимание Ольги, а также Сергея, агрессивно отстаивающего право на отношения с Дашей, строятся на попытке сближения и неминуемых в подобных ситуациях разногласиях.

Попытка Ольги обрести взаимопонимание выразительно представлена в сцене, когда она предлагает Кириллу произнести то, что каждый из них хочет услышать.

Первая реакция Кирилла («Извини, что достаю тебя?») заставляет ее уйти. Затем Оля строит речевое поведение так, чтобы подсказать Кириллу, чего же она ждет от него.

Оля. В этой фразе нет буквы «р».

³⁷¹ О кооперативном, некооперативном и центрированном типах речевого поведения смотри работу К.Ф. Седова, *Языковая личность в аспекте психолингвистической конфликтологии* [в:] Труды междунар. семинара «Диалог – 2002» по компьютерной лингвистике, <https://www.dialog-21.ru/digest/2002/articles/sedov/> (дата обращения: 22.05.2022).

³⁷² О. Жанайдаров, *Френдзона* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatrelibrary.ru/authors/zh/zhanaydarov> (дата обращения: 13.05.2022).

³⁷³ Там же.

Кирилл. И че?

Оля. Там всего три слова. (*Пауза.*)³⁷⁴

Драматург использует эффектный прием передачи несхожести Кирилла с другими: герой не выговаривает звук «р». Стремясь завоевать его любовь, Ольга предлагает способ исправления картавости. Частое произношение слов с мягким «р» приносит результат: Кирилл начинает выговаривать эту букву произвольно. Его финальный диалог с Ольгой в аптеке демонстрирует преодоление картавости, тем самым исчезает мнимая (но актуальная по мнению подростка) проблема в общении со сверстниками.

Фразы героев имитируют спонтанную речь, что особенно заметно в ситуациях столкновений, агрессии, драки. Апеллятивный характер реплик в ситуациях выражения прямой угрозы приобретает черты перформативного призыва к действию. Так происходит в сцене, когда Сергей требует, чтобы Кирилл удалил интимные фотографии Даши из своего компьютера.

Реплики императивного характера содержат оскорбления в ответ.

Сергей. Ты все потрешь. Сейчас же. Понял, гондон?

Кирилл. А то че? (*Подходит к компьютеру, садится, щелкает «мышкой»*). Кстати, глянуть не хочешь?³⁷⁵

В диалогах молодых людей доминирует установка на самоутверждение в общении за счет собеседника, в связи с чем их речевое поведение приобретает конфликтно-агрессивный характер³⁷⁶. Тем не менее, модальность общения героев заметно изменяется в финальной сцене пьесы. Вряд ли можно ее считать развязкой конфликта, обусловленной определенными внутренними и внешними изменениями состояния подростков, их переоценкой отношений в связи с осознанным характером общения друг с другом и взрослением. Собственно, коллизия не исчерпывается тем, что Даша остается с Сергеем, а у Кирилла с Ольгой возникает близкое общение. Совместный опыт победы над картавостью Кирилла становится основой их взаимопонимания с Ольгой и внутреннего комфорта в общении друг с другом. Подобно первой сцене финальная происходит в аптеке. Одновременно представлены два диалога целующихся Кирилла и Оли, обсуждающих расстроены отношения Сергея и Даши, ее уход

³⁷⁴ Там же.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ О подобных особенностях психолингвистической конфликтологии см. статью К. Седова, *Языковая личность в аспекте психолингвистической конфликтологии* [в:] Труды междунар. семинара «Диалог – 2002» по компьютерной лингвистике, <https://www.dialog-21.ru/digest/2002/articles/sedov/> (дата обращения: 22.05.2022).

из школы и заверения Сергея в верности Даше. Конфликт в пьесе принципиально неразрешим, так как герои находятся в стадии взросления, осознания своей системы ценностей. Условно говоря, завершается какой-то этап постижения героями себя и тех, кого они любят, кто находится в их близком окружении. Во всяком случае, прослеживается тенденция «определения» круга «своих и чужих». Подобная репрезентирующая тактика свидетельствует о более глубоком осознании подростками своих потребностей, психологического состояния, интенций, характеризующих их коммуникативное поведение.

Переходя к тексту *Танцы плюс. Пьеса про подростков*, нельзя не обратить внимание на правописание латинскими буквами предлога «про». Сознательное выделение этого предлога семантически важно: тем самым драматург может сигнализировать о том, что пьеса не о конкретных героях, а о подростках вообще. Как отмечено в словаре С. Кузнецова, предлог *pro* может означать, что из целостного явления выхватывается какая-то составляющая, что речь пойдет о процессе, непосредственно творимом в высказывании сейчас³⁷⁷. Также этот предлог чаще указывает на разговорную речь, в отличие от предлога «о». В пьесе Жанайдарова *Танцы плюс. Пьеса «pro» подростков* в основе драматического действия лежит ситуация конфликта и попытки найти взаимопонимание группы подростков и двух взрослых персонажей – тренера Макса и будущего психолога Ксении, собравшихся в танцевальном зале для занятия. Коммуникативное поведение героев основано на различных личностных представлениях и стратегиях, обусловленных ролью, которую каждый из них играл в этой случайно возникшей группе. Сразу отметим, что диалог, в форме которого разворачивается действие, построен не как традиционный обмен репликами или вопрос-ответ, а по принципу «...так называемого нанизывания смыслов»³⁷⁸. Подобный способ общения Наталья Глущенко отмечает уже в пьесах А. Чехова в связи с несоответствием слова образу, с тотальной несовместимостью позиций актантов, которые не стремятся к пониманию. Собственно, поэтому в чеховской *Чайке* исследователь прослеживает многочисленные микродиалоги, персонажи всегда говорят о том, что для них актуально на момент разговора³⁷⁹. Поскольку каждый говорит о своем, увеличивается дистанция между «элементами синтак-

³⁷⁷ *Большой толковый словарь русского языка*, ред. и составитель С. Кузнецов, СПб.: Норинт, 1998. 1534 с.

³⁷⁸ Н. Глущенко, *Драматический диалог как дискурсивная практика (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Д. Хармс)*, автореферат. дис. ... канд. филол. наук, Тверь, 2005. 22 с.

³⁷⁹ Там же.

сической цепочки», что порождает эффект «разбалансированности»³⁸⁰. Смыслы прозвучавшего слова осложняются контекстами, невербальными семантическими средствами (паузами, звуковыми символами, жестами и проч.)

Завязкой действия в пьесе *Танцы плюс* становится провокативное утверждение претендующей на внимание, но страдающей заниженной самооценкой Зизу о том, что одна из девушек группы по имени Апрель выбросилась с балкона. Предполагаемый мотив суицида – несчастная любовь – вызывает в группе подростков конфликт: персонажи выражают свои коммуникативные цели, позволяющие обнаружить их личностные проблемы посредством обсуждения случившегося.

В поступках и высказываниях подростков, их тренера Макса и студентки психологического факультета Ксении, собравшихся для занятий танцами, проявляются их роли и маски, которые они выбрали для общения в этом случайно образовавшемся коллективе. Конфликтное напряжение в речевом поведении подростков вызвано требованием Зизу прекратить занятия танцами и поговорить об Апрели. Ее ультиматум превращается в процессе вербальных актов героев в демонстрацию своих позиций³⁸¹. Непонимание истинных ценностей друг друга, подростковый максимализм, комплексы, стремление казаться не теми, кем они есть на самом деле, обуславливают разобщенность участников группы. В репликах персонажей преобладают стратегии и тактики конфликтного общения. В частности, можно отметить следующие прагматические стратегии: самопрезентации, формирования эмоционального настроения, диалоговые стратегии (контроля над инициативой), риторические (привлечение внимания)³⁸². Диалог в начальных сценах пьесы строится на повторяющихся (лейтмотивных) репликах персонажей, особенно это касается подростков, каждый из которых сосредоточен на своей теме, и поэтому, формально оставаясь в беседе, они говорят только о себе и для себя. Так, Барбара постоянно требует, чтобы включили музыку, так как она ненавидит тишину. В контексте развития действия выделяются микроконфликты, например, мы узнаем, что Барбара ревнует Макса к Апрели и боится, что не нужна ему. Она также боится остаться со своими мыслями в одиночестве, поскольку страдает из-за отсутствия внимания близких. Иллюзию полноты жизни среди друзей дают ей танцы.

³⁸⁰ Там же.

³⁸¹ О. Жанайдаров, *Танцы плюс* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/zh/zhanaydarov> (дата обращения: 13.05.2022).

³⁸² О. Иссерс, *Коммуникативные стратегии и тактики русской речи*, М.: ЛЕНАНД, 2017. 308 с.

Претендующая на внимание к себе и страдающая из-за низкой самооценки Зизу внешне ведет себя эпатажно, не раз угрожает сломать руку кому-то из ребят, проявляет агрессию по отношению к Барбаре. На самом деле за этим скрываются комплексы из-за недовольства своей внешностью. Ситуацию обостряет утверждение Зизу о том, что Макс одновременно был в отношениях с Барбарой и с Апрелью. Обсуждение характера поведения Апрельи вызывает у нее агрессию, ревность и неуверенность в себе. Воспроизведенный в речи подростков образ их подруги Апрельи связан со стратегиями построения имиджа, самопрезентации, с тактиками сопоставления с ней и противопоставления ей. Некоторые персонажи (Зизу, Барбара) демонстрируют личное превосходство. Собственно, высказывания участников танцевальной группы об Апрельи как личности динамизируют коллизию, поскольку служат отправным пунктом для понимания, что она была не такая, как они. В речевом представлении портрета Апрельи проявляется определенная центрированность персонажей. Так, не вполне уверенная в себе Зизу убеждает Ксению в том, что Апрель – святая, талантливая, она похожа на Одри Хепберн, знает французский как родной. Подобные оценки содержат репрезентирующие тактики противопоставления себя и другого. Для преодолевающей комплекс неполноценности Иры Апрель была непонятной, то, как она говорила, ходила, вела себя, побуждало к созданию в воображении образа из другого незнакомого мира. Явно страдающая от чрезмерного инфантилизма и привязанности к матери Ира сосредоточена лишь на своей внешности. О чем бы не говорили подростки, Ира вступает в разговор со своей лейт-темой: «Я не толстая. <...> Просто кость широкая»³⁸³.

Тем не менее в процессе попыток самоидентификации с помощью будущего психолога Ксении, пробудившей в ней личностное начало, Ира выражает протест против психологического подчинения матери, несмотря на их дружбу и разумно выстроенные матерью-психологом отношения.

Парень с кличкой Дюм проявляет себя в этой неформальной группе как шут, балагур, приколист, который начинает любой разговор с анекдота о неграх. Отношение Дюма к поведению и способу общения в группе Апрельи отражает его неиссякаемое жизнелюбие, витальную энергию. Тем не менее он прячет свои чувства, ему нелегко признаться, например, что ему нравится Зизу. Можно предположить, что его жизненная позиция формируется как раз в таких непростых ситуациях, когда он вынужден

³⁸³ О. Жанайдаров, *Танцы плюс* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/zh/zhanaydarov> (дата обращения: 13.05.2022).

соотнести себя с другими. Самоидентификация героя проявляется в его представлении образа Апрели.

Дюм. Ходила тут, как тень. Жалкая. И стихи эти. Ненавижу смерть. Надо жить. Жить надо. На полную катушку³⁸⁴.

В группе подростков обращает на себя внимание поведение интроверта Роба, который общается при помощи книжных цитат и, не отрываясь, читает книги. Во время действия он не расстается с повестью Антуана де Сент-Экзюпери *Маленький принц* и почти не проявляет инициативу в общении. Не случайно наблюдающая за ним Ксения обнаружила у него проблемы с коммуникацией и назвала «изгоем». Тем не менее Робу удается преодолеть свою робость в финале, когда Ксения пытается оказать им психологическую помощь. Роб выражает протест против стремления взрослых регламентировать поведение подростков и тем самым сломать их хрупкий личностный мир. Именно молодой человек созывает всех персонажей для помощи потерявшей сознание Барбаре, тем самым помогая девушкам и парням сделать шаг от разобщенности к попытке понять друг друга и к некой общности интересов. В речевом поведении героев важным поворотом служит объявление Макса о том, что он покидает группу. До этого момента по его репликам мало что можно было сказать про его характер, отношение к людям и себе. Неприятие его решения о прекращении занятий танцами с этой группой заставляет Зизу признать, что с Апрель ничего особенного не случилось и все, что она разыграла, было лишь манипуляцией, направленной на то, чтобы проучить Макса, ведущего игру с двумя девушками. Манипулятивно-игровая манера общения Зизу связана, как уже отмечалось, с ее желанием обратить на себя внимание и потребностью в повышении самооценки. При этом она использовала богатый репертуар тактик манипуляции, в частности, перераспределения инициативы, привлечения внимания в разговоре.

Ксения. Играть надо на сцене. А не в жизни. Понимаешь?

Зизу. Все умею. Слезы. Смех. Танцы. Карате. Хоть завтра в театральный. А сегодня была как будто репетиция. Проверка сил.

Ксения. У тебя получилось. Кто все это придумал?

Зизу. Апрель. Она умная. Умней, чем Барбара. Интересно же узнать, что о тебе говорят после (*показывает пальцами кавычки*) «смерти».

Ксения. Это эгоизм. Нельзя так шутить, бесчеловечно³⁸⁵.

Последняя оценка Ксении вызвала протест Роба, осудившего в ее лице вечное стремление взрослых высказывать правильные суждения и давать

³⁸⁴ Там же.

³⁸⁵ Там же.

советы. Можно отметить, что драматическое напряжение в действии заметно смещается в сторону отношений между поколениями. Осознается конфликт между подростками и (условно говоря) молодыми людьми, немного старше их, но занявшими позицию тех, кто имеет право выражать свое мнение и даже судить. Характеристики парней и девушек, которые дает Ксения, будущий психолог, помогают им самим разобраться в своем поведении и отношении друг к другу. Стоит отметить, что многоголосый, но не объединяющий героев полилог во второй части пьесы сменяется общением двух героев. Причем важную роль в структуре действия играют беседы с Ксенией в форме диалога, помогающие подросткам лучше осознать свои истинные психологические проблемы и желания. В ее попытке кооперативной коммуникации преобладают стратегии создания позитивной тональности общения, а также тактики готовности к сотрудничеству, к созданию модели конструктивного общения. Примиряющим началом в этом столкновении интересов становится возможность двигаться вместе под общую музыку, которую каждый находит на своем мобильнике. Показательно, что Роб находит способ примирения с Ксенией, пригласив ее танцевать вместе с ними.

Ксения. Я не буду вам мешать (*Садится на маты*). Я буду рядом. Просто буду рядом.

Роб. Нет. Мы все станцуем вместе. Мы – одна команда³⁸⁶.

В финальной сцене все герои танцуют под одну и ту же музыку, воспроизведенную на мобильниках, надев наушники. Каждый слышит только «свою» мелодию, хотя, на самом деле, она общая. Попытка примирения отражается на речевом поведении персонажей: реплики утрачивают конфликтно-агрессивный или конфликтно-манипулятивный характер. Финальные фразы и авторская ремарка свидетельствуют об общем настроении на кооперативный способ коммуникации. Конфликт в этой пьесе полностью не разрешается, так как все герои проходят свой индивидуальный путь познания себя. Кто-то из них находится в самом начале этого путешествия, кто-то в середине или в конце. Так что действие приостановлено драматургом условно, возможно, с целью показать, что пути для взаимопонимания подростков и взрослых есть.

В общении участников танцевальной группы – подростков и старших друзей – прослеживается смена эмоционального настроения от демонстрации своей самодостаточности и нежелания принимать другого до гармонизации общения, способности слышать собеседника. В финальной ремарке сообщается о синхронном танце в полной тишине. Слова оказываются ненужными. Драматическое действие в этой пьесе *pro* под-

³⁸⁶ Там же.

ростков развивается в русле осознания ими некоторой общности интересов, коллективистских принципов поведения в группе. При этом они все активнее осознают личностное начало, позволяющее им отделить себя от членов семьи, от референтной группы.

Проанализировав характер высказываний героев в пьесах, удалось понять, что их речевое поведение является важным фактором создания коллизии и драматического действия, в процессе которого подростки осознают истинные мотивы стратегий и выбранных ими тактик общения.

Если в первом драматическом произведении о подростках (*Френдзона*) представлен конкретный процесс речевого общения четырех героев, который не столько переделывает их, сколько выявляет истинную систему ценностей, желания и стремления каждого из них, то во второй пьесе «рго» подростков можем проследить процесс изменения их картины мира, представлений о себе и окружающих. Речевое поведение персонажей *Танцев плюс* позволяет судить об их способности к изменению, а также более детально, объемно воспроизводит живую атмосферу взаимодействия как то, что происходит здесь и сейчас. Картина мира во второй пьесе более динамична и создается непосредственно в стихии высказывания. Речевое поведение героев в драматических произведениях становится, по сути, единственным подлинным событием, наполняющим собой драматическое действие.

ЛИТЕРАТУРА

- Болотян И., Лавлинский С., *Конфликт драматический* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 114–118.
- Большой толковый словарь русского языка*, ред. и составитель С. Кузнецов, СПб.: Норинт, 1998. 1534 с.
- Глущенко Н., *Драматический диалог как дискурсивная практика* (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Д. Хармс), автореферат. дис. ... канд. филол. наук, Тверь, 2005. 22 с.
- Жанайдаров О., *Танцы плюс* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/zh/zhanaydarov> (дата обращения 13.05.2022).
- Жанайдаров О., *Френдзона* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/zh/zhanaydarov> (дата обращения: 13.05.2022).
- Иссерс О., *Коммуникативные стратегии и тактики русской речи*, М.: ЛЕНАНД, 2017. 308 с.
- Марченко Т., *Гармонизирующие речевые тактики (на материале жанра интервью)* [в:] Гуманитарные и юридические исследования, 2016, № 3. С. 240–245.

Седов К., *Языковая личность в аспекте психолингвистической конфликтологии* [в:] Труды междунар. семинара «Диалог – 2002» по компьютерной лингвистике, <https://www.dialog-21.ru/digest/2002/articles/sedov/> (дата обращения: 22.05.2022).

Чеботникова Т., *Речевое поведение как один из способов актуализации личности* [в:] Вестник Челябинского государственного университета, 2011, № 28 (243). С. 138–143.

Шелестюк Е., *Речевое воздействие: онтология и методология исследования*. Автореферат дис.... доктора филологич. наук. Челябинск, 2009, 42 с.

4.3. ТЕМАТИЗАЦИЯ ИНОЯЗЫЧНЫХ КОНЦЕПТОВ В ЗАГОЛОВКАХ ПЬЕС СОВРЕМЕННЫХ ДРАМАТУРГОВ

Процессы концептуализации культурных реалий охватывают многие сферы современной жизни, в частности области интернет-общения, виртуальной реальности. Благодаря концептуализации культурных явлений, воплощенных в высказывании, структурируется система ценностей, характерная для данной цивилизации. Учитываем при этом единство понятийной, перцептивно-образной и ценностной составляющих концепта³⁸⁷. Согласно наблюдениям Ирины Зыковой, концепты как культурно детерминированная сущность обладают определенной внутренней организацией, обусловленной системными связями с другими культурными явлениями, способностью к вербальному преобразованию посредством некоего множества вербальных знаков³⁸⁸. Довольно часто концепты представлены в заголовках художественных произведений, где выполняют когнитивно-дискурсивную функцию: с одной стороны, ориентируют читателя в концептосфере высказывания, а с другой – определяют его коммуникативное поведение в рецепции художественного текста. Особенно важна роль заголовка в текстах современных пьес, так как актуализация действия и повышенное внимание к динамическому аспекту художественной картины мира обуславливают усиление магической нагрузки на концептуальную сторону сочинения, представленную в названиях драматических произведений. Современные драматурги часто используют в заголовках концепты, вербализированные заимствован-

³⁸⁷ А. Приходько, *Концепты и концептосистемы*. Днепропетровск: Белая Е. А., 2013. С. 13–15.

³⁸⁸ И. Зыкова, *Роль концептосферы культуры в формировании фразеологизмов как культурно-языковых знаков*, автореферат дис. ... доктора филол. наук, М., 2014. 52 с.

ными лексемами, экстраполируя их в сферу компьютерных технологий, виртуальной реальности. Интересно то, что, поскольку в сфере речевого использования таких концептов отражаются процессы языковой адаптации, ценностные трансформации мышления и познания говорящих на другом языке (в данном случае русском), в художественном тексте тематизируются интерпретативные возможности языка. Осуществляется референция к способностям языка и речи расширять семантические поля вследствие того, что единицы речи воспринимаются как метонимия, метафора, «включающие» отвлеченное и абстрактное мышление реципиента. Такие художественные концепты в силу своей инородности, а также некоторой адаптированности в том или ином контексте, выполняют особые функции структурирования художественного действия в пьесе. Зачастую это структурирование, как уже было сказано, связано с метафорическими или метонимическими проекциями концептуальных смыслов, что обуславливает своеобразие картины мира в тексте.

Проанализируем распространение значений вынесенного в название пьесы концепта на характер драматической коллизии в нескольких пьесах современных русскоязычных драматургов. Также обратим внимание на рецепцию читателя, вовлеченного (в качестве потенциального пользователя Сети) в предполагаемую виртуальную сферу интернет-общения. В фокусе внимания оказывается способность естественного языка к конструированию картины мира в пьесе, которая проявляет себя посредством явленной в высказывании самоидентификации персонажей.

Рассмотрим особенности высказывания в написанных за последние пять лет трех пьесах русскоязычных драматургов Влады Ольховской (*Хайн*, 2018), Светланы Гуровой (*How do you do*, 2019) и Светланы Сологуб (*Смайлик. Чмоки-чмоки*, 2019). Выбор произведений для анализа обусловлен тем, что в название вынесен концепт, который определяет характер драматического действия в пьесе³⁸⁹. В первых двух текстах представлен внутренний мир современных подростков, а в третьей – взрослых героев. Действие сосредоточено в пространстве интернет-общения посредством компьютерного сленга, заимствованной компьютерной лексики, отражающей новейшие технологии. Полагаем, что перенос событий пьесы в интернет-реальность является устойчивой тенденцией

³⁸⁹ Отметим, что в последнее время наметилась тенденция выносить в название пьесы слово-концепт, чаще всего заимствованное из английского языка и адаптированное русскоязычным сознанием. В качестве примеров назовем пьесы В. Ольховской «*Айтишник*», «*Аватары*», А. Эйбоженко, И. Ветрова «*All inclusive (Все включено)*», Е. Балакина «*Импеданс*», В. Сигарева «*Киднеппинг по-новорусски, или Вождь Малиновопиджаковых*», И. Тилькина «*Reload*» (*Перезагрузка*).

последнего времени, о чем свидетельствует рейтинг драматических произведений на фестивалях «Любимовка–2018» и «Любимовка–2019». Показательно, что пьесы для подростков выделены на последнем фестивале «Любимовка» в отдельную позицию. Не случайно в выступлениях критиков на фестивале прозвучала мысль, что интернет становится не только содержанием спектаклей, но и их формой, деформируя язык и структуру.

Анализируя художественное воплощение концептов в поэтике пьес, используем определение этого понятия вслед за исследователями лингво-концептологии и культурологии (Джонсона Лакоффа, Владимира Карасика, Екатерины Ищук, Ирины Зыковой). В их работах концепт функционирует как многосоставная структура, коррелирующая с понятием художественного мира в литературном тексте и соединяющая особенности национального сознания (картины мира) и индивидуально-авторское восприятие этого явления, экстраполированное на изобразительную реальность драматического произведения.

Традиционный подход (в работах О. Журчевой, А. Мещанского, О. Валовой и др.) к исследованию названия пьесы как некоего метатекста, непосредственно указывающего на авторскую идею, способ создания авторской картины мира в новейшей русской драме, отчасти позволяет осмыслить богатство семантического наполнения действия. В то же время анализ перформативного потенциала концептов в высказываниях персонажей в процессе интеракции с компетентным читателем (говорящим на языке интернет-ресурсов) дает ключ к пониманию коммуникативных отношений как дискурса, формирующего поэтику действия в драматических произведениях. Следуем пониманию, представленному в работах С. Лавлинского, Ю. Подковырина, смыслообразующего потенциала названий пьесы как «воплощенного» смысла всего художественного целого. Речь идет о вербальной презентации перформативных жестов, в частности, о «перформатизации социума»³⁹⁰.

Лингвопрагматический компонент в названии приобретает особое значение в организации коммуникации как некоего виртуального образа действия. Драматургами использован целенаправленный образ-концепт моделирования поведения персонажей, имеющий большое эмоционально-психологическое воздействие на реципиента, в том числе и благодаря эффектному слову, заимствованному из английского языка. Можем предположить, что высказывание в пьесе, оформленное при помощи концепта, организует драматическое действие на основе его интерпретации

³⁹⁰ В. Корольова, *Комунікативно-прагматична організація сучасного українського драматургічного дискурсу*. Дніпро, Ліра, 2016. С. 121.

компетентным читателем/зрителем. Важно подчеркнуть, что адресатами в двух заявленных пьесах являются подростки как создатели определенного интернет-дискурса. Таким образом, в поэтике высказывания распознаются коммуникативные модели, которые образуют сферу интернет-общения молодых людей, распространяясь на все уровни текста. В третьей пьесе интернет-переписка составляет образ восприятия мира взрослых персонажей, что позволяет заметить некоторые особенности их самовыражения при коммуникации. При этом учитываем и перформативный контакт с возможным реципиентом, пользователем Сети.

Стоит учесть, что антропоцентрическая интенция заглавия пьес состоит, следуя наблюдениям Королевой, в установлении контакта с читателем/слушателем и создании условий для интеракции³⁹¹.

Кроме главного, вынесенного в название драматического произведения концепта, обратим внимание на концептуальное пространство, формируемое благодаря использованию автором специальной лексики, в данном случае из сферы компьютерных технологий.

В основе действия пьесы русскоязычного белорусского драматурга Ольховской *Хайп* лежит сценарий манипуляции отцом семейства, состоявшимся бизнесменом Владимиром, сознанием интернет-пользователей, вовлеченных в стихию хайпа. Владимир действует посредством виртуально созданного образа некоего Мобстера, являющегося лидером молодого поколения, к которому принадлежат и девушки из внешне благополучной семьи: по его же высказыванию, «садистка» Лиззи и «геймерша» Ната³⁹².

Под «хайпом» будем понимать вид рекламы, отличающийся особой агрессивностью и навязчивостью, целью которого является искусственное формирование ложных псевдоценностей интернет-пользователей³⁹³. Отсюда и выражения «поймать хайп» – приобрести много подписчиков в сети; «хайпануть» – прославиться, поднять шум в интернете, подстегнуть интерес к чему-то; «хайпить» – пиарить, раскручивать; «хайповый» – модный³⁹⁴.

Название пьесы является однословным: номинативное назывное предложение, состоящее из одной лексемы – заимствованного слова «хайп». Слово не является частотным в драматическом произведении: мы зафик-

³⁹¹ Там же. С. 291.

³⁹² В. Ольховская, *Хайп*, <https://olhovskaya.ru/plays/хайп> (дата обращения 24.03.2022).

³⁹³ О значении этого языкового понятия см. в статье В. Крячко, И. Цветков, *Лексический анализ англоязычных заимствований (трикстер, пранк, спойлер, фейк, хайп)* [в:] Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2018, № 6 (июнь). С. 187–193.

³⁹⁴ Там же.

сировали лишь 6 словоупотреблений, включая заголовок, при этом используются формы именительного и родительного падежей, напр.:

Ната. Ну, знать – не знала, у нас с ней разные тусовки. Но о чем-то догадывалась. От этого нехилый хайп пошел...³⁹⁵

Отметим, что концепт «хайп» в поэтике пьесы приобретает характеристики образа жизни и сознания молодого поколения, сформированного под влиянием базовых инстинктов толпы. Виртуальная реальность, создаваемая при помощи реализации значений определенных концептов и языковых способов коммуникации, сгенерировала базовый конфликт лидер – жертва, в котором действующие лица по ходу развития сюжета меняются местами. Механизмы интернетного общения и понятный пользователям язык обеспечивают возможность незаметно изменять роли, маски и образы. Успешная исполнительница воли Мобстера (Лиззи) назначается им жертвой. Выход из этой ситуации девушка находит, опубликовав в интернете объявление с фото, на котором ее отец издевается над животными. Не случайно сестра Ната называет ее «мировой авторитет в области троллинга»³⁹⁶.

В процессе реализации очередного хайпа обнаруживается, что Лиза утрачивает прежнюю самоидентификацию. В частности, в кругу семьи ее образ трансформируется из союзницы во врага. Она действует как интернет-агрессор, причиняющий вред себе и своим близким. Эта роль, взятая ею на себя сознательно, заполняет образ Лиззи полностью, при этом утрачивается индивидуальное своеобразие персонажа как личности, не способной взять на себя ответственность за свою жизнь, например: «Владимир... Она уже не «наша Лизка», а человек, который вредит моей семье. И поступать с ней я буду соответствующе»³⁹⁷.

Признание отца в авторстве первых сайтов служит прояснению драматургического конфликта и ситуации, с одной стороны. С другой же стороны, оно представляет механизмы языковых манипуляций в интернете. В развитии действия пьесы можем наблюдать вытеснение реальности, поглощение дискурса семейных отношений дискурсом виртуальной коммуникации, определенным концептом «хайповать». Более того, в развитии сюжета прослеживается «перформатизация социума» посредством концептуализации интернет-общения. Законы «хайпования» как некоего миропорядка захватывают сознание субъекта, трансформируя и отчасти разрушая его.

³⁹⁵ В. Ольховская, *Хайп*, <https://olhovskaya.ru/plays/хайп> (дата обращения 24.03.2022).

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ Там же.

Ната. (*Растерянно, беспомощно*). Все равно ты не можешь быть... Ты же... ты слишком...

Владимир. Какой? Старый? Тупой? Отставший от жизни? Как такой старый маразматик, рассуждающий о каких-то там принципах, может оказаться всеобщим любимчиком Мобстером? Неслыханно!

Ната. Да! То есть, нет... Не совсем так, но почти так! Почему?..

Владимир. Все проще, чем ты думаешь. Вы слишком зазнались в самом понимании «своего поколения». Вы – будущее, мы – прошлое. Но вы забываете, что ту лестницу, по которой вы поднялись, сделали мы. Даже ваш интернет, полный забавных роликов и хайпа, был бы ничем, если бы однажды его не создали. Я писал первые сайты. Неужели ты думаешь, что после этого я не разобрался бы в чем-то настолько ничтожном, как сетевая популярность?

