

W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY

CIAŁO I RZECZ W LITERATURZE

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

Recenzenci:

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz
dr hab. Alina Orłowska
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

Projekt okładki:

Redakcja i korekta

Barbara Piechowska (jęz. polski)
Agata Rozumko (jęz. angielski)
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-491-6

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

SPIS TREŚCI

Ciało i rzecz w literaturze

| | |
|--|-----|
| Татьяна Автухович Оппозиция нагой/одетый человек в современной культуре | 15 |
| Joanna Getka Lekarstwa, narzędzia i metody leczenia w domu w XVIII wieku (na materiale porad z druków bazyliańskich) | 33 |
| Валентина Бондаренко Вещный мир в традиционных русских колыбельных песнях | 49 |
| Weronika Dulęba Jak kocha kamień? Status przyrody nieożywionej w wybranych utworach Marii Sadowskiej | 59 |
| Walentyna Jakimiuk-Sawczyńska Роль предметов в жизни и творчестве Тэффи | 71 |
| Евдокия Нестерова Золотая окружность – вещная судьба мира | 81 |
| Rafał Siwicki W kręgu najprostszych rzeczy. Rola przedmiotów w <i>Białym statku</i> Czingiza Ajtmatowa | 91 |
| Magdalena Ślawska <i>Leksikon YU mitologije</i> , czyli przeszłość zaklęta w rzeczach | 103 |
| Marta Zambrzycka Używki w powieści kryminalnej na przykładzie powieści Erika Axla <i>Sunda Oblicza Victorii Bergman</i> | 117 |

| | |
|---|-----|
| Ольга Бараш Метафізика вещи в творчестве «бездомных» поэтов (Збигнев Херберт и Иосиф Бродский) | 129 |
| Ирина Коган Вещный мир современной российской детской поэзии | 141 |
| Beata Siwek Символика реквизита в современной белорусской драматургии | 149 |
| Вольга Нікіфарова Рэчы, дарагія сэрцу, у мастацкім свеце лірычнай прозы Янкі Брыля | 165 |
| Iwona Mityk Kondycja ludzi i rzeczy w wybranych opowiadaniach Andrzeja Stasiuka | 177 |
| Кира Гордович Мотивы и образы в книге Л. Улицкой <i>Священный мусор</i> | 191 |
| Dorota Żygadło-Czopnik „O czym rzeczą rzeczy”, czyli wspomnienia rodzinne w powieści <i>Zaziemie</i> Jany Šrámkovej | 197 |
| Monika Knurowska Świat rzeczy w zbiorze opowiadań Asara Eppela <i>Trawiasta ulica</i> | 211 |
| Анна Синицкая «При помощи вещей»: сюжет как rebus в новейшей драме | 227 |
| Валентина Біляцька Функція речі в ритуалі та повсякденному житті (на матеріалі українських історичних романів у віршах) | 243 |
| Наталія Городнюк Концепт машини у модерністському романі 20-х рр. ХХ ст.: компаративні аспекти | 255 |
| Нина Мороз Метафізика искусственного тела в новеллистике Р. Брэдбери (<i>Электрическое тело пою!</i>) | 269 |

| | |
|---|-----|
| Ирина Плеханова Метаморфозы тела в одноактной драматургии Л. Петрушевской | 281 |
| Анастасия Липинская Что значит быть человеком? Тело и машина в новеллизациях ролевой игры <i>Warhammer</i> | 295 |
| Андрей Марданов Феномен замещающей реальность симуляции в творчестве Мартина Эмиса | 305 |
| Татьяна Светашёва Новые твёрдые поэтические формы в русскоязычном Интернет-пространстве | 315 |
| Юрий Лабынцев Современное интернетвидение героики защитников крепости Осовец как кибертекст | 327 |

Анна Синицкая

Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии в Самаре

«При помощи вещей»: сюжет как rebus в новейшей драме

Категория «вещности», предметного мира разрабатывалась довольно давно и подробно в философии и эстетике, однако в российском литературоведении исследование этого понятия приобрело совершенно определенные оттенки, которые приходится учитывать, обращаясь к образу вещи в современном литературном контексте. Кратко обозначу важные, с моей точки зрения, нюансы.

Начну с общих рассуждений. Образ предметности в литературе рассматривался, как правило, в русле общих наблюдений над художественным миром писателя. Следует признать, что при этом сама исследовательская установка в таких изысканиях до недавнего времени напрямую зависела от концепции «реализма». Об этой установке следует сделать небольшое теоретическое отступление.

С. Н. Зенкиным было справедливо отмечено, что реализм в отечественной аналитической практике был больше оценочным, чем собственно научным определением, и сегодня очевидна откровенная его фантомность:

Концепция „критического реализма”, несмотря на значительные интеллектуальные усилия, потраченные на ее разработку, так и не распространилась за пределы советской науки, и, очевидно, уходит в прошлое вместе с нею¹.

