

Татьяна Семьян
Челябинск (Россия)

Перформативные особенности текста в современной драме

Современные исследователи определяют перформативный текст как тип текста, «актуализирующийся в ситуации коммуникации, который является в первую очередь, действием: во-первых, коммуникативным действием, а во-вторых, действием саморепрезентации, репрезентации себя через актуализированные способы мысли и деятельности»¹. Современная наука, осознавая необходимость обновлять методологические подходы и методы анализа, движется по пути разработки коммуникативных представлений в различных областях: в философии, социологии, литературоведении. В современном мире понятие коммуникации обретает онтологический статус и проявляется в самых разных сферах социальной и культурной жизни в акцентированной демонстративности. Известно, что принцип демонстрации фиксируется в понятии перформатива.

В статье, которую сегодня уже можно назвать хрестоматийной, *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения* Марк Липовецкий призвал к тому, что надо, наконец, просто «набить руку» на интерпретации перформативных текстов именно как перформативных. В сложных техниках анализа лингвисты несколько опережают литературоведов и давно изучают перформативность, поскольку это понятие было выработано в анализе языкового материала. Лингвистическая наука уже охарактеризовала по пунктам черты перформатива, среди которых, например, указана следующая особенность: перформатив обычно содержит глагол в первом лице единственного числа настоящего времени изъявительного наклонения действитель-

¹ Ю.Б. Грязнова, *Перформативные тексты в методологии науки*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук, Москва 1998, [электронный ресурс], http://discollection.ru/article/05042006_grjaznova_julija_borisovna_98808, [31.01.2011].

ного залога. В литературоведческой науке методика анализа перформативных текстов, к которым относят явления современной драмы, мало разработана. Известны статьи М. Липовецкого, С. Лавлинского². Предложенные ниже рассуждения, конечно, не могут претендовать на исчерпывающее решение темы, но представляют собой попытку решения одного из вопросов озвученной научной проблемы. Представляется важным, интересным и продуктивным исследовать аспект *визуальной презентации текстов* современной драмы – область, которая обладает очевидными перформативными качествами.

Активизация визуального компонента в современной жизни – культуре, искусстве, сознании общества, произошедшая видеократическая революция повлияли на визуальное воплощение текста произведений современных авторов. Современная теория литературы признала за визуальным обликом текста значение полноправного элемента поэтики, родо-жанрового маркера, соответственно объёму и элементам внешней композиции³. Актуальное искусство идёт по пути сращения разных дискурсов, родов литературы и видов художественной деятельности. Поэтому в текстах современной драмы обнаруживаются маркеры эпического рода литературы. Об эпических тенденциях в драме известны работы Э.Л. Финк, В.Е. Головчинер, в которых исследователи отмечают влияние эпических характеристик на природу драматического конфликта и действия, а также то, что сама драма активизирует органично присущие её изначально повествовательные формы.

Подобные принципы обновления драмы исторически суммированы теоретиками литературы:

Большинство драм построено на едином внешнем действии, с его перипетиями (...), связанном, как правило, с прямым противоборством героев (...). Однако в хрониках У. Шекспира и в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина единство внешнего действия ослаблено, а у А.П. Чехова отсутствует вовсе (...). Нередко в драме преобладает действие внутреннее, при котором герои не столько совершают что-либо, сколько переживают устойчиво-конфликтные ситуации и напряжённо размышляют⁴.

² С.П. Лавлинский, *Перформативный потенциал новейшей русской драмы*, [в:] *Литература и театр: проблемы диалога. Сборник научных статей*, сост. Л.Г. Тютелова, Самара 2011, с. 224-233.

³ Т.Ф. Семьян, *Визуальный облик прозаического текста*, Челябинск 2006.

⁴ В.Е. Хализев, *Драма*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 100.

Исторически с X века известно явление *Lesedrama* – разновидности драматического литературного произведения, которое изначально предназначено не для театральной постановки, а для чтения.