Ната прижимает дрожащую руку к лицу. Пытается отступить, но ее шатает. Чтобы не упасть, садится на диван³⁹⁸.

По сути, в этой сцене происходит прозрение персонажей (анагноризис), которое должно привести к развязке, хотя в традиционном смысле развязки в пьесе нет. Она заканчивается тем, что герои смиряются с существующим положением дел. Собственно говоря, «хайп», во многом определивший и сломавший судьбы персонажей, остается важной составляющей их жизни и картины мира в пьесе.

Хайп воспринимается как неконтролируемая стихийная сила, которая предопределяет разрушение традиционного уклада семьи, способов личностной самоидентификации. В то же время действующий под именем Мобстера Владимир не демонизирует им же созданный образ. В его восприятии «... он просто грамотный торгаш, который одним из первых почувствовал новую нишу рынка³⁹⁹». Дистанцируясь от своей личности, Владимир называет интернет-порождение «ловким манипулятором», превратившим себя в средство массовой информации. Таким образом, в пьесе стирается представление о границе между виртуальной реальностью и реальным миром, моделируется способ социализации подростков посредством интернет-технологий.

Тематизация виртуальной реальности в современных драматических произведениях связана с воссозданием в их поэтике интернет-дискурса как приема перформатизации пространства. Семантическое поле (сфера), обусловленное понятием «хайп», формирует у читателя представление о коммуникативном насилии, при этом язык подростков (в частности, хайповый сленг) представлен как способ общения. Таким образом, реципиент, зачастую более продвинутый в подобной манере взаимодействия, чем автор, вступает в интеракцию на уровне распространения экстраполяции семантических значений на образное наполнение высказывания.

³⁹⁸ Там же.

³⁹⁹ Там же.

В пьесе екатеринбургского автора Гуровой *How do you do* (2019) название означает всем известное, употребляемое и в русскоязычной речи, особенно в молодежном сленге, выражение, используемое в качестве привычного повседневного приветствия в английском языке. В роли эпиграфа драматург обращается к распространенному словарному значению этой фразы: *How do you do?* дословно переводится «Как твои дела?», но на самом деле не предполагает ответа на поставленный вопрос и является просто приветствием⁴⁰⁰. В сознании реципиента название и комментарий сразу создают образ мира, связанный с английской культурой. В то же время оказывается, что это традиционное еще в недавнее время англоязычное приветствие обозначает деконструкцию коммуникации в сознании современных русскоязычных людей. Эта фраза в их восприятии лишена какого-либо семантического наполнения и звучит чаще всего как элемент ритуального приветствия. Можно сказать, что главным объектом внимания в пьесе и чуть ли не главным действующим лицом является смартфон шестнадцатилетнего Виталика, на который постоянно приходят смс-сообщения от родителей, бабушек, друзей, учительницы. В то же время при непосредственном контакте со всем своим окружением, включая самых близких людей, Виталику ни разу не дают ответить на вопрос, как у него дела. Стоит отметить, что в переводе на русский язык концепт приветствия приобретает иные оттенки значений: от безличностного обращения осуществляется переход к конкретному диалогу про дела (то есть поступки, события, достижения и др.). Из дальнейшего обмена репликами становится понятно, что «дежурный» вопрос все задают по привычке, вовсе не ожидая на него ответа. Ни одна из попыток персонажа рассказать, как же у него обстоят дела, не увенчалась успехом, и это вызывает у него протест, который реализуется в финальной сцене: он уходит, отключив телефон.

Действие построено в виде коротких реплик-«выстрелов» из смс-сообщений и развернутых описательных ремарок, представляющих дорогие сердцу героя воспоминания. Драматург обращает внимание читателей на характер звуковых сигналов смартфона, причем использует лексику из сферы компьютерного сленга, которая в то же время придает техническому средству черты персонификации. Приведем один пример:

Смартфон все время пикает, сообщая о пришедших СМС от разных людей, глючает от новых мессенджей в чатах и крикает от новых сообщений в социальных сетях. Некоторые из них мы можем прочитат⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ С. Гурова, *How do you do* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/g/gurova_svetlana (дата обращения: 01.07.2022).

⁴⁰¹ Там же.

Та же лексика прослеживается в высказываниях друга Виталика, который использует компьютерный сленг во всех сферах жизни, в том числе семейной (он повторяет: «читы скачал», «получилось крякнуть?», «топово»)⁴⁰². Жаргон, используемый в компьютерных играх (напр., чит-код (англ. – «код для обмана»), последовательность букв, цифр или нажатий клавиш, которые позволяют получить непредусмотренное правилами игры преимущество⁴⁰³), привлекает внимание читателя путем переноса значений слов общеупотребительной сферы на специальную сферу компьютерного программирования. Отметим, что при этом в восприятии реципиента актуализируется внутренняя форма слова, связанная с привычным значением: напр., крякнуть (характерные горловые звуки, которые издают утки). Внутренняя форма слова, как отметил В. Карасик, «... представляет собой вектор развертывания смысла»⁴⁰⁴. Художественные смыслы «наращиваются» в действии благодаря метонимическому переносу внимания читателя на характер отношений между формой слова, употреблением лексем в сфере программирования и переносом их в сферу повседневной обиходной речи. Показательно, что в описательных рассуждениях больших ремарок-сцен драматург также старается приблизиться к речевой сфере общения подростков. Так, представляя рефлексии Виталика, читающего роман Ф. Достоевского *Преступление и наказание*, автор моделирует процессы восприятия погруженного в мир компьютерных игр героя. Он размышляет о мотивах убийства Раскольникова: «А что если убийство, это всего лишь хайп?»⁴⁰⁵. В переводе на литературный язык речь идет о желании прославиться, привлечь к себе внимание публичности. С короткими смс-сообщениями контрастируют большие описательные ремарки, в которых представлен процесс воспоминаний. Это сценки-флешбеки из детства героя, в которых он был окружен лаской и любовью мамы, бабушек, радовался общению с друзьями и домашнему уюту. В сознании персонажа формируется желание поговорить с кем-то о главном, выразить свои чувства и мысли, которые автор передает с помощью ремарки. Эта ремарка содержит несобственно-прямую речь героя без указания на субъекта речи.

⁴⁰² Там же.

⁴⁰³ *Словарь современного языка*, <https://myslang.ru/> (дата обращения: 01.07.2022).

⁴⁰⁴ В. Карасик, *Семиотические типы концептов* [в:] Вопросы когнитивной лингвистики, 2012, № 4 (33). С. 7.

⁴⁰⁵ С. Гурова, *How do you do* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/g/gurova_svetlana (дата обращения: 01.07.2022).

...Поговорить бы о главном? А что такое главное в этой жизни? Как понять в этом бесконечном шуме множества голосов⁴⁰⁶.

Смс-сообщения и короткие вопросы близких о том, как у Виталика дела, с одной стороны, сохраняют необходимую – согласно этикету (для русскоязычных людей также) – нейтральную дистанцию в общении, с другой – просто являются стартовой фразой разговора, правда, только формально. В этом случае прослеживается ироническая аналогия с речевым этикетом англичан: на вопрос: «How do you do?» ответ не имеет содержательного значения. Как правило, в ответе повторяется тот же вопрос. Таким образом утрачивается референция к значению как отдельных слов во фразе, так и к ее общему смыслу.

Ироническая модальность сохраняется и в сцене школьного урока английского языка, во время которого немолодая учительница, претендующая на образец манер, воспитания и вкуса, из-за бесконечных риторических поучений и заявлений об интеллигентности английских детей не успевает во время этого занятия ничего, кроме приветственной фразы.

В класс пытается зайти учительница по английскому языку: вся такая истинная пожилая английская леди. В дверях ее слегка прищемляет ученик. Он пытался раньше ее в класс проскользнуть. Но пришлось после прищемления пропустить учительницу вперед.

Учительница. How do you do?

Класс. How do you do?

Учительница. Вот я не понимаю современную молодежь. Вот в мое время нас учили хорошим манерам. Разве может мужчина не пропустить женщину вперед? <...>
Плакают СМС-ки у всех.

Вот-вот. Даже ЭТОМУ вас не научили. Я же просила... я много раз просила... чтобы на уроке отключали телефоны... Мы же АНГЛИЙСКИМ... великим языком Диккенса... занимаемся...

Кто-то. Так...это...смс-ки-то... на английском

Учительница (*заткнувшись и не зная, что сказать*). Еще бы они на русском были... Вообще стыд... <...>

Учительница. Что ж. Хватит воспитательной работы. Начнем, наконец, наш урок. How do you do?

Класс (хором). How do you do, Lucia Vasilievna.

Звонит звонок. Урок окончен⁴⁰⁷.

Концептуализация приветственной фразы в англоязычной среде распространяется на ее использование персонажами пьесы среди русскоязычных подростков и взрослых, а также на характер общения вообще. В разворачивании действия прослеживается индивидуально-авторское осмысление этого концепта, в связи с чем реплика *How do you do?* утрачи-

⁴⁰⁶ Там же.

⁴⁰⁷ Там же.

вает референцию к определенной этнической среде и культуре, а распространяется как метафора на весь образ моделируемой в драматическом произведении действительности. Можно сказать, что «нулевой смысл» приветственной фразы обрастает ассоциациями: в ситуации беспрерывного «обстрела» смс-ками главный герой прекращает (в буквальном смысле отключив телефон) процесс формальной коммуникации и покидает чужое для него пространство, утратившее маркеры дома и семьи. Таким образом, концепт в названии пьесы приобретает смысловые связи с такими понятиями как «родное – чужое», «субъективно личностное – безличностное, тиражированное». Заявленный названием текста формат общения остается пустым, лишенным смысла англоязычным выражением, в своем использовании очень далеким уже от первоначального смысла. В связи с этим можно сказать, что данное драматическое произведение представляет утрату коммуникативных средств речи, ценностных ориентиров общения на разных уровнях.

Довольно часто в пьесах современных драматургов, ориентированных на среду пользователей интернета, интригующие названия из сферы компьютерного обеспечения содержат вектор интерпретации всего текста. Так, в произведении Сологуб *Смайлик, чмоки-чмоки* (2019), к названию которой прилагается уточнение «*Чужая переписка в одном действии*», представлен традиционный обмен репликами. Стоит подчеркнуть, что это (как и в предыдущей пьесе) письменная речь, в которую включены пиктограммы-эмотиконы, придающие высказываниям более непосредственный характер. По мнению исследователей, в современном интернет-сообществе подобные средства параграфематики (стикеры, смайлики, скобки и под.) способствуют налаживанию коммуникации между пользователями. В то же время они являются средством личностной самопрезентации. Как отмечает Елена Китова, они служат не только для выражения эмоций, но и для того, чтобы указать собеседнику, как следует понимать сообщение, то есть «занимают место знаков препинания, чья функция и состоит в том, чтобы способствовать интерпретации»⁴⁰⁸. Чаще всего, согласно наблюдениям Екатерины Пигиной, смайлики свидетельствуют о хорошем отношении к собеседнику и о возможности успешной коммуникации⁴⁰⁹. Исследовательница отметила, что смайлик прежде всего обозначает улыбку, но также используется и для того, чтобы скрыть

⁴⁰⁸ Е. Китова, *Общение в интернет-среде и «универсальный язык» эмодзи* [в:] Вопросы теории и практики журналистики, 2016. Т. 5, № 4. С. 661.

⁴⁰⁹ Е. Пигина, *Смайлик как элемент эмоционального воздействия в организации общения в сети интернет* [в:] Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2013, № 11 (Ч. II). С. 144.

негативные эмоции или же для маскировки чувств⁴¹⁰. Вслед за такими исследователями как Е. Ищук и И. Зыкова отнесем символическое значение смайликов и скобок к области метонимического переноса. Сам рисунок (изображение улыбающейся мордочки) воспринимается как пиктограмма, которую «наделили» человеческими эмоциями и манерой общаться. Ссылаясь на наблюдение Владимира Карасика, считаем концепт эмотиконов осложненным в том смысле, что в нем преобладают оценочность и эмотивность, в связи с чем они переносятся на разные уровни и элементы высказывания в тексте⁴¹¹. Можно сказать, что, являясь индексально-имитационными знаками, эмотиконы обрастают в художественном тексте дополнительными значениями. Широкое использование смайликов и скобок, впервые получивших распространение в американском языковом сознании, связывают с концептуализацией эмоций, обрастанием их разными смыслами. Хотя в русскоязычном обществе не прижилась традиция сопровождать общение улыбкой, в виртуальной переписке такие пиктограммы стали неотъемлемой частью высказывания.

Действие разворачивается в форме переписки мужчины (Он-1) со своей женой (Она-1) и студенткой-любовницей (Она-2). Также жене пишет какой-то лысеющий режиссер (Он-2), с которым у нее была случайная связь, студентке – ее друг (Он-4).

Пьеса начинается инструктивной ремаркой автора, в которой излагается его видение образа мира в пьесе:

«Обязательный реквизит – телефоны. Смайлики персонажи рисуют по ходу действия – на доске маркером, на листах бумаги разноцветными фломастерами, хоть на стенах... Разнообразие в смайликах приветствуется, равно как и в эмоциях. Персонажи НЕ взаимодействуют друг с другом. Хотя режиссеру, конечно, виднее. Смайлик»⁴¹².

Авторское замечание о том, что персонажи общаются только по переписке, сразу нацеливает читателя на внимательное отношение не только к словам, но и параграфемике. Участники бесед обильно снабжают свои краткие словесные смс-сообщения смайликами, скобками, звездочками, которые передают эмоциональный фон коммуникации. Иногда они содержат эмоцию, которую условные персонажи (от которых в действии пьесы остались только графические знаки и чувства, выражаемые ими) не высказывают словами, причем это происходит неосознанно. Можем

⁴¹⁰ Там же. С. 145.

⁴¹¹ В. Карасик, *Семиотические типы концептов* [в:] Вопросы когнитивной лингвистики, 2012, № 4 (33). С. 7.

⁴¹² С. Сологуб, *Смайлик, чмоки-чмоки* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/s/sologub_svetlana (дата обращения: 07.01.2022).

предположить, что в переписке героя (Он-1) со смешной рыжей студенткой (Она-2) многочисленные параграфемы дублируют эмоции вербального высказывания. Это чаще всего смайлики, передающие эмоцию радости, скобки со знаками препинания, обозначающие улыбку, шутку.

В переписке с женой (Она-2) Он-1 еще больше насыщает словесный ряд значками, может быть, это свидетельствует о желании передать эмоции, которые, в силу разных обстоятельств, не всегда проговариваются в должной мере либо означают защитную реакцию в ситуации, когда герой не может разобраться, кого же он любит на самом деле. Все это придает репликам перформативный характер.

В переписке с женой больше смайликов, выражающих легкую, возможно, наигранную грусть (:-*):

Он-1 (пишет). Не грусти! Я тоже скучаю: -*

Она-1 (читает). Думаю о плове (Он-1 рисует смайлик ☺) И не только (Он-1 рисует смайлик: -*)⁴¹³.

Читатель понимает, что этот перенос эмоций персонажей на знаки (пиктограммы наделяются к тому же концептуальным смыслом) носит довольно условный характер: герои не всегда испытывают эмоцию веселья, игривое настроение, но поставленный ими соответствующий смайлик становится приглашением именно в таком контексте «прочитать» сообщение. В напряженные моменты общения, когда Она-2 пытается убедить Возлюбленного (Он-1), что ему пора признаться жене в том, что он встретил настоящую любовь, смайлики исчезают. Становится понятно, что обоим не до шуток, не до выражения радостных эмоций. Нет смайликов и в ситуации, когда Она-1 вступает в общение с внезапно появившимся в ее жизни после презентации режиссером (Он-3), который настойчиво добивается интимных отношений с ней. В его репликах прослеживается желание завоевать, а в ее – отказ, который оставляет надежду на возможность продолжения отношений.

Всего один раз использует смайлик в своем смс-сообщении влюбленный в рыжую студентку ее сокурсник, названный в списке действующих лиц «ОН-3, студент с дредами, банкой энергетика и большими наушниками, как ни странно, наивный романтичный дурачок»⁴¹⁴.

Несмотря на свой внешний вид, он настроен на серьезные отношения, возможно, параграфемы ему не очень нужны, так как он высказывает свои эмоции осознанно и последовательно в каждом слове. Кажется, что его желание наладить крепкие прочные отношения с Она-2 настолько

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Там же.

понятно, что его не нужно подкреплять смайликами. Кроме того, следует отметить, что параграфемика служит не только для комфортной, легкой коммуникации, но и способствует самопрезентации каждого из участников переписки. Этот аспект самопродвижения также характеризует концептуальный характер подобных знаков в общении.

Перенасыщенные пиктограммами сообщения героини (Она-1), о которой в списке действующих лиц сказано, что она сидит во втором декрете, слегка полновата, «пестует детей и душевное спокойствие», отражают ее стремление сохранять пространство семейного уюта, любви и заботы в каждом знаке. Ее смайлики, чаще выражающие радость и улыбку, реже – огорчение, недовольство, свидетельствуют об открытости персонажа. Ее манеру общения отличает демонстрация эмоций, их включение в высказывание, в том числе посредством смайликов и скобок, которые передают перформативный жест взаимодействия участников переписки. Кроме того, концептуальное значение эмоции устанавливается в зависимости от графических изменений в смайликах (опущенная дужка рта или скобки, двосточия, тире, которые меняются местами). Получив последнее сообщение мужа (Он-1) о том, что он едет с шефом на презентацию вечером, Она-1 присылает ему ответ со смайликами, обозначающими грусть.

Вся предыдущая переписка дает нам понять, что героиня действительно испытывает и передает в письменном послании мужу эмоциональную привязанность и потребность в нем. Тем не менее пиктограммы служат не только для передачи определенной эмоции, которая может быть однозначно выражена в слове. В действии пьесы эти знаки скорее помогают обнаружить подтекст невысказанных отношений, которые приобретают особый перформативный потенциал для читателя. Эмотиконы в качестве иконических элементов приобретают способность символического накопления отвлеченных смыслов, коннотаций, которые распространяются на все высказывание и определяют характер коммуникации. Благодаря включению графических знаков в высказывание устанавливается «непрямая референция», отражающая «отношения между предметами и явлениями»⁴¹⁵. Как отметила Ирина Некипелова, «непрямая референция отстраняется от всякой предметности, актуализируя интерпретативные возможности языка»⁴¹⁶. Таким образом, в определенном смысле можно

⁴¹⁵ И. Некипелова, *Прямая и непрямая референции как факторы стабилизации и де-стабилизации языковой системы* [в:] *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2014, № 2 (32), ч. 1. С. 140.

⁴¹⁶ Там же.

сказать, что эта пьеса про бесконечный потенциал речи, формализованный в интернет-переписке.

В рассмотренных драматических произведениях все концепты, вынесенные в название, отличаются выразительной коммуникативной направленностью: тематически они представляют способ психологического воздействия (хайп), приветствие и прекращение коммуникации (How do you do?), а также эмоциональное воздействие (смайлик). В каждой из трех пьес прослеживаются процессы функционирования речи, выраженные в интернет-переписке, живом диалоге при помощи коротких реплик, не предполагающих ответа и обмена фразами-рефлексиями, представляющими процессы сознания, актуализированные виртуальными средствами.

ЛИТЕРАТУРА

- Болотнова Н.С., *Филологический анализ текста: учебное пособие*, М.: Флинта: Наука, 2009. 520 с.
- Григорян В.Д., *Хайп: к определению понятий в социогуманитарных исследованиях* [в:] Молодой ученый, 2019, № 10 (248). С. 224–227.
- Гурова С., *How do you do* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/g/gurova_svetlana (дата обращения 1.07.2022).
- Ефанов А.А., *Хайп как новый коммуникативный тренд* [в:] Современный дискурс-анализ. 2018, № 3 (20), С. 144–150.
- Ефремова Т.Ф., *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. М.: Русский язык, 2000. В 2 т. Т. 1: А–О. 1232 с.; Т. 2: П–Я. 1088 с., <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova.htm> (дата обращения 7.01.2022).
- Зыкова И., *Роль концептосферы культуры в формировании фразеологизмов как культурно-языковых знаков*, автореферат дис. ... доктора филол. наук, М., 2014. 52 с.
- Карасик В., *Семиотические типы концептов* [в:] Вопросы когнитивной лингвистики, 2012, № 4 (33). С. 5–11
- Китова Е., *Общение в интернет-среде и «универсальный язык» эмодзи* [в:] Вопросы теории и практики журналистики, 2016. Т. 5, № 4. С. 654–664.
- Корольова В. В., *Комунікативно-прагматична організація сучасного українського драматургічного дискурсу*. Дніпро: Ліра. 2016, 382 с.
- Крячко В., Цветков И., *Лексический анализ англоязычных заимствований (трикстер, пранк, спойлер, фейк, хайп)* [в:] Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2018, № 6 (июнь). С. 187–193.

- Лавлинский С., Павлов А., *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги. Под общ. ред. Т. В. Журчевой. Самара, Издательство Самарского университета, 2016. С. 103–125.
- Мельникова А. Ю., *Хайп как новый способ презентации молодежи в виртуальной среде* [в:] Культурная жизнь Юга России. 2017, № 4 (67). С. 78–81.
- Миллер Л. В., *Художественная картина мира и мир художественных текстов*, СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003. 156 с.
- Некипелова, И., *Прямая и непрямая референции как факторы стабилизации и дестабилизации языковой системы* [в:] Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2014, № 2 (Ч. 1). С. 139–142.
- Ольховская В. *Хайп*, <https://olhovskaya.ru/plays/хайп> (дата обращения 24.03.2022).
- Пигина Е., *Смайлик как элемент эмоционального воздействия в организации общения в сети интернет* [в:] Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2013, № 11 (Ч. II). С. 144–146.
- Подковырин Ю., *Заглавие* [в:] Новый филологический вестник, 2011, Т. 17. № 2. С. 101–110.
- Приходько А., *Концепты и концептосистемы*, Днепропетровск: Белая Е. А., 2013. 307с.
- Самарин Д. А., *Хайп как современный медиафакт в пространстве языка и культуры: за и против* [в:] Вестник Череповецкого государственного университета, 2019, № 4 (91). С. 83–90.
- Семьян Т., *Перформативный характер текста современной отечественной драмы* [в:] Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения, 2012, № 1, С. 167–177.
- Словарь современного языка*, <https://myslang.ru/> (дата обращения: 01.07.2022).
- Сологуб С., *Смайлик, чмоки-чмоки* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/s/sologub_svetlana (дата обращения 7.01.2022).
- Электронный словарь молодежного сленга*, <https://teenslang.su/content/> (дата обращения 24.03.2022).

4.4. ЯЗЫК МОЛОДЕЖНОЙ ТУСОВКИ В ПЬЕСАХ СОВРЕМЕННЫХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ДРАМАТУРГОВ

Явление «молодежной тусовки», функционирующее в современной массовой культуре в различных значениях (круга лиц, объединенных общими интересами, стилем жизни, способом времяпрепровождения, местом и пространством проведения мероприятий, а также социальной структурой (неформального) объединения в рамках молодежных субкультур и т. п.)⁴¹⁷, не случайно стало объектом внимания новейшей русскоязычной драмы за последние 20 лет. Это можно связать с переформатированием молодежного образования как социально-культурного института в контексте глобальных изменений городского пространства, с одной стороны, а также с обостренным вниманием к процессам личностной (*само*)идентификации, с другой. Так, в ряде культурологических исследований подчеркивается предельно персонализированный характер тусовочного общения, поскольку культ индивидуальности содержит огромный творческий потенциал, позволяющий создавать иную новую реальность в тех или иных формах общения⁴¹⁸.

Локализованность тусовки позволяет сместить фокус исследовательского внимания в сферу моделирования в поэтике текста пьесы некоего символического пространства общения, переживания, идентификации, самоорганизации персонажей, равно как и концептуализации некоего социально-культурного феномена. Обращаясь к новейшей русской драме, посвященной проблемам молодежной тусовки, постараемся выяснить, как место ее проведения определяет характер взаимодействия героев, обуславливает процессы личностной самоидентификации и понимание жизни в целом.

В своем исследовании мы опираемся на достаточно разработанные в современном драмоведении представления о том, что категория пространства (реального или воображаемого, внешнего или внутреннего, ментального или театрального) в поэтике современной драматургии во многом связана с глобальной субъективизацией и виртуализацией картины мира в высказывании⁴¹⁹.

⁴¹⁷ М. Лурье, М. Кулева, *Фильтруй дискурс: как живет петербургская тусовка*, <https://www.svoboda.org/a/29474539.html> (дата обращения: 26.04.2022).

⁴¹⁸ В работе Виктора Мизиано „Тусовка” как социокультурный феномен это явление определяется как предельно персонализированная форма самоорганизации межличностных отношений. См.: В. Мизиано, „Тусовка” как социокультурный феномен [в] Художественная культура XX века: Сборник статей, М.: ТИД «Русское слово–РС», 2002. С. 353.

⁴¹⁹ Эта проблема достаточно подробно исследована в работах Матэуша Боровского (в книге: *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*. Red. M. Borowski, M. Sugiera. Кра-

Кризис репрезентации, по мнению многих исследователей, обусловил заметное преобладание во многих пьесах метатеатрального формата пространства, в котором вниманию читателя предстают черты символизации, виртуализации, наполнения района действия экзистенциальным содержанием. Анна Краевская проанализировала широкий спектр процессов перформатизации высказывания в современной драме, которые, безусловно, охватывают и категорию сценического/драматургического пространства⁴²⁰. Обосновывая категорию внутреннего пространства, ученые наделили его следующими свойствами: инструмента самопознания, идентификации героя, его самовыражения (часто иллюзорного)⁴²¹. Способность драматургического пространства служить средством моделирования (*само*)идентичности героя связывается с интертекстуальными, метатеатральными процессами трансгрессии рецепции зрителя.

Принимая за основу анализа эти и другие наблюдения, считаем возможным рассмотреть, как в современной русскоязычной драме представлены формы (способы) локализации молодежной тусовки и как они связаны с местом ее проведения (реальным – квартира, часть дома или виртуальным). Предполагаем, что специфика представления молодежных вечеринок может быть обусловлена совпадением (или несовпадением) взглядов героев (зачастую – подростков) и автора, процессами (само)идентификации персонажей.

Вслед за Дэвидом Харви, анализируя локусы городской среды, сферу межличностных отношений героев, их внутренний мир, процессы создания и переживания картины мира, стоит конкретизировать употребление понятий пространства и места. Последнее рассматривается как географическая локация воздействия определенных социальных и экономических механизмов⁴²². При этом понятие пространства зачастую используется

ków: Księgarnia Akademicka, 2009, 277 s.), Анны Краевской, Эвы Вонхоцкой, Беаты Попчик-Щенской и др. (в книге *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, 422 s.), Ольги Журчевой, Натальи Махиной, Лилии Насрутдиновой и др. (в книге *Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.)*, Казань: РИЦ «Школа», 2017). Отметим, что речь идет о работах, посвященных поэтике текста драмы, а не ее театральным воплощениям.

⁴²⁰ А. Krajewska, *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku* [w] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, s. 15–25.

⁴²¹ См. статьи Эвы Вонхоцкой, Матэуша Боровского, Ольги Журчевой в указанных сборниках и др.

⁴²² См. подробнее о позиции Д. Харви, который ввел в социологию городского пространства понятие „место”, в статье Е. Лебедевой, *Трансформация публичного пространства постсоветских городов* [в:] „Социология” 2016, № 4. С. 108.

в нескольких значениях: прежде всего, пространство как форма коммуникации группы лиц, публичное пространство как социальность (то есть способность осуществлять социальное взаимодействие в тех или иных публичных местах – клубах, кофейнях, скверах и проч.)⁴²³, личное пространство. В соответствии со сферой воспринимаемого пространство рассматривается как совокупность материальных объектов и как совокупность идей и представлений о нем, выраженных в репрезентациях, в основном, дискурсивных⁴²⁴.

В новейшей русскоязычной драме последних двадцати лет все отчетливее тематизирована драматургия молодежного общения в культурных пространствах (гендерных, субкультурных, этнических, интеллектуальной среды, школьных и студенческих групп и др.). Моделирование культурных пространств в самом расширительном смысле этого явления позволяет обозначать и решать (в пьесах современных русскоязычных драматургов) проблему репрезентации структурированного социального опыта, в том числе опыта времяпрепровождения, освоения пространства, осмысления стиля жизни, процессов идентификации молодежных групп, принадлежащих или нет к юношеским субкультурам, равно как и процессов (само)идентификации.

В процессе анализа ряда пьес русскоязычных авторов разных школ и направлений – Ирины Васильковской и Дарьи Уткиной (*Дар моей невинности*, *Бог едет на велосипеде*), Натальи Блок (*Фото толлес*), Людмилы Духаниной (*Тусовка ранним вечером*, *Чердак*, *Скамейка М+К*), Юлии Тупикиной (*Кулинарный кружок*), Натальи Юровой (*Крейзи фэнтези*), Игоря Шприца (*Мерси*), Игоря Витренко (*Кого я нашел в соцсети*) – стало понятно, что действие в них разворачивается в пространстве, репрезентирующем реальное место проживания и коммуникации героев (чаще всего это квартира, часть дома, напр., чердак, но может быть и бомбоубежище или скамейка, раздевалка)⁴²⁵. Нередко события происходят в воображаемой точке, гиперреальности (медиареальности), в ряде драматических произведений тусовка разворачивается в форме «зависания» по скайпу и т.п.⁴²⁶. Рассматривая подробнее некоторые из этих пьес, отметим, что характер высказывания в них зависит от представления о конкретном

⁴²³ Е. Лебедева, *Трансформация публичного пространства постсоветских городов* [в:] Социология, 2016, № 4. С. 108.

⁴²⁴ А. Лефевр, *Производство пространства*. М.: Strelka Press, 2015. 432 с.

⁴²⁵ В раздевалке проходит тусовка волейболисток из пьесы Аглаи Юрьевой *Устали звезды говорить о Боге, и девушки играли в волейбол*.

⁴²⁶ Различая эти виды пространств, мы учитываем трехчленную классификацию Анри Лефевра. Речь идет о репрезентации пространства как отношений власти, идеологии; о пространстве репрезентаций как о повседневном опыте проживания, причем простран-

адресате. Так, вышеназванные работы Л. Духаниной, И. Шприца, Ю. Тупикиной предназначены как для взрослых, так и для подростков. Подобная коммуникативная стратегия проявляет себя на уровне рецептивных кодов, непосредственно представленных в писательских ремарках, в которых литератор апеллирует к опыту зрелого человека, и это формирует авторскую картину мира. Также это отразилось на лексическом уровне: подростковый жаргон соседствует с речевыми оборотами, характерными для взрослых. В пьесах же И. Васьковской, Д. Уткиной, Н. Блок, И. Витренко распознаются коммуникативные интенции, адресованные молодым людям с их системой ценностей, языковым сленгом и т. п.

