

Ольга Журчева

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия
Филологический факультет
Кафедра русской, зарубежной литературы
и методики преподавания литературы
443099 Самара
ул. Максима Горького, д. 65/67

Формы выражения авторского сознания в новейшей русской драме

В своей работе мне хотелось бы обозначить те изменения в жанрово-родовой природе драмы, которые происходят в процессе ее исторического развития в последние 10–15 лет за счет возрастания авторской активности. Представить обзор того, как меняются самые важные элементы драматургической структуры в произведениях так называемой современной «новой драмы».

«Увидеть и понять автора произведения, значит увидеть и понять чужое сознание и его мир»¹, – писал М. М. Бахтин. Поскольку в драме решающее значение имеет речь персонажей, выражающая их волевые действия и самораскрытие характеров, повествование всегда считалось второстепенным. Ограниченность драмы в передаче мыслей, чувств, переживаний преодолевалась сценическим воспроизведением интонаций, жестов, мимики, что нередко фиксировалось драматургом в ремарках. В связи с этой спецификой драматического рода проблема *автора* в драме виделась вполне аксиоматичной.

В теории драмы и теории литературы к концу XX в. был достаточно разработан традиционный подход к проблеме автора в драме. В своем экспериментальном словаре литературоведческих терминов Б. Корман писал: «В драматическом произведении наибольшей близостью к А. [автору – О. Ж.] отличается субъект сознания, которому принадлежит текст заглавия, перечень действующих лиц, т. н. «авторских» ремарок [...] персонажи, задуманные как рупоры идей А.: резонеры в классической драме, центральные положительные герои в лирической драме [...] Большая часть текста распределена между вторичными субъектами речи», и формы выражения

¹ М. М. Бахтин, *Проблема текста*, «Вопросы литературы» 1976, № 10, с. 132.

авторской позиции «строятся на преимущественном использовании фразеологической точки зрения»². Автор в драматическом произведении присутствует как «организатор сценического действия, находясь «за кулисами» и не подавая оттуда «голоса». Если он в редких случаях вторгается в события на глазах у зрителей (например, у А. Блока или Л. Пиранделло), то с целью «от противного» подчеркнуть условность драматического представления, «непозволительным» вмешательством разрушить узаконенную иллюзию его самостоятельного хода, а значит, и саму природу жанра (разумеется, здесь автор – всего лишь роль, не совпадающая с полнотой авторской личности)»³.

«Вторичный субъект» речи – персонаж в большей степени, чем в диалоге, выражает авторское сознание в монологе, особенно во «внутреннем монологе», который идентифицируется не тогда, когда авторский текст уподобляется чужому слову, а напротив, когда чужое слово (в данном случае, речь персонажа) уподоблено авторскому.

Нужно отметить, как влияет на психологизм драмы специфика субъектной организации, как субъективный и объективный планы поведения персонажей в драме сливаются. Текст драмы как литературное произведение состоит в основном из прямой речи и ремарок (т. е. текста и паратекста), где основная психологическая характеристика выносится именно в ремарки (так как это и есть в драме собственно текст автора). На сцене же зрителю дается в первую очередь «объективное» поведение персонажа, его слова и поступки, а о «субъективном» его состоянии зритель узнает лишь постольку, поскольку это выражено в его поведении и речи. И в древней античной драме, и в ренессансной, и в классицистической и далее существовал целый набор художественных и технических, литературных и чисто театральных приемов, когда автор как субъект сознания мог проявить себя помимо паратекста (название, наименования персонажей и их характеристика в афише, ремарки). Авторское сознание проявлялось и в наличии внутреннего монолога, реплик апарте и сходных с ними приемов.

А. Аникст отмечал специфику драматургического слова вообще и в отношении с проявленностью или скрытостью в ней автора.