Ещё в 1977 году Юлия Кристева писала о прекращении театральной репрезентативности, о переносе игры в языковое пространство, о том, что современный театр не существует вне текста, а новое репрезентативное пространство не развивается непосредственно из смеси актёров и зрителей⁵.

Современных драматургов часто упрекают в невозможности театральной постановки их произведений, потому что композиция их пьес не предполагает психологической и нарративной последовательности. Актуальная драматургия ориентирована на представление в философском значении этого понятия как воспроизведение в памяти и сознании ассоциативных ощущений или восприятий. Маркером этого процесса, как визуальным, так и концептуальным, можно считать меняющиеся задачи, эстетические функции и объём канонических элементов драмы, таких как реплика и ремарка, которые приобретают качества эпического текста.

Объёмной ремаркой, в которой описано не только художественное пространство пьесы, но и значительная часть первого действия, начинается, например, пьеса Николая Коляды *Птица Феникс*. В пьесах Михаила Угарова текст ремарок становится самоценен как литературный. Пьеса *Газета "Русский Инвалид" за 18 июля...* начинается объёмной, более страницы, ремаркой, написанной в традициях классической описательной прозы:

В глубине гостиной – фонарь из пяти окон, с мелкими оконными переплетами. В фонаре – сад, где есть финиковая пальма с пожелтевшими концами перьев, она произошла когда-то из косточки, брошенной в землю неизвестно кем. Виноградец оплел поверху оконные рамы, а теперь свободно падает вниз. В мелких плосках круглый год цветут темные фиалки...

Угарову ставили в вину, что это не драматургический текст, а проза, и пьесу невозможно ставить. В одном из интервью драматурга спросили, может ли он сформулировать, где граница между драматургией и прозой и есть ли она вообще? Угаров ответил: «Конечно, нет. Драма и проза – это все очень условно. Это школьные понятия.

⁵ J. Kristeva, *Modern Theatre Does Not Take (a) Place*, [w:] *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, trans. A. Jardine and T. Gora, The University of Michigan Press 2000.

Для удобства. Сколько ни пишу пьесы, ответить на вопрос, что такое пьеса, не могу⁶.

Ориентируясь на новаторскую стратегию создания текста (стоит вспомнить сложные эксперименты с графикой в книге *13 текстов, написанных осенью*), Иван Вырыпаев в пьесе *Кислород* отказывается от ремарок, и этот отказ, в восприятии читателя, работая как минус-приём, становится семантическим знаком новой эстетики.

Известно, что статус ремарки в различные периоды развития драматического искусства различался. Исследователи пишут, что если в произведениях Ибсена, Шоу, Чехова ремарка открывала широкие возможности авторского комментирования действия, «создавая таким образом эпическую перспективу, то более ранний шекспировский вариант компенсирует с помощью ремарки отсутствие полноты дискурса. Ремарка в таком случае позволяет совершить скачок от неполноты высказывания к завершённому действию»⁷.

Ремарки в пьесе Василия Сигарева *Чёрное молоко* передают субъективные впечатления неперсонифицированного рассказчика, который описывает то, что может быть видно только ему, но не зрителям. Ремарка передаёт субъективные переживания, что выражено в парцелированном синтаксисе, поэтических образах. Завершая «чернушный», жёсткий и жестокий сюжет, последняя ремарка выводит интонацию пьесы в качественно другое эстетическое пространство:

Уходят.

Остаётся только чёрная лужа на полу.

Но в ней почему-то отражается не потолок, а небо. Ночное небо. Луна отражается. Планеты. И звёзды. Много звёзд. Миллионы. Миллиарды. Вся вселенная в этой луже отражается. И звёзды мерцают в ней. Горят. Светятся.

И вот она уже не черная, а снова белая.

Белая, как молоко. Белая, как снег. Белая, как...

ТЕМНОТА

ЗАНАВЕС.