Идея романтического проекта в искусстве оказалась более жизнеспособной, более пластичной и плодотворной.

Между тем само понятие реализма в искусстве и литературе, если взглянуть на него непредвзято и освободить его от дурного идеологического наследия, требует новой рефлексии, например, в антропо-

¹ С.Н. Зенкин, *Французский романтизм и идея культуры*, Москва 2002, с. 7.

логической перспективе². Так, обнаруживается, что именно реализм, «втягивающий» в себя, казалось бы, весь мыслимый и немислимый жизненный опыт, разрушающий рамки восприятия (те рамки, «сделанность» которых романтизм все время подчеркивает), как раз и открывает путь тотальной виртуализации. Если в прежней литературно-риторической, фикциональной традиции, начиная с античности, вымысел преподносится именно как вымысел, т.е. четко фиксируется точка зрения, то реализм нового времени предлагает зрителю/читателю игру в исчезновение границ жизни и искусства. Реципиент приглашается в мир выдуманный, но настолько успешно маскирующийся под реальность/повседневность, что материалом и целью художественного высказывания может стать все, что угодно³.

Возможен и другой теоретический акцент. С философско-эстетической точки зрения формулу реализма можно определить как мир, в котором идея становится вещью. Реалистическая картина мира свидетельствует о доверии реципиента к миру в его привычных очертаниях, выстраивает координаты осмысления мира в неких устойчивых понятных категориях. Доверие – к основательности вещи, к ее зримости, осязаемости во времени, – во многом создается и поддерживается благодаря пластичности, выпуклости и узнаваемости вещного, предметного мира.

Совершенно иные очертания реализм (или то, что можно было бы так назвать) приобретает в наше время, когда любое явление пред-

² В когнитивно-антропологическом ключе понятие реализма в литературе и живописи, проблемы виртуальности и достоверности, иллюзии и повседневного опыта в классическом и современном искусстве обсуждались на круглом столе «Фантом реализма» (часть I) и «Там, внутри: реалистический пейзаж» (часть II), организованном в Самарском государственном университете (Россия, Самара, СамГУ-ЛИСКА, март 2013). Ряд указанных наблюдений принадлежат В.Ю. Михайлину и М.А. Корецкой.

³ Применительно к теме доклада сразу же можно привести очевидную параллель: Евгений Гришковец, первооткрыватель нового драматургического высказывания и один из самых успешных российских авторов-актеров, демонстрирует именно такой принцип превращения обыденности: любой жизненный опыт может быть присвоен и рассказан как твой собственный, и так, что его будет ощущать своим любой присутствующий в зале. Польская исследовательница Катажина Сыска находит в театральной практике Гришкова признаки неосентиментализма (См., например, К. Сыска, *Неосентименталистские игры в эмпазию: автор и адресат в монодрамах Евгения Гришкова*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, Кемерово 2011, с. 89-95. Подтверждается это наблюдение, как мне кажется, и благодаря вещам, втянутым в лирическую перспективу. Отсюда и трепетное вглядывание в них (в *Дредноутах* – это кораблики, которые пускаются вплавать, самолетика в *Одновременно*) как в знаки воспоминания детства: веревочки, палочки, звезды, которые загораются, как игрушки, и т.д. В этом театре человек живет среди вещей, а вещи – выразители внутреннего состояния героя, и вместе с тем – каждого зрителя.

стает в паутине медийности, которую хочется прорвать. Например, особенности современной жизни сигнализируют о том, что мир потребления не дает ощущения реальности, его изобилие иллюзорно. Это мир одноразовых вещей, они эфемерны, их надо постоянно покупать. Вещи, которые передавались бы из поколения в поколение и которые были бы включены в родовую, семейную, индивидуальную память, воспринимаются как досадная помеха. А вот мир рекламы предлагает некие идеальные вещи, почти платоновские эйдосы, но они гладкие и блестящие, не имеют царапин, не могут повреждаться или ломаться, то есть – изъяты из времени, лишены памяти.

Отсюда – возможно, возникновение некоей тенденции к «прорыву в реальность», которая в социальной жизни иногда приобретает гротескные, параноидальные формы (некоторые сегодняшние явления условно можно назвать «экологическим реализмом» – и это уже стиль не художественного вымысла, а общественного высказывания. Показательны с этой точки зрения российские утопические проекты в духе Германа Стерлигова, как самопрезентация городского человека, который стремится вырваться из виртуальной среды и «припадает» к природе. Впрочем, подобное «возвращение к корням» – скорее, игра в робинзонаду, которая, конечно же, не лишена некоторой литературности.