Первоначальная функция драматической речи была почти всеобъемлющей. Через ее посредство получили характеристику место, время и другие обстоятельства действия, передавались не только желания и мнения персонажей, но и их душевные переживания, скрытые мысли. Поэтому драматические произведения, от античности до XVII в. воспроизводили не реальный диалог, а скорее поэтически выражали драматические

² Б. Корман, *Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов*, [в:] *Проблемы истории критики и поэтики реализма*, Куйбышев 1981, с. 42, 43.

³ И. Роднянская, *Автор (образ)*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 18.

ситуации и характеры. Язык персонажей был образно-поэтическим или афористичным, передавал не столько живую разговорную речь, сколько поэтический стиль автора⁴.

Можно предположить, что на самом деле вплоть до XVII в. в драме присутствовал не имплицитный автор, а эксплицитный, лишь в условно диалогической форме ведущий повествование, т. е. сходный с нарратором в эпосе.

Проявление специфического для драмы как рода присутствия автора в полной мере представлено в европейской реалистической драматургии только с конца XVIII в. Связано это с появлением драмы как жанра, с ее бытовым в большей степени характером, который требовал отражения в речи персонажей типичных речевых навыков определенной среды, т. е. детерминированной индивидуальностью и социально-историческими обстоятельствами речевой характеристики героев. Кроме того, развитие искусства декорационного оформления сцены сделало «излишними описательные элементы речей персонажей» и изъяло из текста пьесы все то, что «обычно человек не выражает словесно»⁵. Драматургическая речь вообще утрачивает большую часть содержательности и ограничивается репликами обыденного, бытового характера. Но оказалось, что чем автономнее от нарративного элемента речи персонажей, тем активнее внедряется в драму авторское сознание. Поскольку автору драмы пришлось теперь более изобретательно конструировать в сюжете пьесы те косвенные признаки, по которым можно догадаться о скрытых переживаниях персонажей и которые в сочетании с действиями и поведением персонажей приобретали особый психологический или символический смысл. Особенно это проявилось в европейской и русской «новой драме» рубежа XIX–XX вв. и в новейшей «новой драме» XX–XXI вв.

Драматургия рубежа XIX–XX вв. начинается с того, что автор пьесы всеми возможными способами стремится обнаружить себя. В связи с этим возникают жанровые, родовые, видовые новообразования, новые приемы конфликто- и сюжетостроения, соотношений авторского голоса и голосов героев и целый ряд других изменений. Это продолжается в течение всего XX в. Зарождаются новые драматургические формы: «лирическая драма», «эпический театр», камерный театр, экзистенциальная драма нравственного выбора, драма-притча, документальная и публицистическая драма, которые, каждая по-своему, развивают механизмы проявления авторского сознания в драме.

Смена поколений, новизна, особенно заметная на рубеже столетий, всегда связана со сменой художественных кодов. «Новая драма» рубежа XIX–XX вв. возникла как противостояние ренессансной театральной системе, была построена на противоречии между несвободным, не дающим возможности действовать состоянием человека и действенной природой драмы.

⁴ А. Аникст, *Драма*, [в:] *Театральная энциклопедия: в 5-ти тт.*, Москва 1963, т. 2, стб. 508.

⁵ Там же, стб. 509.

Герои драмы, создававшейся на рубеже XIX–XX вв., располагались не как раньше – «друг против друга», а оказывались перед лицом враждебной действительности. У значительных художников, драматургов и режиссеров этого переломного времени проблема создания целостной и всесторонней картины жизни перерастает в проблему цельности и нераздробленности самой жизни.

В ситуации рубежа XX–XXI вв. театр и драма потеряли свою жизнестроительную, мирозидательную функцию. Само театральное пространство с его вертикальным и горизонтальным космосом разрушилось под влиянием новых театральных форм. Мир стал дискретен, и театр отразил эту разорванность и разобщенность мира отсутствием космоса и космогонии внутри собственно театрального пространства.

Рассмотрим только несколько авторских стратегий новейшей драмы, которые значительно повлияли на ее родовые признаки.