Визуально обновляя тексты, российские драматурги находятся в русле мировых литературных стратегий. От ремарок отказывается в своих пьесах (*Семь еврейских детей*, *Количество*) одна из самых

⁶ С. Новикова, «Писать пьесы – безнравственно», интервью с Михаилом Угаровым, «Дружба народов» 1999, № 2, [электронный ресурс], <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/2/ugarov.html>, [31.01.2011].

⁷ Ю.В. Шатин, *Три уровня наррации в драматическом тексте*, «Критика и семиотика», Новосибирск 2006, вып. 10, с. 56.

известных сегодня английских драматургов Кэрил Черчилл. Пьеса французского драматурга и режиссера Жоэля Помра *Торговцы* представлена в виде пронумерованных блоков вертикально расположенного, иногда по одному слову в строчке, текста, где не маркированы реплики и ремарки. Это рассказ женщины о своей жизни, и только её монолог составляет всё произведение.

Современная российская драматургия также развивает тенденции минимализма: сокращается количество действующих лиц, иногда до одного персонажа (Вячеслав и Михаил Дурненковы *Вкус ветра*), пьеса практически превращается в монолог с объёмными текстовыми блоками. Текст ремарки свёрнут до одной (как в пьесе бр. Дурненковых рефреном повторяющейся) фразы («Отхлёбывает из бутылки»). Ограниченное количество персонажей как черту стиля отмечают исследователи в творчестве Н. Коляды, в его пьесе *Шерочка с Машерочкой* два персонажа – женщина Ада Сергеевна и кошка, поэтому пьеса имеет логичный подзаголовок *Монолог*, а реплики героини занимают две страницы типографского шрифта (ср. с объёмными абзацами в романах Льва Толстого).

Таким образом, классический, привычный для читателя дробный визуальный облик пьесы теряет свои доминантные позиции, в значительной степени изменяется и приобретает черты, присущие эпическим жанрам, визуальный облик которых представляет собой плотно заполненное пространство страницы. Монолитность внешнего облика страницы произведения, принадлежащего к эпическому роду литературы, представляет, визуализирует особый тип мышления, который выражен в неторопливой интонации, обстоятельной описательности, детализации, формирующих пространство повествования. Неслучайно теоретики дают такое определение описанию как критерию эпического произведения: «описание, т.е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе недвижимого»⁸.

Ролан Барт указывал, что драма есть не что иное, как цитация жанра романа, а специфическая логика драмы объясняется совмещением в одном лице повествователя и персонажа, что служит ключом к драме⁹.

Такое совмещение повествователя и персонажа сделало популярным драматурга Евгения Гришковца. Знаменитые монодрамы *Как*

⁸ В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 1999, с. 299.

⁹ Р. Барт, *Драма, поэма, роман*, [в:] *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, под ред. В. Мазо, Москва 2000.

я съел собаку и ОдноврЕмЕнно, прославившие Гришковца перед широкой публикой, стилистически наследуют сказовые традиции русской литературы, сближающие его с Лесковым, Зощенко и, пожалуй, прежде всего, с Довлатовым.

Из всех известных сегодня драматургов массовый читатель сразу назовёт имя Евгения Гришковца. С феноменом такой всеобщей любви современная литература уже знакома на примере творчества Сергея Довлатова, с которым у Гришковца, безусловно, много общего: тема маленького человека, сказовая стилистика, отсутствие позы, морализаторства, снисходительное отношение к человеческим слабостям, доверительная интонация. Считается, что в пьесе *Как я съел собаку* Гришковец рассказывает свою собственную историю – воспоминания из детства, службы на флоте, матросских буднях. И всё-таки, как и в творчестве Довлатова, это псевдобιοграфизм. «Выдаёт тайны» предваряющие основное действие указания, заменяющие традиционную ремарку и напоминающие, что перед читателем пьеса, предназначенная для исполнения актёром: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать. Эту историю желательно рассказывать не меньше часа, но и не более полутора часов».