Анализируя поэтику драматических произведений, предназначенных для подростков, обратим внимание на то, что действие в них зачастую разворачивается в отчужденном от взрослых пространстве, куда герои могут попасть в мечтах либо в своих грезах. Как отмечают исследователи, в подобных пьесах о трагической неспособности тинейджера социализироваться во враждебном ему мире наблюдается идеализация воспоминаний, тенденция к их мифологизации⁴²⁷.

Тусовку будем понимать как место, форму публичности, стиль жизни, характер проведения досуга. В современной русской драме ее можно представить в виде некой модели социума, определяющей картину мира, процессы личностной (само)идентификации и трансформации героев. Анализируя эту проблему, будем также опираться на наблюдение американского социолога Шарон Зукин о том, что публичное пространство характеризуется возможностью самостоятельно „режиссировать” собственную активность, то есть устанавливать свои „правила игры”⁴²⁸. Такой подход позволяет представить тусовку как некий социокультурный организм с присущими ему правилами, ритуалами, традициями, которые, впрочем, не остаются неизменными, поскольку отражают динамику личностных трансформаций.

Как отмечает ряд культурологов, особую роль в изучении молодежной субкультуры, в том числе и тусовки, играет то, что она определяет ценностные ориентации и нормы поведения, этические и эстетические воз-

ство может быть как реальным, так и воображаемым, и, наконец, пространство практик (организации труда, досуга).

⁴²⁷ Н. Махнина, Л. Насрутдинова, *Специфика художественного пространства в драматургии Ксении Драгунской для подростков* [в:] Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.), Казань: редакционно-издательский центр «Школа», 2017. С. 51–57.

⁴²⁸ Е. Лебедева, *Трансформация публичного пространства постсоветских городов* [в:] Социология, 2016, № 4. С. 108.

зрения участников⁴²⁹. Исследователи предлагают в соответствии с этим и такое понимание вышеуказанного феномена: «это система символов, норм, ценностей и социальных институтов, определяющая самоидентификацию, поведение и деятельность индивидов и групп, регулируя, таким образом, значимую часть жизнедеятельности своих адептов»⁴³⁰.

Этот же концепт идентификации определяет, по мнению авторов сборника, явление „тусовки”, под которым рассматривают „<...> стиль жизни молодежной культуры», который «одновременно обозначает и место встреч. Место в значительной мере определяет и идентичность, становясь символом групповой принадлежности <...>»,⁴³¹.

Локус молодежной тусовки представлен в целом ряде современных пьес русскоязычных драматургов (из России, Украины), действие в которых связано с местом и характером проведения досуга молодыми людьми (чаще всего это учащиеся школы, студенты, бывшие однокурсники, которых объединяет общность интересов, занятий, увлечений). Даже в тех случаях, когда на тусовках в драматическом произведении собираются люди более зрелого возраста (как, например, в пьесе Виталия Познина *День закрытых дверей* (2018) и в драме с элементами комедии Аси Котляр *Пижамная вечеринка* (2017), героиням которой по 45–50 лет, они бывшие однокурсницы и подруги), их стиль общения передает интересы определенной социальной группы людей, напоминающий молодежную вечеринку.

Речь пойдет о тех текстах, в которых представлена не случайная гулянка однажды встретившихся индивидуумов, а ситуация проведения досуга конкретного круга лиц, в процессе которого формируются ценности молодежной группы и/или отдельной личности, осуществляются процессы (само)идентификации героев.

В перечисленных выше пьесах рассмотрим процессы репрезентации как реального места, так и внутреннего воображаемого пространства или гиперпространства (медиапространства), создающихся интерактивно, в процессе перцепции реципиента.

Действие пьес Л. Духаниной, Ю. Тупикиной, И. Васьковской и Д. Уткиной (*Дар моей невинности*) происходит в обычной городской квартире. Это пространство оказывается способным вместить довольно большое число разных, часто не очень близких друг другу людей. Не случайно

⁴²⁹ Неформальные молодежные сообщества Санкт–Петербурга: теория, практики, методы профилактики экстремизма, ред.: А.А. Козлов, В.А. Канаян, СПб.: МАР-СОФ, 2008. 278 с.

⁴³⁰ Там же. С. 4.

⁴³¹ Там же. С. 6.

жилище становится местом, в котором в силу накопления эмоционального напряжения разворачиваются драматические коллизии, осознается истинное положение вещей, а герои переживают процессы взросления или личностного изменения. Тусовочное пространство современной квартиры зачастую приобретает смежные функциональные характеристики. Так, например, в пьесе Тупикиной *Кулинарный кружок* (2013) действие происходит в кухне-студии, то есть в гостиной, совмещенной с кухней. Место действия определяет и сюжет драматического произведения: успешный тренер Миша создал клуб, по его словам, „...для обмена энергией. Для совместного погружения в кулинарию. В искусство кулинарии. Мы все улучшим наши способности, овладеем новыми навыками. В результате произойдет апдейт. Мы сделаем скачок и...”⁴³². Как отмечено в аннотации к пьесе, „По мнению Миши кружок должен стать легкой и приятной тусовкой, где можно блистать красноречием, острить, производить на девушек впечатление”⁴³³.

В процессе совместного приготовления нехитрых блюд (плов, борщ, салаты, шарлотка) участники тусовки испытывают острую потребность в проговаривании детских травм, даже Миша признается, что его мать – алкоголичка, и ему вместе с братьями пришлось голодать в детстве. Миша пытается выявить в каждом из трех участников и соседке-алкоголике Аркадии, некогда солисте известной музыкальной группы, способность выйти из зоны комфорта. Квартира-студия в пьесе может восприниматься как символическое пространство, совмещающее жилье, кабинет психолога, спальню и, собственно, кухню. В процессе приготовления блюда каждым из участников (этому посвящена отдельная сцена) рассказывается история травматических переживаний в детстве. Жилплощадь Михаила как пространство, предназначенное для единения людей во время совместного досуга, становится эпицентром конфликтов, претензий друг к другу. Выход из зоны мнимого комфорта в процессе проговаривания травматической истории (в основном из-за нелюбви матери) оборачивается для каждого из участников еще большим потрясением. Так, недолюбленная мамой-директором Ольга осознает, что случайная близость с Михаилом произошла вовсе не из-за интереса к ней, а потому, что ему некомфортно было остаться наедине со своими мыслями. Кореец Слава, которого все дразнят «узкоглазым дрищом», был спровоцирован Мишей на акцию протеста. Ему не позволили готовить привычное для жителей современного русского города блюдо (салат из куриной грудки), а пред-

⁴³² Ю. Тупикина, *Кулинарный кружок* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/t/tupikina_yuliya (дата обращения: 27.04.2022).

⁴³³ Там же.

ложили нарезать салаты из всего, что есть в холодильнике. В результате всплеска некоординированных эмоций он попытался перенести не свойственное ему состояние завоевателя и разрушителя на отношения с окружающими. Проявив напор в сексуальных отношениях с малознакомой девушкой, Слава понял, что он ей не нужен, и его самооценка еще более понизилась. Пространство квартиры-студии оказалось проникаемым из-за того, что в нее постоянно заходит сосед Аркадий, в прошлом музыкант рок-группы, а ныне опустившийся алкоголик. Он также становится жертвой психологических экспериментов Михаила, который предлагает ему продавать дешевые вещи в электричке в дорогом элегантном костюме. В результате Аркадий возвращается с побитым лицом: пассажиры электропоезда восприняли его внешний вид, не соответствующий роли убогого продавца мелочей, как вызов. Более того, жилье Михаила не вызывает ни у кого из персонажей чувство защищенности. В этой квартире-студии все ощущают свою незащищенность. В момент осознания того, что участники тусовки утратили чувство опоры в жизни, Лиза стучит в стенку и этим приглашает соседа к общению, видимо, с целью гармонизации отношений на кухне, где уже не до приготовления пищи.

Аркадий. А что это у вас едой не пахнет сегодня?

Оля. Да, жизнь у нас катится под откос, какая тут еда.

Миша. Оля, не драматизируй.

Оля. Не, ну долго мы будем притворяться, что все в порядке? Все в полной жопе,

Миша. И это все видят⁴³⁴.

Таким образом, кулинарная тусовка из формата личностного тренинга, в котором (по замыслу наставника Миши) каждый может раскрыть нерализованные качества характера, превращается в способ выявить наиболее уязвимое место у всех без исключения (включая тренера) и ударить по нему как можно сильнее. Но затем, как оказывается, от сугубо тусовочных настроений участники кружка переходят к осознанию бытийных проблем. Локус квартиры-студии, в которой разворачиваются все коллизии, в целом играет миромоделирующую и психомоделирующую роли в поэтике пьесы. В процессе общения герои разочаровываются в возможностях и эффективности своих жизненных позиций. Например, Лиза отказывается от защитной маски-прикрытия, перестав выдавать себя за лесбиянку. Приготовление ею любимого десерта-шарлотки в финальной сцене пьесы можно рассматривать как жест определенного доверия миру, в том числе миру мужчин и Михаилу.

⁴³⁴ Там же.

Все персонажи произведения приходят к переосмыслению своей настоящей жизненной ситуации. Михаил вообще переживает внутренний кризис: он испытывает стресс, осознав, что в результате детских травм (невнимания к нему матери-алкоголички, голодания, жизни в интернате для сирот после ее смерти) он так и не научился любить. Тусовка вызвала у всех героев потребность в переоценке ценностей. Можно отметить, что она не сплотила, а, скорее, отдалила их друг от друга. Более того, в финале пьесы разрушается тусовочное общение действующих лиц как некоей самодостаточной, закрытой для проникновения внешнего мира символической общности. Само пространство квартиры-студии, в которой нет перегородок, передает идею отсутствия внутренней изоляции персонажей от окружающих. Разрешение на вход посторонних лиц и утрата интереса к общей для всех участников теме свидетельствует о том, что тусовка утратила характер коммуникативного сообщества.

Таким образом, место встречи приобретает характер пространственного осуществления целей общения, задач маркировки своего и чужого миров, процессов осознания героями себя. Сама локация тусовки воспроизводит символическое представление о смысле общения внутри некоего сообщества молодых людей, входящих в стадию полового созревания. Последнее проявляется особенно выразительно в пьесах для подростков и о подростках. Так, в молодежной новелле в 2-х действиях Духаниной *Тусовка ранним вечером* (2008) юноши и девушки сознательно используют домашнюю вечеринку у одной из девочек (Алисы) для конфликтов, проявления ревности, мести, а заодно и завязывания новых отношений.

Пространство частной жизни в квартире позволяет героям соотнести свои взгляды с некоей этической нормой, сложившейся еще задолго до их появления. Хотя хозяйка жилья несколько раз повторяет, что родители уехали на похороны бабушки, эта ситуация не вызывает у ее одноклассников интереса. Более того, ограниченное пространство общения способствует выплеску агрессии: одна из девочек мстит бывшему парню (Денису), заставив его унизиться – стать на колени. Оказывается, что подросткам трудно приспособиться к ролевым моделям поведения в обществе. Например, один из друзей Дениса, которого жестоким образом «подставили» в спортзале, подкинув ему в шкафчик для одежды наркотики, отказывается это подтвердить публично. Он на горьком опыте перевода в другую школу узнал, чем может быть чревата помощь друзьям. В процессе тусовки осознается понятие нормы поведения в социуме. Проявление так называемой «антинормы» создает условную границу между подростками, создающую коммуникативный барьер между «своим» и «чужим» мирами.

Интересно, что в некоторых пьесах для юношей и девушек пространство комнаты, в которой происходит тусовка, сопоставляется с открытым пространством улицы. В произведении И. Васьковской и Д. Уткиной *Дар моей невинности* (2008) действие происходит в квартире, причем во всех ее комнатах, даже в ванной, где одна из участниц, Настя, эпатажно демонстрирует (мнимую) раскованность и осведомленность в интимном общении, а затем вдохновенно читает рэп. В тусовочных беседах проявляется агрессия подростков по отношению друг к другу и к себе. Игра в античных богов, ставшая темой гулянки, оказывается способом раскрепощения и отчуждения от своего привычного образа жизни, поведения.

Примеряя на себя маску богемного писателя, старшеклассница Юлия проводит в своей квартире вечеринку-оргию под названием *«Люди и боги»*. Сквозь маску эпатажной бравады, грубой обценной лексики обнаруживается детская незащищенность героев, страх перед будущим, перед сексуальным опытом. Демонстративная имитация персонажами сексуальной оргии (символически воспроизводится модель поведения взрослых) может рассматриваться как стремление маркировать определенные коды поведения «взрослых» тусовок. При этом открыто проявляется пролонгированное проявление детского самосознания всеми участниками встречи и, прежде всего, демонстрирующей эпатажную раскованность Юлией⁴³⁵. В высказываниях действующих лиц проявляется детская травма из-за непонятности или ненужности в семье. Кризис одиночества особенно отчетливо осознается Настей во время ожидания автобуса (в открытом пространстве улицы). Возможность наблюдать течение взрослой жизни обращает ее взгляд на себя, на свое поведение. В процессе самоанализа она сообщает Полицейскому о том, что ее мать пять лет мечтала о ребенке и ждала появления малыша на свет. Тем самым героиня подчеркивает собственную значимость. Проявление разнообразных, зачастую противоположных (от ненависти к матери до потребности ее защитить), эмоций в пьесе передает несформированную жизненную позицию персонажей. Не случайно Юлия постоянно выражает стремление приобрести жизненный опыт. В ее речи слово «опыт» воспринимается как имитация мира взрослых: так, она хочет узнать, что такое «просто умирать» для приобретения житейской мудрости. Кризис взросления зачастую является темой пьес современных драматургов, предназначенных в равной степени для подростков и их родителей. Местом действия в них нередко становится часть дома, обособленная от

⁴³⁵ Отметим, что в работах Т. Щепанской трансляция детского поведения рассматривается как один из важнейших кодов передачи вневременности тусовочного сообщества. См. Т. Щепанская, *Система: тексты и традиции субкультуры*, М.: ОГИ, 2004. С. 43–47.

постоянного проживания семьи. Так, чердак для компании подростков из одноименной пьесы Духаниной (*Чердак*, 2014) служит тем условным помещением, где они могут быть собой и принадлежать себе, независимо от регламентирующих их поведение взрослых. Действие разворачивается в пространстве уединенной мансарды, куда сбегает героиня (несовершеннолетняя Женья), не найдя понимания с матерью и поддержки у отца, который живет с другой семьей.

На чердаке она встречается с тремя подростками, для которых он стал привычным местом тусовки. Для матери Жени и родителей Ильи помещение под крышей – опасное пространство, уединение в котором может нанести их детям вред. Для убежавшей от мамы Жени, которую ждет комиссия по делам несовершеннолетних, чердачное пространство связано с памятью об утраченном доме, в котором прошло ее детство и (уже с новой семьей) остался жить ее отец. С этим жильем, как и с папой, утрачиваются связи, только чердак еще может стать для нее убежищем, ограждающим от нежелательных контактов с миром. Новые друзья-подростки (называющие себя бандой) оказываются вполне интеллигентными, разумными молодыми людьми. Они вместе с Женей осознают некоторые трудности перехода во взрослую жизнь, в том числе потребность компромисса. Пространство чердака кажется подросткам идеальным местом для изоляции от мира взрослых, сохранения своего внутреннего мира и определенных норм поведения до того времени, пока их не закрывает там на ключ сосед снизу, который при этом говорит, что на несколько дней уезжает в командировку. Эта ситуация способствует осознанию молодыми людьми истинных и иллюзорных ценностей, а также помогает четырнадцатилетней Жене повзрослеть и понять, как и с кем ей жить дальше. Тусовка подростков представлена в пьесе как некий механизм социальной адаптации, способ приобретения жизненного опыта (каждый по-своему, например, оценивает то, что Илья за ограбление ларька получил условный срок). Во время общения проявляются увлечения юношей и девушек, характерные для тусовочных сообществ (Светка по любому поводу читает рэп и вовлекает в это остальных, тинейджеры вместе планируют акцию протеста). Действие пьесы представляет собой две отдельные сцены: общения подростков (как процесса изолированной от мира коммуникации) и конфликтной ситуации недоразумения с проживающим под чердаком парнем-дальнобойщиком Толиком.

Форма драматических картин создает иллюзию статичности действия, отсутствия одного центрального конфликта, вместо которого представлены случайные столкновения между героями, вызванные непониманием. Появление на чердаке соседа Толика изменяет и разрушает привычный

характер тусовки. То, что он закрывает помещение на ключ, принципиально изменяет ход общения героев и их отношение к себе. Маркером неожиданного «вламывания» законов жизни взрослых в тусовочное пространство подростков является их оценка случайного обнаружения одним из них пистолета Толика. В сознании действующих лиц начинают действовать стереотипы, усвоенные ими в связи с потреблением ими продукции масс-медиа. Ожидание мести со стороны Толика, принимаемого ими за уголовника, изменяет их психологическое состояние. Они чувствуют себя заложниками сложившейся ситуации, чему способствует принудительная герметизация чердачного пространства, утратившего при этом свойства защищенности от мира взрослых.

Невозможность выйти усиливает их представления о собственной уязвимости. Одна из девушек, играющая в тусовочном сообществе роль поэта-сказителя (Светка), воспроизводит медийную модель нападения на прохожего. Ее текст является сообщением о том, что двое ребят из тусовки ограбили на улице случайного человека. В форме рэпа героиня излагает историю того, как один из них (Илья) получил условный срок. Финальная сцена демонстрирует разрушение тусовочного пространства в связи с проникновением внутрь людей из «взрослого мира». Причем неопределенному в его поведении Толику противопоставлена Полина, взявшая на себя роль примирителя Жени с матерью.

Как отмечалось ранее, дом в сознании героев уже не вызывает стойкое чувство защищенности как это было присуще человеку традиционной культуры⁴³⁶. Даже чердак, убежище для «безмятежного одиночества»⁴³⁷, утрачивает свои функции приюта для уединенного мечтателя. Можно сказать, что состояние оторванности от привычной среды дома необратимо вызывает необходимость вернуться в нее. Герои пьесы *Чердак* только временно обретают иллюзию свободы выбора в рамках молодежной тусовки, во время которой усиливается чувство одиночества, ненужности, что и побуждает вернуться к привычному образу жизни, существующему в сознании как топос дома.

В пьесах на тему вечеринок молодых, как правило, нет главных героев, с внутренней динамикой чувств которых было бы связано драматическое действие. Зачастую сама тусовка (как социальный формат, институция общения) динамизирует процессы личностного сознания группы персонажей или одного из них. Нередко эти процессы осуществляются

⁴³⁶ В работе Гастона Башляра *Поэтика пространства* отмечено, что дом в воображении человека пробуждает в нас сознание вертикальности, центральности, это важнейший интегрирующий принцип для идей, воспоминаний и грез.

⁴³⁷ Г. Башляр, *Поэтика пространства*, М.: Ad Marginem, 2014. С. 52–69.

во взаимодействии всех (или многих) участников встреч. Выделение какого-то персонажа из группы тусующихся как правило свидетельствует о назревшей потребности изменения его самосознания.

Полагаем, что тусовочное сообщество можно рассматривать в тексте пьесы как самоорганизующийся социальный механизм (со своими законами, иерархиями, институтом власти, аутсайдерами и фаворитами).

Тусовка изменяет сознание, самооценку героев, но при этом изменяется и сама. Речь идет о том, что молодежные вечеринки в пьесах репрезентируются как приватное пространство, то есть, используя выражение Шарон Зукин, пространство, транслирующее частные интересы. При этом кулуарное место в большинстве пьес представлено как культурная среда, в которой возникают, множатся и трансформируются символы. Кроме общественного и приватного пространств, в пьесах часто обнаруживается и пространство не-мест или симулякров (как обозначил это явление Марк Оже).⁴³⁸

Так, в пьесе Санкт-Петербургского автора Игоря Шприца *Мерси* (2010) действие происходит в публичном пространстве улицы, подземного перехода, в помещении квартиры и в похожем на клуб, но не функционирующем по назначению, бомбоубежище. В нем собираются и, собственно, живут представители молодежной субкультуры: проститутки, жиголо, музыканты, сестры-танцовщицы, а также диск-жокей, главный организатор и хозяин тусовки (местный гуру) по имени Антон. Их тусовочное общение определяет символика андеграундного самосознания. В пространство не-места случайно попадает скрывающийся от полиции студент-юрист Матвей, поведение которого во многом и определяется характером этой тусовки. Он вступает в случайную связь с двумя девушками, ведущими свободный образ жизни. Впрочем, он не утрачивает привычку говорить и действовать в соответствии с правилами, регламентирующими поведение в общественных местах. Неслучайно по поводу любой ситуации он тут же зачитывает статью уголовного кодекса, который знает наизусть.

Собственно, действие пьесы позволяет представить, как действующие лица переходят от коллективного (общественного) восприятия пространства и событий, происходящих в нем, к приватному и наоборот, как в одном восприятии «прорастает» другое. Так, одна из героинь драматического произведения, нуждающаяся в социальной защищенности, а вместе с тем и в яркой, полной событий жизни, девушка Людмила

⁴³⁸ М. Оже, *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна* / пер. с франц. А.Ю.Коннова, М.: НЛО, 2017. 136 с.

с придуманным ею же именем Мерси (от Мерседес – Божья милость) чудом (в результате шантажа отца одной из участниц тусовки) получает предмет своих детских грез – белый мерседес. От реалий действительности (пьющей матери) она спасается в пространстве бомбоубежища, преобразованного для свободной жизни, однако сохраняет потребность в настоящей любви. В ее сознании границы публичного и частного крайне размыты, она лучше всего себя чувствует (и остается собой) в салоне своего автомобиля. Это единственная возможность сохранить возникшую еще в детские годы идентификацию с актрисой, которая снималась в кино, разъезжая на белом мерседесе. Разочаровавшись в своей мечте о настоящей любви, Мерси навсегда, как и большинство других персонажей, покидает бомбоубежище и тусовку. Она пытается умчаться от своего чувства к Матвею. Героиня едет на большой скорости, убегая от себя, представляемой в образе другой, взлетающей к солнцу. Ее детская мечта превращается в трагическую реальность катастрофы.

Ремарка: Желтое солнце слепит Мерси. Она закрывает глаза. Дикая скрежет тормозов. Мерси встает с кресла и идет-летит навстречу солнцу... Натякаясь точно на стеклянную стену, по которой сползает на дорогу... и застывает в позе сломанной куклы⁴³⁹.

После ее смерти Матвей окончательно покидает пространство тусовки, он пытается разговаривать с Богом в подземном переходе, там, где отсутствуют признаки какой-либо частной жизни, а окружающим (кроме Мента) нет до него дела. Безличный отрезок пешеходного перехода метро, соотносимый с бомбоубежищем, где **собираются** для общения, дает временную иллюзию свободы, но, вместе с тем, лишает человека опыта освоенного места, в котором можно оставаться собой. Полагаем, что в этой пьесе И. Шприца представлены процессы пробуждения личностного (*само*)сознания представителей разных слоев молодежи, которые сближаются и взаимовлияют друг на друга во время встреч. Собственно, тусовка предстает как живой организм, со своими противоречиями, казусами, болезнями. Она, с одной стороны, социализирована, а с другой, в ней каждый остается один на один с собой. Видимо, поэтому бомбоубежище остается лишь временным пристанищем, которое покидают герои, пережив кризис личностного самосознания.

В последнее время интерес исследователей притягивают пьесы, в которых представлена виртуальная тусовка с магическим эффектом перезагрузки сознания персонажей и реципиентов. Потребление продукции

⁴³⁹ И. Шприц, *Мерси* [в] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/sh/shpric_igor (дата обращения: 26.04.2022).

симулякров в сетях приобретает в действии драматических произведений фантазмагорически угрожающий характер: подобно мифологическому монстру медиареальность создает привычный для потребителя-подростка способ конкретно-чувственного восприятия, освоенный им как продукт коллективного разума. В пьесах Н. Блок *Фото топлес* (2015) и И. Витренко *Кого я нашел в соцсети* (2015) тусовка молодых людей напоминает игру, содержащую магические ритуальные жесты, символы, реакции. Эти работы уже рассматривались в аспекте роли фотоуниверсума как художественного приема моделирования картины мира в воображаемом и реальном действии пьес.

В данном случае обратим внимание на способы представления в произведении Н. Блок молодежной тусовки, которая создает и потребляет в виртуальном пространстве интересубъективную реальность из симулякров. Эта квазиреальность приобретает в поэтике текста почти сущностное воплощение в воображаемых поступках, мнениях, конфликтах персонажей. На наш взгляд, виртуальное пространство этой тусовки может рассматриваться как квазимифологическое. При этом стирается грань между реальным миром героев и виртуальными фантомами (фейками), порожденными вследствие выложенных в сети фотографий гиперреальностью. В пьесе опубликованные подростками в интернете и пересылаемые с оценками (лайками), комментариями снимки становятся средством создания тусовочного квазимифа, из себя же порождающего дальнейшие ситуации.

Общение между двумя симпатизирующими друг другу девушкой и юношей (Кирой и Артемом) осуществляется с помощью пересылаемых ими фотографий, которые окружающая среда тут же наделяет значениями. Можно считать, что все, что отправляется подростками в сети и обрастает комментариями, ритуальными жестами, содержащими реакции на послание, функционирует в пьесе как текст. В этот текст включаются и модели восприятия участников общения. В их жестах (напр., в реакциях пользователей Фейсбука на появляющиеся изображения женской груди) распознается ритуально-мифологическая модель поведения пользователей: идентификация субъекта с группой обуславливает «...миметическую (подражательную) мотивацию поведения» вследствие его экзистенциального слияния с тусовкой⁴⁴⁰.

Жест Артема, подсказанный другом (просьба прислать фотографию Киры топлес), порождает в действии пьесы магический эффект: вос-

⁴⁴⁰ О такой базовой самоидентификации субъекта, называя ее «роевой» (мы менталитет) писал В. Тюпа. В. Тюпа, *Дискурсивные формации. Очерки по компаративной риторике*, М.: ЯСК, 2010. С. 22–23.

приятие участников коммуникации, проявляющее ритуальный характер, продуцирует воображаемые события, принимаемые всеми за реальные. Интересно отметить, что субъективное мнение Артема, от имени которого отправляется его однокласснице просьба, никак не изменяет хода этих событий. Предложение прислать фото топлес, имеющее перформативные свойства действия, выдвигает один из тусовщиков, друг Артема. Это убеждает нас в том, что субъект в виртуальном пространстве интернет-пользователей размывается и проявляет инфантильность. Приведем один пример, который показывает, как тусовочная ситуация способствовала созданию прецедента для развития событий ложной или квазикатастрофы.

Коля. Проси с лицом.

Артем. Вы меня задрали. Ее сиськи это. Кира врать не будет.

Саша. А дай мне посмотреть. (*Берет планшет и нажимает «поделиться с друзьями»*)

Пишет. Друзья, перед вами грудь Киры Лойко. Кто сомневается в этом, поставьте лайк. Кто нет – сделайте перепост.

Саша. Сейчас узнаем, ее это или нет⁴⁴¹.

После того, как присланное Кирой, но лишненное субъектной определенности, фото стало тиражироваться и оцениваться (в сети пользователей возникла полемика, принадлежит эта грудь девушке или нет), тусовочная медиареальность «создала» из репертуара клише массовой попкультуры неожиданное развитие ситуации квазимифологического характера. В интернете распространилась весть о том, что отчаявшаяся Кира покончила жизнь самоубийством. Гиперреальность отразила незащищенность подростков перед предлагаемым медиа коллективным ресурсом, в котором преобладает продукция тревожного, панического содержания. Поскольку одноклассники Киры не догадывались, что информация о суициде оказалась ложным медиальным плодом, интернет общество приняло ее как данность и дальнейшие события разворачивались как реакция на нее.

Медиареальность готова была поглотить ту квазиреальность, которую она сама же и породила. Как отмечено в ремарке, девушки из тусовки забрасывали Артема фотографиями топлес. Перформативный акт, проведенный Артемом с помощью друга в интернете, приобретает в пьесе поистине угрожающий характер.

В поэтике высказывания распознаются иллюкутивные жесты, обращенные к реципиенту. Нарративизируется способ обращения к читателю/зрителю. Собственно, в пьесе зафиксировано ощущение того, что все –

⁴⁴¹ Н. Блок, *Фото топлес*, <https://m-ua.info/5651> (дата обращения: 20.05.22).

и юные герои, которым адресовано произведение, и адресаты – являются частью медиареальности. В тексте достигается эффект исключения субъекта (в данном случае девушки Киры) из референтного поля продуцируемой посредством медиа квазиреальности. Можно предположить, что в финале пьесы героиня обретает собственную идентичность путем отстранения от интернет-общения в силу ее сознательного решения, пусть и в ситуации порожденной медиареальностью иллюзии суицида.

Представленная в виртуальной реальности тусовка обладает, как уже отмечалось, свойствами магического явления. Причем зачастую поведение и речь реальных потребителей интернет-продукции ничем не отличаются от действий виртуальных персонажей, вместе с которыми, собственно, они и образуют виртуальную тусовку. Это обстоятельство, на наш взгляд, лежит в основе сюжета техносказки Витренко *Кого я нашел в соцсети*. Подробнее пьеса рассматривалась в подразделе, посвященном персонажам аниме в новейшей драме.

Таким образом, в результате проведенного анализа удалось отметить, что тусовка организует в рассмотренных выше драматических произведениях пространство действия, структурно формирует его, придает ему значимость и значение феномена личностного и коллективного самосознания. Вследствие символизации и магической ритуализации реального места и виртуальной области проведения мероприятий обнаруживаются процессы самоидентификации героев, которые и составляют основу действия в проанализированных пьесах. Осуществляется транспозиция приватного и общественного пространств.

Образ тусовки в действии пьесы приобретает как объектные, так и субъектные характеристики, особенно если речь идет о виртуальных вечеринках. Личностные коллизии, обусловленные ростом самосознания взрослеющих юношей и девушек (в текстах для подростков прежде всего), придают месту действия символический характер пространства бытия. Перенос событий за границу дома (квартиры) позволяет представить несколько планов в формирующемся сознании молодого человека, в том числе планов прошлого, настоящего и будущего. Процессы самоидентификации героев побуждают их покинуть место тусовочных сообществ, будь то квартира-студия, чердак или бомбоубежище. Пребывание в любом замкнутом пространстве усиливает внутренние конфликты героев-подростков с собой.

