

ВАЛЕНТИНА ГОЛОВЧИНЕР
ЕЛЕНА СУМИНА

Томский государственный педагогический университет
Кафедра литературы
634061 Томск
ул. Киевская, 60

ПОЭТИКА ДРАМЫ НАТАЛИИ МОШИНОЙ

THE POETICS OF THE DRAMA OF NATALIA MOSHINA

Статья знакомит с поэтикой русского драматурга, автора девяти пьес, написанных в 2004–2011 гг. и еще не исследованных. Анализ двух из них (*Треугольник* и *Под небесами*) на фоне других позволяет думать о том, что современная драма характеризуется не только разрывом с опытом предшественников в провокациях «новой драмы». Н. Мошина представлена как талантливый драматург, развивающий потенциал интеллектуальной, эпической драмы XX века в парадигмах новейшей неклассической поэтики.

Ключевые слова: современная русская драма, Наталия Мошина, действие, монтаж, когнитивный диссонанс.

The paper surveys the work of the Russian playwright, author of nine dramas, written in 2004–2011 and not subjected to research yet. Two of the plays (*A Triangle* and *Under Heavens*) are analysed and also compared with others. This makes possible the conclusion that the modern drama is characterized not only by breaking off with the experience of the predecessors, manifest in post-modernist provocations of „the new drama”. Natalia Moshina is presented as a talented playwright developing the potential of the intellectual, epic drama of the 20th century within the paradigm of the latest non-classical poetics.

Keywords: new drama, Natalia Moshina, plot, montage, cognitive dissonance.

В 1980–1990 годы бытовало мнение, что современная русская драматургия переживает кризис: новые авторы, публикации пьес становились редкостью. Но в последние годы XX – в начале XXI века ситуация резко изменилась. Потоки драматургических текстов поступают в журналы, в литературные части театров, публикуются не только в специальных изданиях (в альманахе «Современная драматургия», журнале «Драматург», ежегодных сборниках *Лучшие пьесы* и др.), но и на различных сайтах в Интернет-пространстве (<http://www.newdrama.ru/>, <http://dramaturgija.ru/>, <http://teksty-pes.ru/>, <http://www.biblioteka-pushkina.narod.ru/> и др.). За стремительным пополнением

стана драматургов и количественным ростом их продукции не поспевает аналитическая мысль. Современная драма оказывается в поле зрения критиков либо точно, в отдельных ее явлениях после того, как очередная пьеса попадает на сцену, либо, как это было привычно в советские времена, обсуждается в чертах, присущих самому заметному направлению. Коммерческому театру и, соответственно, его развлекательному репертуару противопоставляется все, что может осмысливаться в русле эпатазирующих экспериментов дос. драмы, шокирующих пьес в технике *verbatim* с их вниманием к страшной изнанке быта, к существованию людей в специфических субкультурах. Предметом внимания в таких случаях оказываются не столько литературные тексты драмы в их собственном художественном своеобразии, сколько их театральные воплощения и специфика, проявляющиеся в творчестве ряда авторов определенного потока. Думается, есть необходимость осмыслить и то, что создается вне групп, рядов, потоков.

«Нерядовым» явлением русской драмы начала XX в. видится нам творчество Наталии Мошиной¹. Обращение к пьесам этого драматурга продиктовано тем, что на фоне провокативных форм с их пресловутой чернухой, привязанностью к быту, неряшливостью в слове, интересом к «документальному» материалу и интервью как форме его осуществления в русской драме последних десятилетий (вслед за английской, европейской) они явно выделяются собственной выразительностью и как произведения литературы. Но отмеченные на многих конкурсах и фестивалях, они совершенно не исследованы; в альманахе «Современная драматургия» публикациям ее пьес предпослана лишь краткая информация об авторе. Попробуем наметить особенности поэтики заинтересовавшего нас драматурга.