Законы классического триединства предполагают ограниченное хронотопом сюжетное движение пьесы, которое чаще всего сосредоточено на событиях одного дня. Современная драма (как и неклассическая литература в целом) уходит от нарративной линейности. Сюжет пьесы *Как я съел собаку* организован ретроспективно, действие развивается нелинейно, герой-повествователь (или, в данном случае, автор-повествователь) строит рассказ по логике ассоциаций, переходя от одного события к другому в их внутренней интимно-личной связи.

Ремарки в пьесе Гришковца обнаруживают новые качества. Текст ремарок, как это возможно в классических образцах драмы, помещён в скобки, но представляет собой не описание действий персонажей или смену декораций, а также, как и текст во вступительной части, указывает возможные, лучшие варианты сценической постановки:

(В этом месте лучше показать картинки или фотографии моряков или изобразить, какими они бывают и что они делают); И хочется вот так лечь (нужно лечь), и свернуться калачиком (нужно свернуться), и постараться занимать как можно меньше места (нужно так и сделать, полежать... некоторое время, понять, что не получается, и сказать следующее) – не получается... нет..., бесполезно.

Приведённый текст обладает качествами перформативного высказывания (перформатива). Форма высказывания служит не описанию, а преобразованию ситуации, манипулированию ментальными состояниями или поведением слушающих. Такие высказывания являются не просто языковыми построениями, а реальными действиями говорящего.

Гришковец *перформансирует* в своих пьесах стихию разговорной речи, посредством таких приёмов, как парцеллированные конструкции, разговорная лексика, междометия, и даже ненормативное написание слов, имитирующее разговорную фонетику («Тогда было, да... Серега, скажи, щас-то – пионерский лагерь. Неее – нормально...»).

Перформативный характер современной литературы ярко представлен в текстах смешанной, креолизованной природы, где вербальные и иконические знаки совмещены в одном эстетическом и смысловом пространстве. Конечно, это, прежде всего, происходит в сферах детской литературы, визуальной поэзии и, реже, прозаических произведениях (Умберто Эко, Денис Осокин, Гриша Брускин). В драме феномен креолизованного текста – событие уникальное; в отечественной драматургии им стало творчество Ольги Мухиной. Сегодня О. Мухина не пишет для театра, но её пьесы переведены на многие языки. Драматургия О. Мухиной широко известна в Америке, пьесу *Таня-Таня* изучали и затем поставили на Театральном факультете университета Таусон (Балтимор) в рамках большого проекта, где участвовали также пьесы других российских драматургов, в том числе В. Дурненкова и братьев Пресняковых.

О. Мухина пишет в жанре «пьесы с картинками» (*Печальные танцы Ксаверия Калудского, Александр Август, Любовь Карловны, Таня-Таня*), в которых сохранены внешние каноны – список действующих лиц, деление на части, картины, реплики, ремарки, но присутствует ещё и невербальный компонент текста в виде рисунков и фотографий.

Эти «картинки», опространствливая текст, выполняют ряд сложных функций: коммуникативную, эстетическую, орнаментальную, служат созданию необходимой атмосферы, стилистически представляют эпоху и даже визуализируют персонажей пьесы на фотографиях.

Как новаторскую можно оценить пьесу О. Мухиной *Летит*. По мнению критиков, эта пьеса о нашем времени, о сегодняшней России, о современной «золотой молодежи», „о тех людях, у которых всё есть, но при этом нет чего-то главного. (...) Эта история одновремен-

но и очень русская, и общечеловеческая – о молодых людях, которые слишком быстро без труда и таланта получают всё”¹⁰.

О. Мухина рассказывает, что пьесе предшествовали пятнадцать её бесед-интервью с самыми модными персонажами московского гламурного бомонда. На этом основании некоторые критики и даже сам автор относят пьесу к жанру вербатим – драматургии документа, прямой речи реальных людей.