Виртуальная область гиперреальности создает фантомы не-мест, в которых тусовка приобретает черты медиамонстра, поглощающего личностный опыт юных персонажей. Интерсубъективная реальность обнаруживает инфантилизм субъективного сознания подростков, которые

оказываются поневоле объектом манипуляций виртуального тусовочного пространства, что, безусловно, определяет личностные коллизии в новейшей драме.

ЛИТЕРАТУРА

- Башляр Г., *Поэтика пространства*, М.: Ad Marginem, 2014. 352 с.
- Блок Н. *Фото топлес*, <https://m-ua.info/5651> (дата обращения: 20.05.22).
- Духанина Л., *Скамейка М + К* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/d/duhanina> (дата обращения: 27.05.2022).
- Лебедева Е., *Трансформация публичного пространства постсоветских городов* [в:] Социология, 2016, № 4. С. 107–115.
- Лефевр А., *Производство пространства*, М.: Strelka Press, 2015. 432 с.
- Лурье М., Кулева М., *Фильтруй дискурс: как живет петербургская тусовка*, <https://www.svoboda.org/a/29474539.html> (дата обращения: 26.04.2022).
- Махинина Н., Насрутдинова Л., *Специфика художественного пространства в драматургии Ксении Драгунской для подростков* [в:] Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.), Казань: редакционно-издательский центр «Школа», 2017. С. 51–57.
- Мизиано В., *„Тусовка” как социокультурный феномен* [в:] Художественная культура XX века: Сборник статей, М.: ТИД «Русское слово–РС», 2002. С. 352–363.
- Неформальные молодежные сообщества Санкт-Петербурга: теория, практики, методы профилактики экстремизма*. Коллектив авторов: В.А. Гушин, И.С. Бугаков, А.Э. Лустберг, И.С. Черепенчук, С.В. Малиновская, под общей редакцией д. соц.н. А.А.Козлова и директора центра «Контакт» В.А. Канаяна. СПб.: МАР-СОФ, 2008. 278 с.
- Оже М., *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна* / пер. с франц. А.Ю. Коннов, М.: НЛЮ, 2017. 132, [1] с.
- Тупикина Ю., *Кулинарный кружок* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/t/tupikina_yuliya (дата обращения: 27.04.2022).
- Тюпа В., *Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике*. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
- Шприц И., *Мерси* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/sh/shpric_igor (дата обращения: 26.04.2022).

Щепанская Т., *Система: тексты и традиции субкультуры*, М.: ОГИ, 2004. 288 с.

Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. 277 s.

Krajewska A., *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, s. 15–25.

5. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ РУССКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ

5.1. ПРИЗРАК ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМЕ

Оперное искусство в силу многих причин само из себя создало миф. Опера интегрирует в себе не только все виды и жанры искусства, но также отражает свойственные времени культурные практики, формы общественного и личного самосознания (особенности ментальности, эстетических представлений и мн. др.)⁴⁴². Особое место, занимаемое оперой в культуре, как отметила Агнешка Космецка, связано с тем, что, с одной стороны, опера все время подпитывается влияниями из других сфер искусства и культуры, а с другой – идущие от нее импульсы, в свою очередь, воздействуют на разные виды искусств.

В оперном искусстве с невероятной пластичностью удается закрепить различные формы и приемы моделирования действительности, личностной и общественной идентификации. Опера постоянно вдохновляется мифом о собственной смерти⁴⁴³. Несмотря на особую роль фикции в способе создания художественного мира, на абсурдный (в большинстве случаев) характер либретто, не всегда сочетающегося с музыкой, опера сохраняет художественно-эстетические принципы создания образов, в свою очередь влияющих на формирование публичности.

В настоящем подразделе прежде всего будет предложена попытка проанализировать, как представления об опере реализуются в поэтике современной русской драмы (в разных аспектах), и какую роль они играют в драматическом действии пьесы. С этим связано и название подраздела «призрак Оперы», указывающее на то, что речь пойдет об опере как о фантоме, стереотипном представлении, современном мифе. Все эти значения используются не в строго терминологическом смысле, а, скорее, как наполнение названия «опера» понятийными семами, отсылающими к широко используемым в современной гуманитарной науке понятиям универсального. В связи с этим позволим себе назвать некото-

⁴⁴² А. Космецка, *Snobizm współczesny albo poszukiwanie utraconego mitu. Opera w kulturze XX i XXI wieku*, [w:] *Opera w kulturze/ pod red. M. Sokalskiej*, Kraków: Avalon, 2016, s. 371–380.

⁴⁴³ S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, 327 s.

рые характеристики того явления, которое принято называть «оперный универсум».

Прежде всего обозначим контексты, в которых используется концепт «опера» в современной драматургии, включая и театральные постановки.

1. Музыкальные пьесы, предназначенные для знакомства с искусством оперы, в которых при этом есть драматургический сюжет и перформативная направленность на зрителя (часто молодого). Можно в качестве примера назвать пьесу *Призрак оперы* А. Зензинова и В. Забалуева, представленную в рамках фестиваля «*Большая перемена*» в 2011 году⁴⁴⁴.

2. Драматургические пьесы, сценарии, либретто, в которых так или иначе использованы оперные мотивы, сюжеты или тексты, предназначенные в качестве литературной основы для создания оперного спектакля. К таким пьесам можно отнести романтическую драму Н. Птушкиной *Жемчужина черная, жемчужина белая*, написанную по мотивам оперы Дж. Верди *Аида*, четыре либретто В. Сорокина⁴⁴⁵, а также одноактные пьесы и сценарии В. Мирзоева из сборника *Тавматургия*⁴⁴⁶. Стоит также обратить внимание на то, что уже созданные произведения современных русских драматургов иногда служат основой для написания оперы. Так, Александр Маноцков написал оперу *Титий Безупречный* на основе одноименной пьесы Максима Курочкина.

3. К особой группе стоит отнести те современные русские драматические произведения, в которых автор сознательно использовал художественные приемы, характерные для оперы или, что довольно близко, оперы-оратории. Примером послужат *Оратория для хора* Вадима Леванова *Сто пудов любви* (2001) и оперная оратория Ольги Шиляевой *28 дней* (*Трагедия менструального цикла*).

4. Особным явлением в этой тематической сфере можно считать те современные пьесы, которые самим драматургом обозначены как оперы. Нередко концепт «опера» содержится в названии драматического произведения, но чаще – в его подзаголовке.

Среди них пьеса *Слезы Турандот* из цикла *Оперные арии* Олега Михайлова, пьеса в стихах *Gloria*, названная автором, Владиславом Тишковым, оперой, маленькая трагедия Нины Беленицкой *Опера*, пьесы Вадима Леванова *Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки*

⁴⁴⁴ О. Булгакова, *Сеанс театральной магии с разоблачением. «Признак оперы» А. Зензинова и В. Забалуева* [в:] Современная драматургия, 2012, № 2 (Апр. – июнь). С. 149–151.

⁴⁴⁵ В. Сорокин, *Триумф времени и бесчувствия: сборник либретто*, М.: Corpus, 2018. 256 с.

⁴⁴⁶ В. Мирзоев, *Тавматургия: одноактные пьесы, сценарии: сборник*, М.: НЛО, 2013. 272 с.

(опера в двух частях) и *Роман с Онегиным*, пьеса *Зеленые щеки апреля* Михаила Угарова, названная им *Оперой первого дня*.

Последняя группа пьес станет объектом ашего исследования, поскольку в ней наиболее последовательно тематизировано представление об опере, которое можно проследить на всех уровнях поэтики текста. При этом (в отличие от текстов, в которых обращение к оперному дискурсу стало лишь одной из сфер художественной выразительности, как, например, в пьесе Николая Коляды *Кармен жива*) в указанных драматических произведениях устойчивое представление об опере (или миф оперы, оперный универсум) служит структурообразующим принципом, создает некую контекстуальную ауру.

Учитывая тот факт, что опера и драма обладают своей специфической природой художественного целого, возьмем за основу анализа две категории, их отчасти сближающие. Это группы возвышенного и воображаемого. Их особенности проявляются зачастую во взаимном влиянии, поэтому и рассматриваются они в одном контексте.

Опираясь на концепцию возвышенного в работах Иммануила Канта, представившего это чувство как отношения между образами, словенская культуролог Аленка Зупанчич исследует его как составляющую Сверх-Я⁴⁴⁷.

Чувство возвышенного в кантианском духе рассматривается ею как момент страха и зачарованность перед лицом чего-то несравнимо большего и могущественнейшего, чем мы. Исследователь усматривает в этом явление «сверхчувственного» превосходства субъекта, тем самым связав возвышенное с удовольствием от самоидентификации. Чувство возвышенного, таким образом, позволяет лицу перенести внимание со своего «Я» на Сверх-Я.

М. Долар связывает чрезвычайную популярность оперы с особой, присущей психоанализу, логикой фантазии, основанной на явлении «двойной мифологизации»⁴⁴⁸. Он, например, убедительно доказал, что между мифом об Орфее и структурой современной оперы существует родственная связь⁴⁴⁹. В этом он прослеживает органику оперы как формы (феномена) абсолютной чувственности.

⁴⁴⁷ Аленка Зупанчич, *Возвышенное и логика сверх-я* [в:] Лаканалия, 2019. <https://syg.ma/@lacanalia/vozvyshiennoie-i-loghika-svierkh-ia-otryvok-iz-knighi-alienki-zupanchich-etika-ricalnogho> (дата обращения: 28.04.2022).

⁴⁴⁸ S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, s. 12.

⁴⁴⁹ Там же. С. 19.

Опираясь на позицию С. Кьеркегора об образе Дона Жуана как выразителя чувственности, Долар связывает сферу музыкального возвышенного с непосредственно выраженной чувственностью⁴⁵⁰.

Важной составляющей так называемого мифа оперы считают интенцию эскапизма. Это явление детально рассмотрено Екатериной Шапинской, которая связывает формы ухода от повседневности с погружением в мир фантастических воображаемых сюжетов, а также с поисками в сфере сознания: «Область оперных эмоций – это область желанного, но недостижимого в повседневной жизни, то есть область эмоционального эскапизма, но вовсе не идентификации с оперным героем и возможности переносить его чувства и действия в область реальных социальных отношений»⁴⁵¹. Музыкальный эмоционализм и особая «оперная» чувственность вызывают у зрителя ожидаемую реакцию погружения в мир трансцендентного. Единственным законом организации переживания в этой сфере становится музыка.

Говоря о внутренней общности драмы и оперы как исторических явлений, можно отметить некоторые этапы их особого синкретизма, благодаря которому в опере проявляются черты метадрамы. Так, например, в операх Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса, Альфреда Шнитке проявилась открытая ирония над соотношением и корреляцией разных видов искусств в рамках оперы. В постмодернистской опере родовое начало драмы зачастую объединяет и структурирует музыкальную, балетную, медийную (то есть визуально-компьютерную) и другие составляющие, без которых ее трудно себе представить.

Безусловно, это родовое начало драмы «встречается» со способностью оперы к мифологизации сюжета, действия, всех средств выразительности.

А. Мизитова отметила некоторые пути актуализации мифа (и мифомышления) в современной опере, размышляя о ее возможностях в создании символической модели человеческого бытия средствами имажинации и игры⁴⁵².

«Мифогенность» оперы проявляется на разных тематических и структурных уровнях. Кроме характерных сюжетных мотивов, стоит обратить внимание, вслед за исследовательницей, на «<...> нарушение простран-

⁴⁵⁰ Там же. С. 87.

⁴⁵¹ Е. Шапинская, *Избранные работы по философии культуры*, М.: Согласие, 2014. С. 147.

⁴⁵² А. Мизитова, *Опера и миф: условность безусловного* [в:] Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / Рос. акад. музыки. Том 1. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 53–54.

ственно-временных границ, вариативную множественность одного и того же смыслообраза, замыкание кривой смысла, действие логики алогии, прием превращения, сопряжение разнополярных миров как выражение универсальной картины мироздания <...>⁴⁵³.

В творчестве В. Леванова несколько пьес очевидно связаны с оперным универсумом. Это оратория для хора *Сто пудов любви*, опера в двух частях (как назвал свою пьесу автор) *Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки* и игра в четырех действиях на темы А. С. Пушкина и П. И. Чайковского *Роман с Онегиным*.

Уже необычное название драматического произведения, начинающееся с восклицательного междометия, столь распространенного в опере, указывает на особый характер высказывания, насыщенный мелодраматической экзальтацией, доходящей до абсурда. Эпиграф к пьесе («...Опера – когда один дяденька долго-долго поет, чтоб убить другого...» из детского разговора)⁴⁵⁴ обращает читателя к иронически профанному представлению об опере как малопонятном для непосвященного зрителя, полном алогизмов виде искусств. Сюжет и действие разворачиваются в соответствии с оперными принципами.

Сквозным лейтмотивом произведения можно считать мелодию из *Волшебной флейты* В. Моцарта, которую насвистывает барон фон Готцондорф, а также ее можно узнать в звуках шарманки. Сцена с шарманщиком, предлагающим барону купить счастливый билетик всего за полкроны, создает рамочную композицию в пьесе. Мотив призрачного счастья важен для развития действия, он получит затем развитие в монологе Йозефа (назвавшегося изобретателем швейной машинки), который осознает иллюзорность мещанского счастья с возлюбленной Эльзой. В основе сюжета несколько сквозных линий, которые напоминают мелодраматические оперные мотивы. Йозеф Мадершпрегер требует от барона помощи в признании его изобретения. В его страстных высказываниях проявляется желание дарить (подобно Прометею) людям знания и свет. В процессе препирательств с Йозефом барон фон Готцондорф убеждает Эльзу, что его любовь к ней подарит ей немало благ, и она приводит Полицейского, чтобы освободить барона. В этой сюжетной линии можно увидеть мотив испытания всех трех героев, представленный в пьесе с немалой долей иронии.

⁴⁵³ Там же. С. 54.

⁴⁵⁴ В. Леванов, *Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/1/levanov/levanov_2181.doc (дата обращения: 29.05.2022).

В результате этой проверки Йозеф признается, что он был ослеплен гордыней и благодарит Эльзу за то, что она отдала его в руки Полицейского и тем самым спасла от преступления. В духе оперных развязок, пытаясь удержать руку барона, наносящего себе раны, Йозеф напарывается на собственный нож и умирает. Его высказывания напоминают оперные арии, в которых варьируется один и тот же мотив, многократно повторяясь. Герой то неистово защищает свое право на справедливость в подтверждении изобретения им швейной машинки, то во второй части (с появлением доктора Фрейда, комментирующего каждое слово) повторяет в испуге, что все его представления о счастье – обман, что он – сумасшедший, шут, гаер, паяц. Йозеф утрачивает какую-либо надежду на возможность личностной идентификации. Попытка доктора Фрейда интерпретировать высказывания с позиции бессознательного заставляет его отказаться от своего «Я».

Йозеф. Я не изобретал... Я, Йозеф Мадершпрегер, не изобретал швейной машинки.
Короткая пауза.

Нет... я действительно изобрел мою швейную машинку, но я готов отречься от моего изобретения... от славы, от бессмертия своего имени. Даже от бессмертия своей души готов отказаться я, Йозеф Мадершпрегер... Потому что мое изобретение... слишком ничтожно... Я хотел изобрести нечто большее! Что-то, что могло помочь людям, дать им силы жить в этом страшном мире... или утешение. Но я оказался слишком слаб⁴⁵⁵.

Пафосная дискуссия героев, изобилующая аханьями и риторическими вопросами, содержит еще один мотив, отсылающий к опере *Волшебная флейта*. Не случайно мелодию из этой оперы-зингшпиля напевает барон, а затем в безумии провозглашает себя создателем этой оперы. Это мотив познания себя, своего настоящего предназначения. Рассматривая путь духовных испытаний героев Моцарта, М. Долар, в частности, отметил, что Тамино (в соответствии с ритуалами инициации масонов) должен был познать себя, победить свои слабости и склонности природы⁴⁵⁶. Испытывая страх смерти, персонажи проходят путь испытаний, причем у каждого из них этот путь приобретает свое символическое значение. Папагено готов лишиться себя жизни в поисках жены, Тамино отказывается от своих личностных позиций («утрачивает статус субъекта») во имя универсальной миссии короля-философа. Памина путем сложных препятствий обретает способность освободить себя и других, она сама становится избавительницей⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ Там же.

⁴⁵⁶ S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, s. 128.

⁴⁵⁷ Там же. С. 130.

Доведенный до отчаяния домогательствами Йозефа барон фон Готцондорф в конце концов «прозревает». В духе комментариев доктора Фрейда («Очень характерный симптом: сублимация страха смерти, в виде искупительной жертвы...») он «осознает», что его истинное предназначение – принести себя в жертву⁴⁵⁸.

Фон Готцондорф. Кажется, я начал понимать сокровенный смысл происходящего. Я прозрел и ясно вижу теперь, что этот нож в руках душевнобольного – суть жертвенный нож! Мне не избежать предначертанного в Книге судеб! Ибо я – жертва и искупление! Моя плоть, взрезанная ножом – ваше прощение! Своей смертью я искупаю ваши грехи!⁴⁵⁹

В расщепленном сознании барона разыгрывается театральная сцена остраненного наблюдения за собственной смертью. Можно сказать, что символическая инициация осуществляется как иронически разыгранная сцена в сцене.

Кульминацией этого конфликта Я с Другим в сознании и подсознании барона является его большой монолог-ария, в котором он также отказывается от собственной идентификации.

Фон Готцондорф. <...> Не возражать! Йозеф Мадершпрегер не изобретал швейной машинки, потому... что это сделал я! Я! Микаэль и Фридрих фон Готдонофорц, тайный т-сс! советчик Его Величества Иосифа-Франца, – изобретатель швейной машинки!⁴⁶⁰

Измененное состояние сознания, близкое к безумию, охватывает героя подобно тому, как его испытывают персонажи мелодрамы, подверженные театрализованной экзальтации. Барон объявляет себя наследником русского престола Фридрихом-Микаэлем фон Фейербахом, живым богом Заратуштрой, Сарой Бернар и Иисусом Христом одновременно. Причем он готов доказать на собственном примере, что смерти нет («Я могу сейчас, здесь умереть на ваших глазах, и – воскреснуть!...»)⁴⁶¹.

Наибольшее число мелодраматических эмоциональных потрясений, однако, выпадает на долю единственного женского персонажа пьесы В. Леванова – возлюбленной Йозефа Эльзы. Она становится силой, карающей Йозефа, поскольку поддается на уверения барона в любви и идет за полицейским. Значительная часть действий и высказываний Эльзы передают ее сомнения в правильности поступков. В ответ на признания фон Готцондорфа и просьбы бежать за полицией героиня как бы пребывает

⁴⁵⁸ В. Леванов, *Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки* [В:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/1/levanov/levanov_2181.doc (дата обращения: 29.05.2022).

⁴⁵⁹ Там же.

⁴⁶⁰ Там же.

⁴⁶¹ Там же.

в упоении своими сомнениями, терзаниями и подозрениями. С каждой репликой она варьирует один и тот же мотив: колебания перерастают в недоверие к барону, затем в утверждение того, что и она достойна счастья и благополучия. Даже уже решившись отправиться за полицейским, Эльза еще долго высказывает (точно как в оперных дуэтах, ансамблях) свою нерешительность.

Эльза. <...> Сейчас... еще мгновение, и я сделаю первый шаг... Это будет последний шаг в той моей жизни, где я могла надеяться на счастье... Поэтому его так трудно сделать, господин тайный советник! Вы говорите, там, за углом?.. Но прежде... скажите мне, что будет, когда я приведу жандармов, когда Йозефа Мадершпрегера отведут в полицейский околоток, а затем посадят в тюрьму, отправят на каторжные работы, а может быть, даже повесят, обвинив в покушении на жизнь вашего превосходительства?⁴⁶²

В высказываниях Эльзы проигрывается несколько расхожих мелодраматических мотивов: отказ от любви и счастья в обмен на благополучие, предательство возлюбленного, раскаяние. Ее упреки себе (« <...> Не ты один, Йозеф, оказался ослеплен своими страданиями... на меня тоже нашло помрачение, когда я предала тебя!...»)⁴⁶³. Мелодраматические восклицания Эльзы направлены на ее же представления о ценностях.

Прощение и смерть Йозефа в развязке с еще большей силой выявляют ее любовь к нему и чувство вины. Тем не менее именно ее внутренние мелодраматические страдания открывают путь к преобразению обоих героев, которое можно назвать символической инициацией. Йозеф под влиянием всех перипетий отказывается от желания славы. Гордыня в нем уступает смирению. Фон Готцондорф в порыве стремления принести себя в жертву теряет рассудок, отождествляет себя с великими пророками, персонажами театра и Йозефом Мадершпрегером. Тем самым он (хоть и в ироническом ключе) встает на путь познания и самосовершенствования. Можно отметить, что Эльза в определенном смысле своими терзаниями, предательством и раскаянием способствует тому, что оба героя стали на путь духовных изменений. Не претендуя на полную аналогию, можно подчеркнуть, что, как уже отмечалось выше, роль Памины в *Волшебной флейте* также связывается исследователями со спасением, с избавлением главных персонажей (Тамино и Папагено). Как тонко отметил Долар, «мужская» инициация оказывается возможной единственно с помощью и под предводительством женщины⁴⁶⁴.

⁴⁶² Там же.

⁴⁶³ Там же.

⁴⁶⁴ S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, s. 131.

Все герои пьесы Леванова постоянно находятся в особом состоянии экзальтации, когда предельно экспрессивные эмоции с неимоверной силой выплескиваются и тем самым возвышают их над собой. События оцениваются ими с позиции неких социальных норм морали. Ориентация на некие принципы этики порождает внутреннее несоответствие между впечатлением от Другого в сознании персонажа (которое можно считать своеобразным Сверх-Я) и самооценкой. На этом, как отметила Зупанчич, и базируется чувство возвышенного, связанное с оценкой Сверх-Я, которое, тем не менее, в силу субъективности восприятия легко может стать комическим, фарсовым⁴⁶⁵.

Высказывания персонажей передают некий относительный баланс возвышенного и фарсового. Так, благородный отказ Йозефа от счастья с Эльзой (зеркальное отражение несогласия барона в начале действия купить билетик счастья у шарманщика) вызывает у него эмоции разной модальности и, соответственно, референции. То, что кажется герою возвышенным в момент крайнего напряжения эмоций, читатель воспринимает с большой долей иронии.

Йозеф. Раз уж даже ты не веришь мне, Эльза, чего можно требовать от других, от господина тайного советника, от всего мира? Весь мир против меня, Эльза. Он ополчился на меня, он жаждет моей крови! Он получит ее, это неизбежно. Не стоит затягивать, пусть все свершится скорее! Иди за жандармами, Эльза! Все кончено. Я устал⁴⁶⁶.

Перевод возвышенных эмоций в фарсовые осуществляется во втором действии пьесы благодаря комментариям неожиданно проходившего мимо доктора Фрейда. Каждая реплика персонажей служит для него иллюстрацией его теории бессознательного. Например, в сцене наивысшего эмоционального накала (Йозеф готов взойти на плаху перед приходом полиции, барон осознает себя искупительной жертвой («Своей смертью я искупаю ваши грехи!»)) доктор Фрейд сводит эти пафосные мелодраматические страсти к механизму сублимации страха: «Д-р Фрейд (*записывает*). Очень характерный симптом: сублимация страха смерти, в виде искупительной жертвы... (*Усмехается*). Сумасшествие – это заразно»⁴⁶⁷.

Таким образом, в восприятии доктора Фрейда все события и чувства сводятся к тривиальным инстинктам, возвышенное интерпретируется

⁴⁶⁵ А. Зупанчич, *Возвышенное и логика сверх-я* [в:] Лаканалия, 2019, <https://syg.ma/@lakanalia/vozvyshiennoie-i-loghika-svierkh-ia-otryvok-iz-knighi-alienki-zupanchich-etika-realnogho> (дата обращения: 28.04.2022).

⁴⁶⁶ В. Леванов, *Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/1/levanov/levanov_2181.doc (дата обращения: 29.05.2022).

⁴⁶⁷ Там же.

как банальное. Иронический характер толкования происходящего доктором Фрейдом связывается с тем, что именно он в определенной мере выражает авторское видение. Не случайно Тютелова отметила, что этот персонаж становится маской для писателя в пространстве драматической сцены, «на которую не может выйти ремарочный субъект»⁴⁶⁸.

Подобные колебания возвышенного и фарсового справедливо признаются отличительной чертой оперного искусства. По удачному высказыванию Л. Бьянкони и Дж. Ля Фаче, оперное искусство – «и есть прежде всего музей страстей, аффектов, чувств, эмоций, представленных в живой непосредственности, словно они вспыхнули прямо на наших глазах...»⁴⁶⁹. Исследователи отмечают особую способность оперы воссоздавать чувства, как будто они испытываются зрителем здесь и сейчас⁴⁷⁰.

Итак, можно предположить, что действие в пьесе Леванова разворачивается согласно алогизму аффектов, вызывающих динамику переживаний. Подобное явление можно рассмотреть в связи с формами организации времени в опере-буффе или (в немецкой версии) зингшпиля. Две ипостаси оперного времени охарактеризовала А. Помпеева, взяв за основу наблюдения К. Дальхауза, изложенные в его статье «Временные структуры в опере». В частности, речь идет о времени рассказа и «ставшего» или «рассказанного» времени⁴⁷¹. Также было представлено явление «освобожденной от времени лирической эмфазы», когда миг действия, оставшийся таковым в драме, в опере может «застыть», образовав «живую картину», и тем самым ритуализироваться⁴⁷². Учитывая тот факт, что действие в пьесе Леванова абсолютно статично (никто из персонажей, кроме Эльзы, практически не двигается с места до финала), можно с уверенностью отметить, что выраженные в речи и визуализированные в жестах оперные аффекты обеспечивают внутреннюю динамику состояний персонажей. Подобный принцип сквозных событий напоминает музыкальную организацию оперы-буффы или зингшпиля, к которому

⁴⁶⁸ Л. Тютелова, *Роль паратекста в драматургии Вадима Ливанова* [в:] Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.) / Под ред. Т.Г.Прохоровой и Е.Н.Шевченко, Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2017. С. 19–25.

⁴⁶⁹ Л. Бьянкони, Дж. Ля Фаче, *Оперное искусство между историей и современностью: дидактический вызов* [в:] Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / Рос. акад. музыки. Том 1. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 112.

⁴⁷⁰ Там же.

⁴⁷¹ А. Помпеева, *Вокальная стилистика в европейской опере малой формы конца XIX–XX веков*, автореферат дис. ... канд. муз. наук. Харьков, 2017. 20 с.

⁴⁷² Там же.

и относят *Волшебную флейту*. В соответствии с эстетикой зингшпиля ансамблевые сцены преобладают над сольными партиями, речитативные отрывки становятся связующими звеньями тех ключевых эпизодов, в которых исполняются арии и дуэты. К тому же сюжет на бытовые темы наполняется внутренней патетикой за счет постоянного музыкального выражения переживаний героев.

Ансамблевые сцены в пьесе *Ах, Йозеф Мадершпрегер* насыщены бесконечными вариациями аффектов, что придает высказываниям пародийный характер. Несколько монологов-«арий» служат изображению переворота в сознании героев. Они провозглашаются в момент осознания разрушения привычного представления персонажа о себе, примером чему служит экзальтированный ключевой монолог-«ария» фон Готцондорфа в финале. Этот монолог напоминает арии в комических операх, когда доведенный до крайней степени отчаяния герой идентифицирует себя с другим в себе. Воспоминание о встрече с шарманщиком вызывает у барона переживание, обращающее читателя к песенке Папагено (следует ремарка «*Вдруг напевает песенку Птицелова из «Волшебной флейты»*). Вслед за этим герой называет себя изобретателем швейной машинки. Его высказывания наполнены самоиронией, хотя не понятно, верит ли он сам в то, что говорит.

Фон Гонцондорф. <...> (*Хихикает.*) Не портной Йозеф. А я, дворянин, кавалер орденов с бантами и без... я изобрел швейную машинку!⁴⁷³

Таким образом, возвышенное в этой пьесе В. Леванова граничит с абсурдным, что обнаруживает трагикомизм жизни вообще. Прямое указание на оперу как на текст прослеживаем в еще одной пьесе «Роман с Онегиным», которой автор предпослал жанровое определение «Игра в четырех актах на темы А.С. Пушкина и П.И. Чайковского».

Писатель сопроводил текст «Необходимым предуведомлением», в котором изложил стратегию создания версии драматургической интерпретации *Евгения Онегина* на основе либретто к опере П. И. Чайковского и текстов А. С. Пушкина. Следует уточнение, что это игра с текстами⁴⁷⁴, поэтому она предполагает некоторые вольности автора. Драматург поместил в этой вступительной части важное сообщение о том, что роман А. С. Пушкина послужил для него своеобразным метатекстом. Поскольку из него «произрастает могучее древо русского романа», в нем, как отмечает автор, «отыщутся фрагменты, мозаичные вкрапления из произве-

⁴⁷³ Там же.

⁴⁷⁴ В. Леванов, *Роман с Онегиным* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_2188.doc (дата обращения: 29.05.2022).

дений других классиков русской литературы, чьи произведения каким-то, порой весьма причудливым образом соотносятся с романом А. С. Пушкина»⁴⁷⁵. Наконец, писатель сообщает, что идея подобного драматического произведения, предназначенного для постановки на сцене драматического театра, принадлежит главному режиссеру драматического театра в городе Сызрань Виктору Курочкину.

Сама идея синтеза оперного либретто с текстом романа А. С. Пушкина (содержащего отсылки к другим пушкинским текстам) побуждает проанализировать способы организации времени в пьесе. Указание на историческое время («Действие происходит в России в первой трети XIX века. Между третьим и четвертым актами проходит два года») соответствует времени, представленному в романе и опере (учитывая условность последней).

Начиная с Интродукции, большую роль в тексте драматического произведения занимают ремарки. В них, как и в принципах архитектоники действия, непосредственно обнаруживаем позицию нарратора. Особенно выразительно она проявляется в сцене представления оперы *Евгений Онегин* в театре, где присутствует все дворянское общество, включая Онегина и Пушкина. Сцена организована по принципу метатеатрального удвоения: нарратор иронически комментирует происходящее на сцене, отмечая типичное для оперных исполнителей возрастное несоответствие роли.

«Из разных кулис входят: Ленский – из правой, Онегин – из левой – тучные, перетянутые с обильно наложенным на лица гримом актеры лет пятидесяти»⁴⁷⁶.

Подобная ирония над чрезмерной театрализацией действия в опере прослеживается во всем тексте пьесы. Тем самым оправдывается авторская ироническая игровая стратегия, заявленная в жанровом подзаголовке. Можно предположить, что в ходе событий возникает ироническое представление о растиражированном и навязанном масс-медиа образе оперы как элитарном, не понятном большинству виде искусства.