Очевидно, что реализм, вернее, призывы к его возвращению в качестве центра эстетической системы, могут выражать консервативные установки. Здесь диапазон весьма велик: от патриархально-идиллической ностальгии (например, в *Автобиографии* Г. К. Честертон обаяние уходящей эпохи – это именно обаяние милого, домашнего предметного мира: «Я научился любить ремесла – не слепой рычаг, а руки, мастеращие предмет. Насколько скучнее и мельче был бы мой отец, если бы он стал обычным миллионером и тысячи его машин пряли бы пряжу или мололи какао! Я не верю современным толкам о домашней скуке и о том, что женщина тупеет, если она только готовит пудинги и печет пироги! Только делает вещи! Разве этого мало?... В нашем викторианском доме делали сотни вещей, которые теперь покупают за бешеные деньги»⁴) до политической идеологемы обществ тоталитарного типа, которые не принимают условные формы искусства. Впрочем, надо признать, что пропасть между реализмцентричностью первого и второго типа может быть глубокой, но все же не столь широкой...

⁴ Г.К. Честертон, *Автобиография*, [в:] Г.К. Честертон, *Человек, который был Четвергом. Возвращение Дон-Кихота. Рассказы. Стихотворения. Эссе*, Москва 2009, с. 510.

Но вопрос об эстетическом и политическом консерватизме реалистической установки слишком обширен, и пока я оставлю его за рамками статьи. Каким образом можно было бы, учитывая подобный современный контекст, говорить о вещи в *драматической перспективе*, то есть насколько категория предметного мира может быть поставлена в контекст привычных для драматической теории определений? И можно ли говорить о предметной специфике в современных российских пьесах, которым обычно приписывается, как и драме вообще, более чуткая реакция на новую социальность?

Если говорить именно о мире драмы, то конкретный вопрос о предметности, вещности именно как категории драматического текста/изображенного мира возникал, скорее, факультативно, внутри общих характеристик так называемого «художественного мира» писателя. Например, если сложилось определенное понимание того, что есть вещь в мире прозы Гоголя, то и в его пьесах она будет анализироваться, вероятно, почти так же⁵. Но все же приходится учитывать и особое качество мира драмы, в котором вещь, в отличие от эпического произведения, обладает потенциальным онтологическим статусом, ибо предметный мир, описанный в пьесе, может быть действительно воплощен на сцене и вовлечен в действие. В эпике описания вещей, героев, событий – в одинаковой степени всего лишь слова. Для преодоления их вымышленной, бумажно-письменной природы требуются несколько иные усилия, нежели чем для сценической интерпретации.

В эстетической сфере интересен, как мне кажется, опыт новейшей российской драмы. Во-первых, потому, что многие авторы этого направления сами же причастны к созданию медийных продуктов и существуют, так или иначе, в сфере виртуального. Это обстоятельство, как кажется, определяет некоторую запрограммированность читательской реакции, поэтому многие сюжеты новейшей драмы вряд ли могут быть верно прочитаны без учета медийности. Отсюда, вероятно, ярко выраженная сценарность, визуальность многих современных драматических текстов, включающая совсем иные режимы восприятия и позволяющая говорить о некоей новой антропологии чтения/смотрения пьесы и спектакля.

Тем любопытнее наблюдение над установкой на документальность и «новую искренность», и те споры, которые разгорались в свое

⁵ М. Еремин, *Вещь в пьесах Гоголя*, [в:] *Гоголевский сборник*, Санкт – Петербург – Самара 2005, Вып. 2 (4), с. 114-122.

время вокруг основной – якобы реалистичной – интенции новейшей драматургии.

Большинство современных российских драматургов делают акцент на модусе достоверности, который присущ их текстам: тяга к документу (театр.doc), чуткость к языку улицы считается основной характеристикой многих проектов, что позволило ряду исследователей и критиков говорить о явной отсылке к «правде факта», «правде документа» в духе конструктивизма и русского ЛЕФа. Однако очевидна и другая тенденция, которая позволяет поставить новую русскую драму в несколько иной контекст и обнаружить более давнюю «родословную», которая, как кажется, может прояснить гораздо больше нюансов в поэтике современных драматургов.

Искать истоки многих творческих экспериментов, таких, как пристальное внимание к среде, в первую очередь материальной, специфическое описание предметного мира, взаимодействия героя и пространственного окружения, установка на документальную подлинность следовало бы не столько в авангардных практиках, сколько в эстетике натурализма, причем в его наиболее ярко выраженном западноевропейском варианте.

Подобное предположение не кажется такой уж большой натяжкой, если подразумевать, во-первых, именно не прямые, генетические связи, а типологически сходные явления, а во-вторых, общее ассоциативное поле, в котором так или иначе существуют европейская и русская драматургия.

Есть еще важное обстоятельство, позволяющее объединить концепцию натурализма и театрального зрелища. Исследованию их родства посвящены многочисленные работы западных, в том числе французских ученых, например, Ж.-П. Сарразака. В его работах отмечается, что «если театр – согласно своей этимологии, – „место, где мы смотрим”, то и натуралистический роман, и современная постановка в своих истоках отдают привилегию взгляду; мы могли бы даже сказать что они „заостряют” взгляд».