Конфликт и тип действия тесно связаны в структуре драмы. Конфликт – достаточно широкая категория, включающая в себя и мировосприятие драматурга, и представление о характере и итоге отраженных противоречий, и отношение автора к герою и его возможностям, она подвержена длительным, но неотвратимым трансформациям.

Если обратиться к стилистически разным, но типологически относящимся к «новой драме» группам пьес и драматургов, то можно говорить о некоторых характерных проявлениях драматургического конфликта.

1. Рецептивная драма. Этой сюжетобразующей стратегией активно пользуются драматурги самых разных творческих индивидуальностей: *Анна Каренина* О. Шишкина, *Юдифь* Е. Исаевой, *Облом-off* М. Угарова, *Русский сон* О. Михайловой, *Старосветские помещики*, *Коробочка*, *Иван Федорович Шпонька и его тетушка* – гоголевская трилогия Н. Коляды, *Башмачкин*, О. Богаева, *Сахалинская жена* Е. Греминой, *Апокалипсис от Фирса, или вишневый сон Фирса и Смерть Фирса* В. Леванова и многие другие. Все эти произведения так или иначе вступают в открытый или подспудный диалог с прецедентными текстами великих предшественников. Рецептивные стратегии, которые используются в «новой драме» многообразны: переосмысление изначального текста (*Облом-off* М. Угарова), использование пратекста как интертекст (*Сахалинская жена* Е. Греминой), дописывание пратекста (*Башмачкин* О. Богаева), создание культурного мифа на основе пратекста (*Апокалипсис от Фирса, или вишневый сон Фирса и Смерть Фирса* В. Леванова). Здесь создается как бы двойной конфликт. С одной стороны, это конфликт поэтологического свойства, между разными дискурсами: прецедентный текст – «чужой материал» и «чужое слово» – сталкивается с рефлексией современного драматурга по поводу этого материала, что часто связано с деконструкцией, дискредитацией и профанацией предшествующего текста. С другой стороны, в пьесе неизбежно должна присутствовать

- конфликтная ситуация. Однако сам материал часто разрушает возможность конфликтного продвижения драматургического действия: знание пратекста предопределяет развязку и возможный финал.
2. Так называемая натуралистическая драма (здесь в первую очередь имеет смысл говорить о «екатеринбургской школе» и «тольяттинской драматургии»). В пьесах В. Сигарева (*Черное молоко, Волчок, Пластилин*), Ю. Клавдиева (*Собиратель пуль, Я, пулеметчик*) и др. конфликт заявлен как субстанциональная ситуация. Конфликтующие силы могут быть персонализированы. Однако сама ситуация представлена как продиктованное трагической предначертанностью статическое противостояние героя и кромешного мира, в котором он существует. Разрешение подобной ситуации возможно только за счет свершившейся жизненной трагедии, т. е. смерти, что представляется и героям и драматургам единственным освобождением от всех возможных противостояний героя миру.
 3. «Театр.doc» во всем его стилистическом и художественно неоднородном многообразии. Документальный театр представлен такими разными произведениями, как пьесы И. Вырыпаева *Кислород*, Е. Исаевой *Доктор*, документальными проектами В. Леванова и братьев Дурненковых *Жить и умереть в Тольятти, Сыночки-матери* и др. Эти произведения трудно назвать собственными драматическими. Драматической (театральной) является только реализация: актерские и авторские читки или разыгранное актерами чтение текста на сцене с элементами драматизации и театрализации. Драматургический конфликт в произведениях «Театра.doc» не обострен, не выделен как сюжетобразующее начало. Здесь ситуация противостояния человека и мира предопределена и непреодолима.

Если вспомнить Г. Гегеля, конфликт выявляется не сразу, произведение открывается «*ситуацией*» – таким соотношением характеров и обстоятельств, которое может не иметь дальнейших последствий. Ситуации сами по себе еще не представляют собой стимулов, побуждающих к действию. Вот конфликт в новейшей драме и остается на уровне ситуации, демонстрации этой ситуации и существования персонажей в ней. Он принципиально не решаем. Противостояние людей друг другу, человека и социума, человека и мира никто из действующих лиц не собирается разрешать. Недаром наиболее характерным приемом является возвращение действия в финале на исходную позицию, к тому, с чего началось. Сам по себе драматургический конфликт в пьесах обозначен, но он симулятивен.