Стоит отметить, что в романе А. С. Пушкина существенно отличается время изображенных событий и представление писателя о времени. Последнее включает разнообразную сферу субъективных авторских представлений: ретроспективные воспоминания, сдвиги временных регистров в рамках фабульного времени, рефлексии о вневременных явлениях, обращенные к читателю.

⁴⁷⁵ Там же.

⁴⁷⁶ Там же.

В пьесе Леванова сдвиги временных регистров стали мощным рычагом действия, достаточно статичного, если говорить об оперном либретто. Симультанный характер событий (сталкивание происходящих в разное время в романе и в опере сцен), а также наложение фрагментов текста, свободно перемещаемых драматургом по принципу коллажа, придает динамику многочисленным сценам, передающим внутренне состояние, чувства героев.

Например, в одной из ремарок первого акта указано, что одновременно будут представлены сцены диалога Онегина с Ленским и помещиков, играющих у г-жи Лариной в вист.

«На сцене одновременно две гостиных. Одна в доме Лариных, где за ломберным столом мирно вистуют помещики, соседи Лариных, другая – в доме Онегина, где Онегин и Ленский сначала играют на бильярде, а затем перемещаются в кресла к камину и к ликерам»⁴⁷⁷.

Динамизируя таким образом действие, драматург остранинно, на уровне внутритекстовых несоответствий, выражает ироническое отношение к устойчивым оценкам пушкинского героя (якобинец, поклонник французского языка и стиля письма и проч.).

В этих несоответствиях сцен проявляется характерная для оперы асимметрия диалогов, которая, прежде всего, выступает в отличиях музыкального и текстового планов. При этом стоит подчеркнуть, что в опере композитор вынужден изображать даже одновременные события последовательно. Опираясь на выше указанное исследование К. Дальхауза, Анна Помпеева отмечает, что в опере XIX века изображение времени корректировалось романной эстетикой⁴⁷⁸. Музыкальными средствами при постоянном растяжении и сжатии фаз развития сюжета события не только показываются, а, отчасти, «рассказываются»⁴⁷⁹. «Музыкальные характеристики персонажей музыкально вынуждены сближаться в рамках единого, хотя и многосоставного образа»⁴⁸⁰. Партии героев выступают в ансамблях как контрапункты в рамках абсолютного настоящего оперной драматургии.

Об ориентации Леванова на оперу Чайковского и либретто к ней свидетельствуют сюжетно-композиционные подобию и прямые авторские указания на использование той или иной сцены в тексте пьесы. Так же,

⁴⁷⁷ Там же.

⁴⁷⁸ А. Помпеева, *Вокальная стилистика в европейской опере малой формы конца XIX–XX веков*. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03, Харьков, 2017. С. 28.

⁴⁷⁹ Там же.

⁴⁸⁰ Там же. с. 28–29.

как и в опере, эпизод ссоры Онегина с Ленским помещен в сцену бала у Ленских.

Стоит согласиться с мнением Татьяны Бреевой, которая отметила, что в пьесе корреспондируют между собой два сюжета: профанно интерпретированная пушкинская история и рецептивный (или филологический) сюжет, в котором драматург создает перформативную игру со стереотипными представлениями о романе, об опере и культурных реалиях того времени, на которые накладывается восприятие человека нашего времени⁴⁸¹.

Исследовательница отмечает, что в рамках первого сюжета сохраняется прием зеркальной композиции: письма Татьяны и Онегина создают условный круг, в котором разворачиваются все линии действия⁴⁸². Хотелось бы уточнить, что не только послания, но и сны героев создают пространство метатеатральных событий в пьесе. Сон Татьяны, растянувшийся от первого до конца третьего акта, служит сюжетно-образной или нарративной основой всех театральных перевоплощений в тексте. Можно сказать, что он создает отдельный фантазмагорический сюжет, тесно связанный с литературными и театральными рефлексиями автора.

Отметим при этом, что тема внутренних переживаний Татьяны стала осью для создания оперы Чайковского, а сцена с письмом – стержнем всей ее музыкальной структуры, ее лирическим центром⁴⁸³. При этом важно выделить существенное отличие в том, какую функциональную нагрузку имеет этот эпизод в романе и в опере. Если в книге письмо Татьяны как текст передает психологическое состояние героини и является продолжением ее психологического портрета, то в опере оно является составляющей сюжета. Дарья Густякова обратила внимание на то, что сцена письма в опере П. Чайковского играет важнейшую структурообразующую роль в сценическом действии⁴⁸⁴. Собственно, все музыкальные линии так или иначе корреспондируют с этим отрывком.

В пьесе Леванова Сон Татьяны как отдельное разыгранное театральное действие служит организующей скрепой для всех сюжетных линий.

⁴⁸¹ Т. Бреева, *Перформативный дискурс в контексте новой драмы рубежа XX–XXI вв. (на материале пьесы В. Леванова «Роман с Онегиным») [в:]* Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., Екатеринбург, 2012. Т. 1. С. 58–66.

⁴⁸² Там же. С. 60.

⁴⁸³ Не случайно опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин» названа им «лирическими сценами».

⁴⁸⁴ Д. Густякова, *Письмо как текст и «письмо» как деятельность: Татьяна и Онегин в современных постановках классической оперы [в:]* Филология и культура, 2014. № 4 (38). С. 255–260.

Сон Татьяны, а затем Сон Ленского и Сон Онегина передают авторское видение и, можно сказать, составляют театральную фантазмагорию (мистерию), в которой драматург разыгрывает мистические картины, содержащие рефлексии метакультурного свойства. Пушкинские персонажи приобретают в них характер симулякров, (условно говоря) «втянутых» в игры с культурным сознанием. В этом иронически представленном спектакле отчетливо прослеживается позиция писателя в связи с таким уже достаточно осмысленным и все еще привлекающим ученых явлением как литературоцентризм, точнее, «литературоцентризм и вызовы интермедиальности»⁴⁸⁵. Само письмо Татьяны к Онегину также представлено в пьесе как текст, написанный и полностью приведенный на французском. Можно предположить, что это жест драматурга в сторону галломании, охватившей русское общество в XIX веке и создавшей некоторые литературные стереотипы подражания или следования французской культуре как модусу высокого. В романе этой теме уделено немалое внимание. Ироническому остранению послания на французском способствует неожиданная интермедия, следующая за ним.

Четыре строки текста письма на русском произносит девочка лет пяти в Интермедии во втором акте. Ироническая Интермедия помещена в конце всей сцены (после «урока» Онегина Татьяне и небольшого дуэта Ленского и Ольги, в котором Ленский упивается поэтической влюбленностью, декламирует на французском, а Суфлер и Ольга всячески снижают пафос ситуации, то чихая, то борясь с комарами). Чтение первых строк письма маленькой девочкой придает еще больше иронии всему действию эпизода, автор с сарказмом оценивает тиражированность этих строк в сознании русского человека с детских лет. Театральному отыгрыванию культурных рефлексий, несомненно, служат не только Интермедии, начинающие и заканчивающие каждый акт, но и цитаты. Например, третий акт драматург начинает якобы цитатой из газеты: «Сегодня полуфинал: Ленский – Онегин, завтра Печорин – Грушницкий»⁴⁸⁶. Иронический жест в сторону современного восприятия традиции создает значение слова «полуфинал», вызывающего ассоциации со спортивными состязаниями.

Как уже отмечалось, растянутый на три акта Сон Татьяны разворачивается в начале третьего акта в самостоятельную сцену-фантазмагорию. Условный пушкинский персонаж (Медведь из романного сна Татьяны) приводит ее в лесную избу, где рядом с Онегиным-вампиром пируют Ря-

⁴⁸⁵ Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs Новые возможности / отв. ред. Н.В. Ковтун, М.: Флинта: Наука, 2014. С. 8.

⁴⁸⁶ В. Леванов, *Роман с Онегиным* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_2188.doc (дата обращения: 29.05.2022).

женые, герои пушкинских произведений. Стоит отметить, что Ряженые (Пугачев, Графиня, Скупой рыцарь, Лжедмитрий и Годунов, Сальери, Дон Гуан и Статуя Командора) являются также действующими лицами известных опер на пушкинские сюжеты. Они перебрасываются своими «фирменными» фразами (Скупой Рыцарь. «Ужасный век! Ужасные сердца!» <...> Годунов. «Народ безмолвствует»), которые закрепились в современном культурном сознании также в роли симулякров, образующих нередко свои семантические контексты, отличные от оригинальных текстов.

Язык как средство консервации культурных смыслов пушкинского мифа обращен сам на себя. Перевоплощение Онегина в вампира также вызывает в восприятии читателя контексты массовой популярной культуры. В частности, исследователи отмечают, что формульная серийная литература о вурдалаках «питается» интересом к разным формам инаковости современного человека, несущим смерть и перерождение своим жертвам⁴⁸⁷. Кроме того, сюжеты и образы «вампириады», по мнению Ирины Савкиной, позволяют поставить вопрос о характере отношений между массовой популярной литературой и классикой, учитывая при этом, что миф о незыблемости и герметичности русской классики уже опровергнут огромным количеством произведений, содержащих референции к общеизвестным текстам в той или иной форме⁴⁸⁸. Исследовательница приходит к выводу, что массовая литература с помощью концепта великой классики создает нетравматическое (что для нее и характерно) «чувство причастности к миру нормы»⁴⁸⁹. Речь идет, конечно, о представлениях неискушенного читателя/зрителя, чьи знания о классических произведениях основаны на стереотипах коллективного сознания. Сцену завершает представление в вертепе: кукла-Онегин убивает куклу-Ленского.

Сну Татьяны как форме остранения пушкинских смыслов и их реинтерпретации в культуре иронически противопоставлены в пьесе Сон Ленского и Сон Онегина. Во Сне Ленского полностью воспроизводится оперная сцена дуэли, причем в точности сохраняется и текст либретто. Драматург подчеркивает в сноске, что это эпизод из оперы «Евгений Онегин», либретто П. И. Чайковского и К. С. Шиловского. Важно за-

⁴⁸⁷ И. Савкина, «Укушенные», или почему «Вампириады» стали популярной жанровой формулой современной массовой культуры [в:] Детские чтения, 2013. Т. 4. № 2. С. 112–123.

⁴⁸⁸ И. Савкина, «Поцелуй вампира»: убивает или сохраняет классику современная массовая литература? [в:] Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs. новые возможности. М.: Флинта: Наука, 2014. С. 95–115.

⁴⁸⁹ Там же. С. 114.

метить, что остранение этой оперной сцены, содержащей знаменитую арию Ленского и дуэт Ленского с Онегиным, усиливает предваряющий ее эпизод прогулки Ленского по кладбищу. Предчувствуя трагедию, поэт пребывает в своеобразном трансе, в котором к нему «приходят» отголоски литературных шедевров от слов о бедном Йорике до ставшей общим местом фразы «И это пройдет», а также намеренно вольного до пошлости пересказа пушкинских строк (напр., строфы XXXVIII из второй главы «Евгения Онегина»). В этом эпизоде точно воспроизведены наиболее эффектные строки знаменитой арии Ленского «Куда, куда, куда вы удалились...». Перед читателем разворачивается процесс творчества Ленского. Эти всем известные строки («Что день грядущий мне готовит? <...> Паду ли я стрелой пронзенный, или мимо пролетит она...») повторяются дважды во время прогулки Ленского по кладбищу и его сна. Подобное удвоение фраз придает намеренно театральной сцене еще больше иронии. Драматическая условность доводится до фарса тем, что Сон Ленского обрамляют ремарки. В них передаются звуки заеложной пластинки оперы, которую ставит Суфлер, а в конце сцены намеренно отмечается граница между театральной относительностью и якобы реальным действием: «Тяжелый занавес падает. Шипение иглы по пластинке. Крик петуха. Ленский просыпается. Пауза». Эффект удвоения сказанного стоит рассмотреть в аспекте намеренной театрализации (ситуация театра в театре), которая также служит остранению привычной для поколений зрителей интерпретации пушкинского романа для сценических постановок. Наконец, следующую за Сном Ленского квазиреальную сцену дуэли, как бы проигрываемую в сценическом пространстве и времени пьесы, «разбивает» Интермедия, в которой Пушкин беседует у рояля с Чайковским, композитор играет темы из «Евгения Онегина», впрочем, называя при этом роман поэмой. Оба персонажа Леванова (Пушкин и Чайковский) наделяются фарсово-гротескными чертами, в связи с чем они рассуждают об обстоятельствах смерти Чайковского от холеры, о любовных похождениях Пушкина и под. При этом из их диалога становится понятно, что оба они давно пребывают в иных мирах, причем понимают это. Такая фантазмагория смыслов и картин напоминает про карнавалльно-маскарадную эстетику действия. Многократно варьируются штампы, связанные с контекстом массовой попкультуры разных эпох. Кажется, что стремление П. Чайковского во второй половине XIX века передать в музыке поток обыденной жизни усиливается в пьесе Леванова намеренными средствами пародии.

Кроме того, театрализуется стереотипное представление о карнавалльно-маскарадном начале в русском культурном сознании, актуализи-

рованном к тому же и в сфере массовой культуры. Игровому снижению поддаются и общепринятые представления в коллективном восприятии. Пародийный эффект достигается в том числе благодаря нестыковке пушкинского текста с вольно переданным или созданным по мотивам произведением драматурга. Показательной в этом смысле является сцена во время игры на бильярде Онегина и Пушкина, которая начинается четвертый акт.

Следует отметить, что проблема схождения, пересечений Автора и Онегина в пушкинском романе исследована достаточно подробно. Рассматривая авторскую позицию уже в первых строфах книги, Олег Барский уточняет: «Так мог рассказывать об Онегине приятель (каковым и является автор)... <...> Так мог говорить об Онегине человек, завидующий его светским успехам... <...> Так мог рассказывать о себе и сам Онегин. Ирония покрывает непроницаемой пленкой истинные мысли, чувства, стремления автора и героя»⁴⁹⁰. Последнее замечание о Евгении Онегине как будто взято на вооружение Левановым. В сцене игры на бильярде Онегин наделяется высказыванием, напоминающим вольный пересказ пушкинских строф с явной адресацией к массовой популярной культуре. Онегин озабочен своим положением живого мертвеца, которому все постыло, неоднократно он сравнивает себя с вампиром. Его преследует мысль о том, почему Ленский не убил его. Обыгрываются стереотипные для культурного сознания фразы («Кто виноват? Что делать? – славные названия для политических памфлетов...»)⁴⁹¹.

Согласно замечанию Бреевой, важная в пьесе проблема традиционной интерпретации образа Онегина наиболее выразительно представлена в диалоге Онегина и Пушкина (в частности, она отмечает некоторые, в определенном смысле, «отработанные» критиками стереотипные позиции: Онегин – «пародия на байронического героя», «лишний человек» и др.)⁴⁹².

С другой стороны, по ее мнению, реплики Онегина вписываются «...в собственно авторскую игру, намеченную драматургом в интермедии, которая предваряет диалог Пушкина и Онегина. В ней происходит игровое уравнивание судьбы автора и героя в трагической гибели»⁴⁹³. Подобная ситуация, как подчеркивает исследовательница, обеспечивает

⁴⁹⁰ О. Барский, *Сюжетная линия автора в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»* [в:] Наука о человеке: гуманитарные исследования, 2013. № 1 (11). С. 196–202.

⁴⁹¹ В. Леванов, *Роман с Онегиным* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/levanov/levanov_2188.doc (дата обращения: 29.05.2022).

⁴⁹² Т. Бреева, *Перформативный дискурс в контексте новой драмы рубежа XX–XXI вв. (на материале пьесы В. Леванова «Роман с Онегиным»)* [в:] Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., Екатеринбург, 2012. Т. 1. С. 63.

⁴⁹³ Там же.

перформативное разыгрывание пушкинского текста, что «создает эффект «присвоения» текста культуры» современным читателем и обнаружения индивидуально значимого смысла⁴⁹⁴. Пушкинские слова, «вложенные» в уста других героев (а также самого Пушкина, который появляется в качестве действующего персонажа), превращаются в поле взаимодействия субъектов перформативных практик⁴⁹⁵. Тем самым драматург уходит от возможностей множественных интерпретаций пушкинского текста, сосредоточившись на перформативном обретении единственно возможного смысла читателем во время рецепции пьесы.

Некоторые жесты автора в сторону модных тем популярной культуры создают контексты, в которых также обнаруживается перформативная игра с культурными смыслами, освоенная, в том числе, в современных оперных интерпретациях. Параллелью с диалогом Онегина с Пушкиным в пьесе рассматриваем беседу Пушкина с Чайковским, в подтексте последнего неоднократно акцентирована тема гомосексуализма. Этот акцент стал провокативным способом пиара (и затем скандала в массмедиа) в постановках Дмитрия Чернякова (*Большой театр*, 2006), Тимофея Кулябина (*Новосибирский государственный академический драмтеатр*, 2012), Кшиштофа Варликовски (*Баварская Опера*, 2015).

В рассмотренных драматических произведениях Леванова заложенные в художественную поэтику текста пьесы стереотипы восприятия оперного искусства, обывательское мнение об опере как особом метатеатральном виде творчества для посвященных, элиты позволяют более выразительно представить стратегии идентификации человека в условиях подавления его я штампами массовой культуры. В обеих пьесах воспроизведены культурные ситуации, отдаленные во времени от сегодняшнего дня. Благодаря этому в речи персонажей распознается множественная маргинальная идентичность человека в пространстве мозаической цивилизации, в которой действуют разнонаправленные векторы: театральная, музыкальная и литературная традиции, стереотипы массовой популярной культуры, отсылающие к системам ценностей разных эпох. Герои пьес соотносят свое Я с персонально-субъектным феноменом Другого в Я. В процессе общения персонаж выступает как субъект, и, в то же время, как объект приложения чьей-то воли. Прослеживается осознание чуждости, инаковости (даже враждебности) этого Другого, который превращается в артефакт иллюзорно-чувственной квазиреальности. Интерпретация и контекстуализация сюжетов опер, лейтмотивов, высказы-

⁴⁹⁴ Там же. С. 65.

⁴⁹⁵ Там же. С. 66.

ваний персонажей в пьесах В. Леванова расширяет семантическое поле взаимодействия разных культурных дискурсов и кодов, в которые вовлечены события драматических произведений. При этом писатель открыто представляет свою позицию. Посредством реплик персонажей, мелодраматических приемов драматург как бы решает вопрос, можно ли посредством стереотипных представлений об Опере показать процессы идентификации культурного сознания, включенные в драматическое действие.

ЛИТЕРАТУРА

- Барский О., *Сюжетная линия автора в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»* [в:] Наука о человеке: гуманитарные исследования, 2013, № 1 (11). С. 196–202.
- Бреева Т., *Перформативный дискурс в контексте новой драмы рубежа XX–XXI вв. (на материале пьесы В. Леванова «Роман с Онегиным»)* [в:] Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 1. С. 58–66.
- Булгакова О., *Сеанс театральной магии с разоблачением. «Признак оперы» А. Зензинова и В. Забалуева* [в:] Современная драматургия, 2012, № 2 (апр. – июнь). С. 149–151.
- Бьянкони Л., Ля Фаче Дж., *Оперное искусство между историей и современностью: дидактический вызов* [в:] Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / Рос. акад. музыки. Том 1, М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 111–119.
- Густякова Д., *Письмо как текст и «письмо» как деятельность: Татьяна и Онегин в современных постановках классической оперы* [в:] Филология и культура, 2014. № 4 (38). С. 255–260.
- Зупанчич А., *Возвышенное и логика сверх-я* [в:] Лаканалия, 2019. <https://syg.ma/@lacanalia/vozvyshiennoie-i-loghika-svierkh-ia-otryvok-iz-knighi-alienki-zupanchich-etika-riearnogho> (дата обращения: 28.04.2022).
- Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. Новые возможности* / отв. ред. Н.В. Ковтун, М.: Флинта: Наука, 2014. 576 с.
- Леванов В., *Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/1/levanov/levanov_2181.doc (дата обращения: 29.05.2022).
- Леванов В., *Роман с Онегиным* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/1/levanov/levanov_2188.doc (дата обращения: 29.05.2022).

- Мизитова А., *Опера и миф: условность безусловного* [в:] Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / Рос. акад. музыки. Том 1, М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 51–59.
- Мирзоев В., *Тавматургия: одноактные пьесы, сценарии: сборник*. М.: НЛО, 2013. 272 с.
- Помпеева А., *Вокальная стилистика в европейской опере малой формы конца XIX–XX веков*, Дис.... канд. искусствоведения: 17.00.03, Харьков, 2017. 226 с. Библиогр.: с. 192–213.
- Савкина И., *«Поцелуй вампира»: убивает или сохраняет классику современная массовая литература* [в:] Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs. новые возможности. М.: Флинта: Наука, 2014. С. 95–115.
- Савкина И., *«Укушенные», или почему «Вампириады» стали популярной жанровой формулой современной массовой культуры* [в:] Детские чтения. 2013. Т. 4. № 2. С. 112–123.
- Сорокин В., *Триумф времени и бесчувствия: сборник либретто*, М.: Corpus, 2018. 256 с.
- Тютелова Л., *Роль паратекста в драматургии Вадима Леванова* [в:] Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.) / Под ред. Т.Г. Прохоровой и Е.Н. Шевченко, Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2017. С.19–25.
- Шапинская Е., *Избранные работы по философии культуры*, М.: Согласие, 2014. 456 с.
- Kosmecka A., *Snobizm współczesny albo poszukiwanie utraconego mitu. Opera w kulturze XX i XXI wieku* [w:] Opera w kulturze/ pod red. M. Sokalskiej, Kraków: Avalon, 2016, s. 371–380.
- Žižek S., Dolar M., *Druga śmierć opery*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, 327 s.

5.2. ОПЕРНЫЙ ЭМОЦИОНАЛИЗМ В ПЬЕСАХ НАДЕЖДЫ ПТУШКИНОЙ И АНДРЕЯ КУРЕЙЧИКА

Классическое представление о драме как роде литературы сформировалось в трудах Аристотеля и Платона в связи с ее способностью возбуждать и высвобождать эмоции у публики. Эта способность обуславливалась тем, что зритель отождествлял себя (а значит и свои переживания) с героями произведений. С подобной характеристикой связывали особен-

ности мелодрамы, рассматриваемой некоторыми учеными как метажанр, в котором проявились все родовые черты драмы. В работах современных исследователей, в частности Ноэля Кэрролла, Робина Коллингвуда, находим мысль о том, что реципиент постклассического времени зачастую переживает иные эмоции, чем герои традиционной мелодрамы⁴⁹⁶. В процессе анализа постараемся развить позицию Н. Кэрролла о том, что чувства, выраженные в пьесе посредством высказывания, преобразуются в идеи, на восприятие которых оказывает влияние некоторая рецептивная установка, сознательно заложенная автором. Так, на постижение драматического произведения, написанного по мотивам или навеянного оперным спектаклем, влияет то эмоциональное впечатление, которое получает зритель во время постановки. Это тем более важно, что эмоции, переживаемые во время представления оперы и во время чтения драматической пьесы, отличаются. Тем не менее в сознании реципиента формируется устойчивый комплекс впечатлений, сформированных во время его эмоционального восприятия оперных постановок, услышанных вживую или в записи⁴⁹⁷. Таким образом, можно говорить о некотором обобщенном опыте переживания оперных спектаклей, так сказать, оперном эмоционализме, который связан с особенной синкретической природой оперного спектакля⁴⁹⁸. В определенном смысле, перефразируя мысль Н. Кэрролла, можно отметить, что эмоции побуждают и определяют наше восприятие действия, наши «гештальты», тем самым позволяя предвидеть наши впечатления. Формируется горизонт ожиданий, отличающийся в зависимости от подготовленности, сферы интересов, возраста, установок зрителя. Можно представить себе характер оперных эмоций, соответствующий

⁴⁹⁶ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998, s. 257.

⁴⁹⁷ В своих наблюдениях будем руководствоваться не только личным опытом многолетней поклонницы оперы, но также и мнением критиков. В частности ссылаемся на такое солидное издание, как *Новая русская музыкальная критика 1993–2003. Том 1: Опера*. Ред.-сост. О. Манулкина, П. Гершензон. М.: «Новое литературное обозрение», 2015. 576 с.

⁴⁹⁸ Учитывая тот факт, что понятие эмоционализм связывают в русской культуре с творческими поисками лидера некой группы в русском модернизме, Михаила Кузмина, отметим, что его представления об особом эмоциональном восприятии мира автором не случайно формировались в связи с осмыслением феномена оперы и оперетты. Его взгляды на современное искусство 1920-х годов изложены в сборнике статей и заметок Условности (М. Кузмин, *Условности: статьи об искусстве*. Петроград: Полярная звезда, 1923. 188 с.) Подходы М. Кузмина к эмоциональной составляющей как произведения, так и его рецепции (См, напр.. его статью *Эмоциональность как основной элемент искусства*. Арена: Театральный альманах, Пб., 1924. С. 9–12) предполагают, что в драматическом произведении, особенно в опере, заложено особое эмоциональное отношение к миру, воздействующее на слушателя.

тому или иному произведению. Это особенно важно в том случае, когда автор драматической пьесы создает свое произведение, ориентируясь на оперное либретто и (или) на оперу как особый художественный мир. Попытаемся проанализировать, как влияет оперный эмоционализм на создание образной картины мира в пьесе и на ее восприятие читателем.

В поле внимания окажутся две пьесы современных русскоязычных авторов. Первая (*Жемчужина черная, жемчужина белая*) написана Надеждой Птушкиной в конце 1990-х годов, по признанию писательницы, под впечатлением от ее любимой оперы Дж. Верди *Аида*. Птушкина завоевала любовь читателей/зрителей как драматург, режиссер-постановщик мелодраматических пьес, отмеченных сентиментальной чувствительностью и потому востребованных массовой публикой. Автор второй пьесы, *Кавалер роз*, современный белорусский драматург А. Курейчик написал ее на основе либретто Гуго фон Гофманстала, послужившего основой оперы Рихарда Штрауса *Кавалер розы*. В ней проявилась референция к атмосфере венской сецессии с присущей ей особенной чувственностью и театральностью.

Как отметила Птушкина во вступительном слове, ее сочинение является вольной фантазией на тему одной из ее любимых опер *Аида* Дж. Верди. Пьесе предпослано жанровое определение «романтическая драма» в 2-х частях и 10 картинах, также отсылающее к этой опере. Как известно, в *Аиде*, которую сам композитор называл музыкальной драмой, подчеркивая роль слова в общей драматургии действия, проявились черты оперы-серии. Это масштабная постановка в 4-х действиях, написанная Дж. Верди на основе сюжетного наброска Франсуа Мариета, затем преобразованного Камилем дю Локлем. Либретто было создано Антонио Гисланцони. Исследователи отмечают внутреннюю связь этой формы оперы с эстетическими законами романтизма. Они написаны на исторические, легендарно-мифологические сюжеты героического характера. Драматические коллизии передают пафос возвышенного эмоционального состояния, вызванного невозможностью осуществить выбор между долгом и любовью, самопожертвованием и предательством. Персонажи напоминают гиперболистические, часто контрастные, фигуры, конфликты передаются в форме дуэтов и ансамблевых сцен. В опере-серии неизменны развернутые арии и речитативы, связующие между собой масштабные картины, во время которых разворачивается действие.

Отличительной особенностью такой постановки являются также масштабные трагические финалы, часто представленные в качестве отдельной грандиозной сцены в спектакле.

Безусловно, эмотивный потенциал оперы как музыкального синкретического спектакля послужил основой для выражения средствами дра-

матического действия эстетического отношения драматурга к воспроизведенным в музыкальной форме переживаниям. Следует уточнить, что эмоциональное воздействие является составляющим понятия «аура произведения». Эту концепцию использует, ссылаясь на работы Вальтера Беньямина, Екатерина Шапинская. В частности, говоря о репрезентации классических шедевров оперы в современной массовой культуре, она отмечает, что вследствие утраты аутентичности, эстетических характеристик рассеивается аура уникальных классических произведений⁴⁹⁹.

Можно с уверенностью сказать, что в пьесе Птушкиной *Жемчужина черная, жемчужина белая* не интерпретируется либретто оперы Дж. Верди как определенный культурный текст. Речь идет скорее о референции к эстетическим культурным ценностям, стереотипам, эмоционально-психологическим представлениям об опере *Аида* как художественном спектакле.

Воссозданные в пьесе образы авторской фантазии приобретают сказочно-мифологизированный характер. Это можно связать с эмоциональным эскапизмом, волшебством экзотической тематики и ауры спектакля. В этом просматриваются тенденции омассовления оперной эстетики, транспонирования ее в соответствии с замыслом драматурга, находящегося во власти навеянного оперой возвышенного переживания. Тем самым, по мнению Е. Шапинской, можно проследить стратегии культурного отношения к Другому в пространстве репрезентации. Ученый отметила, что в современном обществе проявилось стремление к ремифологизации, неоархаике и эскапизму. В популярной культуре, в частности, можно проследить «...новый эмоциональный тон, который заменяет прежние способы соотнесения с объектом»⁵⁰⁰. Существенно изменяются возможности передачи чувственного восприятия, поэтического выражения.

В эмоциональном строе высказывания пьесы Птушкиной ощущается представление об особенной оперной страстности, насыщающей музыкально-голосовые партии. В репликах персонажей распознается возвышенно-риторическая модальность и вместе с тем присущая мелодраме перегруженность чрезмерным пафосом возвышенных чувств. Воссоздается атмосфера экзальтированных переживаний, эмоционального взрыва, благодаря чему реципиент «погружается» в упоение мелодраматическим эмоционализмом.

⁴⁹⁹ Е. Шапинская, *Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия*, М.: Согласие, 2017. С. 37.

⁵⁰⁰ Е. Шапинская, *Избранные работы по философии культуры*, М.: Согласие, 2014. С. 264.

Более того, эмоциональная атмосфера⁵⁰¹ формирует драматические коллизии и обеспечивает динамику переживаний героев.