Я позволю себе сделать ссылку на важную историческую ретроспективу, обозначенную в статье Ж.-П.Сарразака *Генезис современной мизансцены: гипотеза*⁶. Исследователем отмечено, что именно в натуралистическом театре интерьер приобретает самоценное значение, а экстерьер изображается как интерьер. Романная эстетика Эмиля Золя, который разворачивал в своих текстах театр быта, вещей и «че-

⁶ J.-P. Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, [online], <http://www.tu-rindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=200>, [11.08.2014]. Перевод мой – А.С.

ловеческих документов», находила взаимную проекцию в театральной системе. Именно такую практику постановки в конце XIX века мы наблюдаем у знаменитого французского режиссера Антуана: кардинальная трансформация «четвертой стены» предполагала и знаменитую «игру спиной», когда игра велась не в центре, в углу, в глубине сцены, так что зритель должен был выстраивать совсем иную, не фронтальную перспективу, и пристальное изучение подчеркнуто реалистичной обстановки. Прочитую характеристику творчества Антуана в работе Т. Бачелис:

Его спектакли, претендуя на значение „выреза из жизни”, воспроизводили на сцене обыденное жизненное пространство. Справедливо говорили – и продолжают говорить – что „спектакль-картина” есть нечто противоречащее природе театра, как искусства пространственно-временного <...> Впоследствии время показало, что принцип „картины”... оказался более живучим⁷.

Превращение героя в часть предметной среды – рискованное предприятие, которое вызывало немало возражений, например, у Г. Лукача. Однако подобный принцип обнаруживал родство идеи постановки, которая словно пыталась восполнить некие лакуны в прочтении драматического текста, с работой детектива.

Расцвет натуралистического театра совпадает с эпохой расцвета детектива. И сам детективный жанр, детище позитивизма, позволяет многое прояснить в особенностях сюжета драмы рубежа XIX и XX веков.

Испытующий, пристальный взгляд (или, по выражению Карло Гинзбурга, «клинический глаз»⁸) – это взгляд не только режиссера, но и следователя. Идея оформления интерьера заключалась в том, чтобы не опасаться избытка малых деталей, разнообразия мельчайших аксессуаров. Именно эти «неощутимые вещи» создают глубинные характеристики среды.

«Зритель должен будет внимательно созерцать сокровища визуальных деталей, чтобы интерпретировать, благодаря скромной помощи режиссера, эти данные и уметь идти по следу»⁹. В драме и театре натурализма домашнее пространство оказывается словно выверну-

⁷ Т.И. Бачелис, *Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крэгга)*, [в:] Т.И. Бачелис, *Гамлет и Арлекин*, Москва 2007, с. 15.

⁸ К. Гинзбург, *Приметы: Уликовая парадигма и ее корни*, «Новое литературное обозрение» 1994, № 8.

⁹ J.-P. Sarrazac, *Genèse de la mise en scène...*

то наизнанку к зрительному залу. Отсюда – внимание к детали как к улике, знаку, и здесь детективный жанр и процесс зрительского восприятия оказываются родственны.

Восприятие/исследование обнаруживает тревожные симптомы разрушения Дома, в самых разных его ипостасях.

Не случайно в пьесах Ибсена, Стриндберга, Чехова, Гауптмана и у других драматургов рубежа веков разглядывание, скрупулезное выстраивание мизансцены выявляет ненормальность домашнего пространства, о домашнем беспорядке: дома-притоны, дома-тюрьмы, дома-могилы и т.д. В пьесе Стриндберга *Сожженный Дом*¹⁰ протагонист, названный Незнакомцем (Посторонним, Прохожим), приходит, чтобы в буквальном смысле провести расследование на развалинах после пожара. И в *Пеликане*, другой «камерной пьесе» того же Стриндберга, комната умершего, где еще чувствуется запах фенола, представлена как комната преступления. «Мы узнаем здесь, – пишет Сарразак, – один из важнейших топосов детектива, обозначившийся с момента возникновения жанра (в *Убийстве на улице Морг* или в *Тайне Желтой комнаты*) как «убийство в закрытой комнате»¹¹.

Драматург, как и постановщик, как и романист на рубеже XIX–XX века – это сыщик, медик-диагност, ключевая фигура эпохи позитивизма. Но установка на предельно точную фиксацию социального «досье» то и дело превращается в прямую свою противоположность: документальность становится театральным зрелищем.

А взгляд сквозь четвертую стену и «философия вещизма», как и детектив, предлагает расшифровку некоей приватной истории. И концепция сценического пространства конца XIX века, и история о преступлении в равной степени ориентируют читателя/зрителя на гиперсемиотичность и улавливают симптоматику новой эпохи: с одной стороны, стабильный, прочный мир вещей, с другой новая социальная реальность, в которой мир необратимо меняет свои очертания и в котором вещь начинает тиражироваться и терять индивидуальность. А персонаж (уже не герой, в строгом смысле этого слова) должен заново проблематизировать свою судьбу.