Важнейшей чертой драмы любой эпохи был выбор героя. Уже в драматургии XX века были отмечены черты нового героя-негероя-антигероя: «дегероизация», социальная и духовная окраинность героя. Его крайняя социальная маргинальность уже не предполагает маргинальность психологическую, соответственно, в таком герое не может быть внутреннего конфликта, двойственности. Поскольку в новейшей драме почти нет события

(по крайней мере, события изменяющего первоначальный порядок вещей в сюжете пьесы), то герой не просто существует вне поступка, но и находится в каком-то действенном и словесном анабиозе.

Теоретики и практики новейшей драмы, очевидно, в какой-то момент были озабочены недейственностью, неактивностью, даже несопротивляемостью нового героя среде, судьбе, обстоятельствам. На фестивале «Новая драма» 2005 года была заявлена специальная программа под названием *Лев Толстой как зеркало «Новой драмы»*. Идеолог фестиваля Михаил Угаров, представляя программу дискуссионного клуба, заявил, что в драматургии существует два типа героя, один говорит: «Посмотрите, что этот мир сделал со мной» – второй: «Посмотрите, что я пытался сделать с этим миром». Первая модель, по мысли организаторов проекта, очевидно, была представлена чеховским типом героя, вторая – толстовским. И если первый тип в современных пьесах оказался представленным полноценно, то второй встречался редко.

Впрочем, Угаров сам в своей пьесе *Облом-off* поставил перед читателем/зрителем ту же дилемму. Только недеяние, статика, уход от действительности может сохранить целостность человека (в данном случае, Ильи Ильича) в таком раздробленном, деформированном мире. В связи с этим сам Обломов и его духовный двойник – доктор предлагают зрителю свои вопросы: сохраняется цельность человека или личности? И зачем эта цельность нужна?

Абсолютизация и идеализация инфантилизма, провозглашенная в *Облом-off*, подтверждается и в *Русском сне* О. Михайловой, еще одной вариации на тему романа И. Гончарова. Показателен пример и в пьесе *Башмачкин* О. Богаева: вместо героя, лежащего в горячке, действует, совершает поступки, мстит, убивает, сметает обидчиков на своем пути Шинель. У Гоголя в повести *Шинель* мстителем, хоть и после смерти, выступает все-таки сам Башмачкин.

Есть и другой вариант решения заявленной проблемы. Здесь уместно будет вспомнить цитату из пьесы Ю. Клавдиева *Собиратель нуля*: «Наступает ночь, всякая мерзость продолжает происходить в мире, но никому нет до нее никакого дела»⁶. Это по сути дела описание субстанционального состояния мира, которое никто не может изменить, потому что оно существует не только извне, но и изнутри человека, это мир созерцающего. События одной пьесы в «новой драме» легко могут стать фоном для событий другой пьесы, герои через границы произведений протягивают друг другу руки. Они подчас неотличимы друг от друга. Они заполняют собой этот изображенный в пьесах мир, являются его частицами, разделяют среди себя всю его мерзость и мечты о преодолении этой мерзости.

В *Фантомных болях* В. Сигарева, в *Собирателе нуля* Ю. Клавдиева, в *Пластине* и *Волчке* В. Сигарева, в *Бараке* и *Рогатке* Н. Коляды и др. боль, унижения, ужас жизни словно зачаровывают героев. Они стоически

⁶ Ю. Клавдиев, *Собиратель нуля*, [в:] он же, *Собиратель нуля и др. ордалии*, Москва 2006, с. 252.