Визуальный облик текста пьесы *Летит* повторяет стилистику глянцевого журнала, изобилует рекламными фотографиями (часто со снижающими рекламный пафос надписями) и фотографиями западных и российских селебрити, звёзд мирового кино (например, английского актёра Джуда Лоу) и моделей, которые визуализируют для читателя персонажей произведения. Необычный визуальный облик пьесы делает произведение особой художественной акцией, цель которой стереть грань между искусством и действительностью, обнажить специфические явления времени. Нарочитая демонстрационность выражает специфическое качество актуального искусства – представлять себя в форме акцентировано яркого перформанса.

Итак, перформативный характер современной драмы проявляется в синкретизме её поэтики, демонстрирующей активность авторов, работающих над созданием какого-то нового вида действия, симбиотическая природа которого открывает новые возможности и новую эстетику. В работах, изучающих искусство перформанса, авторы пишут:

На данный момент современное искусство представляет круг явлений, дискретных по языку, стремящемуся к чистому визуальному акцентированию (...). В настоящее время границы между перформансом и другими видами театральных представлений размыты, и все они определяются широким термином “искусство действия”¹¹.

Ярким примером здесь может быть назван проект, существующий с 2003 года, «Студия SounDrama» – театральное явление, в котором происходит стирание границ между различными видами искусства, в том числе оперой, мюзиклом, опереттой, балетом и психологической драмой. По словам директора проекта Ники Гаркалиной: «Для

¹⁰ И. Болотян, «Русская драматургия работает с исчезающим миром». Интервью с Джоном Фридманом, «Современная драматургия» 2010, № 2, [электронный ресурс], <http://community.livejournal.com/newdrama/2111850.html>, [31.01.2011].

¹¹ Ю. Гниренко, *Перформанс как явление современного отечественного искусства*, [электронный ресурс], http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/#first, [31.01.2011].

московского зрителя понятие «саундрамы» как театрального пространства, где главным действующим лицом является звук, уже становится привычным»¹².

В завершение темы хочется остановиться на ещё одном важном моменте. Для изучения перформативного характера текста продуктивным будет обращение к идеям телесности текста, о которых так много написано философами XX – XXI веков.

Современная теория визуализации текста опирается на основные положения актуальной философии. Трактую перформативность, по Юргену Хабермасу, как саморепрезентацию, как средство самопонимания и способ вызвать понимание и отношение со стороны других участников коммуникации, логично говорить о том, что, текст выражает физические и ментальные проявления автора. Визуально-графические приёмы (расположение текста на странице и шрифтовая акциденция), могут представлять интонацию (о чём было сказано выше в анализе творчества Е. Гришковца), имитировать момент усиления эмоций и увеличения силы голоса, голосовой нажим, означающий логическое ударение (в этом случае визуальные элементы текста можно рассматривать как паралингвистический компонент), создавать эффект суггестивной речи¹³, изменённого психофизического состояния.

Отечественный философ Валерий Подорога, занимаясь изучением феномена телесности в литературном тексте, пишет о том, что:

наша ограниченная телесная мерность вовлекается в текстовую реальность и начинает развиваться по иным законам, мы получаем, пускай на один миг, другую реальность и другое тело (вкус, запах, движение, жест). Удовольствие зависит от этих перевоплощений, от переживания движения в пространствах нам немерных (...). Читаемый текст – это своего рода телесная партитура, и мы извлекаем с ее помощью музыку перевоплощения¹⁴.

Рассуждения, сделанные учёным на материале анализа прозаических текстов, удивительно перекликаются со взглядами известного французско-швейцарского драматурга, режиссёра, теоретика театра

¹² Н. Гаркалина, *Саундрама*, «60-я параллель» 2008, № 3, с. 52-57.

¹³ У. Эко высказывал мнение, что пробелы вокруг слова и другие типографские приёмы, пространственная организация страницы придают тексту суггестивные возможности.