И чем точнее и рельефнее выступают детали, тем фантастичнее целостная картина, тем в большей степени герой как характер исчезает: в приоритете оказывается движение взгляда по предметно-вещной среде.

¹⁰ В рус. переводе: *Пепелище* – А.С.

¹¹ J.-P. Sarrazac, *ibidem*.

Память о подобных театральнo-драматических метаморфозах проявляет себя и в практике современной, в том числе российской, драмы. Давно отмечено, что ее основной пафос, сюжетный стержень – это осмысление «порогового состояния», поиск собственной идентичности, который, как мне кажется, неизбежно воплощается через вещи – предметные описания. Ощущение размытости, зыбкости бытия, разлезающего по швам, парадоксально соединяется с попытками загромоздить пространство воображаемой и реальной сцены вещами и с использованием детективной интриги.

Хронологически правильно было бы начать отсчет реализации такой практики как осознанной авторской стратегии с творчества Нины Садур – драматурга, занимающего специфическое место в современном литературном процессе и успевшего стать живым классиком. В пьесе *Уличенная ласточка* (1981) мелодраматический и бытовой сюжет организуются по законам своеобразного «метафизического детектива» (в центре фабулы – история «вспоминания» главной героини, Аллы, своего «я» через образ некоего убийства, которое якобы произошло (?) в прошлом). Все предметы и вещи, с которыми, так или иначе, связана в пьесе Алла, несут память о страшном событии и проецируются на одновременно и на космическую бездну, и на быт, обнаруживают особую причастность/непричастность персонажей к тому или иному типу пространства. Иначе говоря, становятся своего рода «символическими уликами» («Ты сшила мне несколько платьев... Особенно одно, зеленое из очень красивой шерсти. Ты его замечательно сшила. К сожалению, оно оказалось слишком нарядным для жизни»¹²).

Другие персонажи живут в квартире, где все пространство забито вещами, антикварными «безделушками», «прелестными подарками». Воплощена и древняя схема узнавания персонажа по примете (шрам): «неподлинность» героини разоблачается через ряд «мерцающих» признаков детали как познания истины, отсылающий читателя/зрителя к трагедии рока и мелодраме¹³. Улика как поиск неуловимого признака реального организует сюжет и концентрирует символическую характеристику героини («Ты уличена в том, что тебя нет» – вплоть до фоносемантической игры: «уличенная ласточка» без лица). Читателю предлагается разгадывать намеки, рассыпанные в тексте,

¹² Цитаты приводятся по изданию: Н.Н. Садур, *Уличенная ласточка*, [в:] Н.Н. Садур, *Обморок. Книга пьес*, Вологда 1999.

¹³ Н.И. Ищук-Фадеева, *Текст в тексте и жанр в жанре («Лысяя певичка» Э. Ионеско)*, [в:] *Драма и театр. Сборник научных трудов*, Тверь 2002, с. 28-35.

и самостоятельно визуализировать их как часть общего целого, часть некоей истории.

Предельное внимание к внешнему, к накоплению вещей кардинально меняет роль интерьера, скрупулезное исследование среды как точной «копии реальности» в тексте (а текст, конечно, «программирует» во многом и свое сценическое воплощение) превращает персонажей в часть натюрморта или урбанистического пейзажа. Так, в пьесе Вячеслава и Михаила Дурненковых *Культурный слой* специфическая коллизия заключена в выборе персонажей своего состояния («органоминеральный субстрат или артефакт?»), похожий метафорический прием представлен и в пьесе М. Дурненкова *Хлам*, где место действия – магазин распродаж.

В названии пьесы Юрия Клавдиева *Развалины* почти в традициях классического натурализма уравнивается предметная среда и персонажи: *Развалины* – это не только указание места действия, блокадный Ленинград, но и фамилия героев. Гротескно заостренное изображение быта, который несколько, может быть искусственно, вклинивается в жизнь обитателей ленинградской квартиры:

На площадку поднимается Развалина. Она сперва взволакивает на ступеньку тяжелые санки с бадьей, полной воды. Ниверин пытается повернуть в замке застрявший ключ¹⁴.

И далее на несколько страниц разворачивается эпизод попытки открыть замок, с перечислением различных предметов быта, которые словно выхвачены из темноты лучом, им приписывается особое значение. Автор (иногда до назойливости прямолинейно) выстраивает логику изображения блокадного мира, в котором любая мелочь приобретает особое значение: снег у парадного – его нельзя брать для воды, потому что он изгажен, пальма, которую съели, одеяло, которое потеряли в бомбоубежище и т.д. Главный персонаж характеризуется исключительно через неумение обращаться с вещами, подчеркивается его интеллигентская неумелость: «Ученый вы мужик, Иракий Саныч, вон и радио сделали, а замок сделать не можете».