Большая часть действующих в пьесах Мошиной лиц – самые обычные наши современники из множества, имеющего средний достаток. Как правило, это молодого и среднего возраста люди, жизненные коллизии которых определяются не отсутствием средств к существованию, а стечением обстоятельств, требующих принятия важного решения, пересмотра позиции,

¹ Н. Мошина живет в Уфе. Дебютировала как драматург в 2004 г. на известном у молодых драматургов фестивале «Любимовка» пьесой «Треугольник». Уже следующая пьеса – *Техника дыхания в безвоздушном пространстве* сделала ее призером международного конкурса современной драматургии *Свободный театр* в Белоруссии. В 2006 году за представление этой пьесы Мошина стала лауреатом Всероссийского конкурса драматургов *Мы дети твои, Россия*. За пьесу *Под небесами* в 2009 году названа лауреатом Володинского конкурса молодых драматургов. Сегодня она автор 9 пьес – *Треугольник* (2004), *(Просто) Первушин* (2005), *Техника дыхания в безвоздушном пространстве* (2005), *Пуля* (2006), *Остров Рикоту* (2007), *Под небесами (сцены последних дней)* (2008), *Близкие* (2008), *Жара* (2008–2009), *К звездам* (2011). Семь из них опубликованы в 2007–2012 гг. в альманахе «Современная драматургия». На российских, в том числе, столичных сценах идут *Пуля*, *Жара*, особенно широко по России прошел *Остров Рикоту*. Пьесы *Техника дыхания в безвоздушном пространстве*, *Треугольник* ставились в Болгарии, Белоруссии, Англии.

изменения поведения. Не логика судьбы героя определяет действие в пьесах драматурга, как в классической – аристотелевской драме, а монтаж сцен, позволяющих представить человека разными гранями. В относительно самостоятельных ситуациях и ракурсах Мошина исследует менталитет людей разных поколений, типов мужского, женского поведения.

В ряде ее пьес ситуации могут восприниматься как криминальные. В *Пуле* юная девушка убивает выстрелом из пистолета незнакомого человека из-за того, что тот включил ненавистный ей «телек» с ненавистной музыкой; в одной из сцен пьесы *Под небесами* дело происходит в психолечебнице, где умер (или убит) больной и труп исчез; в *Жаре* группа молодых людей захватила заложников и угрожает взрывом здания: в ней равно важны и причины, побудившие к решительным действиям экстремалов, и поведение безликих заложников, и тактика противостоящих им, по другому безликих представителей государственного аппарата. В пьесе в *Ad astra (К звездам)* в самые инстанции приглашают совершенно ординарную личность и настойчиво предлагают, не зная исхода дела, вступить в контакт с внеземной цивилизацией, и драматургу важны реакции этой личности в невероятном для него зигзаге судьбы. В других пьесах действие, видимым образом, связано с приватной ситуацией, отношениями мужчин и женщин (*Треугольник*, (*Просто*) *Первушин*, *Остров Рикоту*, *Близкие*), но во всех случаях, за видимым слоем событий, за частными историями действие обнаруживает, как в айсберге, некие глубинные, едва ли не экзистенциальные проблемы и мистические мотивы. Во всех случаях, драматурга интересует не только, не столько событийный ряд, сколько когнитивный диссонанс, который переживают, которым, испытываются люди, проявляя способность (или неспособность), желание (или нежелание) искать выход, менять устоявшийся порядок своей жизни, позиции. И напряжение действия определяется не столько реакциями в «ближнем бою» – в диалоге партнеров непосредственно наблюдаемой сцены, сколько поиском решения, важно-го для жизни в целом, процессом выработки позиций «дальнего прицела».