В пьесе сохраняются основные сюжетные линии оперы, в которых причудливым образом переплетаются чувство долга, преданности родному краю и близким, дарованная богами страсть любви. Можно считать, что основой миропонимания героев пьесы становится представление о себе как части целого (государства, народа) и пробуждение личностного самосознания благодаря любви, затмевающей собой смерть. Центральный в опере мелодраматический треугольник Амнерис-Радамес-Аида, образуемый слиянием темы любви с верностью долгу и традиции, в драматическом произведении приобретает новые характеристики. Герои пьесы проходят испытание стремлением достичь славы и господствующего положения. Птушкина вводит в структуру действия образ военачальника Ахмада, друга Радамеса, чья судьба позволяет проследить за интригами, направленными на обретение трона Фараона. Так, его попытки занять престол путем публичного обличения надуманного предательства Радамеса вызывают негодование и ненависть к нему Амнерис. Осознание истинных желаний героя заставляет ее изменить своим убеждениям. Так, под влиянием бурного негодования в порыве эмоций Амнерис сбрасывает Ахмада в Нил. Он находит постыдную смерть, которой предавали рабов, что в контексте верований древних египтян не соответствует представлению о человеческой доблести.

Следует отметить, что явно ощутимая в опере мотивация поведения персонажей, определяемая культовыми или государственными ритуалами, сменяется в пьесе мотивом освобождения личной воли, преодолевающей традиции. Во второй картине первого действия Радамес, отвергая традиции, спасает рабыню Аиду от верной смерти. В картинах шестой и седьмой второго действия Амнерис осознает величие любви Радамеса и Аиды, принимает решение просить отца об их помиловании. Чувственный строй высказываний персонажей передает состояние неожиданного преодоления собственной позиции. В образе Амнерис обращают на себя внимание эмоции, с помощью которых она совладала с традиционными взглядами. В сознании героини проявляются аристократическая впечатлительность, благородство души, присущие ей от рождения (как знак царственной особы), а также преданность обычаям и своему роду.

Ярким эпизодом утверждения своих чувств и ценностей в пьесе стал диалог Амнерис и Аиды в шестой картине второго действия. Амнерис

⁵⁰¹ О. Багдасарян, *Поствампилловская драматургия: поэтика атмосферы*, автореферат дис. ... канд. филол. наук, Екатеринбург, 2006. 20 с.

упивается гордостью царственной особы, Аида «поет» гимн любви. Ее слова проникнуты светлой эмоцией восторга и благодарности богам, низпославшим ей радость любви. Решение Аиды в финале пьесы принять смерть в заточении вместе с Радамесом также выражается посредством ощущения счастья и торжества чувств перед наступлением неизбежной смерти. Все проявления эмоций героинь связываются с воображаемым миром ценностей. Гордость Амнерис вызывает в высказывании Аиды презрение, негодование, усиленные общей тональностью радости и любви к Радамесу.

Следует отметить, что в мелодраматической системе координат, а также в оперном представлении, как правило, сливаются противоположные по характеру эмоции: радость с ненавистью, злостью, сентиментальной грустью. В высказываниях Аиды чувства приобретают осознанный характер, вызванный авторефлексией. Реплики риторически направлены на убеждение Амнерис в том, что она, а не Аида, достойна жалости. Эмоциональной доминантой в этой сцене является, по-видимому, радость свободного выражения чувств. Приведем небольшой фрагмент.

Аида. <...> Ты любила Радамеса, но не пожелала одарить его своей любовью. Величие выше любви? <...> Кто свободнее, Амнерис? <...> Я – не жертва ни на чьем алтаре. И ничьим прихотям не служит моя душа! И я вижу лицо Бога, и возношу этого Бога над землей <...> Бога, который дает мне радость и гордость. Этот Бог – любовь!⁵⁰²

Не случайно Лариса Кислова отметила двойничество этих женских персонажей в мире зазеркалья, иллюзии, где, в силу царственного происхождения обеих и общего предмета их чувств, Радамеса, одна может заменить другую⁵⁰³.

Кроме того, для сведущего зрителя пьесы⁵⁰⁴ неперенным эмоциональным контекстом восприятия сцены может служить знаменитый оперный дуэт Амнерис и Аиды. В сознании читателя, возможно, воспроизводится неоднозначное состояние героинь, связанное с признанием в любви к Радамесу. Реципиент пьесы в таком случае проецирует ситуацию соперничества царевен на их оперное противостояние. Вспоминая оперную коллизию, отметим, что особенно динамична эмоциональная палитра

⁵⁰² Н. Птушкина, *Жемчужина черная, жемчужина белая* [в:] Надежда Птушкина. Драматург, сценарист, поэт, режиссер, <https://ptushkina.com/piece.html> (дата обращения 23.04.2022).

⁵⁰³ Л. Кислова. *«Зеркальное» противодействие в драматургии Надежды Птушкиной* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия, Самара: Издательство «Смарский университет», 2014. С. 155.

⁵⁰⁴ Безусловно, для восприятия пьесы Н. Птушкиной вовсе не обязательно знать оперу Д. Верди «Аида», соотносить ее либретто с драматургическим текстом. Речь идет только о возможном контексте, обусловленном написанием пьесы на сюжет конкретной оперы.

Амнерис, и это передает тембральная окраска ее партии меццо-сопрано. Вначале музыкальные интонации голоса передают чувственную нежность к сопернице, сочувствие, постепенно эмоция привязанности к подруге сменяется неприкрытой ненавистью, негодованием. В ее арии проявляются нотки царевны-воина. Это отражает и понижение регистра партии: если в высказываниях «участливой подруги» преобладали высокие звуки, то постепенно в голосе негодующей Амнерис все более звучат низкие грудные ноты презрения к сопернице. Не случайно в постановке в 1977 году на сцене Мариинского театра исполнительницу партии Амнерис (Нину Терентьеву) в этой сцене облачали в царственные одежды и головной убор, символ власти, а Аида находилась в момент признания и до конца дуэта на коленях, у ног величественной Амнерис.

В пьесе Птушкиной эмоции персонажей гораздо однозначнее, не прослеживается такая насыщенность полутонами и модальностями. К тому же в высказываниях героинь вследствие риторических конструкций утрачивается субъектность адресации. Звучание голосов и музыки в опере, ее зрелищность и эффекты возможно резонируют в восприятии зрителя, ритмы человеческой жизнедеятельности в момент представления «настроены» на эстетическое переживание даже у неискушенного реципиента⁵⁰⁵.

Такие переживания могут воспроизводиться и в момент чтения пьесы, что усиливает сентиментально-мелодраматический характер восприятия действия. У реципиента подобного произведения, согласно наблюдению исследователя Большева, зачастую возникает некий эмоциональный инфантилизм, связанный с эмоциональной неудовлетворенностью, вызванной реакцией на состояние «обиженной жертвы»⁵⁰⁶. Если предположить, что в восприятии читателя пьесы возникают образы оперы и звучат музыкальные темы, то может возникнуть некий эффект сочувствия рабыне, но, в то же время, и эстетическое удовольствие от переживаемых возвышенных чувств.

В высказываниях героев драматического произведения (как и в опере) детально представлено и осмыслено эмоциональное состояние каждого из них. Характер эмоционализма определен размышлениями персонажей о жизни и смерти.

Тему смерти можно считать лейтмотивом действия в пьесе Птушкиной. В первом диалоге с Радамесом Аида называет Египет царством

⁵⁰⁵ M. Szpunar, *(Nie)potrzebna wrażliwość*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków, 2018, s.112.

⁵⁰⁶ А. Большев, *Мелодраматическая обида и трагическая вина* [в:] Мир русского слова, 2017. № 4. С. 69–75.

мертвых, поскольку в нем не принято выражать свои чувства с той неподрядственностью, к которой она привыкла с детства.

Аида. Амнерис любить не дано. Любят живых, а она мертва. <...> Ей-то кажется, она – живая! <...> Но Египет – страна мертвых! Здесь смерть любят больше жизни! Мертвецов чтят больше, чем живых!⁵⁰⁷

Представления о жизни ассоциируются в высказываниях Аиды с прошлым в Эфиопии. Сентиментальной нежностью насыщены ее воспоминания о детских играх с антилопой. Они создают атмосферу идеального воображаемого пространства, что по контрасту с ее восприятием Египта моделирует личную эмоциональную картину мира.

Образ Амнерис характеризуется большой динамикой пластично сменяющихся чувств. В сцене смерти отца, вымолив прощение для Радамеса и Аиды, она проливает слезы, оставляя в них как бы часть своей души. Так, она провожает Фараона в последний путь («Я плачу, и полны твои ладони слез моих. И, если слезы мои драгоценны, то никто богаче тебя еще не отправлялся в этой ладье к Богам»)⁵⁰⁸. Пройдя дорогой мщения за смерть Радамеса и Аиды, став орудием мести для Ахмада и Верховного жреца, Амнерис переживает инициацию. Она становится Фараоном, открывая в себе его сущность («Являемся ли мы тем, что думаем о себе сами? Или мы то, что видят в нас другие? Какие мы на самом деле?»)⁵⁰⁹.

Тем не менее великодушие и милосердие в ней побеждают гордость, и она принимает дар богов – двоих детей (черную и белую жемчужины), которых ей принес Нил. Таким образом удваивается мотив чудесного преподношения мальчика и девочки, тем самым образуя рамочную композицию в пьесе. Состояние героев в произведении связано с переживанием возвышенных эмоций, драматург стремится пробудить чувства великодушия и благородства у читателя/зрителя. Но реципиент совсем не обязательно идентифицирует себя и свои переживания с эмоциональным опытом персонажей. Как отметил Робин Коллингвуд, художник пробуждает эмоции обобщенного характера, знакомые широкой аудитории⁵¹⁰. Но они могут не совпадать с переживаниями героев.

Стоит отметить, что в оперных партиях действующие лица наделяются более-менее стойкими характеристиками, что проявляется в лейтмотивах, неоднократно варьируемых в ариях и ансамблях. Так, темой

⁵⁰⁷ Н. Птушкина, *Жемчужина черная, жемчужина белая* [в:] Надежда Птушкина. Драматург, сценарист, поэт, режиссер, <https://ptushkina.com/piece.html> (дата обращения: 23.04.2022).

⁵⁰⁸ Там же.

⁵⁰⁹ Там же.

⁵¹⁰ Р.Д. Коллингвуд, *Принципы искусства*, М.: Языки русской культуры, 1999. 328 с.

эмоционального проживания на сцене Аиды можно считать ее просьбу о смерти, обращенную Богам («Смерть мне пошлите, боги мои, Я вас молю, я вас молю!»). Модальность ее высказывания изменяется очень последовательно: от горечи страданий из-за того, что она полюбила врага, до восторга в заключительном эпизоде перехода вместе с Радамесом в царство богов, «где счастьем нет конца».

В пьесе Птушкиной героини наделяются более сложными эмоциями и способностью к их изменению. Высказывания Аиды насыщены восторгом нежности, в ней распознается поэтическая натура, живущая в гармонии с природой, и поэтому смерть с любимым воспринимается ею как счастье. Пафос высказывания характеризуется чувственностью свободной личности, которая повинуетя только дару любви. Ее открытость чувству пробуждает в Радамесе ответные эмоции. Не случайно их реплики, обращенные друг к другу в момент заключения под стражу, повторяют одна другую.

Присущая оперным партиям экзальтированность воспроизводится драматургом сознательно: устанавливается референция к представлению читателя/зрителя об опере Аида как о зрелищном спектакле. Это восприятие усиливает мелодраматический характер действия, проявляющего себя преимущественно в сфере эмоций⁵¹¹. В поэтике реплик ошутима также референция к правдоподобию в проявлении чувств: милосердия, великодушия, жалости.

Не случайно, как уже отмечалось, действие обрамляет (отсутствующий в опере) дважды повторяющийся мотив дара богов: ко дворцу Фараона дважды Нил приносит корзину с детьми – с черной и белой жемчужинами, и это событие изменяет судьбу Египта и его жителей. Хотя сюжет пьесы Птушкиной непосредственно связан с либретто оперы, но текст обретает свои смыслы и краски в связи с представлением внутренней драматургии выбора персонажей. Эмоционально-ценностный смысл проявляется даже в названии этой пьесы – «Жемчужина черная, жемчужина белая». Символика жемчуга вызывает ассоциации с драгоценными слезами как проявлением возвышенно-сентиментальных чувств. Эстетический модус высказывания обусловлен поэтизацией возвышенных переживаний, при помощи которых героини могут преодолеть смерть.

Полагаем, что эта сказочная неправдоподобная ситуация повторного дара семейству Фараона и Египту создает эмоциональный акцент в финале пьесы, изменяющий общую тональность атмосферы. С темой новой

⁵¹¹ Понимаем мелодраматичность не только в жанровом отношении, а расширительно, как стиль представления действия, игры, стиль произведения, в котором ярко и даже чрезмерно выражены эмоции (см. П. Пави, *Словарь театра*, М.: Прогресс, 1991. 504 с.

жизни и возрождения женской природы Амнерис связано и мелодраматическое обрамление, характерное для пьес Птушкиной. Стоит отметить, что самые неправдоподобные дары, получаемые героями ее пьес (*Пока она умирала, Ненормальная, При чужих свечах* и др.), способствуют изменению не только их эмоционального состояния, атмосферы в доме и окружения персонажей, но и зачастую кардинально изменяют события их жизни.

Эстетика чувственности служит отправным пунктом восприятия в комедии Курейчика *Кавалер роз*, созданной по мотивам либретто Гуго фон Гофманстала «Кавалер розы» для одноименной комической оперы Рихарда Штрауса. Действие организует метатеатральный принцип условного погружения в оперный спектакль. Пьеса начинается и заканчивается репликами Дирижера, который, в отличие от либретто Гофманстала, выступает в ней в качестве действующего лица, утверждающего ценность оперы как некоего абсолюта.

Дирижер <...> опера – это вообще единственное оправдание этой империи!⁵¹².

Фарсово-комедийное действие обмана, розыгрыша и наказания путем переодеваний погружено в атмосферу оперы, эмоциональный характер которой создает в воображении реципиента игровой ракурс восприятия. Важно подчеркнуть, что контекст комической оперы Рихарда Штрауса *Кавалер розы* привносит сентиментально-иронические нотки в восприятие осведомленного зрителя. Как неоднократно отмечали исследователи, в ней и прежде всего в либретто, названном Г. фон Гофмансталем *Комедией для музыки*, сохраняется связь с опера комик или опереттой, в которой подчеркнута стилизована атмосфера культуры рококо, в частности, использованы мотивы бурлескной комической феерии, на сцене происходят переодевания и розыгрыши. Высказывания героев также окрашены эстетикой меланхолии, свойственной лирической драме⁵¹³.

Не случайно Татьяна Пичугина связывает особенности этой полусерьезной оперы Р. Штрауса с культурой венского маскарада. Она обратила внимание на воплощение противоречия между видимостью и сущностью на всех уровнях этого произведения. Тему Эроса и меланхолии культуролог также связала с темой гендерной двойственности, кризисом маскулинности, проявившихся в этой лирической комической опере⁵¹⁴.

⁵¹² А. Курейчик, *Кавалер роз* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/k/kureychik> (дата обращения: 22.05.2022).

⁵¹³ Т. Пичугина, «Все это лишь венский маскарад». «Кавалер Розы» Рихарда Штрауса / Гуго фон Гофманстала [в:] Від бароко до постмодернізму, 2018, вип. XXII. С. 157–169.

⁵¹⁴ Там же. С. 162.

Эстетика чувственной меланхолии связывается с неоднозначной привязанностью молодого виконта Октавиана к покровительствующей ему маршальше Терезе и к его возлюбленной Софи. В образе Софи Т. Пичугина отметила «декадентский вариант идеальной подруги – <...> идеальное зеркало, которое отражает того, кто в него смотрится...»⁵¹⁵.

Иронические жесты в сторону куртуазной эстетики рококо с ее возвышенной чувственностью обнаруживаются в отношениях Маршальши Терезы Верденберг и ее юного любовника, пылко играющего роль ее поклонника и при этом отстаивающего свои представления о достоинстве дворянина. Весьма показательна финальная сцена оперы, в которой после многочисленных перипетий (напр., уличения жениха Софи, барона Окса, в измене с переодетым в женское платье Октавианом) влюбленные остаются вдвоем. При этом звучит ироническая тема иллюзорности обретенного рая, в котором все так изменчиво. Эта тема мимолетности молодости, переменчивости жизни становится лейтмотивной в партии Терезы. По отношению к юным возлюбленным она испытывает мудрость искушенной опытом дамы, убежденной в том, что счастье не может длиться долго. Она же разрешает постановки в Венской опере в честь свадьбы молодых.

Тема венского маскарада, безусловно, переносится в комедию А. Курейчика. Собственно, завершая розыгрыши, срывая маски, об этом и общает присутствующим Октавиан.

Барон Лерхенау. Но...Что здесь происходит?!

Октавиан. Что? Венский маскарад! (*Октавиан вручает ему парик Мириандл. Все смеются над бароном*)⁵¹⁶.

Атмосфера карнавала ощущается в каждой ситуации этой пьесы: оркестр Венской оперы во главе с Дирижером играют роли музыкантов, нанятых для романтического свидания барона с Октавианом, переодетым в женское платье и выдающим себя за служанку Мириандл. Тереза рассказывает молодому любовнику сон, в котором ее муж якобы готов был убить каждого соперника при подозрении в измене. Она же придумывает трюк с переодеванием своего поклонника в женское платье девушки-служанки из богемской деревни, которую затем пытается соблазнить ее двоюродный брат Лерхенау. Тереза рекомендует Октавиана в качестве кавалера, приносящего серебряную розу в знак помолвки Софи с Бароном.

Действие в этой комедии организовано как обмен краткими ситуативными эмоционально окрашенными репликами-реакциями. При этом

⁵¹⁵ Там же. С. 166.

⁵¹⁶ А. Курейчик, *Кавалер роз* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/k/kureychik> (дата обращения: 22.05.2022).

сами чувства не называются и почти не выражаются, что соответствует поэтике фарса.

Например, в сцене обличения Барона, пытавшегося соблазнить мнимую служанку Мириандл в гостинице, напоминающей отдельный фарсовый спектакль в пьесе, накал эмоций доходит до абсурда. Возмущенный появлением подставной жены с кучей детишек, а затем господина Фанниала с Софи и целой толпы участников этого розыгрыша, фон Лерхенау пытается выдать ложное за действительное (Мириандл за Софи). Его фразы полны колких и даже грубых слов, издевок, но при этом в них не называются и не осмысливаются эмоции, скорее выражаются интенции действия. Приведем пример обмена репликами.

Барон Лерхенау. Тупица, открой глаза, это твоя дочь!

Господин Фанниал. Да я прекрасно вижу, что это какая-то чужая девица! Я знать ее не хочу! Я требую ее арестовать и в тюрьму!..⁵¹⁷

Большинство ситуаций в пьесе соответствуют тем, которые составляют либретто Гофманшталя. Поэтика высказывания в произведении А. Курейчика свидетельствует о его стремлении выделить некоторые понятные современному зрителю детали. При этом смещаются и эмоциональные характеристики психологического состояния героев, и те воображаемые чувства, которые навеваются читателю. Роль комедийного резонера в пьесе достается Дирижеру венской оперы. В его острых репликах содержатся референции к ироническому восприятию интертекста в работе Р. Штрауса. Например, упоминается о том, что участие Дирижера в авантюрах вызовет насмешки венской богемы, в первую очередь, Рихарда Вагнера. Это имя упоминается не случайно. В музыкальных темах оперы Р. Штрауса *Кавалер Розы* критики отметили пародические жесты по отношению к вагнеровской музыкальной драме. В частности подражается любовно-экстатическая сцена Тристана и Изольды из второго действия одноименной оперы⁵¹⁸.

Реплики Дирижера в пьесе направлены на защиту принципов оперного эмоционализма как универсального закона жизни венской публики. Об этом свидетельствуют, например, его фразы из третьего акта.

Дирижер. Где мне встать? Я готов на все, на позор, на газеты, на насмешки Вагнера – на все, лишь бы расстроить планы этого олуха Фанниала! <...>

Дирижер. Мне плевать! Я не признаю императоров в стране, где запрещают оперу!⁵¹⁹

⁵¹⁷ Там же.

⁵¹⁸ Там же.

⁵¹⁹ Там же.

Можно сказать, что, в отличие от Н. Птушкиной, А. Курейчик не представляет подробно план переживаний персонажей в пьесе. Собственно, быстрая смена эмоциональных реакций персонажей в драматическом произведении не позволяет особенно задерживаться на проговаривании их содержания.

При этом в восприятии читателя может «достраиваться» образ тонкой чувственной меланхолии, присущей опере Р. Штрауса.

Так, всего за несколько реплик изменяется эмоциональное состояние Софи, получившей подарок от кавалера роз: от смущения, благоговения перед будущим мужем до негодования из-за его грубого вульгарного поведения. Реакции персонажей преувеличены, как и принято в мелодраме или фарсе. Так, Барон Лерхенау, заслуживший прозвище Кабан, способен лишь на грубые «животные» эмоции. Его поведение представлено одной характеристикой, которая может вызвать у читателя/зрителя смех.

Как и в опере Рихарда Штрауса, наиболее сложные эмоции испытывает в пьесе Маршалыша Тереза. В подтексте ее реплик выражается страх, сожаление из-за неизбежного приближения старости. Это тем более забавно, что, как отмечено и в опере, и в пьесе, Терезе немногим более тридцати лет, смены ее состояния не понятны молодому семнадцатилетнему Октавиану и тем более выглядят комично в восприятии современного зрителя. В беседе с Терезой юный любовник задает мимолетный вопрос об эмоциональном состоянии, которое испытывает его возлюбленная.

Октавиан. Ты грустишь?

Тереза. Меня выдали за фельдмаршала, когда мне было шестнадцать. А ему было тридцать шесть.

Октавиан. Ты жалеешь об этом?

Тереза. Глупости...⁵²⁰.

Эмоциональное состояние Октавиана переменчиво: от восхищения Терезой он мгновенно переходит к обиде на нее. Затем так же легко он признается в любви Софи.

Читатель/зритель определенным образом «дополняет» свои впечатления от реплик героев, составляющих действие, «накладывая» на свое восприятие чувственный эмоционализм оперы Р. Штрауса. Это, по-видимому, позволяет уловить некоторый эмоциональный диссонанс между восприятием пьесы и оперы. В опере партию молодого пылкого любовника Октавиана, как известно, исполняет меццо-сопрано, что придает этой партии особую чувственность, связанную с полным неприятием однополых союзов в прошлом столетии. Такие характеристики музыкаль-

⁵²⁰ Там же.

ного языка погружают слушателей в состояние неги, восторга, эротического гедонизма венской сецессии.

С вероятностью предположим, что реплики Октавиана в пьесе А. Курейчика хоть и лишены этого эмоционального насыщения, все же в воображении реципиента обогащаются им.

Таким образом, осознанные эмоции, эмоции-состояния, эмоции-убеждения становятся главной темой драматических коллизий в пьесе Птушкиной *Жемчужина черная, жемчужина белая*. В восприятии читателя, представляющего себе звучание оперы Д. Верди, возвышенные чувства героев поэтизируются. Можно сказать, они культивируются персонажами и, конечно, автором пьесы. Вырвавшись наружу, эмоции героев определяют их поведение, тем самым утверждается идея эмоционализма как мощного культурного регулятива в обществе. В комедии А. Курейчика переживаемые героями ситуативные эмоции-реакции составляют фарсовый план, который наполняется возвышенным восхищением Оперой, благоговением перед ней и создает основной эмоциональный тон в пьесе. Обращение к комической опере Р. Штрауса формирует в воображении читателя образ чувственного эмоционализма, который координирует с идеей Оперы, воссозданной в тексте произведения А. Курейчика как абсолют, хотя и с некоторой авторской иронией. Обобщая сказанное, стоит отметить, что эмоционализм выступает в обеих пьесах в качестве средства коммуникации с реципиентом, а также создает некую художественную ауру в восприятии читателя, что способствует обогащению текста новыми смыслами.

ЛИТЕРАТУРА

- Багдасарян О., *Поствампиловская драматургия: поэтика атмосферы*, автореферат дис. ... канд. филол. наук, Екатеринбург, 2006. 20 с.
- Большев А., *Мелодраматическая обида и трагическая вина* [в:] Мир русского слова, 2017. № 4. С. 69–75.
- Кислова Л., *«Зеркальное» противодействие в драматургии Надежды Птушкиной* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия, Самара: Издательство «Самарский университет», 2014. С. 152–164.
- Коллингвуд Р.Д., *Принципы искусства*, М.: Языки русской культуры, 1999. 328 с.
- Кузмин М., *Условности: статьи об искусстве*. Петроград: Полярная звезда, 1923. 188 с.
- Кузмин М., *Эмоциональность как основной элемент искусства*, Арена: Театральный альманах, Пб., 1924. С. 9–12.

- Курейчик А., *Кавалер роз* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/k/kureychik> (дата обращения: 22.05.2022).
- Новая русская музыкальная критика 1993–2003. Том 1: Опера.* Ред.-сост. О. Манулкина, П. Гершензон, М.: «Новое литературное обозрение», 2015. 576 с.
- Пави П., *Словарь театра*, М.: Прогресс, 1991. 504 с.
- Пичугина Т., «Все это лишь венский маскарад». «Кавалер Розы» Рихарда Штрауса/Гуго фон Гофманшталя [в:] Від бароко до постмодернізму, 2018, вип. XXII. С. 157–169.
- Птушкина Н., *Жемчужина черная, жемчужина белая* [в:] Надежда Птушкина. Драматург, сценарист, поэт, режиссер, <https://ptushkina.com/piece.html> (дата обращения: 23.04.2022).
- Шапинская Е., *Избранные работы по философии культуры*, М.: Согласие, 2014. 456 с.
- Шапинская Е., *Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия*, М.: Согласие, 2017, 530 с.
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1998, 416 s.
- Szpunar M., *(Nie)potrzebna wrażliwość*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków, 2018, 160 s.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Коммуникативный потенциал современной пьесы рассматривался в системе отношений автор–текст–читатель (причем внимание было направлено на уже изученные представителями разных специальностей понятия: коммуникативные стратегии и тактики, коммуникативное поведение субъектов сознания, коммуникативную ситуацию). В новой и новейшей драме русскоязычных драматургов исследована поэтика высказывания как средства художественной коммуникации.

Объектом научного внимания стали процессы речи и мышления, выраженные в разных драматургических дискурсах. Изучались некоторые аспекты языка персонажей и автора как субъектов сознания в тексте, а также различные субъектно-объектные явления, создающие представление о некоем коммуникативном событии или действии в пьесе.

Как показал анализ текстов новой и новейшей драматургии, драматургический дискурс проявляет себя во взаимодействии и взаимном влиянии таких инстанций процесса общения как автор–текст–читатель. **Событие высказывания и его представление в пьесах создают семиотическую ситуацию, в которой утрачивается грань между условно реальным и безусловно вымышленным.**

Процессы самоидентификации субъектов речи, выражающих себя посредством Голоса и Голосов, составляют основу драматургических коллизий. Голос проявляет себя как Другой в сознании персонажа, при этом во многих пьесах его связь с конкретным лицом заметно разрушается. Звучание Голоса позволяет поставить вопрос о границах Я-субъекта высказывания, с одной стороны. С другой – вследствие интроспекции даже в монологической речи распознаются интерпретированные Голоса разных личностей, что позволяет говорить о кризисе самоидентификации сознания героя. Подобный переломный период в новой и новейшей пьесе часто представлен как звучание Внутреннего Голоса в мыслях персонажа, а также как явление личностной диссоциации сознания. Голоса проявляют себя как равнозначные в драматическом действии, что свидетельствует о равноправном участии автора, героев и читателя в коммуникативной ситуации.

Интерес современных драматургов к образу гротескного субъекта связываем с возможностью «достраивать» идентичность личностного сознания благодаря тем представлениям, которые актуализирует читатель.

Эти и другие перформативные практики позволяют расширить спектр образного видения писателя и реципиента.

Передача посредством описания фотоизображений, определенных оценок, жестов, восприятия себя персонажем «настраивает» своеобразную оптику видения. В основу действия нередко закладывается сценарий самоосознания героя, рассматривающего фотографии. Этот процесс визуализируется в тексте посредством стоп-кадров, образов-воспоминаний, что придает событиям пьесы внутреннюю динамику, характерную для современной монодрамы.

В новейшей драме прослеживаются процессы коммуникации персонажей в виртуальном пространстве компьютерных технологий. Рассматриваются способы достижения автономии личностного самосознания путем общения с виртуальными героями (аниме), моделирования особенностей речевого поведения и реакций на сообщение с помощью эмотиконов (смайликов, скобок, стикеров). Семиотическая поликодовость дает возможность автору указать на особенности или трудности в стиле коммуникации, а также создать эмоциональный компонент высказывания.

Именно технологии виртуального общения определяют сюжет новейшей драмы, в которой интернет-тусовка представлена как субъект виртуального действия и, вместе с тем, интересубъективная реальность.

В ряде текстов новейшей драмы такие социально-культурные явления, как молодежная тусовка, социальная инклюзия становятся основой сюжета, в котором речевые и ментальные процессы обыгрываются драматургами в пьесах. Обращение авторов к проблемам социальной инклюзии в среде подростков позволяет наряду с речью использовать жестикуляцию. Эффектное использование жестов не только усиливает сценические достоинства драматических произведений, но и позволяет представить ситуации общения персонажей. Подобная демонстративность привлекает внимание к участникам коммуникации и их ролям в разыгрываемых обстоятельствах.

Особенности речевого стиля автора и героев придают действию пьесы некую структуру. Речевая деятельность определяет черты индивидуальности личности. **Вместе с тем во многих современных пьесах речевое поведение персонажей является единственным событием, содержащим признаки конфликта и обуславливающим ход драматического действия.** Это тем более значимо, что конфликт в традиционном смысле может при этом отсутствовать.

Функциями структурирования действия в новой и новейшей драме наделяются и концепты (чаще всего импортированные из американской культуры), которые раскрывают ценностную позицию как драматурга,

так и социального окружения. **Оптимизируются интерпретативные ресурсы языка, соответствующие разным типам высказывания.**

Интерес к культурному концепту как к фрагменту языковой картины мира расширил спектр возможностей автора в качестве участника (медиатора) перформативной акции, в которой читатель/зритель, обладая индивидуальными и стереотипными знаниями, представлениями, отношением к тому или иному явлению, наделяет образную сферу пьесы новыми смыслами.

Обратившись к новой и новейшей драме, определяемой драматургами как опера, отметим, что в этих текстах сохраняется референция к оперному тексту (музыкальному и словесному (либретто)), артикулируются стереотипные (часто иронические) представления о восприятии оперы, ее возвышенном, пронизанном чувствительностью сюжете, ориентированном на музыкальный материал. Драматург нередко предлагает своеобразную перформативную игру, в которой устанавливаются новые отношения с литературными героями и сюжетами, положенными в основу либретто и, соответственно, пьесы. На первый план действия «выходит» сюжет интерпретации культурных взглядов, общепризнанных оценок, можно сказать, что авторы «бросают вызов» традиции и канону, поскольку в тексте драматического произведения выразительно представлена ироническая позиция по отношению к общепринятым взглядам на то или иное произведение, фигуру и самого писателя.