Сама стратегия объединения персонажей и предметной среды выглядит риторически четко выстроенной и свидетельствует о стратегии, которую я бы определила как новый дидактизм. У Клавдиева, при всем том, что сюжет *Развалин* кажется очень напряженным и постановка может быть, вероятно, реализована как натуралисти-

¹⁴ Здесь и далее текст пьесы цитируется по: Ю.М. Клавдиев, *Развалины*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, Кемерово 2011, с. 443-486.

ческий детектив, потенциал драматичности, на который сделана заявка, растворяется в этом дидактизме, особенно ближе к финалу пьесы. Причем представляется, что предметный мир, вообще все детали жуткого быта: помойное ведро, книги, которые летят в огонь, пакет с горохом – встроены в слишком рационалистичную схему.

Предметы – всего лишь знаки, отсылки к некоей узнаваемой литературной ситуации (например, актуализация текстов деревенской прозы). Вещи якобы включены в эпическую перспективу, якобы сообщают некую историю: двери, которые напоминают о дореволюционной жизни, репродуктор, «включающий» современность, описание роскошной квартиры ветерана-комкора, где занавески и турецкие сабли на стенах, старушка, которая отстреливается старинным мушкетом, и т.д. – все это встраивается в один перечислительно-описательный ряд, где границы между образом предмета и образом человека стерты.

Но грубая материальность не оправдывает своей задачи стать выразителем ценностных координат, она превращается в «вещество существования». В последней сцене ремарка сообщает о герое, что «труп укоризненно на него смотрит, стесняясь своей посмертной беззащитности»... Эта фраза в духе Платонова обнаруживает, что язык уравнивает мертвое и живое, людей и вещи, и вещи вовсе не выглядят более устойчивыми в этом мире. Но в результате получается некий «недонатурализм», никакой логической завершенности в динамике сюжета нет – предметный мир остается недооформленным именно с точки зрения драматической концепции.

Попытка уловить низовой быт, то, что мы видим у Николая Коляды, у Клавдиева выглядит, на мой взгляд, не совсем убедительно, и дело не в отсутствии пресловутой жизненной достоверности, а в том, что пространство, забитое, загроможденное вещами, перестает восприниматься как убедительное высказывание.

Иначе рамки реальности обыгрываются в пьесе Вадима Леванова *Про коров*. В основе сюжета, на первый взгляд, изображение «служебного пространства»: будни провинциального ГТРК. Производственная тематика (сам автор так и обозначает жанр: «производственная пьеса») в истории литературы, как известно, к вещам благосклонна, и в основе своей любой производственный сюжет – история рождения нового космоса. Тем интереснее эксперимент, который ставит автор: «вещь» в современном информационном мире – это реализация медиапроекта, бесперебойные блоки новостных программ, где частное, личное и публичное, медийное перетекают друг в друга.

Пространство одновременно разомкнуто на улицу, телевизионному «глазу» доступны любые, самые отдаленные точки местности, но при этом ограничено, сконструировано кадром.

Сама речевая ткань пьесы строится по монтажному принципу. Якобы «документальный» стиль, имитирующий реальные видео и аудиозаписи многоголосицы, включает в себя и вполне реальные детали, хорошо известные жителям города Самары, и притчевое начало (вертикаль задается и эпиграфом из суры Корана о коровах, и лейтмотивом «Божьего мессиджа», который транслируется телеэкраном («А мне Бог говорит из телевизора!... А у Него много возможностей достучаться до человека! И Он все использует!.. Вот и телевидение тоже, да!»¹⁵).

Любопытно, что, хотя сама тема, казалось бы, располагает к разнообразию визуальных трансформаций, в пьесе почти нет специфических сценарных приемов. Монтажность здесь – больше слуховая, текст легко представить себе как радиопьесу. Парадоксально, но и зрители, которые хотели бы себя увидеть «в телевизоре», и сами работники телевидения, и герои новостных сюжетов лишены видимого «образа», так же, как и события, и вещи: никто и ничто не обладает в пьесе осязаемостью, предметной конкретикой, есть только информационное эхо.

Художественное решение в пьесе Леванова можно назвать «минус-«натюрмортом». Потому что персонажи – часть медийной, телевизионной картинки, а в потоке новостей трудно воплотиться настоящему Событию (жутковатая история о гибели коров на местной ферме дает шанс на некое потрясение общества, но тонет в информационном потоке). Героем или хотя бы эпизодическим персонажем теленовостей может стать любой прохожий, но будет ли его образ совпадать с его «я»?

Иное, вполне оригинальное художественное решение ребуса как сюжета реализует Александр Строганов – барнаульский драматург, который сам намеренно дистанцируется от опыта «новодрамников» – именно потому, что, как считает автор, их стремление к жизненным дразгам вне эстетики. Его творчество, к сожалению, не подвергалось в России развернутой рефлексии, ни режиссерской, ни исследовательской (хотя его пьесы с успехом ставятся и в России, и за рубежом). В пьесах Строганова невероятное количество описательных ремарок.

¹⁵ В.Н. Леванов, *Про коров*, «Современная драматургия» 2012, № 1, с. 78-90.