сносят все, что выпадает на их долю, без комментариев и оценок, проигрывают в своем сознании (что актуализируется в ремарках и авторском тексте) разные варианты поведения, поступков. Но единственным реальным поступком в пьесе часто становится самоубийство героя, потому что смерть это единственное избавление от непереносимой жизни с ее мерзостями. Это своего рода тоже проявление инфантилизма, потому что самоубийство в данном контексте не поступок – это минус-поступок, он ничего не меняет ни в микрокосме – человеке, ни в макрокосме – окружающем мире.

Еще одну сторону авторских стратегий современной драмы представляют жанровые поиски. В «новой драме» наряду с авторскими, сугубо индивидуальными жанровыми подзаголовками, появилась тенденция обращения к традиционным жанрам, иногда даже устаревшим. Очевидно, здесь проявляется возможность через жанр предъявить не только частное авторское высказывание, а через жанровый канон отразить потребность в некой устойчивости, универсальности утверждаемых ценностей. Обращение к традиционному жанру дает возможность современному драматургу оградить свой личный опыт в тексте пьесы и придти к неким художественным обобщениям.

Одной из самых устойчивых жанровых тенденций XX в. стали поиски новой трагедии. Новейшая драматургия захотела, чтобы трагедия заняла на новом рубеже веков свое достойное место. Примечательна статья В. Забалуева и А. Зензинова *Неизбывная песнь козлов – 3*. Современному театру тоже оказалась нужна жанровая определенность, нужна именно трагедия, высокий жанр, вписывающий современного бытового человека и его неприглядную жизнь в вечностные рамки. Первым таким опытом стала *Вальпургиева ночь, или Шаги командора*, трагедия в пяти актах Венедикта Ерофеева. Новейшая драма в какой-то мере определила трагедию важнейшим и искомым жанром, то предполагает, что жизнь сама по себе полна трагического звучания. Близкими к традиционной классицистической трагедии называют *Чистое сердце* О. Михайловой и *Иудифь* Е. Исаевой. В пьесе В. Сигарева *Пластин* критики заметили черты чистой трагедии, когда весь социально-бытовой смысл затмевается «прасюжетом [...] о бабочке, летящей на огонь». В таких разных пьесах, как *Кислород* И. Вырыпаева, *Облом-off* М. Угарова, они находят составляющие классической трагедии: «роковая ошибка героя (гамартия), свободное принятие фатального и приверженность ему (гибрис), страдания и нравственная стойкость героя (пафос) и, наконец, катарсис – очищающий эффект, оставляющий у зрителя чувство, что душа его возвысилась, соперяживая страстям Ильи Ильича»⁷.

⁷ В. Забалуев, А. Зензинов, *Неизбывная песнь козлов – 3* [Колонка В. Забалуева и А. Зензинова о трагедии в современной русской драматургии. *Пластин*, *Кислород*, *Облом-off*, *Папана*, другие пьесы], «Русский Журнал» от 5.01.2003, [Электронный ресурс] <http://old.russ.ru/authors/Zabaluev.html> [21.09.2014].

В свое время Ю. Тынянов сформулировал весьма примечательную мысль о смене литературных поколений и литературных форм: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра, он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин выплывает в центр новое явление»⁸. Это утверждение работает и применительно к новейшей драме: на первый план выходят периферийные жанры подчас далекого прошлого. Сегодняшняя трагедия – это скорее барочная «трагедия ужасов», с необъяснимым страхом перед жизнью, без финального катарсиса. Можно привести и другие примеры использования современными драматургами жанров далекого прошлого и не всегда драматургических.

Святая блаженная Ксения Петербургская в житии (пьеса в клеймах), написанная Вадимом Левановым в 2008 г., о настоящей святой – Ксении Петербургской. Это своеобразное житие, созданное по смоделированному наново автором канону. Во-первых, пьеса нарочито недраматургична и не диалогична: в большинстве клейм-эпизодов в качестве собственно действующего лица присутствует только сама Ксения. Если же и появляются другие участники диалога, они чаще всего безымянны. Все действие передано через наррацию безымянных свидетелей жизни Ксении или ее чудес.