Видимо, коммуникативная интенция драматурга при этом адресована не только зрителю, но и обращена к культурному пространству текстов, образов, устоявшихся литературных и музыкальных оценок.

Завершая книгу, хотелось бы отметить, что нам, объединив литературоведческие, лингвистические, культурологические подходы к анализу пьес, возможно, удалось несколько расширить рамки традиционного исследования поэтики современных драматургических текстов. Намеченные, часто только обозначенные векторы исследования высказывания как когнитивно-коммуникативной, культурно-эстетической, психолингвистической, перформативной категорий, надеемся, найдут продолжателей как среди специалистов, занимающихся различными аспектами изучения современной драматургии, теории драмы, так и среди широкого круга читателей.

Новая и новейшая драма русскоязычных драматургов содержит универсальные смыслы, обращенные как к современности, так и к культурной традиции.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Агеева Н.А., *Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии*, автореферат дис. ... канд. филол. наук: (10.01.08), Новосибир. гос. пед. ун-т, Новосибирск, 2016. 23 с.
2. Агеева Н.А., *Специфика дискурса монодрамы* [в:] Сибирский филологический журнал, 2016, № 1. С. 116–125.
3. Агеева Н.А., Рощина О., *Монодрама* [Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков (Подготовительные материалы)] // Современная драматургия, 2013, № 2 (апр.–июнь). С. 218–221.
4. Алексеева Е., *Камино Норте* [препринт], (дата обращения: 20.04.2020).
5. Антонова К., *Пока я здесь* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/a/antonova_katerina (дата обращения: 20.04.2020).
6. Аппс Дж., *Чтобы слушали и слышали! Влияние вашего голоса*, СПб.: ПИТЕР, 2012. 208 с.
7. Афонин А.Б., Галагузова Ю.Н., Колесников В.В., Чупина К.В., *Организация инклюзивной среды в учреждениях культуры*, Екатеринбург–Берлин: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 2019. 172 с.
8. Багдасарян О., *Поствампилсовская драматургия: поэтика атмосферы*, автореферат дис. ... канд. филол. наук, Екатеринбург, 2006. 20 с.
9. Барский О., *Сюжетная линия автора в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»* [в:] Наука о человеке: гуманитарные исследования, 2013, № 1 (11). С. 196–202.
10. Барт Р., *Фотографическое сообщение* [в:] Система моды: статьи по семиотике культуры, М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 205–212.
11. Барт Р., *Camera lucida* /пер. с франц., послесловие и комментарии Михаила Рыклина, М.: Ad Marginem, 1997. 224 с.
12. Бахман-Медик Д., *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. М.: НЛЮ, 2017. 504 с.
13. Башляр Г., *Поэтика пространства*, М.: Ad Marginem, 2014. 352 с.
14. Бергсон А., *Смех*, М.: Искусство, 1992. 128 с.

15. Берн Э., *Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений*, Москва: Бомбора, 2008. 352 с.
16. Биль О.Н., *Диалог в драматургическом дискурсе Л. Петрушевской* [в:] Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2021, т. 14, № 7. С. 2079–2083.
17. Блок Н., *Фото толлес*, <https://m-ua.info/5651> (дата обращения: 20.05.22).
18. Богаев О., *Двери закрой!* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/files/b/bogaev/bogaev_14672.docx (дата обращения: 23.08.2021).
19. Богаев О., *Записки влюбленного прокурора* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev> (дата обращения: 21.12.2021).
20. Богаев О., *Тридцать три счастья*, <https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm> (дата обращения: 24.10.2021).
21. Богачева А., *Чемоданное настроение* [в:] «Драматешка» – самый крупный в рунете архив детских пьес, <http://dramateshka.ru/index.php/b/2789-anna-bogacheva-chemodannoe-nastroenie> (дата обращения 22.11.2021).
22. Богославский Д., *Точки на временной оси*, <https://proza.ru/2018/06/04/976> (дата обращения: 15.05.2022).
23. Болотнова Н. С., *Филологический анализ текста: учебное пособие*, М.: Флинта: Наука, 2009. 520 с.
24. Болотян И., Лавлинский С., *Конфликт драматический* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 114–118.
25. Большев А., *Мелодраматическая обида и трагическая вина* [в:] Мир русского слова, 2017, № 4. С. 69–75.
26. *Большой толковый словарь русского языка*, ред. и составитель С. Кузнецов, СПб.: Норинт, 1998. 1534 с.
27. Бочкарева Н., Загороднева К., *Фотоэпиграфиз в пьесе Л. Петрушевской «Чемодан чепухи, или Быстро хорошо не бывает»* [в:] Вестник Пермского университета, Российская и зарубежная филология, 2017, т. 9, вып. 4. С. 113–120. doi 10.17072/2037-6681-2017-4-113-120
28. Бреева Т., *Перформативный дискурс в контексте новой драмы рубежа XX-XXI вв. (на материале пьесы В. Леванова «Роман с Онегиным»)* [в:] Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., Екатеринбург, 2012, т. 1. С. 58–66.
29. Букреева А., *Томми* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/b/bukreeva_anastasiya (дата обращения: 25.10.2020).

30. Булгакова О., *Голос как культурный феномен (Очерки визуальности)*, Москва: НЛО, 2015. 1688 с.
31. Булгакова О., *Сеанс театральной магии с разоблачением. «Признак оперы» А. Зензинова и В. Забалуева* [в:] Современная драматургия, 2012, № 2 (апр.–июнь). С. 149–151.
32. Бьянкони Л., Ля Фаче Дж., *Оперное искусство между историей и современностью: дидактический вызов* [в:] Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / Рос. акад. Музыки, М.: РАМ имени Гнесиных, 2019, том 1. С. 111–119.
33. Васильев И., *Ее внутренний Голос* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/v/vasilyev_igor (дата обращения: 02.09.2020).
34. Васильев С.М., *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*, Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
35. Васильева Е., *Девочка Анна и рыбка Джек Лондон* [в:] Республика Башкортостан, 2019, выпуск от 19 марта, <https://resbash.ru/articles/kultura/2019-03-19/devochka-anna-i-rybka-dzhek-london-739854> (дата обращения: 20.03.2020).
36. Витренко И., *Кого я нашел в соцсети* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/v/vitrenko_igor (дата обращения: 25.10.2020).
37. Гладиллин П., *Фотоаппараты*, https://theatre-library.ru/files/g/gladilin_petr/gladilin_petr_3271.pdf (дата обращения: 02.06.2022).
38. *Глаза и зеркало. Зрение и видение в культуре: Сборник статей* / сост. В. Малкина, С. Лавлинский, Издательские решения, 2016. 212 с.
39. Глущенко Н., *Драматический диалог как дискурсивная практика (А. Н. Островский, А. П. Чехов, Д. Хармс)*, автореферат дис. ... канд. филол. наук, Тверь, 2005. 22 с.
40. Гончарова-Грабовская С., *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва: Флинта, 2006. 278 с.
41. Гончарова-Грабовская С., *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.). Учебное пособие*, Минск: Вышэйшая школа, 2021. 271 с.
42. Горфункель Е., *Петрушевы и Колядовщина*, [в:] Вопросы театра, 2013, № 1. С. 44–56.
43. Гофман И., *Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта*, М.: Издательство Института социологии РАН, 2004. 752 с.
44. Григорян В.Д., *Хайп: к определению понятий в социогуманитарных исследованиях* [в:] Молодой ученый, 2019, № 10 (248). С. 224–227.

45. Гурова С., *How do you do* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/g/gurova_svetlana (дата обращения 1.07.2022).
46. Густякова Д., *Письмо как текст и «письмо» как деятельность: Татьяна и Онегин в современных постановках классической оперы* [в:] Филология и культура, 2014, № 4 (38). С. 255–260.
47. Давыдова М., *Театр и его современник. Сегодня открывается фестиваль «Новая драма»* [в:] Время новостей, 23 мая 2002 года, http://www.smotr.ru/prensa/2001_newdrama.htm (дата обращения: 21.08.2021).
48. Деррида Ж., *Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля*, СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1999. 208 с.
49. Дземидок Б., *О комическом*, Москва: Прогресс, 1974. 224 с.
50. Долар М., *Голос и ничего больше*, СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2018. 384 с.
51. Донская Е., Элькан О., *Метавиртуализм идет на смену постмодернизму* [в:] Учёные записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология, 2018, № 4, С. 161–170.
52. Дрейфельд О., *Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики*, автореферат дис. ... канд. филол. Наук, М., 2014. 21 с.
53. Дубровина С., *Жанр монодрамы в творчестве С. Беккета и в театре абсурда* [в:] Сибирский филологический журнал, 2010, № 11. С. 102–108.
54. Духанина Л., *Скамейка М + К* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/d/duhanina> (дата обращения: 27.05.2022).
55. Ефанов А.А., *Хайп как новый коммуникативный тренд* [в:] Современный дискурс-анализ, 2018, № 3 (20). С. 144–150.
56. Ефремова Т.Ф., *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, М.: Русский язык, 2000, т. 1: А–О. 1232 с.; т. 2: П–Я. 1088 с. <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova.htm> (дата обращения 7.01.2022).
57. Жанайдаров О., *Танцы плюс* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/zh/zhanaydarov> (дата обращения 13.05.2022).
58. Жанайдаров О., *Френдзона* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/zh/zhanaydarov> (дата обращения: 13.05.2022).

59. Журчева О., *Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара: Изд-во СГПУ, 2007. 418 с.
60. Журчева О., *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.
61. Зенкин С., *Теория литературы. Проблемы и результаты*, М.: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.
62. Зинцов О., *Спектакль «Карина и Дрон» открыл новую форму жизни языка*, <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/04/26/639038-spektakl-karina-dron-otkril-novuyu-formu-zhizni-yazika> (дата обращения: 15.05.2022).
63. Зупанчич А., *Возвышенное и логика сверх-я* [в:] Лаканалия, 2019, <https://syg.ma/@lakanalia/vozvyshiennoie-i-loghika-svierkh-ia-otryvok-iz-knighi-alienki-zupanchich-etika-riealnogho> (дата обращения: 28.04.2022).
64. Зыкова И., *Роль концептосферы культуры в формировании фразеологизмов как культурно-языковых знаков*, автореферат дис. ... доктора филол. наук, М., 2014. 52 с.
65. Иссерс О., *Коммуникативные стратегии и тактики русской речи*, М.: ЛЕНАНД, 2017. 308 с.
66. Ищук-Фадеева Н., *К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного»* [в:] Драма и театр, вып. V, Тверь 2005. С. 18–28.
67. Ищук-Фадеева Н., *Новая драма: философские истоки и поэтические новации* [в:] Вестник культурологии, 2012, № 1. С. 153–171.
68. Каблукова Н., *Освоение абсурда и поэтика абсурда в реалистической драме Л. Петрушевской* [в:] Русская литература в XX века: имена, проблемы, культурный диалог, 2009, вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века. С. 294–310.
69. Карасик В., *Семиотические типы концептов* [в:] Вопросы когнитивной лингвистики, 2012, № 4 (33). С. 5–11.
70. Карбасова Е., *Фотография: концептуализация реальности*, автореферат дис. ... кандидата философских наук, СПб., 2013. 26 с.
71. Кириленко Н., *Классическая комедия и классический детектив (к вопросу о генезисе жанра)* [в:] Вестник Кемеровского государственного университета, 2015, №1 (61), т. 2. С. 184–189.
72. Кириленко Н., *Новейшая комедия (специфика жанра)* [в:] Новый филологический вестник, 2019, № 3 (50). С. 62–75.

73. Кислова Л., *«Зеркальное» противодействие в драматургии Надежды Птушкиной* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия. VI научно-практический семинар, посвященный памяти Вадима Леванова (Самара, 26–27 апреля 2013 г.). Материалы и доклады, Самара: Самарский университет, 2014. С. 152–163.
74. Кислова Л., *Хронотоп дороги в пьесах О. Богаева «Dawn way. Дорога вниз без остановок» и Ю. Клавдиева «Пойдем, нас ждет машина»* [в:] Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Выпуски 1–2: сборник науч. статей / отв. ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 2011. С. 181–185.
75. Китова Е., *Общение в интернет-среде и «универсальный язык» эмодзи* [в:] Вопросы теории и практики журналистики, 2016, т. 5, № 4. С. 654–664.
76. Ковалев С., Лаппо И., Русецкая Н., *Поколение белорусской драмы. Контекст-тенденции-индивидуальности*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2020, 290 с.
77. Козич С., *Шум и ярость Павла Пряжко* [в:] Петербургский театральный журнал, 28 апреля 2012, <https://ptj.spb.ru/blog/shum-iyarost-ravla-pryazhko/> (дата обращения: 15.05.2022).
78. Колесова Л., Шалагина М., *Роль сказочника в пьесах-сказках Е. Шварца* [в:] Рябининские чтения, 1999, Музей-заповедник «Кижи», Петрозаводск.
79. Коллингвуд Р. Д., *Принципы искусства*, М.: Языки русской культуры, 1999. 328 с.
80. Коляда Н., *Откуда–куда–зачем*, <https://theatre-library.ru/authors/k/ko1yada> (дата обращения 21.12.2021).
81. Корольова В.В., *Комунікативно-прагматична організація сучасного українського драматургічного дискурсу*, Дніпро: Ліра, 2016. 382 с.
82. *Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. Новые возможности* / отв. ред. Н.В. Ковтун, М.: Флинта: Наука, 2014. 576 с.
83. Крячко В., Цветков И., *Лексический анализ англоязычных заимствований (трикстер, пранк, спойлер, фейк, хайп)* [в:] Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2018, № 6 (июнь). С. 187–193.
84. Кузмин М., *Условности: статьи об искусстве*, Петроград: Полярная звезда, 1923. 188 с.
85. Кузмин М., *Эмоциональность как основной элемент искусства*, Арена: Театральный альманах, Пб., 1924. С. 9–12.
86. Кулешов Р. Н., *Функциональное значение образа трикстера в архаической традиции* [в:] Аналитика культурологии. 2007, выпуск 1 (7).

87. Кургинян М., *Драма* [в:] Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры, М., 1964. С. 238–362
88. Курейчик А., *Кавалер роз* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, <https://theatre-library.ru/authors/k/kureychik> (дата обращения: 22.05.2022).
89. Лавлинский С., *Перформативные аспекты драматургии Александра Струганова* [в:] Новый филологический вестник, 2012, № 1 (20). С. 45–55.
90. Лавлинский С., *Театральные идеи Николая Евреинова и современная «новая монодрама»* [в:] Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Выпуски 1–2 / отв. ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово, 2011, с. 54–63.
91. Лавлинский С., *Фотодрама: художественная структура и креативно-творческий потенциал* [в:] Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы / Под ред. О. Федуниной и Ю. Троицкого, М.: Intrada, 2015. С. 404–412.
92. Лавлинский С., Малкина В., *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей*, Издательские решения, 2017. 288 с.
93. Лавлинский С., Малкина В., Павлов А., *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей / ред. и сост. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский, Издательские решения, 2017. С. 25–69.
94. Лавлинский С., Павлов А., *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги, под общ. ред. Т.В. Журчевой, Самара: Издательство Самарского университета, 2016. 296 с.
95. Лавлинский С., Павлов А., *Проблема мимезиса и фантастическое в новейшей драматургии* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое/антимиметическое, Самара: Самарский государственный университет, 2013. 124 с.
96. Лагода М., Павлов А., *Гротескный субъект* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 96–100.
97. Лагода М., Павлов А., *Неосинкретизм драматический* [в:] Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности, Lausanne–Siedlce, 2016, Supplement № 1. С. 47–50.
98. Лебедева Е., *Трансформация публичного пространства постсоветских городов* [в:] Социология, 2016, № 4. С. 107–115.

99. Леванов В., *Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/1/levanov/levanov_2181.doc (дата обращения: 29.05.2022).
100. Леванов В., *Роман с Онегиным* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/1/levanov/levanov_2188.doc (дата обращения: 29.05.2022).
101. Лефевр А., *Производство пространства*, М.: Strelka Press, 2015. 432 с.
102. Лилиенталь Г., *К вопросу о возможности разграничения лингвистического и ситуативного юмора* [в:] Вестник Санкт-Петербургского университета, Сер. 9, 2014, вып. 2. С. 113–120.
103. Липовецкий М., онлайн-лекция «*Лицедей жизни: Трикстер в советском и постсоветском контекстах*», http://people.novsu.ru/blogs/rav5/date/202105?sortby=1&maxresults=25&lang=en_us (дата обращения: 06.08.2021).
104. Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
105. Лихачева Л., Фадеева К., *Смеховая культура как способ производства, трансляции и потребления смешного* [в:] Известия Уральского федерального университета, Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры, 2015, № 4 (144). С. 135–144.
106. Лотман Ю., *Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики)* [в:] Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»), СПб.: Академический проект, 2002. С. 388–400.
107. Лурье М., Кулева М., *Фильтруй дискурс: как живет петербургская тусовка*, <https://www.svoboda.org/a/29474539.html> (дата обращения: 26.04.2022).
108. Малухина М., *Море. Звезды. Олеандр*, «ЛитРес: Самиздат», 2020. 50 с. <https://www.litres.ru/mariya-maluhina/more-zvezdy-oleandr/> (дата обращения: 21.11.2021).
109. Малютина Н., *Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме* [в:] Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия, Самара: Самарский университет, 2014. С. 29–45.
110. Малютина Н., *Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Марданя*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016, 180 с.
111. Малютина Н., Маронь А., *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*, Краков: Collegium Columbinum, Краков, 2019, 220 с.

112. Марченко Т., *Гармонизирующие речевые тактики (на материале жанра интервью)* [в:] Гуманитарные и юридические исследования, 2016, № 3. С. 240–245.
113. Махинина Н., Насрутдинова Л., *Специфика художественного пространства в драматургии Ксении Драгунской для подростков* [в:] Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.), Казань: редакционно-издательский центр «Школа», 2017. С. 51–57.
114. Мельникова А., *Хайп как новый способ презентации молодежи в виртуальной среде* [в:] Культурная жизнь Юга России, 2017, № 4 (67). С. 78–81.
115. Меркотун Е., *Запредельность привычного: микромир одноактных пьес Л. Петрушевской* [в:] Филологический класс. 2013, № 1 (31). С. 33–36.
116. Меркотун Е., *Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской*, автореферат дис.... канд. фил. наук, Екатеринбург, 2009. 24 с.
117. Меркотун Е., *Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской*, дис.... канд. филол. наук: 10.01.0., Русская литература, Екатеринбург, 2009. 288 с.
118. Мизиано В., *„Тусовка” как социокультурный феномен* [в] Художественная культура XX века: Сборник статей, М.: ТИД «Русское слово–РС», 2002. С. 352–363.
119. Мизитова А., *Опера и миф: условность безусловного* [в:] Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / Рос. акад. Музыки, М.: РАМ имени Гнесиных, т. 1, 2019. С. 51–59.
120. Миллер Л., *Художественная картина мира и мир художественных текстов*, СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003. 156 с.
121. Минский М., *Остроумие и логика когнитивного бессознательно* [в:] Новое в зарубежной лингвистике, Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка, М: Прогресс, 1988. С. 281–309.
122. Мирзоев В., *Тавматургия: одноактные пьесы, сценарии: сборник*, М.: НЛО, 2013. 272 с.
123. Музыка О., *Социальная синергетика: методология, семантика, аксиология*, Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2010. 288 с.
124. Музыка О., Попов В., *Теория инклюзии: социально-философские основания*, Москва: Директ-Медиа, 2021. 140 с.

125. Мусийчук М., *Когнитивные механизмы юмора в структуре комического* [в:] Вестник Новосибирского государственного университета, Серия: Философия, 2010, т. 8, вып. 2. С. 48–52.
126. Мусийчук М.В., *Понимание имплицитного смысла как основа креативного механизма юмора* [в:] Вестник НГУ, Сер. Философия, 2007, т. 5, вып. 1. С. 22–26.
127. Некипелова И., *Прямая и непрямая референции как факторы стабилизации и дестабилизации языковой системы* [в:] Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2014, № 2 (Ч.1). С. 139–142.
128. *Неформальные молодежные сообщества Санкт-Петербурга: теория, практики, методы профилактики экстремизма*. Коллектив авторов: В. Гущин, И. Бугаков, А. Лустберг, И. Черепенчук, С. Малиновская, под общей редакцией д. соц. н. А. Козлова и директора центра «Контакт» В.А. Канаяна, СПб: МАР-СОФ, 2008. 278 с.
129. *Новая русская музыкальная критика 1993–2003*. Том 1: *Опера*, ред.-сост. О. Манулкина, П. Гершензон, М.: «Новое литературное обозрение», 2015. 576 с.
130. Нухов С., *Языковая игра как одна из форм проявления общеэстетической категории комического* [в:] Вестник Башкирского университета, 2012, т. 17, № 1. С. 171–178.
131. Оже М., *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна* / пер. с франц. А.Ю. Коннова, М.: НЛО, 2017. 136 с.
132. Ольховская В., *Аватары*, <https://olhovskaya.ru/plays/avatory/> (дата обращения: 25.10.2020).
133. Ольховская В., *Комната Че, метафорическая комедия*, <http://surl.li/bhrjq> (дата обращения: 06.02.2022).
134. Ольховская В., *Одна ночь в Стамбуле, мистическая комедия*, <http://surl.li/bhrkb> (дата обращения: 06.02.2022).
135. Ольховская В., *Трикстер клуб*, <https://olhovskaya.ru/plays/triksterclub/> (дата обращения: 6.02.2022).
136. Ольховская В., *Хайп*, <https://olhovskaya.ru/plays/хайп> (дата обращения 24.03.2022).
137. Пави П., *Словарь театра*. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
138. Пастухова Е., *Нарратив языковой личности в эмотивной трансформации* [в:] Визуальные образы современной культуры: идеалы и идеологии (к 25-летию теологического образования в г. Омске): сборник науч. статей по материалам VIII Всероссийской научно-практической конференции (Омск, 27 сентября – 9 октября 2019 г.), Омск: Издательство Омского государственного университета, 2020. С. 54–56.
139. Петрушевская Л., *Бифем*, СПб.: Астрель-СПб, 2012.

140. Петрушевская Л., *Еду в сад* [в:] Петрушевская Л., Московский хор: Пьесы, СПб.: Амфора, 2007. 430 с.
141. Петрушевская Л., *Санаториум. Повести, рассказы, сказки, пьесы*, М., 2016. 416 с.
142. Петрушевская Л., *Стакан воды* [в:] Петрушевская Л., Московский хор: Пьесы, СПб.: Амфора, 2007. 430 с.
143. Пигина Е., *Смайлик как элемент эмоционального воздействия в организации общения в сети интернет* [в:] Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2013, № 11 (29), ч. II. С. 144–146.
144. Пичугина Т., «*Все это лишь венский маскарад*». «Кавалер Розы» *Рихарда Штрауса/Гуго фон Гофманстала* [в:] Від бароко до пост-модернізму, 2018, вип. XXII. С. 157–169.
145. Подковырин Ю., *Заглавие* [в:] Новый филологический вестник, 2011, т. 17, № 2. С. 101–110.
146. Помпеева А., *Вокальная стилистика в европейской опере малой формы конца XIX–XX веков*. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.03., Харьков, 2017. 226 с, библиогр.: с. 192–213.
147. Попов Е.А., *Современный этап эволюции средств выразительности анимационных произведений* [в:] Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2011, № 2 (19), С. 143–146.
148. *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 1–2 / отв. ред. С. Лавлинский и А. Павлов, Кемерово: КемГУ, 2011. 507 с.
149. Приходько А., *Концепты и концептосистемы*, Днепропетровск: Белая Е. А., 2013. 307 с.
150. Птушкина Н., *Жемчужина черная, жемчужина белая* [в:] Надежда Птушкина. Драматург, сценарист, поэт, режиссер, <https://ptushkina.com/piece.html> (дата обращения: 23.04.2022).
151. Птушкина Н., *Плачу вперед!*, https://ptushkina.com/PiecePDF/Pla4u_vpered.pdf (дата обращения: 25.10.2021).
152. Птушкина Н., *Приходи и уводи*, https://ptushkina.com/PiecePDF/Prihodi_uvodi.pdf (дата обращения: 25.10.2021).
153. Райцес М., «*Я–Кулак. Я–А–Н–Н–А*» [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/files/r/rayces_marta/rayces_marta_11603.doc (дата обращения: 21.11.2021).
154. Руднев П., *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии 1950–2010-е*, М.: Новое литературное обозрение, 2018. 492 с.
155. Рымарь Н., *Творческий потенциал мимезиса и немиметических форм в искусстве* [в:] Миметическое/антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, 20–21 апреля 2012 г. / сост. и науч. ред. Т. Журчева, Самара, 2013. С. 5–22.

156. Рягузова Е., *Личностные репрезентации взаимодействия «Я – Другой»: социально-психологический анализ*, автореф. дис. д. психол. наук, Саратов, 2012. 50 с.
157. Савиковская Ю., *Жизнь напоказ, Средства массовой информации и идентичность современного человека* [в:] Современная драматургия, 2018, № 2 (апрель–июнь). С. 205–209.
158. Савиковская Ю., *Запасные пути* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, <https://theatre-library.ru/works/z> (дата обращения: 21.12.2021).
159. Савкина И., *«Поцелуй вампира»: убивает или сохраняет классику современная массовая литература?* [в:] Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs. новые возможности, М.: Флинта: Наука, 2014. С. 95–115.
160. Савкина И., *«Укушенные», или почему «Вампириады» стали популярной жанровой формулой современной массовой культуры* [в:] Детские чтения, 2013, т. 4, № 2. С. 112–123.
161. Самарин Д., *Хайп как современный медиафакт в пространстве языка и культуры: за и против* [в:] Вестник Череповецкого государственного университета, 2019, № 4 (91). С. 83–90.
162. Самаркина М., *Гротеск в лирике о фотографии* [в:] Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Сборник статей, М.: Издательские решения, 2018. С. 83–89.
163. Самаркина М., *Фотографическое в лирике: постановка проблемы* [в:] Вестник РГГУ, Серия История. Филология. Культурология, Востоковедение, 2018, № 2-1 (35). С. 20–27.
164. Самутина Н., *Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта* [в:] Социологическое обозрение, 2013, № 3. С. 137–194.
165. Самутина Н., *Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн)* [в:] Новое литературное обозрение, 2017, т. 143, № 1. С. 246–269.
166. Сафиканова Л., *Смятение* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/s/safikanova_liliya (дата обращения: 03.03.2022).
167. Седов К., *Языковая личность в аспекте психолингвистической конфликтологии* [в:] Труды междунар. семинара «Диалог – 2002» по компьютерной лингвистике, <https://www.dialog-21.ru/digest/2002/articles/sedov/> (дата обращения: 22.05.2022).

168. Семьян Т., *Перформативный характер текста современной отечественной драмы* [в:] Уральский филологический вестник, Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения, 2012, № 1. С. 167–177.
169. Сидерос Д., *Всем, кого касается* [в:] Всем, кого касается: современная подростковая драма (сборник). М.: Самокат, 2019. 108 с.
170. Симакова Ю., *Герменевтический потенциал анимации в исследовании культуры*, автореферат дис. ... кандидата культурологии, Екатеринбург, 2014. 21 с.
171. Синева П., *Чужой голос*, https://www.kolyada-theatre.ru/upload/files/2017/06/16/Sineva_Chuzhoi_golos.doc (дата обращения: 01.07.2022).
172. *Словарь личных имён*, <https://gufo.me/dict/names/> (дата обращения: 25.10.2021)
173. *Словарь современного языка*, <https://myslang.ru/> (дата обращения: 01.07.2022).
174. Смольянинова Т., Петряева Т., Бусыгина Ю., *Образ другого человека как основа формирования идентичности личности* [в:] Вестник ПСТГУ, Серия IV. Педагогика. Психология, 2020, вып. 56. С. 30–40.
175. Сологуб С., *Смайлик, чмоки-чмоки* [в:] Театральная библиотека С. Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/s/sologub_svetlana (дата обращения 7.01.2022).
176. Сонди П., *Теория современной драмы*, <https://www.colta.ru/articles/theatre/25522-peter-sondi-teoriya-sovremennoy-dramy-fragment-politicheskoe-revyu-u-piskator> (дата обращения: 25.10.2021).
177. Сорокин В., *Триумф времени и бесчувствия: сборник либретто*, М.: Corpus, 2018. 256 с.
178. Сосна Н., *Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное*, М.: Институт философии РАН, Новое литературное обозрение, 2011. 200 с.
179. Спорышев В., *Проблема современной оперной режиссуры в семиотическом контексте* [в:] Культура и цивилизация, 2016, т. 6, № 5А. С. 197–208.
180. Старшова А., Степанов В., *Трансформация персонажа в современной драматургии* [в:] Верхневолжский филологический вестник, 2015, № 1. С. 124–130.
181. Стешик К., *Мужчина-женщина-пистолет* [в:] Зерне. Платформа перфарматыунных практик, <http://surl.li/bhrto>. (дата обращения: 09.07.2022).

182. Стоева Н., *Ремарка для Арлекина* [в:] Петербургский театральный журнал, <https://ptj.spb.ru/blog/remarka-dlya-arlekina/> (дата обращения: 21.11.2021).
183. Строганов А., *Величие качелей*, <https://proza.ru/2014/08/05/1002> (дата обращения 21.12.2021).
184. Строганов А., *Черный, Белый, Акценты Красного, Оранжевый*, http://lit.lib.ru/s/stroganow_a_e/text_0480.shtml (дата обращения: 02.06.2022).
185. Таранникова Е., *Экфрасис в англоязычной поэзии*: автореф. дис.... канд. филологич. наук, СПб., 2007. 23 с.
186. Тупикина Ю., *Кулинарный кружок* [в] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/t/tupikina_yuliya (дата обращения: 27.04.2022).
187. Тюпа В., *Введение в сравнительную нарратологию*, М.: Intrada, 2016. 145с.
188. Тюпа В., *Дискурсивные формации. Очерки по компаративной риторике*, М.: Языки славян. культуры, 2010. 320 с.
189. Тюпа В., *Художественный дискурс: Введение в теорию литературы*, Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. 80 с.
190. Тютелова Л., *Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме* [в:] Вестник Самарской гуманитарной академии, Серия Философия. Филология, 2011, № 2 (10). С. 158–169.
191. Тютелова Л., *Драматическое действие и проблема целостности в драме* [в:] Новая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова (Самара, 26–27 апреля 2013 г.), Самара: Самарский университет, 2014. С. 19–28.
192. Тютелова Л., *Роль паратекста в драматургии Вадима Леванова* [в:] Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.) / под ред. Т. Прохоровой и Е. Шевченко, Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2017. С. 19–25.
193. Тютелова Л., *Эпическое в «новой драме» рубежа XIX–XX веков* [в:] Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2016, № 1. С. 152–156.
194. Тютелова Л., Сергеева Е., Сундукова К., *Технологии виртуального общения в современной драматургии для подростков* [в:] Technology and Language. Технологии в инфосфере, 2021, 2 (4). С. 94–108.
195. Урупин И., *Фотография в «Даре» В. Набокова. От воспоминания к языковому скепсису*, Die Welt der Slaven, LVII, 2012. S. 213–236.