Своеобразием действия и решения проблемы героя отмечена в полной мере уже первая пьеса Мошиной *Треугольник*. Коллизия любовного треугольника представлена в ней не столько в логике поведения участников, сколько в обсуждении проблемы двух главных лиц с третьими. Существительное в названии пьесы выводит семантику частных отношений к широкому кругу значений, выражаемых абстрактном геометрической фигуры. Драматург отказывается от известного жанрового определения, указывает только на членение материала: *пьеса в трех частях*. Акцентируя условность ситуаций, Мошина изначально отказывается от конкретизации места и времени действия. На месте отсутствующей первой ремарки с подобной информацией дается необычное для драмы *Примечание*, которое с еще большей определенностью направляет восприятие происходящего в сторону от жизнеподобия, в сторону условности. Она предлагает давать «части... в любом

порядке»; более того, указывает, что «каждая из частей может быть поставлена как самостоятельная пьеса»².

Действие в предлагаемом автором варианте следования частей сначала представляет любовный *треугольник* в той фазе отношений, когда семья с пятилетним стажем уже распалась, но тень ее мешает счастью новой пары. Действие начинается тяжелым, нескончаемым разговором двух мужчин, бывших друзей, оказавшихся, к несчастью обоих, соперниками:

О л е г. Уходи, ты все равно ничего здесь не высидишь. Уходи.

К о с т я. Сначала ты мне ее вернешь. Тогда я уйду.

О л е г. Я уже сказал тебе: нет. Уходи.

К о с т я. Сначала ты мне ее вернешь.

О л е г. Нет. Не верну. Уходи, Костя³.

Оба без перспективы добиться желаемого повторяют одни и те же слова. Короткие реплики выразительны, как стихи. Все аргументы давно исчерпаны, предложения становятся все короче, слова теряют значение; звучат, перекачиваясь от одного к другому, безнадежно тоскливые «н» и «у». Избавиться от Кости не первый раз помогает, как бог из машины, его мать, вызванная по телефону. Здесь и далее важна ситуация повторяемости. Она будет ощутима в самых разных ситуациях.

Первая *часть* пьесы называется французским выражением в русском написании: *Се ла ви*. Это несоответствие задает всему происходящему не сразу уловимую комическую подсветку. Никакие разумные доводы на Костю не действуют. Безнадежность ситуации для него как для «третьего лишнего» очевидна всем, но она намечается драматургом уже и для ничего еще не подозревающего Олега. После того, как от Кости удалось избавиться, и недолгого обсуждения ситуации вдвоем Юля выходит из комнаты, закрывая не только дверь, но и важность для себя темы Кости расхожим французским выражением: «*Се ла ви*». Олег от друга детства и несчастного соперника (тот психически не вполне адекватен) отстраниться еще не может, продолжает что-то говорить, и завершается первая *часть* пьесы его репликой самому себе. Реплика начинается, почти как юлино *се ла ви*, но явно длиннее, звучит иначе и заканчивается многоточием продолжающегося размышления: «Си... Лю вида ай ке бибирла...». Смысл фразы, в общем, тот же, что во французской Юли, но появление *третьего* – испанского языка в финале первой части рождает смутное ощущение несовпадения, расхождения и этой пары. Они уже говорят на разных языках. Олег со своим испанским остается на сцене один.

Во второй части – она называется *На смерть Алекса* – неожиданный поворот получает тема утраты друга. Идет путанный пьяный разговор двоих

² Н. Мошина, *Треугольник*, «Современная драматургия» 2005, № 2, с. 99.

³ Там же.