Пьеса вполне соотносима со средневековыми жанрами, причем сразу с несколькими. Здесь есть элементы мистериальности – превращение простого человека в святого, снисхождения на него благодати; есть элементы миракля – рассказы о чудесах и предсказаниях; есть элементы моралите – поскольку в первой от средника части присутствует публичное разоблачение пороков. Этому способствует и главная идея пьесы – «есть ли в миру среди живых святые?».

Пьеса Ивана Вырыпаева *Танец Дели* представляет собой своего рода новый тип моралите. Пьеса состоит из 7 фрагментов, представленных как самостоятельные пьесы, причем каждая из них начинается списком действующих лиц и заканчивается поклонами. Во всех пьесах действуют одни и те же персонажи, общим числом 6, но все они никогда не встречаются, в каждой присутствует только группа в 3–4 человека. В центре каждой пьесы смерть одного из персонажей или счастливое спасение от смерти. Каждая пьеса является своего рода картинкой, сложенной из пазлов, а весь текст *Танца Дели* – становится еще большей картинкой, сложенной, в свою очередь, из пазловых картинок. Смысл пьесы можно узнать только из общего сложенного вместе текста. При внешней мозаичности в пьесе присутствует сюжетная цельность.

Сюжет выстроен двойственно. С одной стороны, каждая пьеса обладает своей самостоятельной сюжетной линией, в центре которой воспоминания или рассказ о смерти одного из персонажей, об отношении к этой смерти и как кульминация – рассказ о танце Дели. В этом случае создается представление, что Вырыпаев проверяет психологическую реакцию разных людей на

⁸ Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 230.

одну и ту же трагическую ситуацию внезапной смерти близкого человека. С другой стороны, все фрагменты можно сложить в единое фабульно-композиционное целое (правда, с некоторым нарушением хронологии). Здесь применен прием средневекового театра: 7 пьес, семь площадок-педжетов (это приемный покой больницы, но больницы разные), семь вариантов одной и той же ситуации и экспериментальная возможность проверить человеческую способность сопереживать, сочувствовать, принимать на себя чужую боль. Здесь встречаются все признаки средневековой драмы: неопределенность времени, условность места, максимальная неопределенность человеческих характеров, типов и жизненных ситуаций, минимум детализации не только в обстоятельствах, но и в словесных формах выражения чувств. В каждом эпизоде есть своего рода общие места, повторяющиеся периоды в диалогах персонажей. Поскольку речь идет об экспериментальном сюжете, где в качестве искомым истин выдвигаются некие, условно говоря, добродетели, по-своему материализующиеся в «танце Дели», то формально и содержательно можно говорить о своеобразном воскрешении жанра моралите.

Надо сказать, что проблема автор в драме и в литературоведении, и в театроведении только поставлена. Не оформился до конца качественно новый категориальный аппарат, описывающий современные явления драматургии и театрального искусства. В процессе трансформации структурных родовых элементов драма на рубеже XX–XXI вв. подходит к рубежу, за которым должен был начаться распад ее имманентных свойств: деформация конфликта, «дегероизация» героя, размывание концентрации драматургического действия из-за эпизодизации или лиризации драмы, дискредитация традиционных жанров и т.д. Все эти тенденции становятся основными механизмами выражения авторской позиции в новейшей драме.

Olga Zhurcheva

Forms of Expression of the Author's Consciousness in Contemporary Russian Drama

(Summary)

The article is devoted to the problem of authorial intention in contemporary Russian drama. Firstly, major theoretical approaches to the 'problem of the author' in drama are identified. It is then demonstrated how cultural paradigms change in an artistic consciousness and how, as a consequence, the most important structural components of drama – conflict, character, genre – become discredited and deconstructed. There follows an overview of specific examples of such transformations of these generic features of drama. It is argued in the paper that such transformations result from the activation of the author's consciousness and are a manifestation of the author's intentions regarding the modern picture of the world.

Keywords: problem of the author, conflict, character, genre, 'new drama'.