Предметы обладают своей, театрально-фантазмагорической, жизнью и создают особый пространственно-пластический сюжет.

Представляется, что интересные результаты могло бы принести использование в театроведческом дискурсе понятия улики. В пьесах современных российских драматургов и детективная интрига, и предметное окружение, оформление среды – внимание к деталям и следам человеческого присутствия, и развернутость ремарок, которые нарративизируют драму, включаются в метадраматический эксперимент.

Строгановские развернутые ремарки, по сути, представляют собой самостоятельные тексты и посвящены, как правило, описаниям интерьера. Улика как предмет выступает знаком театральности, механизмом метадрамы и сценографической игры (так, в пьесах *Кода*, *Черный, белый, акцентны красного, оранжевый* – это освещение, в пьесе *Ломбард* – обилие ненужных вещей, гигантская кунсткамера, в которой действующие лица – и предметы, и персонажи-маски, в *Интерьерах*, вполне в соответствии с названием, стержень событий – это движение зрительского взгляда. Главное в пьесе – интерьер и появление требующих расшифровки деталей. Сюжет организуется как «визуальное приключение» персонажа/читателя/зрителя, который должен следить за нужными линиями описания (фотографиями, моментальными снимками реальности). Иногда из детали разворачивается цепочка неких мнимых событий, иногда формируется игровое пространство (в пьесе *Карманный хаос* герой рассказывает историю о закатившемся под стол кусочке сахара. Далее выясняется, что «роль» сахара выполнял мел, с помощью которого «рисует» новый облик интерьера).

В пьесе *Мойра, или Новый Дон-Кихот* развернутая ремарка организует с помощью оптической игры «театр вещей»:

Несколько испуганная, с привкусом вины, некогда роскошная квартира Виссариона Владимировича Агрова, литератора. Большая комната с разводами на потолке и вдребезги разбитой армией книг пребывает в некотором волнении. Причина тому волнению – языческий ритуал допотопной керосиновой лампы, установленной на измученной переездами чемодане, единственном источнике освещения. Освещение несколько усиливается белым пятном халата, – на стуле изволит дремать грузный доктор Кузькин, и разнообразными металлическими орудиями его труда, разложенными здесь же, на чемодане¹⁶.

¹⁶ А.Е. Строганов, *Мойра, или Новый Дон-Кихот*, [online], <http://www.stroganow.ru/texts/>, [02.08.2014].

Для того, чтобы последовательно вообразить, о чем сообщает ремарка, читатель должен представить себе некую череду метаморфоз.

В пьесах Струганова сохраняется обаяние театра как волшебной иллюзии – чувство, которое во многом утрачено современной драмой и современным зрителем. Вещи здесь, в читательской «внутренней» режиссуре, – обманчивы, но еще более обманчивым и зыбким оказывается возможность события в этом мире и осуществление героя в нем.

В пьесе *Реализм, или Нечто принадлежащее нам* за основу взят именно детективный сюжет, который постепенно превращается в театральный. Улика как ребус, который движет сюжет, выступает и в своей буквальной функции, усиливая «узнавание» детективной модели: пьеса выстраивается как игра в документальный детектив, убийство, которое должно фиксироваться репортером) и вместе с тем обнаруживает бутафорскую, «пограничную» – между миром зрителей и миром театра – природу предметного мира («Вот видите эти разбросанные тут и там предметы? Флакончики, тюбики, тряпки? <...> Это я, это мои частички...»). Улика здесь сигнализирует о почти барочно-маньеристской виньеточности, нарративном «разбухании» ремарок, в которых характеристики персонажей «перетекают» в предметные описания.

Детективная интрига и деталь-улика могут пониматься как механизмы проблематизации семиотического пространства пьесы. В результате радикально меняется сама драматическая ткань, привычные категории конфликта, действия, героев перестают работать.

И здесь мое рассуждение замыкает круг, возвращаясь к началу – к старой «новой» драме рубежа прошлых веков, в которой новая «новая» драма находит мощный импульс, не всегда осознаваемый самими драматургами. На первом месте, конечно, поэтика Чехова. Обнаруживаются любопытные параллели с ролью, например, чеховской детали, истоками ее видения в позитивистском «поле». Перспективным выглядит и анализ поэтики Чехова в детективно-медицинской парадигме, как своеобразного «семиотического театра» малозначительных деталей, которые правильно/неправильно дешифруют персонажи, читатели и сам автор-повествователь¹⁷. Эксперимент Бориса Акунина по превращению *Чайки* в детективную модель, как и мно-

¹⁷ С. Евдокимова, *Чехов: поэтика улики*, [online], http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1/svetlana-evdokimova.-chegov-poetika-uliki/view?searchterm=Евдокимова, [29.04.2012].