о третьем, точнее о разных третьих. Слава наливает рюмку за рюмкой – поминает друга, которого только что похоронил. Боль утраты усугубляется сознанием того, что «новых друзей с каждым годом заводить все труднее и труднее». Знакомый по первой части Олег, в свою очередь, пытается что-то рассказать Славе о своей встрече с Юлей и о безысходности ситуации с другом детства Костей. Детали, в общем, уже известны, но они возникают в мужском варианте обсуждения, дают основания для новых нюансов осмысления. Страдания Славы получают парадоксально-ироническую подсветку, когда он, по его словам, «несчастный, совершенно одинокий» в конце второй части приносит портрет Алекса. Предшествующий диалог не давал ни малейшего повода задумываться о его природе. Неожиданный и сложный – драмо-траги-комический эффект ситуации тщательно готовится драматургом: в тексте появляется единственная в этой части развернутая ремарка. Она фиксирует паузу в разговоре, уход в другую комнату и появление Славы с портретом в рамке, не сразу открывающим изображение – икону. Из ремарки узнаем, что это большая, цветная, качественно выполненная фотография рыжего ирландского сеттера в рамке под стеклом. Финал второй части сделан с учетом сценического воплощения очень эффектно. По месту в действии он оказывается смысловой кульминацией. Вторая часть триптиха представляет разговор двоих; виртуальный *третий* как герой не состоялся не только в силу его физического отсутствия, но и в силу того, что не принадлежит к роду человеческому. Мог бы в качестве третьего рассматриваться Костик – о нем говорит сочувливый Олег, но своим отсутствием он уравнен с псом Алексом. Два отсутствующих персонажа выступают в одной функции – утраченного друга.

Третья часть пьесы *Девичник* – подчеркнута женская по составу участников. Она представляет три разных восприятия истории Юли. И ее речь стремится, как у Славы во второй части, превратиться в монолог, но ее с позиции осуждения перебивает одинокая, не самая красивая подруга Соня, поражается случившемуся и пытается что-то понять приехавшая издалека их школьная подруга Маша. Юле, подобно Славе во второй части, «плохо», «тяжко»: по ее словам, ей Костю жалко. Но она не замечает, как проговаривается – ей уже и Олега жалко, потому что на горизонте появился следующий мужчина. В трижды (опять трижды) повторенном «люблю» об Олеге можно видеть скорее самовнушение, чем настоящее чувство, которое не оставляет сомнений. Не случайно ее последнее «люблю» завершается интонацией неуверенности, выраженной на письме многоточием:

Юля. Я люблю его, правда, люблю! Я люблю и... И ничего поделать с собой не могу, понимаете? А если... если лучше есть? Понимаете? Думаю, а вдруг... А вдруг вот... вот как Сонька говорила, возьмет на руки, понесет, понесет... Вот вчера Вадим...
Соня. О, Господи...⁴.

⁴ Там же, с. 116.

Свои, самые близкие люди – недавно соединившие свои судьбы мужчина и женщина, друзья, подруги, – герои пьесы во всех трех частях не могут понять друг друга вполне. Но не может понять и каждый из них сам себя. Те или иные отношения возникают независимо от воли и разума. Диалог отступает перед монологическим в какие-то моменты высказыванием. Вопросов больше, чем ответов. Что и как ведет человека в переломные моменты его жизненной истории, что подвластно сознанию, а что нет в самых важных сферах существования, которые должны дать человеку ощущение защищенности, устойчивости, – в любви, в семье, в дружбе? Что подлежит суду обыденного сознания, а что нет? Ответа драматург не дает, и тем более не морализирует. Мошина позволяет услышать своих героев, увлекаемых чувствами, не понимающих до конца, что с ними происходит. Никто в желании счастья не знает, к каким результатам приведет каждое следующее движение. В размышление об этом вслед за героями драматург втягивает и воспринимающих ее пьесу.

Иначе выразилось внимание к сфере сознания человека в особенно интересной, на наш взгляд, седьмой пьесе Мошиной – *Под небесами*. В ней, как в каждой почти пьесе этого драматурга, есть своя, почти как в триллере, загадка. Самой большой тайной для человеческого сознания было и остается все, что связано с любовью и смертью. Насколько человек готов к встрече с той и с другой, к утратам? Как он ведет себя при первых, явных и неявных признаках того и другого? Как общее, вечное проявляется в повседневности, в быту современного человека? И личные, и острейшие социальные проблемы, и готовность или неготовность героев включиться в их решение драматург представляет в пьесе *Под небесами* в масштабах жизни и смерти.