¹⁴ В.А. Подорога, *Мимесис. Материалы аналитической антропологии литературы*, Москва 2006, с 141.

Валера Новарина, который, рассуждая о природе актёрского мастерства, сказал:

Текст становится для актёра пищей и телом. Искать мускулатуру этого старого типографского трупа, нащупывать его движения, то, чем он хочет двигаться; видеть, как мало-помалу он оживляется, когда ему вдвуют внутрь, заново пережить акт рождения текста, переписать его своим телом, понять, чем он был написан – мускулами, перебоем дыхания, изменениями мощностей; увидеть, что это не текст, но тело, что движется, дышит, натягивается, сочится, выходит на сцену, изнашивается. Ну же! Это и есть настоящее чтение, чтение тела актёра¹⁵.

Валер Новарина создал так называемый «Театр для слуха» – новый тип театра, разрабатывающий формы ярмарочного представления, цирковой клоунады, персонажем и одновременно сюжетом которого становится проговариваемое слово. Исследователи творчества Новарина замечают:

Несмотря на всю ту роль, которую он отводит письму, т.е. тексту письменному, тексты Новарина в их типографском исполнении не предназначены (или не совсем предназначены) для чтения глазами¹⁶.

В современной философии категория телесности предстаёт как факт исторического становления человека, как неотъемлемая часть его мышления, как конечное проявление «телесности сознания». В культуре и искусстве конца XX – начала XXI века происходит аккумулярование некоего всепоглощающего телесного мироощущения. Для эпохи классического искусства в целом было характерно мышление, основанное на принципах созерцания и символического выражения. В современном искусстве мимесис и выражение замещаются перформансом, созерцание уступает место гаптическому, тактильному в широком смысле слова отношению субъекта с арт-объектом. Культурологи считают, что главным способом восприятия объектов искусства становится «касание» на всех уровнях: от тактильного, через визуальное, до ментального. При этом, «касание» скорее происходит не буквально тактильно, но визуально, аудио и на их основе – интеллектуально-рассудочно. При контакте с современным артефактом, арт-проектом реципиент уже не созерцает его, но ощупы-

¹⁵ В. Новарина, *Послание актёрам*, [в:] *Антология современной французской драматурии*, Москва 2011, т. 2, с. 18.

¹⁶ Д. Дмитриева, *О театральном эксперименте Валера Новарина*, [электронный ресурс], <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/novarina.html>, [31.01.2011].

вает глазом, слухом, активно размышляющим сознанием. Категорию *касания* исследует крупнейший современный французский философ Жан-Люк Нанси в своей на сегодня самой известной книге *Corpus*. Мыслитель прямо высказывает мысль о том, что:

хотим мы того или нет, тела соприкасаются на этой странице, или, другими словами, эта страница сама есть прикосновение (моей руки, которая пишет, ваших, которые держат книгу). Это касание бесконечно искажено, отсрочено – оно опосредовано машинами, транспортными средствами, ксерокопиями, глазами, другими руками, – но остается мельчайшая упрямая частица, бесконечно малая пылинка повсюду прерываемого и повсюду осуществляемого взаимодействия. В конце концов, вы касаетесь взглядом тех же очертаний букв, что и я в настоящую минуту, и вы читаете меня, а я пишу вам¹⁷.

Не удержавшись от такого количества цитат замечательных мыслей, мы лишь хотели сказать, что проблема перформансирования телесных характеристик текстов современной драмы только намечена и требует серьезного научного внимания.

¹⁷ Ж.Л. Нанси, *Corpus*, Москва 1999, с. 79-80.

SUMMARY**Performativity in texts of modern drama**

This paper offers an analysis of the visual appearance of the texts of modern drama, performative qualities which are manifested in the syncretism of poetics in the process of the text creolisation, mixed clan boundaries of the genre and the phenomenon of emphasizing physicality.