гие другие «деконструкции» чеховских сюжетов в новейшей драме, выглядят в этом смысле далеко не случайными. Они должны прочитываться не только как попытки «скрещивания» сюжетов высокой классики и массовой беллетристики, но как переосмысление образа детали как знака детективной (или уголовной, мелодраматической) интриги и визуального восстановления целостного смысла. Такой смысл угадывается и в различных вариациях «по мотивам Чехова» (например, в пьесах Дмитрия Бавильского *Чтение карты на ощупь*, Елены Греминой *Сахалинская жена*, Николая Коляды *Чайка спела*, Вадима Леванова «*Смерть Фирса*», Владимира Забалуева и Алексея Зензинова *Поспели вишни в саду дяди Вани* и др.).

Во многих текстах новейшей драмы художественное пространство оказывается статичным, битком забитым вещами: или как характеристика распадающегося на фрагменты пространства героя (в пьесе Николая Коляды *Мы едем, едем, едем* персонаж собирает «мелочи повседневности»: старые зонты, шпильки, зажигалки и устраивает у себя в квартире музей старых вещей), или как ремарочные описания, которые расслаивают, тормозят действие, становятся «уликами» авторской игры и апеллируют к опыту чтения классики. Например, в некоторых текстах Михаила Угарова, при всей заявленной авторской ориентации на социальный пафос, хрестоматийные сюжеты наполнены «неактуальными», избыточными деталями XIX века, анахронизмами, которые выполняют сугубо нарративную функцию: «Из этих вещей и словесной ворожбы Угаров строит собственные пьесы – антикварные лавки»¹⁸. Улика в новейшей драме является, помимо всего прочего, симптомом нарративной трансформации драматургической ткани и метаморфозы предметной детали, изменения символических координат детали-вещи.

Подведем предварительные итоги. Категория вещи, в том числе и как вещи-«улики» в современной и новейшей драме приобретает особую функцию и характеризует самые разные, подчас далекие друг от друга театральнo-драматургические явления. С одной стороны, вновь, как и более ста лет назад в натуралистическом театре, насыщенность сценического пространства интерьерными знаками, гипертрофия внешнего претендует на изображение «правды жизни», «правды вещей». С другой, «новый документализм», построение сюжета на внеэстетическом материале, в условиях современной культуры оказывается оборотной стороной виртуализации: предельная

¹⁸ Е. Ковальская, *Михаил Угаров*, [online], http://www.newdrama.ru/authors/ugarov/art_7006/, [16.05.2012].

конкретика детали дается в игровом переосмыслении, допускает множество интерпретаций, встраивается в фантасмагорический сюжет и в очередной раз заостряет проблему взаимоотношения реальности и искусства. И тогда театральная иллюзия, образ «театра в театре», развернутые как ребус (то есть буквально – при помощи вещей), могут – в который раз в истории драмы! – тематизироваться, «цеплять» эмпатию читателя/зрителя, втягивая его внутрь воображаемого мира благодаря узнаваемости или, наоборот, гротесковости деталей. И выдуманность театральная оказывается более «настоящей», чем медийная.

SUMMARY

“By means of things”: the plot as “a rebus” in the latest drama

This paper describes the ways in which images of things are shown in the modern Russian drama. We will consider some aspects only: we'll raise the question whether it is possible to speak about things as categories of the art world if we apply literary definitions to the latest drama.

We'll note that the thing is inevitably understood as a realism term – a concept which demands a new scientific reflection. Realism as an anthropological category in art, is first of all trust to the world, it is judgment of the world in steady, clear categories. In realism the thing seeks to become an idea.

Realism gains other lines when thirst for reality through virtuality which surrounds us is felt.

The experience of the new drama authors is interesting, because they are involved in the creation of media products, and in virtuality. They became media characters, and it is difficult to estimate their creativity out of a context of the modern media environment. The question is not in conscious use of a subject, but in the programmed projection of the reader's consciousness.

Only a dramatic definition: thing – is not only involvement of the subject world into the action, but it passes into an independent figurative layer.

In this paper there are observations about the poetics of N.Sadur, A.Stroganov, Y.Klavdiev, and other Russian playwrights. It is possible to raise a question of importance of the transformation of fantastic (including fairy tale) and detective elements, cinema visualization as receptions of a handiwork and of possible changes of the drama texts. The detective intrigue and proof-detail are understood as mechanisms of a problematization of semiotics space of the play. Various authors show different strategies of development of an image of thing, its different anthropological measurements: from refined and mannerist dramatic “still lifes” (A.Stroganov), detective plots to fixing of the documentary fact and chronicles (N. Kolyada, V. Levanov). Things become deceptive. They aren't present or they can be present only theatrically. Theatrical illusion resists media illusion, and theatrical illusion appears more “real”.

Many art experiments of modern Russian playwrights in most respects revive naturalism experience (the positivistic theater of life, things and documents, movement of a look on subject and real environment appears in a priority).

Keywords: images of things, detective intrigue, proof-detail, theatrical illusion, semiotics space of the play.

Ключевые слова: образы вещей, детективная интрига, улика, театральная иллюзия, семиотическое пространство пьесы.