И эта пьеса получает своеобразное жанровое определение «сцены последних дней» и представляет разных, совсем еще не старых людей в ситуациях встречи со смертью. И в ней герои оказываются в состоянии когнитивного диссонанса, не знают, как себя вести. «Сцен», как и в *Треугольнике*, три: поэтика тройственности для Мошиной весьма показательна. Герои первой сцены показаны в момент, когда уже ничего в их положении исправить нельзя. Исходное событие, происшедшее до начала действия, определяется тем, что машина с четырьмя пассажирами уже разбилась, а они еще не поняли, что с ними произошло. Действие застает их в момент, когда ночью, в крошечной тьме, ничего не различая вокруг, под дождем, в незнакомой местности они кое-как выбирают на огонек одиноко стоящего дома, долго пытаются достучаться. Все детали оказываются здесь двухплановыми. С одной стороны, речь идет о конкретных, физически ощущаемых героями погодных условиях действия, а с другой, ночь дублируется и усиливается в ремарке семантически важным словом *тьма*; *дождь* обнаруживает функции очищения – обмывания покойников. Хозяин дома почему-то трижды допытывается, хотят ли появившиеся войти, но они, рвущиеся в дом, к теплу, значения

«трех» вопросов не понимают. Центральную часть первой сцены занимает угощение прибывших хозяином дома. Он выставляет как будто заранее приготовленную горячую картошечку с солеными огурчиками, самогонки из погреба достает, грибочков. Эти своего, едва ли не особого приготовления грибочки и зелье-самогонка не сразу и воспринимающим сознанием осознаются как специфические средства в магии перевода героев из одного состояния в другое. Имя у хозяина обычное – Игорь, и разговор за столом идет обычный: гости нахваливают еду, питье, дом, пытаются разузнать, как добраться до санатория, пока не выясняется, что выйти из дома нельзя («вход есть, а выхода нет»). После этого ситуация описанной В. Я. Проппом фольклорной избушки бабы-яги как пограничного места, угощения, как средства, способствующего переходу героями через границу «живого» и «мертвого» миров (они должны стать своими в «другом» мире), получают завершение⁵. Легкая ирония автора, подбрасывающего знающему читателю системные знаки волшебной сказки, не отменяет остроты переживания участниками ситуации информации о том, что они уже мертвы.

Драматургу важно, как реагируют на эту информацию не самые молодые супруги: сколько агрессии обнаруживает жена, до сих пор сдерживающая грубоватого мужа; как переживает девушка за оставшуюся без помощи мать. Но они уже думают и о том, куда они попадут. Игорь, слушая их, предупреждает: «Не факт, что вы туда, на это, как это вы выражаетесь, „небо“ попадете». «А вы себя считаете достойными?» – вот главный вопрос хозяина дома и автора в этой сцене. Мошина комически обыгрывает расхожие представления обыденного сознания о смерти, о персонах, встречающих, провожающих умерших, – всего, что почерпнуто из весьма путанных в обыденном сознании христианских представлений. Но главное, они «ни о чем, кроме земного, думать не хотят», замечает Игорь. Ему все равно приходится выпускать так ничего и не понявших, собирающихся по-прежнему в свой санаторий «новопреставленных». Дверь после «трех» просьб открылась.

Голос Вовы. Слышь, Игорех, где тут выход-то у тебя? Ни хрена не видно!

Игорь. Сейчас будет свет. Идите на него (*закрывает дверь*)⁶.

Слово *свет* финальной реплики закольцовывает текст сцены с ее названием: первая сцена пьесы называется *Свет*, и *свет* обещает уходящим от него выступающий в функциях посредника между двумя мирами Игорь⁷.

⁵ В. Я. Пропп, *Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собрание трудов В. Я. Проппа)*, комментарии Е. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Составление, научная редакция, текстологический комментарий В. И. Пешкова, Москва 1998, с. 161.

⁶ Н. Мошина, *Под небесами*, «Современная драматургия» 2009, № 2, с. 24.

⁷ Драматург обыгрывает здесь и представление о «свете в конце туннеля» в рассказах людей, побывавших в состоянии клинической смерти.