196. Флюссер В., *За философию фотографии*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. 146 с.
197. Хазова С., *Юмор как ресурс совладающего поведения* [в:] Сибирский педагогический журнал, 2012, № 3. С. 177–182.
198. Хализев В.Е., *Драма как явление искусства*, М.: Искусство, 1978, 240 с.
199. Чеботникова Т., *Речевое поведение как один из способов актуализации личности* [в:] Вестник Челябинского государственного университета, 2011, № 28 (243). С. 138–143.
200. Черняк М., *Новая драма для новых тинейджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии* [в:] Ученые записки Петрозаводского государственного университета, 2020, т. 42, № 7. С. 87–94.
201. Чехов А., *Вишневый сад*, <https://ilibrary.ru/text/472/p.1/index.html> (дата обращения: 24.10.2021).
202. Чехов А., *Дядя Ваня* [в:] Интернет библиотека Алексея Комарова, <https://ilibrary.ru/text/972/p.1/index.html> (дата обращения: 25.10.2021).
203. Шапинская Е., *Избранные работы по философии культуры*, М.: Согласие, 2014. 456 с.
204. Шапинская Е., *Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия*, М.: Согласие, 2017. 530 с.
205. Шелестюк Е., *Речевое воздействие: онтология и методология исследования*, автореферат дис. ... доктора филологич. наук, Челябинск, 2009. 42 с.
206. Шеффер Ж.-М., *Что такое литературный жанр? / пер. с франц. и послесловие С. Зенкина*, М. 2010. 192 с.
207. Шлейникова Е., *Речь персонажей* [в:] Новый филологический вестник, 2011, № 2 (17). С. 135–139.
208. Шприц И., *Мерси* [в:] Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/authors/sh/shpric_igor (дата обращения: 26.04.2022).
209. Шубина П., *Фанфикшн как технология самообразования* [в:] Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой, Сборник науч. статей / под ред. М. Черняк, СПб., 2018. 379 с.
210. Шуклина Е., Певная М., *Инклюзивный театр: социокультурные характеристики аудитории, проблемы творчества и соучастия* [в:] Известия Уральского федерального университета, Сер.1. Проблемы образования, науки и культуры, 2021, т. 27, № 2. С. 120–131.
211. Щепанская Т., *Система: тексты и традиции субкультуры*, М.: ОГИ, 2004. 288 с.

212. *Электронный словарь молодежного сленга*, <https://teenslang.su/content/> (дата обращения 24.03.2022).
213. Юран А., *Субъект видения или машина зрения* [в:] Эксперт, 2012, https://expert.ru/2012/09/14/sub_ekt-videniya-ili-mashina-zreniya/ (дата обращения: 21.11.2021).
214. Яблонская А., *Театр и жизнь*, Одесса: Бахва, 2014. 696 с.
215. Ямпольский М., *Изображение. Курс лекций*, М.: НЛЮ, 2019. 424 с.
216. Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998, 416 s.
217. Cavendish P., *The Men with the Movie Camera*, London: Berghahn Books, 2013, 362 p.
218. Dziemidok B., *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk, 2011, 502 s.
219. Eagleton T., *Teoria literatury. Wprowadzenie*, Warszawa: Aletheia, 2015, 320 s.
220. *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009, 277 s.
221. Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008, 355 s.
222. Heffernan J. A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, 249 p.
223. Jabłoński M., *Nie pojmie dobrze teatru ten, kto choć raz nie zobaczył wyśmienitego przedstawienia operowego* [w:] Ko-mediana. Prace ofiarowane profesor Dobrochnie Ratajczakowej, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2013, s. 169–180.
224. Jarząbek D., *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2006, 420 s.
225. Kosiński D., *Między słowem a ciałem: głos w dramacie*, [w:] Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne, red. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków, 2009, s. 165–184.
226. Kosmecka A., *Snobizm współczesny albo poszukiwanie utraconego mitu. Opera w kulturze XX i XXI wieku*, [w:] Opera w kulturze/ pod red. M. Sokalskiej, Kraków: Avalon, 2016, s. 371–380.
227. Kowalska M., *Хаос времени – время хаоса : роль и значение времени в современной российской драматургии*, [w:] А. Dudek (Ed.), Czas w kulturze rosyjskiej = Время в русской культуре = Vremâ v russkoj kul'ture, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019, s. 573–590. <https://doi.org/10.12797/9788381381383/44> (дата обращения: 24.10.2021).

228. Krajewska A., *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku* [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009. s. 15–25.
229. Мароń А., *Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды*, praca doktorska, Rzeszów, 2016, 301 s.
230. Mięśowska L., *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice, 2007, 201 s.
231. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego* / red. J.-P. Sarrazac, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007, 195 s.
232. Szpunar M., *(Nie)potrzebna wrażliwość*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków, 2018, 160 s.
233. Tomczuk-Wasilewska J., *Psychologia humoru*, Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2009, 282 s.
234. Wachowski J., *O komizmie, śmieszności i nie tylko...* [w:] *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej* / pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2013, s. 13–25.
235. Žižek S., Dolar M., *Druga śmierć opery*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, 327 s.

АННОТАЦИЯ

В монографии представлен анализ коммуникативных ресурсов в актуальной и современной драме русскоязычных авторов, поданный с нескольких точек зрения:

1. Возвращение современной и новейшей драмы к литературной и культурной традиции: диалог с традицией и ее преодоление.

2. Проявление голоса автора, голоса персонажей и Голоса, функционирующего как феномен в тексте пьес. Взаимосвязь звучащих голосов с намерениями высказывания, содержащимися в сценических указаниях.

3. Взаимная интерпретация изобразительных и вербальных образов. В современной и новейшей драме визуализация сферы образов рассматривается как движущая сила действия.

4. Обыгрывание высказывания в современной и новейшей драме. Феномен социокультурных вкраплений в текстах и в их сценических интерпретациях.

5. Дискурсивные сферы языка и речи: аспекты тематизации понятий, компьютерная лексика и подростковый жаргон.

6. Интермедийные связи новейшей драмы с оперой, понимаемые как культурный и эмоциональный феномены и форма искусства. Отсылки современных драматургов к сюжетам и эмоциональности оперы.

Автор монографии исследовала поэтику высказывания как средство художественной коммуникации в современной и новейшей драме русскоязычных драматургов. Процессы речи и мышления, выраженные с помощью различных драматических дискурсов, стали объектом научного внимания. Анализ драм показал, что ход и формы высказываний становятся основой действия в текстах.

Исследование охватывает процессы самоидентификации субъектов речи, которые выражают себя с помощью Голоса и Голосов. Интерес к теме гротеска позволяет современным драматургам расширять спектр личного сознания персонажа, в частности, представляя отношения Я-Другой в области самосознания. Анализ ряда пьес показал, что описание фотографического изображения создает особую оптику видения, придавая текстам внутреннюю динамику, характерную для современной монодрамы.

Автор исследовала способы моделирования личностного самосознания в процессе виртуального общения персонажей, а также их трансфор-

мацию в Интернете. Монография доказывает, что коммуникационные технологии (например, в сфере подростковых вечеринок или социокультурной инклюзии) стали основой сюжетов многочисленных современных пьес о подростках и предназначены для подростков.

Анализ также охватывает роль концептов в создании картины мира в речи персонажей современной и новейшей драмы. Интерес к речевым особенностям высказывания в пьесах определил обращение к перформативному потенциалу текстов. Исследование включало в себя, в частности, возможности жестикуляции, воспринимаемой как средство коммуникации между персонажами и читателем/зрителем.

Настоящая книга посвящена современным и новейшим драматическим пьесам, в которых сохраняется отсылка к опере как тексту и форме искусства.

Исследование указывает на то, что современные драматурги “бросают вызов” как литературным, так и музыкальным традициям и канонам. В нем также подчеркивается, что современные драматурги преодолевают стереотипы и оценки, сложившиеся по отношению к классическим произведениям культуры.

В монографии исследуются некоторые коммуникативные стратегии и тактики, а также различные субъектно-объектные феномены в современной и новейшей драматургии русскоязычных авторов, которые позволяют драматургам представить коммуникацию как явление высказывания в пьесе.

SUMMARY

The monograph presents an analysis of communicative resources in contemporary and recent drama by Russian-speaking authors, conveyed from several perspectives:

1. The return of the contemporary and latest drama to literary and cultural tradition: dialogue with tradition and overcoming it.

2. The manifestation of the author's voice, the voice of the characters, and the Voice functioning as a phenomenon in the text of the plays. The correlation of the resounding voices with the intentions of utterance contained in stage directions.

3. The mutual interpretation of iconic and verbal imagery. In contemporary and recent drama, the visualization of the realm of representation is seen as the driving force behind the action.

4. The performatization of the utterance in the contemporary and recent drama. The phenomenon of socio-cultural inclusion in texts and in their stage interpretations.

5. The discursive spheres of language and speech: aspects of thematization of concepts, computer vocabulary, and adolescent jargon.

6. The intermedia connections of the recent drama with opera understood as a cultural and emotional phenomenon and a form of art. The contemporary drama playwrights' reference to the plots and emotiveness of the opera.

The author of the monograph has investigated the poetics of utterance as a means of artistic communication in contemporary and recent drama by Russian-speaking playwrights. The processes of speech and thinking, expressed through various dramatic discourses, formed the object of scientific attention. The analysis of dramas revealed that the processes and forms of utterance become the basis of the action in the texts.

The research encompasses the processes of self-identification of subjects of speech who express themselves by means of Voice and Voices. The interest in the grotesque subject allows contemporary playwrights to broaden the spectrum of the character's personal consciousness, in particular, presenting the relationship Me-The Other in the realm of self-consciousness in particular. The analysis of a number of plays revealed that the description of a photographic image creates a special optics of vision, conferring on the texts internal dynamics that are characteristic of contemporary monodrama.

The author of the study has researched the ways of modeling of personal self-consciousness in the process of virtual communication of the characters as well as their transformation on the Internet. The monograph proves that communication technologies (e.g., in the sphere of adolescent parties or socio-cultural inclusion) have become the basis of the plots in numerous contemporary plays about teenagers and intended for teenagers.

The analysis also encompasses the role of concepts in creating a picture of the world in the speech of the characters of contemporary and recent drama. The interest in the speech features of the utterance in the plays determined the reference to the performative potential of the texts. The research comprised, in particular, the possibilities of gesticulation perceived as a means of communication between the characters and the reader/viewer.

The current book focuses on contemporary and recent drama plays, that retain the reference to opera as a text and a form of art.

The research points out that modern playwrights “challenge” both literary and musical tradition and canon. It also states that contemporary playwrights overcome the stereotypes and assessments which have developed in relation to classical works of culture.

The monograph investigates some communicative strategies and tactics, as well as various subject-object phenomena in contemporary and recent drama by Russian-speaking authors, which enable the playwrights to present communication as an event of utterance in a play.

УКАЗАТЕЛЬ ФАМИЛИЙ

- Агеева Наталья 21, 22, 22, 26, 26,
37, 39, 50, 50, 53, 75, 108
- Алексеева Евгения 95, 99, 100, 101,
101, 102, 110
- Алексеевна Софья 167
- Андерсен Ганс Христиан 17, 172
- Анкерсмит Франклин 38
- Антонова Екатерина (Катерина)
88, 95, 102, 102, 103, 104, 110
- Аппс Джуди 71, 71, 79, 90
- Арбатова Мария 86
- Афонин Андрей 164, 175
- Багдасарян Ольга 175, 176, 245, 254
- Балакин Евгений 188
- Барский Олег 238, 238, 240
- Барт Ролан 22, 114, 115, 116, 116,
119, 132
- Бахманн-Медик Дорис 72, 79, 90
- Бахтин Михаил 11, 74
- Башляр Гастон 212, 218
- Бейн Александр 150
- Беккет Сэмюэль 30, 33, 37, 84, 92
- Беленицкая Нина 222
- Белецкий Родион 82, 86
- Белянцева Анастасия 75
- Беньямин Вальтер 244
- Березовская Софья 158
- Бергсон Анри 150, 150, 161
- Берн Эрих 99, 100, 109, 110
- Бернар Сара 227
- Биль Ольга 29, 30, 37
- Блок Наталья 9, 114, 126, 126, 127,
127, 132, 204, 205, 215, 216, 218
- Богаев Олег 34, 34, 37, 38–52, 53
- Богачёва Анна 30, 82, 82, 90
- Богданова Наталья 115
- Богославский Дмитрий 9, 114, 118,
118, 119, 120, 121, 132
- Боймерс Биргит 24, 37
- Бойцова Ольга 115
- Болотнова Нина 200
- Болотян Ильмира 52, 52, 53, 177,
177, 186
- Большев Александр 247, 247, 254
- Бочкарёва Нина 117, 118, 132
- Бреева Татьяна 234, 238, 240
- Бройтман Самсон 74, 75, 93, 102
- Букреева Анастасия 15, 165, 172,
172, 174, 175
- Булгаков Михаил 60
- Булгакова Оксана 92, 94, 94, 110,
222, 240
- Бусыгина Юлия 107, 111
- Бычкова Анна Анна 96
- Бьянкони Лоренцо 230, 230, 240
- Вагнер Рихард 224, 252
- Валова Ольга 189
- Варликовски Кшиштоф 239
- Васильев Игорь 88, 95, 108, 109,
110
- Васильева Екатерина 96, 110
- Васильев Євген 155, 155g
- Васьковская Ирина 204, 205, 206,
210
- Ветров Игорь 188
- Витренко Игорь 135, 141, 141, 143,
143, 147, 205, 215, 217
- Волкострелов Дмитрий 120

- Всеволодов Роман 114, 126
 Галагузова Юлия 164, 175
 Галин Александр 114
 Гисланцони Антонио 243
 Гладилин Петр 9, 114, 128, 128, 129, 132
 Глущенко Наталья 181, 181, 186
 Гоббс Томас 150
 Гоголь Николай 60, 122
 Гончарова-Грабовская Светлана 12, 15, 16, 19, 54, 54, 55, 68, 148, 148, 161
 Горфункель Елена 25, 26, 37
 Гофман Ирвинг 146, 146, 147
 Гофмансталь Гуго фон 243, 250, 250, 252, 255
 Григорян Виталий 200
 Гурова Светлана 188, 193, 193, 194, 200
 Густякова Дарья 234, 234, 240
 Давыдова Марина 54, 54, 69
 Дальхауз Карл 230, 233
 Демчог Вадим 8
 Деррида Жак 72, 73, 79, 90
 Долар Младен 22, 22, 37, 84, 85, 90, 92, 92, 110, 223, 224, 226, 228
 см. тоже Dolar Mladen
 Донская Елена 134, 147
 Дрейфельд Оксана 14, 14, 20, 39, 39, 53
 Дубровина Светлана 30, 30, 37
 Духанина Людмила 204, 205, 206, 209, 211, 218
 Дюканж Виктор 12
 Ефанов Александр 200
 Ефимов Сергей 41, 53, 89, 91, 95, 97, 103, 109, 110, 111, 123, 133, 141, 143, 147, 172, 175, 179, 182, 183, 186, 193, 194, 197, 200, 201, 207, 214, 218, 225, 227, 229, 231, 235, 238, 240, 250, 251, 255
 Ефремова Татьяна 200
 Жанадаров Олжас 17, 175–186
 Журчева Ольга 12, 14, 14, 15, 15, 20, 54, 54, 69, 189
 Журчева Татьяна 94, 111, 201, 203
 Загороднева Кристина 117, 118, 132
 Занусси Кшиштоф 93
 Звягинцев Андрей 124, 124
 Зенкин Сергей 11, 11, 20
 Зинцов Олег 121, 121, 132
 Зонтаг Сьюзен 115
 Зошенко Михаил 47, 48
 Зукин Шарон 205, 213
 Зупанчич Аленка 223, 223, 229, 229, 240
 Зыкова Ирина 187, 187, 189, 197, 200
 Иссерс Оксана 176, 176, 182, 186
 Истмен Макс 150
 Ищук Екатерина 189, 197
 Ищук-Фадеева Нина 10, 10, 20, 49, 49, 53, 63, 63, 65, 65, 67, 67, 69, 148, 148, 153, 159, 159, 160, 160, 161
 Каблукова Наталья 30, 30, 37
 Кант Иммануил 92, 223
 Кантор Тадеуш 120
 Карасик Владимир 189, 194, 194, 197, 197, 200
 Карбасова Елена 113, 113, 126, 132
 Катасонова Елена 135

- Кестлер Артур 150
Кириленко Наталья 148, 148, 149, 149, 161
Кислова Лариса 34, 34, 37, 60, 69, 246, 246, 254
Китова Елена 196, 196, 200
Ковалёв Сергей 120, 132
Козич София 121, 132
Колесников Владислав 164, 175
Колесова Лариса 80, 90
Коллингвуд Робин Джордж 242, 248, 248, 254
Коляда Николай 9, 20, 32, 76, 82, 83, 84, 84, 85, 90, 223
Корман Борис 13
Корольова Вікторія 189, 200
Котляр Ася 206
Крячко Владимир 190, 200
Кузмин Михаил 242, 254
Кузнецов Артем 158
Кузнецов Сергей 178, 178, 181, 181, 186
Кулева Маргарита 202, 218
Кулешов Руслан 158, 159, 162
Кулябин Тимофей 239
Кургинян Михаил 148, 149, 149, 162
Курейчик Андрей 241, 243, 250–255
Курочкин Виктор 232
Курочкин Максим 222
Кунявская Марина 108
Кьеркегор Серен 224
- Лавлинский Сергей 14, 21, 34, 37, 52, 52, 53, 75, 75, 76, 79, 90, 91, 93, 94, 94, 108, 108, 110, 111, 117, 117, 129, 129, 130, 131, 133, 177, 177, 186, 189, 201
Лагода Марина 73, 74, 75, 75, 76, 79, 86, 90, 91, 93, 93, 111
- Лакан Жак 92
Лакофф Джонсон 189
Ланских Анна 176
Лаппо Ирина 120, 132
Ля Фаче Бьянкони Джузеппина 230, 230, 240
Лебедев-Кумач Василий 43
Лебедева Елена 203, 204, 205, 218
Леванов Вадим 32, 60, 69, 82, 95, 111, 222, 225, 225, 227, 227, 229–241
Леви-Строс Клод 158
Лефевр Анри 204, 218
Лилиенталь Галина 64, 69
Липовецкий Марк 24, 36, 36, 37, 158
Лисица Любовь 135
Лихачёва Лилия 149, 162
Локль Камиль дю 243
Лотман Юрий 11, 18, 40, 115, 115, 133
Лурье Михаил 202, 218
Люше Огюст 12
- Малкина Виктория 75, 76, 79, 90, 94, 111, 117
Малухина Мария 88, 95, 104, 104, 106, 107, 111
Малютина Наталья 73, 74, 78, 79, 91, 133
Маронь Анна 12, 13, 74, 75, 79, 91, 133
см. тоже Maroń Anna
Марченко Татьяна 176, 176, 186
Махинина Наталья 203, 205, 218
Мельникова Алина 201
Меркотун Елена 21, 23, 23, 24, 24, 25, 37
Метерлинк Морис 10
Мещанский Александр 189

- Мизиано Виктор 202, 218
Мизитова Адиля 224, 224, 241
Мирзоев Владимир 222, 222, 241
Миллер Людмила 201
Минский Михаил 61, 69
Михайлов Олег 222
Михайловна Надежда 54
Модзелевски Марек 93
Молчанов Александр 80
Моцарт Вольфганг Амадей 23, 225, 226
Музыка Оксана 16, 20, 163, 163, 168, 175
Мусийчук Мария 61, 69, 156, 156, 162
Мухина Ольга 54, 118, 118
- Насрутдинова Лилия 203, 205, 218
Некипелова Ирина 199, 199, 201
Нухов Сергей 150, 151, 151, 162
- Огнева Мария 102, 102
Оже Марк 213, 213, 218
Ольховская Влада 135, 136, 136, 138, 139, 140, 147–162, 188, 188, 190, 190, 191, 201
Онегина Татьяна 177
Островский Александр 49, 60, 181, 186
- Пави Патрис 249, 255
Павлов Андрей 14, 21, 34, 37, 73, 74, 75, 75, 76, 79, 86, 90, 91, 93, 93, 94, 108, 110, 111, 201
Пастухова Елена 142, 142, 147
Певная Мария 165, 175
Петров Сергей 40
Петрушевская Людмила 21–38, 82, 86, 114, 117, 118, 132
Петрешева Татьяна 107, 111
- Пигина Екатерина 196, 196, 201
Пиксерекур Гильбер де 12
Пиранделло Луиджи 93
Пичугина Татьяна 250, 250, 251, 255
Подковырина Юлия 189, 201
Познин Виталий 206
Помпеева Анна 230, 230, 233, 233, 241
Попов Виталий 16, 20, 163, 163, 175
Попов Евгений 136, 136, 144, 144, 145, 147
Приходько Анатолий 187, 201
Пряжко Павел 54, 120, 121, 121, 132
Птушкина Надежда 53–70, 222, 241–255
Пфистер Манфред 176, 177
Пятигорский Александр 18
- Райцес Марта 15, 88, 95, 95, 96, 97, 108, 110, 111, 165
Рощина Ольга 51, 51, 53
Руднев Павел 24, 38, 118, 118, 133
Русецкая Наталья 120, 132
Рымарь Наталья 94, 94, 111
Рягузова Елена 105, 111
- Савиковская Юлия 88, 89, 89, 91
Савкина Ирина 236, 236, 241
Самарин Дмитрий 201
Самаркина Мария 116, 117, 117, 120, 121, 129, 133
Самутина Наталья 134, 134, 135, 137, 137, 147
Санделл Ричард 163
Сафиканова Лилия 114, 121, 121, 123, 133
Седов Константин 179, 180, 187
Семьян Татьяна 201

- Сергеева Елена 18, 20
Сигарев Василий 54, 188
Сидерос Дана 15, 165, 166, 168, 168, 169, 174, 175
Симакова Юлия 144, 144, 147
Синева Полина 165, 169, 170, 171, 174, 175
Слотердайк Петер 36, 36
Смирнов Игорь 21, 74
Смолянов Геннадий 144
Смольянинова Татьяна 107, 111
Сологуб Светлана 188, 196, 197, 201
Сонди Петер 63, 63, 69, 176
Сорокин Владимир 222, 222, 241
Сосна Нина 119, 133
Спенсер Герберт 150
Спорышев Виктор 18, 19, 20
Старшова Анна 86, 91
Степанов Валентин 86, 91
Стернин Игорь 175, 176
Стешик Константин 114, 123, 124, 124, 133
Стоева Надежда 107, 111
Стриндберг Август 44
Строганов Алексанр 9, 82, 82, 91, 114, 129, 129, 130, 131, 133
Сундукова Ксения 18, 20

Тамарченко Натан 74, 75, 93, 149
Таранникова Елена 116, 133
Тарасова Елена 176
Тилькин Илья 188
Тодоров Цветан 39, 39, 77
Тупикина Юлия 16, 135, 144, 145, 146, 162, 204, 205, 206, 207, 207, 218
Тюпа Валерий 7, 7, 20, 38, 39, 40, 40, 47, 47, 53, 74, 75, 93, 117, 131, 131, 133, 215, 218

Тютелова Лариса 12, 13, 13, 18, 20, 55, 55, 69, 95, 95, 101, 101, 111, 112, 230, 230, 241

Угаров Михаил 54, 223
Урупин Иннокентий 122, 133
Уткина Дарья 80, 204, 205, 206, 210

Фадеева Ксения 149, 162
Фелски Рита см. Felski Rita
Филиппо Эдуардо де 93
Флюссер Вилем 125, 125, 127, 127, 133
Фонвизин Денис 153
Фрейд Зигмунд 92, 152, 226, 227, 229, 230

Хазова Светлана 55, 69
Хализев Виктор 148, 149, 162, 176
Харви Дэвид 203, 203
Хеллинггер Берт 8

Цветков Иван 190, 200

Чайковский Петр 29, 35, 225, 231, 233, 234, 234, 236, 237, 239
Чеботникова Татьяна 176, 187
Черняк Мария 16, 20, 141, 147
Черняков Дмитрий 239
Чехов Антон 10, 48, 48, 49, 53, 62, 63, 66, 67, 69, 160, 181, 181, 186
Чупина Карина 164, 175

Шалагина Мария 80, 90
Шапинская Екатерина 19, 19, 20, 224, 224, 241, 244, 244, 255
Шатрова Елена 135
Шварц Евгений 80, 90
Шелестюк Елена 175, 176, 176, 187
Шеффер Ж.ан-Мари 11, 11, 12

- Шиловский Константин 236
Шиляева Ольга 222
Шлейникова Евгения 32, 32, 38
Шнитке Альфред 224
Шопенгауэр Артур 150
Шприц Игорь 204, 205, 213, 214, 214, 218
Штраус Рихард 224, 243, 250, 251, 252, 253, 254, 255
Шубина Полина 141, 141, 147
Шуклина Елена 165, 175
Шюц Альфред 115
Щепанская Татьяна 210, 219
- Эдисон Томас 150
Эйбоженко Алексей 188
Элиот Томас 71
Элькан Ольга 134, 147
- Юран Айтен 92, 112
Юрова Наталья 204
Юрьева Аглая 108, 204
- Яблонская Анна 9, 78, 79, 80, 81, 81, 91
Ямпольский Михаил 92, 96, 112, 113, 133
- Borowski Mateusz 202, 219
- Carroll Noel 242, 255
Cavendish Philip 124, 134
- Dolar Mladen 221, 223, 226, 228, 241
см. тоже Долар Младен
Dudek Andrzej 53
Dziemidok Bogdan 56, 69
- Eagleton Terry 72, 79, 91
- Felski Rita (Фелски Рита) 135
Fischer-Lichte Erika 87, 91, 98, 112
- Guderian-Czaplińska Ewa 38, 57, 58, 59, 70
- Heffernan James A. W. 116, 134
Hutchings Stephen 122, 122
- Jabłoński Maciej 22, 38
Jarzabek Dorota 73, 79, 91
- Kosiński Dariusz 33, 38
Kosmecka Agnieszka 221, 241
Kowalska Martyna 43, 53
Krajewska Anna 203, 219
Kurek Krzysztof 38, 57, 58, 59, 70
- Maroń Anna 13, 20
см. тоже Маронь Анна
Mięrowska Lidia 12, 20
- Ratajczakowa Dobrochna 22, 38, 57, 58, 59, 70
- Sarrazac Jean-Pierre 44, 53, 81, 91
Sokalska Małgorzata 221, 241
Sugiera Małgorzata 202, 219
Szpunar Magdalena 247, 255
- Tomczuk-Wasilewska Jolanta 56, 70
- Wachowski Jacek 57, 58, 59, 70
- Ziemilski Wojtek 87
- Žižek Slavoj 221, 223, 226, 228, 241

Natalia Maliutina – dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku. Slawistka: ukrainistka i rusycystka, badaczka dramatu XIX–XXI stulecia, nowych zjawisk w dramacie w aspekcie identyfikacji kulturowej. Autorka sześciu monografii, w tym: *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: перформативность* (współautorstwo z Anną Maroń), Kraków 2019, *Українська драматургія кінця XIX і початку XX віку* (Toruń 2020), *Перформативні практики: досвід осмислення* (z Iryną Nechytaluk), Odessa 2021. Zainteresowanie poetyką współczesnego dramatu łączy ze studiami nad eksperymentami we współczesnym teatrze. W pracach z ostatnich lat skupia się na poetyce wypowiedzi, praktykach głosowych we współczesnym dramacie, słuchowiskach radiowych. Współorganizatorka licznych międzynarodowych konferencji naukowych, m.in. pięciu sesji z cyklu *Odessa i Morze Czarne. Polsko-ukraińskie związki kulturowe* (Białystok – Odessa, 2015–2019).

* * *

Recenzowana praca zawiera wiele ciekawych, trafnych i nowatorskich spostrzeżeń dotyczących zarówno formy, jak i treści najnowszego dramatu rosyjskojęzycznego. Porusza aktualne w dramatologii współczesnej zagadnienia. Dokonano w niej pierwszych klasyfikacji najnowszych utworów dramaturgicznych z określonego punktu widzenia, otwierając tym samym drogę do dalszych ich penetracji.

Odnotać należy z podziwem, że Autorka książki zgromadziła nadzwyczaj bogatą literaturę krytyczną, zwłaszcza teoretycznoliteracką i profesjonalnie się nią posłużyła w swoich badaniach. Książka nie budzi więc zastrzeżeń merytorycznych.

Z recenzji prof. dr hab. Haliny Mazurek (UŚ, Katowice)

Przedłożona do zaopiniowania monografia pt. *Коммуникативные ресурсы новейшей драматургии русскоязычных авторов* zawiera omówienie współczesnej rosyjskojęzycznej dramaturgii z perspektywy procesów i strategii komunikacyjnych. Zarówno wybór materiału egzemplifikacyjnego, jak i przyjęcie perspektywy komunikacyjnej należy uznać za posunięcia słuszne, pozwalające, z jednej strony, wprowadzić do obiegu naukowego nowopowstałe teksty literackie, często nie poddawane wcześniej szerszemu oglądowi naukowemu, oraz – po drugie, zastosować wobec nich nowoczesne interdyscyplinarne instrumentarium badawcze. Książka wyrosła z trzech źródeł: analizy wybranych – bardzo licznych – utworów dramaturgicznych, refleksji teoretycznej nad komunikacją, która posłużyła za podbudowę metodologiczną, oraz oglądu wydarzeń teatralnych, który stał się jednym z kontekstów interpretacyjnych. Obecność tej ostatniej tematyki – wzmianki o wystawieniach scenicznych, festiwalach i konkursach – nie zmienia ogólnego profilu pracy, mianowicie wpisywania się w dyscyplinę literaturoznawstwo, chociaż może zainteresować ona także przedstawicieli nauki o kulturze, głównie teatrologów.

Z recenzji dr hab. Magdaleny Dąbrowskiej, prof. UW (Warszawa)