Следующую сцену – *Пустота* – связывает с первой в пьесе *Под небесами* тема смерти и обсуждение такой обыденной, казалось бы, но уже акцентированной в первой сцене детали как дверь. Вернувшийся после четырехдневного отсутствия главный врач маленькой психиатрической больницы Антипов узнает, что умер пациент Тихонов, и труп его исчез. Дверь морга, которую без автогена не открыть, распахнута настежь, мощный «замок в труху весь, вроде пыли. Или пепла». И главное – тела нет. Антипов очень заинтересован, чтобы районное начальство ничего не узнало, не сместило его с должности. Лишением работы он пугает и своих сотрудников. Во время опроса санитар Савельев рассказывает, что этот Тихонов на него «кинулся», почему и был подвергнут физическому воздействию:

Антипов. Ты мне что сейчас рассказывать пытаешься? что вот Тихонов, который всю дорогу тут ходил-улыбался, да помогал из-под лежачих судна выносить, да обосранные жопы этим лежачим с улыбкой мыл – он, вот этот Тихонов, вдруг на тебя кинулся... Этот Тихонов кинулся, а?

Савельев (*просто*). Так он шизофреник же был, Андрей Сергеевич.

Пауза.

Антипов. Пропавший труп – твоя работа?

Савельев. Нет, что вы. Мне зачем?⁸

В процессе внутреннего расследования выясняется масса новых деталей, сближающих виртуального Тихонова с образом Христа в легендах: бескорыстная помощь самым тяжелым больным, насильственная смерть, исчезновение физического тела из специально запертого помещения. Предмет изображения драматурга – проявившаяся в ситуации детективного почти расследования неприглядность мыслей сотрудников больницы и самого Антипова, безобразное в ситуации смерти человека поведение людей, боящихся потерять, в общем, не такие уж завидные должности.

В разгар дознания в кабинете Антипова, по ремарке, «широко распахивается дверь, за ней трое молодых мужчин в одинаковых плащах». Выясняется, что они каким-то чудесным образом всё до мельчайших деталей знают о происшедшем. Более того, знают и невысказанные мыслишки, испугавшегося Антипова. Разговаривая с ним, эти «в одинаковых плащах» пытаются развернуть работу его сознания с произошедшего факта на осмысление гнущности его позиции, человеческого падения.

Антипов. Послушайте, почему вы все время улыбаетесь? Обвиняете меня в том, что я на преступление готов закрыть глаза, а сами об убийстве с улыбочкой рассказываете? Что вы веселого в этом находите?

Первый (по-прежнему улыбаясь). Ну что вы, Андрей Сергеевич. Я в этом нахожу столь мало веселого, что будь моя воля, я испепелил бы вас на месте. А перед этим сделал бы так, чтобы ваши глаза, которые вы трусливо закрываете на истину, закипели бы

⁸ Н. Мошина, *Под небесами...*, с. 28.

в глазницах, а сердце ваше, полное малодушного страха, иссохло бы до размеров изюминки, а мозги ваши, наводненные лишь мыслями об интригах завистников, стали бы клубком ядовитых змей, но и тогда вы не почувствовали бы сотой доли того страдания, которое я хотел, чтобы вы почувствовали.

Антипов. Вы... что себе позволяете?

Первый. Увы, у меня нет полномочий все это с вами проделать, поэтому я сижу, улыбаюсь, и мирно стараюсь донести до вас мысль о глубине вашего падения⁹.

Антипов не может понять, что с ним говорят даже не о случившемся факте, а о его отношении к нему – о «малодушии и страхе», о мозгах, «наводненных лишь интригами». Он не может, не хочет повернуть глаза в глубь души своей.

Антипов. Нет, уехал на четыре дня, меня близко вообще не было, и сейчас будут мне про гибель души говорить и глаза кипящие. Прямо гореть мне в аду.

Первый. Ох, дорогой Андрей Сергеевич, да что вы можете знать про ад? какое горение? Вы еще про чертиков со сковородками скажите...¹⁰.

Пришедших (а это «они в сияющих одеждах» известили когда-то, что «Он воскрес»), при всем их высоком и серьезном статусе в культурной памяти, автор наделяет чувством юмора; они разными способами пытаются достучаться до души и сознания Антипова, но он по-прежнему мыслит в логике близлежащих событий; исключительно, в масштабе их влияния на занимаемую им должность: он хочет знать, куда конкретно делось тело Тихонова.

Первый. Я думал, вы это уже поняли... Вы же когда-то читали про это, Андрей Сергеевич... Ну?... Вспомните, как там было-то. Пришли и нашли камень отваленным от гроба, зашли...

Второй. ...А Тела нет...¹¹.

Антипов вдруг вспоминает текст Писания, продолжает цитировать именно то место, где люди пришли ко гробу и узнали, что «Он воскрес». И вдруг очнувшись, понимает, что в его больнице случилось «еще одно убийство» – очередное... Такое же, как в Писании...

Второй. Он не оставляет попыток.

Третий. Все надеется на лучшее¹².

Трое собираются уходить, Антипов пытается остановить, спрашивает, что ему теперь делать, но ответа на этот вопрос никто дать не может.

⁹ Там же, с. 28–29.

¹⁰ Там же, с. 29.

¹¹ Там же, с. 31.

¹² Там же, с. 32.

Первый (оборачивается). Вы меня спрашиваете? Я, простите, Вашей волей распоряжаться не могу. Тут уж вы сами. Правда, один совет все-таки дам [...] В следующий раз, выбирая на какую сторону становиться, думайте...¹³.

Мысль, воля, позиция делают человека человеком, а случай в психиатрической больнице районного масштаба позволил показать отсутствие того и другого и третьего не только у конкретного Антипова. Очередной эксперимент, проведенный «под небесами», показал, что люди за два тысячелетия мало изменились. Ситуацию, восходящую к известной культурной модели, Мошина развернула под другим углом зрения. Она показала Антипова, который отворачивается от троих, пытающихся растолковать смысл происшедшего в больнице как аналог давней истории из библейских времен, который не хочет вникнуть в суть дела, прикрываясь множеством житейских обстоятельств: «жена, да двое детей, да кредит за тачку» («да еще любовница Мальвина», еще больше обесценивая доводы, подсказывает Второй). А на самом деле все свои силы в действии Антипов отдает тому, чтобы утаить от начальства инцидент в больнице. Вторая сцена называется *Пустота*, и на смысл этого слова в названии указывает разговор Второго и Третьего по поводу Антипова: «Ты же видишь, тут полная пустота, никакого отклика. [...] Да, действительно, пустота. Ни мысли, ни проблеска догадки»¹⁴.

Из трех сцен пьесы вторая – центральная наиболее многопланова. Происшедшее до начала пьесы загадочное исчезновение тела убитого больного становится поводом расследования, обещает едва ли не детективную историю. Но в процессе выяснения причин и следствий, имеющих целью лучше спрятать, скрыть их от начальства, появляется возможность соотношения истории странного больного с библейской историей, и со второй половины действия этой сцены, по сути, происходит суд – не *страшный* – нравственный суд над Антиповым и его сотрудниками. Трое в плащах пытаются разбудить совесть, добиться раскаяния, самоосуждения, но Антипов на это не способен. В функциях приговора герою выступает его оценка: «полная пустота».

Сцену украшает тонко проявленное автором чувство юмора. В использовании широких возможностей комического можно видеть эстетический эффект преодоления беспросветности – *пустоты* сознания изображенных героев, вселить надежду на пробуждение, очищение читателя/зрителя, способного оценить ситуацию «со стороны», спроецировать на реальность собственных поступков.

Главной в третьей и завершающей сцене пьесы становится тема неизбежности Страшного Суда. Это сцена называется *Труба* и обнаруживает среди четырех едущих в мужском купе пассажиров двух обычных людей и двух, при обычной внешности, имеющих, по Святому Писанию, миссию

¹³ Там же, с. 33.

¹⁴ Там же, с. 31.

возвещения конца света. Последних в этой их функции («они же не люди») узнает – *видит* внутренним зрением только слепая девочка, заглядывающая в купе к отцу. Все, чем драматург характеризует двух обычных пассажиров, оправдывает справедливость скорого наступления для них Страшного суда, если мыслить на языке знаков христианско-иудейской культуры. Но ни в чем не виновата эта слепая девочка Света.

Значение ее имени в контексте пьесы и первой ее сцены *Свет* имеет прямо выраженную и особо акцентированную семантику. Она, заглядывая в купе, где едет отец, узнает среди пассажиров двух архангелов и просит Михаила в заботе о человечестве: «Не трубите, пожалуйста». И хотя сильно выпивший пассажир – один из двух мужчин в купе просит Михаила «вострубить» («Ну, прикольно же, интересно»), тот, можно думать, внимает просьбе девочки и только голосом изображает игру на трубе: «Ту-ту-ру...». Но финальная ремарка сообщает о громе небесном «где-то»: «Кажется, где-то в отдалении гремит гром». «Кажется» ремарки и изображение на губах звуков «трубы», открывают возможность многозначной интерпретации финала не только сцены, но и пьесы, не лишая его серьезности предупреждения.

Предельное расширение пространства в названии пьесы *Под небесами* (первая и последняя сцены происходят с персонажами в дороге) поддерживается словосочетанием подзаголовка «последние дни». Последнее вызывает в воспринимающем сознании представления религиозных мифов о конечной судьбе человека и мира. Это мистическое учение особенно развито в иудаизме и христианстве и обозначается греческим словом эсхатология. Казалось бы, название и подзаголовок пьесы указывают на главенство именно эсхатологических мотивов в пьесе (греч. *эсхатос* – последний). Но, думается, есть основания, интерпретировать ее в другом направлении. Дело в том, что в архаические эсхатологические мифы доносят до нас страшные картины катастроф и их последствий. В представленных Мошиной «сценах» самое страшное происходит за сценой, до начала действия (авария на дороге, убийство Тихонова и необъяснимое исчезновение его тела), и тем очевиднее его первый план освобождается для проявления сферы сознания людей, обнажения ситуаций когнитивного диссонанса и поиска выходов из него. Не все персонажи готовы к этому. Но остается надежда на сознание втянутых в действие читателей/зрителей.

Наталья Мошина представляется нам талантливым драматургом, развивающим лучшие возможности интеллектуальной, эпической драмы¹⁵, парадигмы новейшей неклассической художественности. Она искусно использует возможности не столько того или иного жанра, сколько драматического рода в целом, условную форму монтажного действия с выдвинени-

¹⁵ В. Е. Головчинер, *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Томск 2002; то же в издании дополненной и исправленном, 2007.

ем в относительно самостоятельных эпизодах на первый план разных персонажей с разной ментальной оптикой, с разной способностью и готовностью к осознанию меняющейся ситуации и мира в целом.

Восприятие комического слоя авторского текста в пьесах Мошиной поднимает читателя/зрителя над действующими лицами, служит своеобразным «увеличивающим стеклом» (В. Маяковский) в процессе «узнавания», осознания того, что примелькалось, стало обыденным и, кажется, даже неподсудным в потоке жизни. Комическое воспринимается как своеобразное украшение авторского письма: тонкого, изящного, не снимающего остроты современной нравственно-философской проблематики, обыгрывающего ее в контексте фольклорной, христианской культуры, в контексте «большого времени» культуры.

Библиография

Головчинер В. Е., *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Томск 2002 и 2007.

Мошина Н., *Треугольник*, «Современная драматургия» 2005, № 2.

Мошина Н., *Под небесами*, «Современная драматургия» 2009, № 2.

Пропп В. Я., *Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа)*, комментарии Е. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Составление, научная редакция, текстологический комментарий В. И. Пешкова, Москва 1998.